

ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Naomar de Almeida Filho

INSTITUTO DE LETRAS

DIRETORA

Antônia Torreão Herrera

VICE-DIRETORA

Elizabeth Ramos

O Corpo Editorial da revista *Estudos Linguísticos e Literários* interfere apenas nos aspectos técnicos de formatação dos artigos. A matéria veiculada nos artigos é da estrita responsabilidade dos autores.

Estudos Linguísticos e Literários, n.40, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, julho-dezembro 2009, 377p. 15x21,5cm.

ISSN 0102-5465

Letras - Periódicos I. Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia.

CDU 8 (05)

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Número 40

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

COORDENADORA DO PPGLL
Célia Marques Telles

EDITORA
Suzana Alice Marcelino Cardoso

CO-EDITORA
Lígia Guimarães Telles

CONSELHO EDITORIAL
Célia Marques Telles (UFBA/PPGLL)
Celina de Araújo Scheinowitz (UFBA/UEFS)
Décio Torres Cruz (UFBA/PPGLL)
Evelina Hoisel (UFBA/PPGLL)
Ilza Maria de Oliveira Ribeiro (UFBA/PPGLL)
Jacques Salah (UFBA/PPGLL)
Lizir Arcanjo Alves (UCSal)
Maria Helena Mira Mateus (Univ. de Lisboa)
Maria Teresa Abelha Alves (UEFS)
Myriam de Castro Lima Fraga (FCJA)
Norma Lopes (UNEB/FJA)
Regina Zilberman (UFRGS)
Rita Olivieri-Godet (Univ. de Rennes II)
Rosa Virgínia Mattos Oliveira e Silva (UFBA/PPGLL)
Serafina Maria de Souza Pondé (UFBA/PPGLL)
Sílvia Rita Magalhães de Olinda (UEFS)
Vanderci de Andrade Aguilera (UEL)

APOIO TÉCNICO-ADMINISTRATIVO
Robélia Alves Cabral Pinto

PROJETO GRÁFICO
Simone Silva

INSTITUTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Barão de Jeremoabo, 147
Campus de Ondina, CEP 40170-115, Salvador, Bahia, Brasil
Telefones (71) 3283-6781, Fax: (71) 3283-6208
E-mail: pglletba@ufba.br; estudos@ufba.br; robeliacabral@bol.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
IMPACTO DO CONHECIMENTO DE DOMÍNIO NA RESOLUÇÃO DE TAREFAS TRADUTÓRIAS: UMA ANÁLISE DO DESEMPENHO DE PESQUISADORES EXPERTOS NÃO TRADUTORES	15
DOMAIN KNOWLEDGE AND TRANSLATION TASK EXECUTION: AN ANALYSIS OF EXPERT RESEARCHERS TRANSLATING ACADEMIC TEXTS <i>Igor Antônio Lourenço da Silva, Kelen Sant'Anna de Lima, Maria Luisa de Oliveira e Adriana Silvina Pagano</i>	
O BRASIL TRADUZ A FICÇÃO ARGENTINA DOS ANOS 70	69
BRAZIL TRANSLATES ARGENTINE FICTION IN THE 70S <i>Jorge Hernán Yerro</i>	
JORGE AMADO NA POLÔNIA: A MANIPULAÇÃO IDEOLÓGICA DA LITERATURA TRADUZIDA NO SISTEMA SOCIOPOLÍTICO DA REPÚBLICA POPULAR DA POLÔNIA	113
JORGE AMADO IN POLAND: IDEOLOGICAL MANIPULATION OF TRANSLATED LITERATURE IN THE SOCIAL-POLITICAL SYSTEM OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF POLAND <i>Jaroslav Jacek Jezdzikowski</i>	
O ORIGINAL E O LITERAL NA TEORIA DA TRADUÇÃO .	151
THE ORIGINAL TEXT AND LITERAL MEANING IN TRANSLATION THEORY <i>Luciano Amaral Oliveira</i>	

POESIA LATINA: CULTURA E TRADUÇÃO 189

LATIN POETRY: CULTURE AND TRANSLATION

Mário Augusto da Silva Santos

AS TRADUÇÕES DE HAMLET NA CULTURA DE MASSA 223

HAMLET'S TRANSLATIONS IN MASS CULTURE

Sílvia Maria Guerra Anastácio

TRADUIRE EN FRANÇAIS UN ROMAN RÉGIONALISTE:

CANGA, D'HORACIO BENTO DE GOUVEIA..... 257

TRADUÇÃO FRANCESA DE UM ROMANCE REGIONALISTA: CANGA,
DE HORÁCIO BENTO DE GOUVEIA

THE FRENCH TRANSLATION OF A REGIONAL NOVEL: HORÁCIO

BENTO DE GOUVEIA'S CANGA

Thierry Proença dos Santos

ENTRE JANELAS: GILBERTO GIL E DORIVAL

CAYMMI 279

BETWEEN THE WINDOWS: GILBERTO GIL E DORIVAL CAYMMI

Cássia Lopes

O PODER E A DIALÉTICA DA REPRESSÃO E DA

RESISTÊNCIA NA OBRA OS QUE BEBEM COMO

OS CÃES 325

THE POWER AND DIALECTICS OF REPRESSION AND RESISTANCE IN
THE WORK OS QUE BEBEM COMO OS CÃES (THOSE WHO DRINK
LIKE DOGS)

*Saulo Cunha de Serpa Brandão e Soraya de Melo Barbosa
Sousa*

TRADIÇÃO E TRADUÇÃO DE MÚSICA ERUDITA NO

BRASIL 355

CLASSICAL MUSIC TRADITION AND TRANSLATION IN BRAZIL

Francisco José Machado Meira

APRESENTAÇÃO

É com imensa satisfação que apresentamos este volume da *Revista Estudos Linguísticos e Literários* nº 40, no qual o leitor encontrará a segunda parte de diversos olhares sobre os Estudos da Tradução, confirmando que a prática do ofício constitui, acima de tudo, um exercício de interpretação vinculado ao meio e ao período em que ocorre, bem como ao público a que se destina. Vale ressaltar aqui que falamos da tradução escrita ou oral, esta última comumente conhecida como interpretação (*interpreting*).

Através da tradução, a produção artística deve e pode ser usufruída por um grande público não privilegiado, sendo esse o grande serviço que o exercício da releitura pode prestar à sociedade nos nossos dias. Recriações fruídas *in absentia*, na condição de (re)significação de obras “originais”, não servem apenas para matar o tempo e podem ser extremamente úteis no processo de educação, num país culturalmente miserável como o Brasil.

A alegação, quase incessante, de que a obra de arte traduzida sempre perde alguma coisa no processo de reprodução, descarta o imenso ganho resultante do caráter de complementaridade da tradução, isto é, da expansão do texto para os infinitos lugares e contextos. Muitas vezes, leitores e plateias expostos às obras “originais” rechaçam as traduções, com base em conceitos hierarquizantes como os de violação, deformação, vulgarização, profanação, como se a obra “original” fosse propriedade de um único espaço, cabendo somente a uma elite cultural de “escolhidos” o privilégio de desvendá-la, sem profaná-la. Esse

posicionamento é frequentemente motivado por metadiscursos especializados e não especializados, cuja *raison d'être* já não se encaixa em nossa prática contemporânea, e parece tão fossilizada quanto os conceitos que promove.

Se uma obra de arte faz parte da tradição, ela está viva e é extremamente suscetível a deslocamentos de espaço e de estilo através das diferentes interpretações e dos diferentes diálogos intertextuais que expandem as múltiplas leituras e os múltiplos usos da imagem artística. Por outro lado, outras obras não tão tradicionais só ganham vida porque são traduzidas e retraduzidas, lidas e relidas, interpretadas e reinterpretadas de outros modos, em outras épocas, para outros públicos, que finalmente acabam por lhes garantir o *status* de “obra”.

Atualmente, cada vez mais, o mundo se apresenta diante dos nossos olhos através de representações de representações, e as pesquisas em torno dos Estudos da Tradução demonstram que não é apenas nos textos “originais” e nos espaços de espetáculo, como museus, salas de concerto e de teatro, que se encontram formas de cultura autênticas, únicas formas capazes de conduzir à reflexão daqueles que as apreciam. Nesse sentido, a tradução pode desempenhar papel de fundamental importância, permitindo a democratização da literatura e de outras artes que, do contrário, não poderiam ser acessadas pelo leitor monolíngue ou pelo socialmente excluído. Faz-se exemplo, ainda mais evidente, a tradução audiovisual com vistas à acessibilidade, como as legendas intralinguais para surdos discutidas no volume anterior (nº 39), através da qual a inclusão cultural e social promovida se sobressai à função básica de toda tradução: a de comunicar uma obra.

A obra traduzida não quer aura, não pretende ser cópia fiel. Seu valor está em ser outra obra de arte, recriada num processo de mergulho crítico naquela que a antecedeu, inserida num outro espaço e, algumas vezes, em outro meio. Assim, despindo a anterioridade de sua aura de texto inatingível ao leitor monolíngue, a tradução retira do original a sua condição de verdade suprema e única, para entregá-la com outra roupagem, a todos que com ela quiserem ter. No entanto, faz isso sem romper totalmente com o texto que a antecedeu. Haverá sempre um vínculo maior ou menor entre o texto traduzido e o anterior. Nos casos de traduções interlinguais de textos literários, por exemplo, o vínculo entre a obra-fonte e a tradução é bem maior do que nas traduções intersemióticas de textos literários para o cinema. No caso da tradução audiovisual, e em se tratando de legendas, o tema da fidelidade está ainda mais fora de questão, uma vez que características técnicas se sobrepõem à vontade de qualquer autor/tradutor. E na tradução oral, ou interpretação, seja ela consecutiva ou simultânea, geralmente usada em situações pouco artísticas, a fidelidade está muito mais vinculada a uma questão temporal, mnemônica e ética do que ao “original”. Em todas essas circunstâncias, temos que entender que a questão principal da tradução não é o seu distanciamento maior ou menor do “original”, mas *como* esse distanciamento se dá em um determinado ponto da história. Essa é a verdadeira questão da tradução.

Portanto, a tradução, seja ela mais próxima ou mais afastada do texto-fonte, será, sempre, resultante da interpretação do tradutor e seu meio, embora mantenha com a anterioridade algum vínculo. A tarefa do tradutor é escrita, assim, sobre um palimpsesto, ou seja, é “riscada de novo” sobre os rastros de um manuscrito raspado ou lavado, e cada tradução será sempre original, única.

10 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

Além dos aspectos teóricos relativos aos estudos contemporâneos da tradução, outro aspecto a ser considerado são as ferramentas que se apresentam auxiliares à prática tradutória. Os avanços tecnológicos na área computacional vêm trazendo enormes contribuições a todos os campos do conhecimento humano, principalmente na área aqui enfocada. Os mecanismos de busca por definições, usos e traduções de palavras e termos, antes restritos a livros, compêndios, glossários, enciclopédias e dicionários, agora encontram o suporte computacional da busca rápida na Internet, em bancos de dados, dicionários e enciclopédias eletrônicas, listas de discussão de especialistas, dentre outros meios, o que ampliou o universo de trabalho do tradutor, facilitando bastante a sua tarefa. Dessa forma, alguns estudos sobre o uso dessas ferramentas de busca são aqui enfocados, em um diálogo entre teoria e prática da tradução.

Sob a perspectiva dos Estudos da Tradução, o leitor encontrará, neste volume, artigos que enfocarão o processo e o ato tradutório em diferentes linguagens, e com objetivos variados.

A tradução de cantatas de Johann Sebastian Bach, para execução musical, é abordada por Francisco José Machado Meira (Secretaria de Educação, BA) no artigo *A tradição e tradução de música erudita no Brasil*, no qual o autor analisa a forma como o sistema musical erudito brasileiro afeta a tradução de cantatas.

Em *Impacto do conhecimento de domínio na resolução de tarefas tradutórias: uma análise do desempenho de pesquisadores expertos não-tradutores*, os autores Igor Antônio Lourenço da Silva, Kelen Sant'Anna de Lima, Maria Luisa de Oliveira e Adriana Silvina Pagano (UFMG) investigam, a partir da interface

entre os estudos sobre *expertise* e os estudos da tradução (SHREVE, 2006), o desempenho processual de quatro pesquisadores com experiência na área de medicina, quando da realização de duas tarefas tradutórias: uma vinculada à subárea específica de *expertise* do sujeito; e outra, a uma subárea adjacente.

Ao trazer a discussão sobre a tradução de literatura argentina no Brasil, durante a década de 70, o artigo de Jorge Hernán Yerro (UFBA) aponta o sistema político brasileiro da época, caracterizado pelo forte uso da repressão e da censura, como responsável, quase absoluto, pelas estratégias de seleção utilizadas para eleger os autores argentinos traduzidos no Brasil.

O papel da conjuntura política na tradução literária é também investigado por Jaroslaw Jacek Jezdzikowski (Universidade de Varsóvia), ao abordar a manipulação ideológica da obra de Jorge Amado traduzida no sistema sociopolítico da República Popular da Polônia.

Em *O original e o literal na teoria da tradução*, Luciano Amaral Oliveira (UEFS) trata de dois conceitos importantes para a discussão acerca da teoria da tradução: o texto original e o significado literal. O autor aponta pontos frágeis das críticas feitas a esses dois conceitos por Rosemary Arrojo, discutindo a importância teórica de texto original e de significado literal para a teoria da tradução.

Através da análise de traduções de versos dos poetas latinos Catulo e Ovídio, feitas em diferentes períodos históricos, a tradução da cultura clássica é objeto de estudo de Mário Augusto da Silva Santos (UFBA), enfatizando a necessidade de se considera-

12 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

rem os distintos momentos histórico e cultural do autor do texto-fonte e do tradutor, quando se aborda a tradução sob a ótica cultural.

Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA) aborda conceitos relacionados à tradução intersemiótica, a partir do texto de Júlio Plaza, em *As traduções de Hamlet na cultura de massa*. A partir desses conceitos, a autora estabelece uma análise de algumas versões da peça *Hamlet* no cinema e na animação.

Thierry Proença dos Santos (Universidade da Madeira) traz algumas reflexões sobre o projeto de tradução para o francês do romance *Canga* do escritor madeirense Horácio Bento de Gouveia. No artigo *Traduire en français un roman régionaliste: Canga d'Horácio Bento de Gouveia*, o autor apresenta questões relativas à prática da tradução desse texto literário, enfatizando que as preliminares do ato tradutório devem resultar de uma metodologia que engloba procedimentos da crítica textual e da retórica.

Finalmente, dois artigos de temas livres completam este número. *Em Entre janelas: Gilberto Gil e Dorival Caymmi*, Cássia Lopes (UFBA) aborda a maneira como a zona de fronteira, entre a poética e a política do corpo de Gilberto Gil, em trânsito por diversas cidades brasileiras e por outros países, abraça o papel não só de intérprete das canções caymmianas, mas também da formação do Brasil. Já Saulo Cunha de Serpa Brandão e Soraya de Melo Barbosa Sousa (UFPI), em *O poder da dialética da repressão e da resistência na obra Os que bebem como os cães*, analisam o romance à luz de conceitos da genealogia do poder, numa abordagem sócio-histórica em que a obra se configura numa relação entre os aspectos estéticos e a realidade social que se transforma em componente de sua estrutura literária.

NÚMERO 40, JULHO DE 2009 / DEZEMBRO DE 2009 **13**

Esperamos que todos apreciem a leitura, e acima de tudo, que os textos propiciem um outro olhar sobre a tradução.

Salvador, 10 de outubro de 2009

Décio Torres Cruz
Eliana P. C. Franco
Elizabeth Ramos

Organizadores



IMPACTO DO CONHECIMENTO
DE DOMÍNIO NA RESOLUÇÃO DE
TAREFAS TRADUTÓRIAS: UMA
ANÁLISE DO DESEMPENHO DE
PESQUISADORES EXPERTOS NÃO
TRADUTORES

DOMAIN KNOWLEDGE AND
TRANSLATION TASK EXECUTION:
AN ANALYSIS OF EXPERT
RESEARCHERS TRANSLATING
ACADEMIC TEXTS

Igor Antônio Lourenço da Silva
Kelen Sant'Anna de Lima
Maria Luisa de Oliveira
Adriana Silvina Pagano

Laboratório Experimental de Tradução, UFMG

Resumo

Tendo em vista o perfil diferenciado de pesquisadores expertos que realizam traduções de seus textos para participação no circuito internacional de publicação (VASCONCELOS; SORENSON; LETA; 2007) e o pressuposto de impacto do *conhecimento de domínio* (SCARDAMALIA; BEREITER, 1991) na realização de tarefas tradutórias por parte desses sujeitos, o presente artigo investiga, a partir da interface entre os estudos sobre *expertise* e os estudos da tradução (SHREVE, 2006), o desempenho processual de quatro pesquisadores expertos na área de medicina, quando da realização de duas tarefas tradutórias: uma envolvendo um texto vinculado à subárea específica de *expertise* dos sujeitos; e outra, um texto vinculado a uma subárea correlata. Os resultados (i) apontam impacto do *conhecimento de domínio* na fase de orientação inicial do processo tradutório, nas pausas de orientação em tempo real e na extensão dos segmentos textuais e (ii) revelam que a *durabilidade* (ALVES; GONÇALVES, 2007) da tarefa tradutória dos pesquisadores está vinculada à representação da tarefa tradutória e ao projeto tradutório implementado pelos sujeitos, os quais podem ser correlacionados com o tipo de segmentação observado no processo tradutório. Os resultados também apontam uma configuração diferenciada na tarefa executada por um dos sujeitos do experimento, a qual pode ser correlacionada com maior *durabilidade* e um perfil de desempenho superior em termos de *expertise*.

Palavras-chave: Processo tradutório. Não-tradutores. Conhecimento de domínio. Durabilidade. *Expertise*.

Abstract

Bearing in mind both the distinct profile of Brazilian expert researchers who translate their own research articles aiming at publishing them in peer-reviewed English-language scientific journals (VASCONCELOS; SORENSON; LETA, 2007) and the assumption of domain knowledge impact (SCARDAMALIA; BEREITER, 1991) upon translation task

completion, this paper draws on the interface between translation studies and expertise studies (SHREVE, 2006) and reports an experiment investigating the performance of four expert medical researchers while performing two translation tasks, one of them involving a domain-specific text and the other making use of a text pertaining to an adjacent domain. The results point to (i) domain knowledge impact on the orientation phase, online orientation and length of textual segments, and to (ii) the role of task representation and translation project in task durability, both being potentially correlated to the type of segmentation observed throughout the translation process. The results also single out one of the subjects of the experiment, whose performance can be correlated to task durability and a higher profile of expertise.

Keywords: Translation process. Non-translators. Domain knowledge. Durability. Expertise.

Introdução

A prática de tradução inversa, isto é, para uma língua estrangeira, no caso, o inglês, e de redação em língua inglesa para fins profissionais vem sendo uma importante atividade de pesquisadores expertos brasileiros que desejam participar dos circuitos internacionais de publicação. (VASCONCELOS; SORENSON; LETA, 2007) Todavia, esse perfil tradutório de sujeitos não tradutores, de potencial interesse para as pesquisas em tradução¹, não tem recebido atenção no âmbito de pesquisas vinculadas aos estudos da tradução, as quais, em geral, visam à caracterização do perfil de tradutores novatos ou profissionais/expertos. (ALVES, 2005; JAKOBSEN, 2002; PACTE, 2005). Nesse contexto, o pre-

¹ Informação verbal fornecida por A. L. Jakobsen, no Seminário Internacional *Cognição, Discurso e Cultura Nos Estudos Da Tradução* realizado em Belo Horizonte, MG, 2004.

18 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

sente artigo visa ao mapeamento, por meio de uma pesquisa empírico-experimental, do perfil de pesquisadores expertos, aqui denominados de expertos não tradutores, que – a despeito de não possuírem formação em tradução e de não se identificarem como tradutores – traduzem os próprios textos. Mais especificamente, a partir da interface entre os estudos sobre *expertise* e desempenho experto e os estudos da tradução (SHREVE, 2006), apresenta-se uma investigação do papel do *conhecimento de domínio*² (SCARDAMALIA; BEREITER, 1991) na execução de tarefas tradutórias realizadas por profissionais reconhecidos como expertos em uma das seguintes subáreas de atuação no domínio da medicina: hematologia e cardiologia. Dado o fato de que suas traduções (em geral, da língua materna em direção a uma língua estrangeira) são frequentemente aceitas e publicadas em periódicos internacionais indexados (ainda que submetidas a revisões de um corpo editorial), considera-se, no âmbito desta pesquisa, que uma caracterização do desempenho desses pesquisadores durante a execução de uma tarefa de tradução fornece dados relevantes ao estudo sobre conhecimento experto em tradução.

Localizando, assim, esta pesquisa no escopo dos estudos da tradução, assumem-se como pressupostos gerais (i) que o processamento cognitivo (SCHILPEROORD, 1996; JAKOBSEN, 2002), as fases do processo tradutório (JAKOBSEN, 2002), as pausas de orientação em tempo real (MACHADO; ALVES, 2007) e de revisão em tempo real (BATISTA; ALVES, 2007) e a

² Salienta-se que o *conhecimento de domínio* abordado por esta pesquisa se refere às subáreas da anemia falciforme e da doença de Chagas. Contudo, a habilidade de traduzir *per se* também poderia ser abordada como um *conhecimento de domínio*.

segmentação (DRAGSTED, 2005) desses sujeitos, durante a tradução, são distintos daqueles observados em tradutores profissionais, em formação ou novatos, mas podem ser, de algum modo, comparados ou contrastados com os mesmos e (ii) que o conhecimento experto desses sujeitos, o qual pressupõe *conhecimento de domínio* e *conhecimento discursivo* (SCARDAMALIA; BEREITER, 1991), é passível de ter impacto nas variáveis supramencionadas, bem como na representação da tarefa tradutória. (CHI, 2006a) Mais especificamente, pressupõe-se que, dada uma tarefa relativa à produção de um texto vinculado a um tipo textual específico (no caso, introdução de artigo acadêmico), a inserção do *conhecimento de domínio* demandado pela tarefa tradutória como variável independente gerará impactos substanciais na realização da tarefa tradutória, prevendo-se maior *durabilidade* da tarefa à medida que o texto de partida envolver *conhecimento de domínio* mais próximo à subárea de atuação do sujeito (neste estudo específico, hematologia ou cardiologia, subáreas da medicina). O *conhecimento de domínio* é, além de uma das variáveis desta pesquisa, também objeto de estudo cuja compreensão pode trazer implicações para os estudos da tradução, principalmente no que tange à modelagem do processo tradutório.

Este artigo está dividido em cinco seções, além desta Introdução. Na seção 2, introduzem-se as pesquisas, os conceitos e pressupostos teóricos oriundos tanto dos estudos da tradução como dos estudos sobre *expertise* e desempenho experto. Na seção 3, apresentam-se os materiais e métodos empregados para a coleta e para a análise dos dados. Na seção 4, são apresentados os resultados obtidos, destacando-se o impacto da variável independente *conhecimento de domínio*. Na seção 5, os resultados apresenta-

dos na seção anterior são discutidos à luz do arcabouço teórico arrolado na seção 2. Na última seção, tecem-se considerações finais a respeito das contribuições e limitações da pesquisa descrita neste trabalho. Além disso, é mister salientar que os dados ora apresentados estão mais bem delineados em Silva (2007), Pagano e Silva (2008) e em Lima (2008).

Revisão da Literatura

Partindo do pressuposto de que os aspectos cognitivos que subjazem à *expertise* são análogos entre os diversos domínios, Shreve (2006) apresenta uma proposta de interface dos estudos sobre *expertise* e desempenho experto e as abordagens empíricas da tradução. Para sustentar sua proposta, o autor explica como se pode estabelecer uma interseção entre *competência tradutória*³ – entendida, nos estudos da tradução, como múltiplos recursos cognitivos relevantes à tradução – e *expertise em tradução* – compreendida, a partir de trabalhos afiliados aos estudos sobre *expertise* e desempenho experto, como desempenho consistentemente superior em um conjunto de tarefas⁴ tradutórias. Nesse sentido, Shreve (2006, p. 154) aponta que o principal interesse nessa interface é compreender “[...] sob quais condições e de que formas a competência tradutória se desenvolve para sustentar a *expertise*”, a qual tem como fator-chave de desenvolvimento a prática deliberada – engajamento em atividades regulares que são projetadas para melhorar o desempenho. (ERICSSON; CHARNES, 1997)

³ Cf. Alves e Gonçalves (2007) e PACTE (2003).

⁴ Cf. Ericsson e Smith (1991) e Ericsson (2006a).

Existem parâmetros estabelecidos, tanto nas abordagens empírico-experimentais da tradução como nos estudos sobre *expertise* e desempenho experto, para o estudo da competência e do desempenho em tradução. O primeiro campo disciplinar utiliza conceitos, metodologia e achados dispostos em Jakobsen (2002, 2003), Alves (2000, 2003, 2005), Dragsted (2005), Alves e Gonçalves (2007) e PACTE (2003). Já o segundo campo engloba trabalhos que podem balizar o estudo da *expertise* em tradução, a partir de domínios análogos à tradução (SCARDAMALIA; BEREITER, 1991; BRYSON et al., 1991) bem como a partir de concepções genéricas a respeito de *expertise*. (CHI, 2006a, 2006b)

Alves (2005) apresenta parâmetros para a observação e a análise do desempenho de tradutores a partir da identificação de pausas, ritmo cognitivo e unidade de tradução (UT). Segundo Schilperoord (1996), as pausas correspondem a manifestações de processamento cognitivo e de processos de focalização envolvidos na recuperação de informações da memória declarativa de longo prazo, bem como a manifestações explícitas de estratégias de planejamento. Além disso, as pausas são claramente um dos indicadores da existência de um problema para o tradutor. No que diz respeito ao ritmo cognitivo, trata-se, em consonância com Alves (2005, p. 115-116), de “[...] um padrão de alternância rítmica entre pausas e redação no decorrer de um tempo total de produção textual” e permite o mapeamento de tempo, duração e localização de pausas. Já a UT consiste, segundo Alves (2000, p. 38), em: “[...] um segmento do texto de partida, independente de tamanho e forma específicos, para o qual, em um dado momento, se dirige o foco de atenção do tradutor.”

As UTs podem ser correlacionadas com segmentos passíveis de serem classificados segundo unidades linguísticas – palavra,

22 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

grupo, oração, sentença – ou com segmentos que excedam essas unidades. De acordo com Dragsted (2005), a segmentação em unidades mais longas pode ser indício de maior capacidade de gerenciamento da tarefa tradutória bem como maior desenvolvimento da memória de trabalho do indivíduo – i.e., memória com capacidade de armazenamento limitada e temporária para processamento de informações em curso. (BADDELEY; HITCH, 1994) Reinterpretadas à luz do arcabouço teórico da gramática sistêmico-funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004), as categorias de Dragsted (2005) podem corresponder a constituintes grafológicos – palavra (P) e sentença (S) – e a constituintes léxico-gramaticais – palavra (P), grupo (G), oração (O), que são unidades localizadas na dimensão da ordem (*rank*). As unidades que excedem constituintes léxico-gramaticais são classificadas como “Segmentos Transcategoriais” (TC) e aquelas que excedem o constituinte grafológico “sentença” representam “Segmentos Transentenciais” (TS).

As pausas e a digitação também são indicativos das fases de orientação inicial, redação e revisão final, conforme definidas no registro do processo tradutório no *software* de *keylogging* Translog©. Como Jakobsen (2002) explica, a orientação inicial começa quando do primeiro contato do sujeito com o texto de partida e termina com a digitação da primeira letra do texto de chegada. A segunda fase se inicia com o término da fase de orientação inicial e finda quando o sujeito digita o caractere do texto de chegada que corresponde ao último caractere do texto de partida. A terceira fase, por sua vez, tem início quando do término da fase de redação e fim com o término da tarefa, quando o sujeito comunica seu encerramento. Cumpre salientar, contudo, que momentos de revisão e/ou de orientação podem ocorrer também

durante a fase de redação (sendo chamados de revisão em tempo real e orientação em tempo real); porém, como fazem parte do fluxo de produção textual, têm implicações cognitivas distintas da orientação inicial observada antes da redação e da revisão final verificada logo após a redação. Tais implicações são analisadas por Machado e Alves (2007) e Batista e Alves (2007), para os quais as pausas de orientação em tempo real se referem a todas as pausas que ocorrem antes de o tradutor iniciar a tradução de uma unidade de tradução (UT) e as pausas de revisão em tempo real consistem em todas as pausas anteriores a alterações e/ou correções de uma dada UT.

Para lidar com a conjugação das variáveis até o momento apresentadas, pode-se considerar o conceito de *durabilidade*, definido como:

O resultado de um desempenho particular que aponta para um padrão de processamento e monitoramento da produção textual que pode ser, a partir de uma perspectiva metacognitiva, correlacionada com um monitoramento cognitivo e uma prática reflexiva. (ALVES; GONÇALVES, 2007, p. 49)

Em decorrência da *durabilidade* da tarefa tradutória, os textos de chegada podem ser considerados mais ou menos duráveis. Dessa maneira, o texto traduzido ao final da fase de redação, quando durável, deve ter, segundo Alves (2005), uma estrutura coesiva e níveis de coerência textual que o qualifiquem como produção textual adequada (ainda que suscetível a substancial alteração pelo tradutor na fase de revisão final).

24 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

Além das considerações teóricas feitas no escopo da abordagem empírico-experimental da tradução, a presente pesquisa conta também com subsídios de estudos que mapeiam a *expertise*, sobretudo no domínio da escrita, haja vista que a tradução é uma tarefa malformada (*ill-defined*) (CHI, 1997) que demanda diversas subcompetências, conhecimentos e habilidades. (SHREVE, 2006)

Bryson e outros (1991) afirmam que a escrita consiste em uma atividade complexa que deve ser tratada como uma tentativa de resolução de problemas (i.e., aplicação regulada de estratégias, monitoramento, subprocessos automáticos e *conhecimento de domínio* apropriado). Ainda com relação à escrita, Scardamalia e Bereiter (1991) sugerem que a *expertise* nesse domínio consiste em um processo dialético em que o sujeito é capaz tanto de deduzir a partir de seus *conhecimentos de domínio e discursivo* para resolver um caso particular quanto de inferir a partir de um caso particular para reformular seus *conhecimentos de domínio e discursivo*. O *conhecimento de domínio*, para Scardamalia e Bereiter (1991) corresponde ao conhecimento que o indivíduo detém sobre um conteúdo ou campo específico de interesse ou de atuação, ao passo que o *conhecimento discursivo* se refere àquele conhecimento relativo a especificidades da escrita do texto e se situa no espaço retórico.⁵ Os autores, que também trabalham com *expertise* em leitura, ainda apontam que expertos em determinadas áreas, como médicos ou pesquisadores, além de realizar pes-

⁵ Cumpre ressaltar que o conhecimento discursivo constitui um tipo específico de *conhecimento de domínio*, sobretudo para profissionais que trabalham com tarefas de produção e revisão da linguagem (e.g. linguistas e escritores).

quisa e desenvolver projetos, devem possuir habilidades de leitura e escrita acadêmica.

No que diz respeito ao desempenho experto, de acordo com Chi (2006b), têm-se as seguintes constatações: (i) os expertos geram a melhor solução de modo mais rápido e preciso que os não expertos; (ii) os expertos podem detectar e ver aspectos que os novatos não conseguem, sendo capazes de perceber a estrutura profunda de um problema ou situação; (iii) os expertos despendem grande parte do tempo analisando um problema qualitativamente, desenvolvendo uma representação que inclui várias restrições gerais e específicas do domínio ao problema; (iv) os expertos têm habilidades de automonitoramento mais precisas em termos de habilidade para detectar erros; (v) os expertos são mais bem-sucedidos do que os novatos em escolher as estratégias mais apropriadas; além disso, eles não apenas sabem qual estratégia ou procedimento é mais apropriado para dada situação, mas também tendem mais a usar as estratégias que mais frequentemente se mostraram eficientes; (vi) os expertos fazem uso de quaisquer fontes de informação relevantes disponíveis enquanto resolvem problemas; e (vii) os expertos conseguem recuperar conhecimento e estratégias relevantes a um domínio com mínimo esforço cognitivo.

Cabe aqui comentar três das características (de excelência) mencionadas: a primeira, a terceira e a quarta. Quanto à primeira, Scardamalia e Bereiter (1991) demonstram que, em se tratando do processo de leitura e de escrita, os expertos podem, ao contrário do previsto por Chi (2006b), despendem maior tempo planejando a execução de uma tarefa e maior tempo analisando um maior número de variáveis para a solução de um dado pro-

blema. Quanto à terceira, Chi (2006a, p. 168-169) explica que uma representação de problema envolve duas fases, quais sejam:

1. uma fase de compreensão: fase em que são representadas as informações sobre o estado inicial, o estado almejado, os operadores permitidos e as restrições [...];
2. uma fase de busca: a fase em que é representado um percurso pormenorizado de busca através do espaço do problema.⁶

De acordo com a autora, a diferença na representação (refletindo a organização, a profundidade, a consolidação e a integração do conhecimento, e não apenas a sua extensão) consiste em uma questão-chave para se compreender a natureza da *expertise*. Em outras palavras, espera-se que expertos não apenas tenham mais conhecimento, mas também que esse conhecimento seja organizado em níveis hierárquicos superiores e tenha maior profundidade (e.g., envolvendo capacidade de generalizações, identificação de princípios e propósitos e estabelecimento de relações causais mais complexas), bem como que o indivíduo apresente recuperação e processamento de conhecimento de forma mais rápida e eficiente. Por último, no que toca à quarta característica apontada por Chi (2006b), observa-se que essa guarda forte correlação com o conceito de metarreflexão (ALVES, 2005), que, emprega-

⁶ Tradução de Silva (2007) para: “1. an understanding phase – the phase in which information about the initial state, the goal state, the permissible operators, and the constraints is represented (...); 2. a search phase – the phase in which a step-by-step search path through the problem space is represented”.

do no escopo dos estudos da tradução, consiste na habilidade ou capacidade de um tradutor de monitorar ou gerenciar seu processo de tradução e refletir sobre ele *a posteriori*.

Metodologia

Descrevem-se nesta seção o desenho experimental e a (subseção 3.1 metodologia de análise que balizaram a pesquisa ora apresentada. Cumpre aqui destacar que esse estudo conta com aprovação do Comitê de Ética da UFMG (Parecer ETIC 532/06 – Nº Registro COEP: 0255.0.203.000-05).

Desenho experimental

Os textos selecionados para os experimentos correspondem ao domínio de pesquisa de quatro sujeitos pesquisadores da área de medicina (dois expertos em anemia falciforme, S1 e S3, e dois expertos em doença de Chagas, S2 e S4) que cumpriram os seguintes critérios de recrutamento: (i) ser reconhecido, pela comunidade acadêmica, como um pesquisador experto; (ii) ser autor e/ou coautor de artigos publicados, em língua inglesa, em periódicos internacionais indexados; e (iii) realizar traduções, do português para o inglês, dos próprios artigos acadêmicos (incluindo primeiras versões, posteriormente submetidas a revisões). Foram selecionados dois textos de partida em português brasileiro, os quais obedeceram aos seguintes critérios de inclusão: (i) ser uma publicação em periódico nacional indexado em uma base bibliográfica de excelência (PubMed/Medline, desenvolvida pela National Library of Medicine – NLM) e/ou com conceito Qualis A, segundo a CAPES; (ii) ser uma publicação recente (máximo de dois

anos anteriores à coleta); (iii) perfazer um número de aproximadamente 300 palavras; (iv) corresponder ao tipo de texto “introdução de artigo acadêmico”; (v) apresentar padrão semelhante de movimentos retóricos (SWALES, 2004); (vi) apresentar grau de dificuldade semelhante na comparação de ambos, sobretudo em termos de sua configuração lógico-semântica (relações de *taxe*). (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004)

O desenho experimental, validado e calibrado por meio de um estudo-piloto, obedeceu à proposta de triangulação desenhada por Alves (2003). Adotaram-se três instrumentos principais, em caráter de complementaridade, a saber: (i) entrevista prospectiva semiestruturada; (ii) observação do processo tradutório por meio dos programas de *keylogging* Translog© e *screenlogging* Camtasia© e por meio de anotações relativas às consultas a material impresso realizadas pelos sujeitos; e (iii) relatos retrospectivos obtidos imediatamente após a conclusão de cada tarefa tradutória.

O questionário para a entrevista semiestruturada foi elaborado para detalhar o perfil acadêmico-profissional dos sujeitos, bem como identificar algumas de suas habilidades e conhecimentos. Neste caso, todos os sujeitos eram graduados em medicina, tendo distintas especializações, sendo que os quatro sujeitos se identificaram como professores e afirmaram realizar atividades de pesquisa, bem como outras funções. Além disso, todos os sujeitos revelaram que traduzem para o inglês com fins de publicação de artigos científicos e destacaram como dificuldades enfrentadas durante a tradução o não “aportuguesamento” do inglês (S1 e S4) ou transposição do português para o inglês (S2) e questões relativas à estrutura e a expressões idiomáticas (S3). No que tan-

ge às habilidades instrumentais, o dicionário é o principal recurso de apoio à tradução apontado por todos os sujeitos. Quanto aos conhecimentos sobre tradução, nenhum dos sujeitos frequentou cursos específicos em tradução, e os sujeitos julgaram como importantes para a tradução os seguintes elementos: verbos, preposição, adjetivos (S1), a introdução do texto (S2), leitura e revisão (S3), as ideias básicas e as palavras-chave (S4).

Após a realização da entrevista, foram conduzidas duas tarefas de tradução referentes aos dois artigos acadêmicos. Ambas as tarefas ocorreram sem pressão de tempo, sendo que uma delas demandava *conhecimento de domínio* correlato à subárea de atuação do sujeito (doravante, TCorr) e a outra envolvia *conhecimento de domínio* um pouco afastado de sua subárea de atuação (doravante, TNCorr). Além disso, para avaliação da interferência da primeira tarefa sobre a segunda, dois sujeitos – um de cada *expertise* (S1 e S2) – realizariam, primeiramente, a TCorr, e os outros dois sujeitos (S3 e S4) realizariam, num primeiro momento, a TNCorr.

Os experimentos foram conduzidos por um pesquisador do Laboratório Experimental de Tradução (LETRA), da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais; – presente, durante todo o tempo, no ambiente de realização da tarefa tradutória; – e registrados pelo (i) Translog© e pelo (ii) Camtasia©. No primeiro, que registra, em tempo real, todos os movimentos de *mouse*, teclado e cursor, foram realizadas todas as tarefas tradutórias e foi gerado um arquivo .log, com todas as pausas e movimentos de *mouse* e teclado. O segundo gravou, em arquivo .avi, a tela do computador tal qual visualizada pelo sujeito ao longo da tarefa tradutória (e.g., sítios e dicionários eletrôni-

cos consultados). Adicionalmente, o apoio externo obtido por meio de consultas a fontes impressas (i.e., dicionários, livros médicos e o próprio artigo na íntegra do qual a Introdução, objeto do experimento, fora extraída) foi documentado em formulários de observação direta, desenvolvidos pelo grupo PACTE (2003).

Concluída cada tarefa tradutória, foi realizado um protocolo retrospectivo misto (i.e., com possíveis incitações do pesquisador) junto ao sujeito, evitando-se o relato concomitante em razão da sobrecarga cognitiva impingida por esse procedimento. (JAKOBSEN, 2003)

Para esse desenho experimental, foi estabelecida a seguinte configuração de variáveis. Como variável independente, teve-se o *conhecimento de domínio*, que seria correlato à subárea de atuação do sujeito numa das tarefas e não correlato na outra. Como variáveis dependentes, projetaram-se: (i) o tempo total despendido para a realização da tarefa tradutória; (ii) a distribuição relativa do tempo entre as fases do processo tradutório (i.e., orientação inicial, redação e revisão final); (iii) número, tamanho e tipo de segmentos; e (iv) número, tipo e duração das pausas. Além disso, complementando a análise dessas variáveis dependentes, projetou-se observar características qualitativas da verbalização desses sujeitos que fornecessem insumos para compreender a representação da tarefa tradutória desses sujeitos.

Metodologia de análise

Os dados foram analisados com base em dois instrumentos principais, a saber: (i) os protocolos lineares gerados pelo Translog© e (ii) os relatos retrospectivos realizados imediatamente

após a conclusão da tradução. De forma complementar às observações encontradas nesses dois instrumentos, observaram-se dados pertinentes nas planilhas de observação direta e nos arquivos em tempo real gerados pelo Camtasia©, além dos questionários prospectivos.

No que diz respeito ao primeiro instrumento, analisaram-se: (i) tempo de execução da tarefa total e relativo a cada fase do processo tradutório; (ii) ocorrência, tipo (considerando-se os apoios internos e os apoios externos; estes identificados a partir do Camtasia© e das planilhas de observação direta) e duração das pausas de pelo menos cinco segundos encontradas na fase de redação⁷; e (iii) número, tamanho e tipo de segmentos localizados entre pausas iguais e/ou superiores a cinco segundos encontradas no texto de partida (a partir da observação na segmentação do texto de chegada) quando da realização da fase de redação. As fases do processo tradutório foram identificadas a partir dos critérios postulados por Jakobsen (2002). Já os tipos de segmentos foram identificados e revisados por dois pesquisadores do LETRA, de acordo com a metodologia de análise desenvolvida com base em Dragsted (2005), cumprindo destacar que se observou, a partir dos dados encontrados, a necessidade de adição da categoria NA (i.e., segmento não alinhado), referente a segmentos identificados no texto de chegada, mas de difícil precisão de seu correspondente no texto de partida. Os segmentos foram separados e identificados em planilhas do Excel©, onde tiveram identificados seu número, tipo e tamanho, bem como discriminados os valores das pausas. Esses dados foram tabulados no SPSS 14.0©, a partir

⁷ Número adotado pela metodologia de análise do Corpus Processual para Análises Tradutórias (CORPRAT), desenvolvido no LETRA.

32 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

do qual se obtiveram os valores médios, desvios padrões, tabelas e gráficos apresentados neste artigo. Esse mesmo procedimento também foi adotado para a classificação e para a mensuração de todas as pausas em tempo real.

A respeito do segundo instrumento (i.e., relatos retrospectivos)⁸, identificaram-se e analisaram-se, com o aporte do *software* para análises qualitativas NVivo 7©, as percentagens das falas dos sujeitos que são referentes à representação da tarefa, isto é, das falas em que os sujeitos discorrem sobre os problemas enfrentados e as soluções encontradas, fazendo referência a porções da linguagem passíveis de serem correlacionadas às unidades de segmentação utilizadas. Teve-se por objetivo compreender, com base nas categorias de segmentação já observadas nos protocolos lineares do Translog©, o modo como os sujeitos organizam/agrupam seu conhecimento para a realização da tarefa. Buscou-se, com isso, observar se a representação do discurso correspondeu igualmente ao modo como os sujeitos segmentam seus textos.

Por fim, aponta-se que a separação desses instrumentos cumpre apenas o propósito de facilitar a apresentação dos dados. Como se pode observar, ao longo da seção 4, a seguir, todos os instrumentos pertinentes foram utilizados para elucidar uma dada questão.

⁸ Os relatos foram transcritos por três pesquisadores do LETRA. A análise por meio do NVivo 7© foi realizada por dois pesquisadores do referido laboratório com vistas a reduzir a subjetividade das codificações.

Análise dos Dados

Apresentam-se, nesta seção, primeiramente os dados referentes às fases do processo tradutório (subseção 4.1). Em seguida, introduzem-se os dados referentes às pausas de orientação e de revisão em tempo real encontradas na fase de redação (subseção 4.2). Na próxima subseção (4.3), observam-se os dados concernentes aos segmentos encontrados na fase de redação entre pausas iguais ou superiores a cinco segundos desde que correspondam a uma unidade mínima de significação (i.e., a palavra). Na subseção 4.4, dispõem-se os resultados relativos à representação da tarefa tradutória.

Do tempo despendido para a tarefa e das fases do processo tradutório

A *análise intersubjetiva* do tempo dedicado às fases do processo tradutório (i.e., orientação inicial, redação e revisão final), bem como aquela relativa ao tempo total destinado à execução da tarefa, apontam a inexistência de um padrão no comportamento dos quatro sujeitos. Tal assertiva pode ser observada na Tabela 1, em que se apresentam as distribuições relativas dessas fases por sujeito e tarefa tradutória bem como o tempo total despendido por sujeito para a realização de cada tarefa.

34 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

TABELA 1

Distribuição relativa (%) das fases de orientação inicial, redação e revisão final e tempo total (em segundos) despendido para a tradução das tarefas tradutórias

Sujeito	Tarefa	Fases			Total	
		Orientação final (%)	Redação (%)	Revisão final (%)	%	n (s)
S1	TCorr	0,54	87,12	12,34	100,00	8765
	TNCorr	1,74	72,42	25,84	100,00	7255
S2	TCorr	1,67	88,53	9,80	100,00	3070
	TNCorr	9,36	77,35	13,29	100,00	4220
S3	TCorr	7,05	73,28	19,67	100,00	4240
	TNCorr	16,27	79,81	3,92	100,00	5101
S4	TCorr	0,40	52,02	47,58	100,00	3560
	TNCorr	0,79	63,90	35,31	100,00	3662

Fonte: Silva (2007).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado é correlato à subárea de atuação do sujeito; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado não corresponde à subárea de atuação do sujeito.

Constata-se que há variações consideráveis entre todos os valores intersubjetivos, independentemente de o texto ser correlato ou não à subárea de atuação dos sujeitos. Em relação ao tempo total destinado à execução da tarefa, por exemplo, S2, em um extremo, realizou a tarefa cujo texto demandava *conhecimento de domínio* correlato à sua subárea de atuação (TCorr) em 3070s;

ao passo que S1, no outro extremo, necessitou de 185,50% a mais de tempo (8765s) para concluir o mesmo tipo de tarefa. Em se tratando das fases do processo tradutório, observa-se, por sua vez, que, enquanto S3 dedicou 3,92% do tempo à fase de revisão final da tarefa cujo texto demandava *conhecimento de domínio* não correlato à sua subárea de atuação (TNCorr), S4 despendeu 35,31% de seu tempo nessa mesma fase. Constatase, pois, que, em função da amplitude dos valores obtidos tanto para a TNCorr como para a TCorr, não se pode estabelecer um padrão *intersubjetivo* de dedicação a cada fase do processo tradutório, o que sugere a adoção de estratégias tradutórias *intersubjetivamente* distintas.

A *análise intrassubjetiva e intersubjetiva* das fases do processo tradutório e do tempo total investido na tarefa tradutória também revela, à exceção da fase de orientação inicial, a inexistência de um padrão no comportamento dos sujeitos em função da variável *conhecimento de domínio*. Em outras palavras, o fato de traduzir um texto cujo *conhecimento de domínio* demandado é correspondente à sua subárea de atuação não implicou necessariamente maior ou menor tempo relativo dedicado à fase de redação ou revisão final, tampouco maior ou menor tempo total despendido na realização da tarefa tradutória. A título de exemplo, S1 e S2 destinam maior tempo à fase de revisão final quando da realização da TNCorr (25,84% e 13,29%, respectivamente) e quando da execução da TCorr (12,34% e 9,80%, respectivamente); mas, em contrapartida, S3 e S4 seguem a direção inversa, ou seja, dedicam respectivamente 3,92% e 35,31% do tempo total à fase de revisão final quando da realização da TNCorr e 19,67% e 47,58% do tempo total a essa mesma fase ao realizarem a TCorr.

36 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

Retomando a única variável dependente (relativa às fases do processo de tradução) que parece ter sofrido influência da variável *conhecimento de domínio*, qual seja, a fase de orientação inicial, observa-se tal impacto tanto em termos absolutos como relativos. Os dados relativos já foram exibidos na Tabela 1, e os dados absolutos e a respectiva variação percentual desses dados são apresentados na Tabela 2.

Nota-se que, para todos os sujeitos, o fato de traduzir um texto envolvendo *conhecimento de domínio* que não corresponde à sua subárea de atuação implicou um aumento considerável no tempo destinado à fase de orientação inicial. Verifica-se que, para todos os sujeitos, a variação percentual foi positiva e, mais notoriamente, que S3 apresenta uma variação percentual de 317,00%, ou seja, esse sujeito mais que quadruplicou o tempo investido em sua orientação inicial. O reflexo desses dados pode ser encontrado nos dados relativos: S1, S2, S3 e S4 empregam, respectivamente, 0,54%, 1,67%, 7,05% e 0,40% do tempo para se orientarem na realização da TCorr, mas aplicam, respectivamente, 1,74%, 9,36%, 16,27% e 0,79% na fase de orientação inicial ao realizarem a TNCorr (sendo a variação percentual de S4 a menor de todas: 31,01%).

TABELA 2

Tempo, em segundos, destinado à fase de orientação inicial e respectiva variação percentual intrassubjetiva

Sujeito	Tarefa	n	%
S1	TCorr	1082	
	TNCorr	1875	73,29
S2	TCorr	301	
	TNCorr	561	86,38
S3	TCorr	200	
	TNCorr	834	317,00
S4	TCorr	1293	
	TNCorr	1694	31,01

Fonte: Silva (2007).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado é correlata à subárea de atuação do sujeito; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado não corresponde à subárea de atuação do sujeito.

A explicação para essas observações da fase de orientação inicial podem ser encontradas nos relatos retrospectivos, transcritos a seguir.

S1 (após TCorr): Eu não li o texto. Só li a introdução, porque é um assunto que eu mais ou menos domino.

Então, eu não senti a necessidade de ler o texto todo.

S3 (após TNCorr): Claro que, como eu li também os métodos e os resultados – só não li a discussão –, eu pude entender melhor o que ele [autor do texto de partida sobre doença de Chagas] ia fazer.

A verbalização de S1 sugere que a motivação primordial para a diminuição do tempo destinado à fase de orientação inicial deve ter residido no fato de os sujeitos já conhecerem o assunto e assumirem que, por essa razão, não precisariam de dados que aparecem nas outras seções do artigo para compreender a introdução do mesmo. O relato de S3, por sua vez, revela uma necessidade maior de ler outras partes do artigo impresso fornecido para consulta (i.e., as seções de métodos e resultados) para melhor compreender o texto de partida cujo *conhecimento de domínio* demandado não correspondia à sua subárea de atuação.

Das pausas de orientação e de revisão em tempo real

O número total de pausas de orientação e de revisão em tempo real verificado nas tarefas tradutórias de cada sujeito, bem como o tempo total dessas pausas em cada uma das duas tarefas tradutórias propostas são apresentados na Tabela 3.

Analisando-se os dados sobre tendência apresentados na Tabela 3, verifica-se que não se pode aferir a existência de um padrão unívoco de comportamento entre os sujeitos S1, S2, S3 e S4, no que diz respeito ao impacto da variável *conhecimento de domínio* sobre o número das pausas e sobre a duração dessas pausas. Em outras palavras, em relação ao número de pausas, S1, contrariando a tendência de diminuição verificada entre os demais sujeitos, apresenta um aumento no número total de pausas na fase de redação para a realização da TCorr, aumentando, também, o tempo total investido nessas pausas. Já S2 apresenta uma diminuição no número de pausas, tal qual constatado entre S3 e S4, mas, em contrapartida, despende mais tempo com elas. Per-

cebe-se que S3 e S4 demonstraram um comportamento parecido, quando comparados entre si, pois ambos diminuíram o número de pausas, bem como o tempo despendido nessas pausas durante a fase de redação, ao traduzirem a TCorr. Entretanto, compete salientar que, diferentemente de todos os sujeitos, que chegam a despender aproximadamente metade do tempo da fase de redação para as pausas, S4 dedica menos de 30% com essas pausas.

TABELA 3
Pausas de orientação e de revisão em tempo real por sujeito

Sujeito	Número de pausas (TNCorr)	Número de pausas (TCorr)	Tendência (número de pausas)*	Duração das pausas (s.)	Duração das pausas (s.)	Tendência (duração das pausas)*
S1	138	172	>	3730	4951	>
S2	106	89	<	1992	2297	>
S3	140	112	<	2268	1670	<
S4	79	41	<	665	340	<

Fonte: Lima (2008).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado corresponde à subárea de atuação dos sujeitos; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado não corresponde à subárea de atuação dos sujeitos.

*As tendências se referem a aumento ou diminuição das ocorrências da TCorr em relação à TNCorr.

Diferentemente do observado acima, verifica-se um padrão inter e intrassubjetivo nos dados sobre tendência quando as pausas são analisadas separadamente em termos de pausas de orientação em tempo real (Tabela 4) e de revisão em tempo real (Tabela 5).

TABELA 4

Número total de pausas de orientação em tempo real por sujeito e por tarefa

Sujeito	Número de pausas (TNCorr)	Número de pausas (TCorr)	Tendência (número de pausas)*	Duração das pausas (s.)	Duração das pausas (s.)	Tendência (duração das pausas)*
S1	109	91	<	2351	1300	<
S2	87	58	<	1649	1370	<
S3	102	86	<	1683	1317	<
S4	59	34	<	540	260	<

Fonte: Lima (2008).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado corresponde à subárea de atuação dos sujeitos; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado corresponde à subárea de atuação dos sujeitos.

*As tendências se referem a aumento ou diminuição das ocorrências da TCorr em relação à TNCorr.

Com base nos dados, verifica-se que S4 é o sujeito que apresenta o menor número de ocorrências de pausas durante a TCorr (i.e., 34), dependendo 260 segundos com as pausas de orientação em tempo real. Essa mesma característica se mantém quando da tradução de TNCorr, na qual apresenta 59 ocorrências, empregando 540 segundos. Já S1 é o sujeito que apresenta a maior quantidade de pausas tanto em TCorr quanto em TNCorr, sendo, respectivamente 91 e 109 ocorrências, com as quais emprega 1300 e 2351 segundos. S3 apresenta apenas cinco ocorrências a menos que S1 quando da tradução de TCorr, empregando 1317 segundos com essas pausas. O número de pausas aumenta em 16 ocorrências durante TNCorr e esse sujeito destina 1683 segundos a essas pausas. No caso de S2, o número de ocorrências apresentadas é

menor em relação a S1 e S3 durante TCorr; no entanto, esse sujeito é o que aloca maior quantidade de tempo nessas pausas, totalizando 1370 segundos, quando comparado aos demais sujeitos. Em relação à TNCorr, S2 despense 1683 segundos em suas 87 pausas.

Todos os sujeitos apresentaram uma tendência de comportamento que pode ser correlacionada com a variável do *conhecimento de domínio* no que se refere à quantificação (em número de ocorrências e em duração total) das pausas de orientação em tempo real. Em outras palavras, o *conhecimento de domínio* parece ter contribuído no sentido de reduzir o número absoluto de pausas de orientação em tempo real. Essa tendência, contudo, não pode ser verificada em termos de pausas de revisão em tempo real (conforme se observa na Tabela 5), cuja heterogeneidade parece contribuir para a falta de padrão verificada anteriormente na Tabela 3.

TABELA 5

Número total de pausas de revisão em tempo real por sujeito e por tarefa

Sujeito	Número de Pausas (TNCorr)	Duração das pausas (s.)	Número de pausas (TCorr)	Duração das pausas (s.)	Tendência (número de pausas)	Tendência (duração das pausas)
S1	29	1379	81	3651	>	>
S2	19	289	31	927	>	>
S3	38	585	26	353	<	<
S4	20	125	07	80	<	<

Fonte: Lima (2008).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado corresponde à subárea de atuação dos sujeitos; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado corresponde à subárea de atuação dos sujeitos.

Observa-se, portanto, na Tabela 5, que S1 e S2 mostraram uma diminuição do número de pausas e também apresentaram uma diminuição no tempo total despendido com essas pausas. Já S3 e S4 apresentam um aumento no número das pausas, bem como um aumento na duração dessas pausas ao executar a tarefa tradutória cujo conhecimento demandado não era correlato à subárea de atuação. Todavia, uma comparação entre o número de pausas e a duração das pausas das Tabelas 4 e 5 enseja uma característica quantitativa intrínseca às pausas de revisão em tempo real e às pausas de orientação em tempo real. Enquanto estas tendem a apresentar uma menor duração individual, aquelas apresentam maior duração, pois um número menor de pausas de revisão em tempo real implicou maior duração total das pausas do que o observado entre as pausas de orientação em tempo real. Esse dado revela a razão pela qual os números de pausas de revisão em tempo real são muito menores que o número de pausas de orientação em tempo real, embora a duração total das pausas seja similar.

Dos segmentos do texto de partida

A Tabela 6 exhibe um panorama do número e do tamanho (em palavras) dos segmentos do texto de partida encontrados nas tarefas tradutórias de S1, S2, S3 e S4.

A *análise intrassubjetiva e intersubjetiva* do número de segmentos revela comportamentos distintos entre os sujeitos e, ao mesmo tempo, sugere um impacto do *conhecimento de domínio* sobre a segmentação dos sujeitos. Observa-se que S4 apresenta os menores números de segmentos (32 e 60), ao passo que S1 e S3 apresentam números bem maiores (> 80). Entretanto, a des-

peito do número de segmentos, constata-se que, em relação à realização da TNCorr, há uma diminuição no número de segmentos quando cada sujeito realiza a TCorr. Percebe-se ainda, por meio da Tabela 6, que o tamanho médio dos segmentos do texto de partida é o equivalente a 4,16 palavras para a TCorr, 3,41 para a TNCorr e 3,75 considerando-se as duas tarefas em conjunto. Assim sendo, embora aparentemente não se reconheça muita diferença entre 3,41 e 4,16 palavras, constata-se que o *conhecimento de domínio* dos sujeitos implicou um aumento no número de palavras por segmento que eles são capazes de processar e, conseqüentemente, uma diminuição do número de segmentos encontrados na TCorr.

TABELA 6

Médias e desvios padrões, em número de palavras, dos *n* segmentos das tarefas tradutórias

Sujeito	Tarefa	média (palavra)	n	
			desvio padrão	(segmentos)
S1	TCorr	3,47	89	3,269
	TNCorr	2,94	94	2,531
	Total	3,20	183	2,917
S2	TCorr	3,76	67	2,919
	TNCorr	3,52	88	3,919
	Total	3,63	155	3,513
S3	TCorr	3,54	81	3,637
	TNCorr	2,82	90	2,479
	Total	3,16	171	3,094
S4	TCorr	8,50	32	8,199
	TNCorr	4,85	60	3,602

4.4 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

	Total	6,12	92	5,863
Total	TCorr	4,16	269	4,460
	TNCorr	3,41	332	3,215
	Total	3,75	601	3,838

Fonte: Silva (2007).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado é correlata à subárea de atuação do sujeito; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado não corresponde à subárea de atuação do sujeito.

Vale lembrar que o número de segmentos não tem correspondência aparente com o número de pausas apresentadas na subseção anterior (Tabela 7).

TABELA 7

Número total de segmentos e de pausas na TCorr e TNCorr

Sujeito	Segmentos TCorr (n)	Pausas TCorr	Proporção	Segmentos TNCorr	Pausas TNCorr	Proporção
S1	89	172	1:1,9	94	138	1:1,4
S2	67	89	1:1,3	88	106	1:1,2
S3	81	112	1:1,4	90	140	1:1,5
S4	32	41	1:1,3	60	79	1:1,3

Fonte: Silva (2007) e Lima (2008).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado é correlata à subárea de atuação do sujeito; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado não corresponde à subárea de atuação do sujeito.

A questão configurada na Tabela 7 explica-se pelo fato de serem encontradas várias pausas que não correspondem a uma

unidade mínima de significação (e, portanto, não estabelecem um segmento). A partir dos dados da Tabela 7, observa-se, portanto, que a proporção das pausas em relação aos segmentos é sempre maior que 1.

Já a *análise intersubjetiva* dos tipos de segmentos de S1, S2, S3 e S4 revela algumas tendências e certas peculiaridades de S3 e S4 na realização da TCorr com relação aos tipos de segmento do texto de partida: palavra (P), grupo (G), oração (O), sentença (S), transentencial (TS), transcategorial (TC) e não correlacionado (NA). Tal assertiva pode ser mais bem visualizada no Gráfico 1.

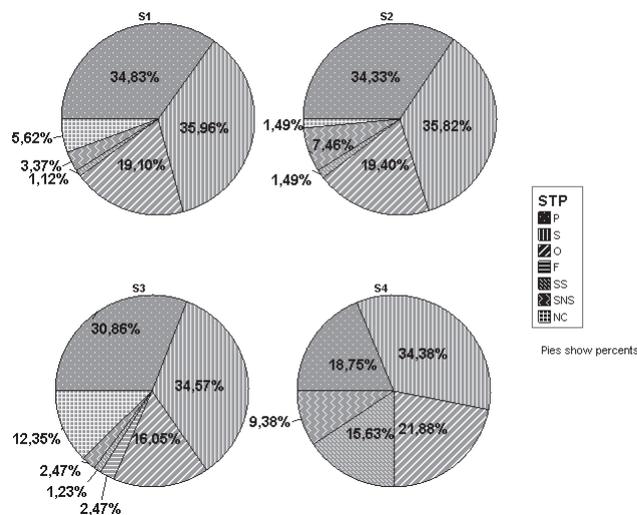


GRÁFICO 1 – Distribuição relativa dos tipos de segmento do texto de partida encontrados na fase de redação de S1, S2, S3 e S4 ao realizarem a tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado corresponde à sua subárea de atuação (TCorr)

Fonte: Silva (2007).

Nota: STP = segmento do texto de partida; P = palavra; G = grupo; O = oração; S = sentença; TS = segmento transentencial; TC = segmento transcategorial; NA = segmento não correlacionado; S1 = sujeito 1; S2 = sujeito 2; S3 = sujeito 3; S4 = sujeito 4.

De acordo com os gráficos, os segmentos preponderantes na amostra são aqueles de ordens inferiores (i.e., palavra e grupo), a uma razão de pelo menos 50% para cada indivíduo. Além disso, constata-se que o segmento mais recorrente é o grupo para S1, S2, S3 e S4, a um percentual de, respectivamente, 35,96%, 35,82%, 34,57% e 34,38%. Chamam ainda a atenção três outros dados, a saber: (i) 12,35% da segmentação do texto de partida de S3 é de difícil precisão, isto é, a partir do texto de chegada, não foi possível identificar um segmento correspondente no texto de partida (NA, na legenda do Gráfico 1); (ii) há baixo índice de segmentação de acordo com as sentenças do texto de partida, sendo esse índice concentrado em um único sujeito (=2,47%, para S3); e (iii) S4 apresenta percentagens consideráveis de segmentos transcategoriais (=9,38%), transentenciais (=15,63%) e oracionais (=21,88%). A justificativa para o primeiro dado apontado (proporção de segmentos NA, no caso de S3) está relacionada com uma estratégia de desmetaforização (STEINER, 2002) e remetaforização adotada por S3 e discutida por Silva (2007).⁹ O segundo ponto parece corroborar o fato de que esses sujeitos, amiúde, identificam (ou encontram) problemas de tradução antes mesmo de trabalhar a sentença, ou seja, precisam operar sobretudo nas ordens da palavra e do grupo para traduzir uma dada

⁹ Silva (2007) mostram, a partir de uma análise do texto de chegada de S3, como esse sujeito implementa uma estratégia de desmetaforização e remetaforização. Os autores baseiam-se no conceito de metáfora gramatical da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e na hipótese da desmetaforização (STEINER, 2002) para explicar essa estratégia. Como tal abordagem não consiste no foco do presente trabalho, remete-se ao trabalho de Silva (2007) para um melhor entendimento desse assunto, que aqui foi introduzido com o objetivo de apontar a existência de uma explicação para o fenômeno observado, a qual, contudo, foge aos propósitos deste artigo.

sentença como um todo. Já no terceiro ponto, a proporção maior de segmentos transentenciais e oracionais parece sugerir que S4 trabalha com unidades mais longas e em ordens superiores em relação aos demais sujeitos e também parece explicar o menor número de segmentos encontrados nas duas tarefas tradutórias desse sujeito. A explicação para os segmentos transcategoriais é fornecida mais adiante, quando são abordados os dados relativos à TNCorr.

No que diz respeito à realização da TNCorr, a análise dos segmentos do texto de chegada indica um comportamento similar (Gráfico 2).

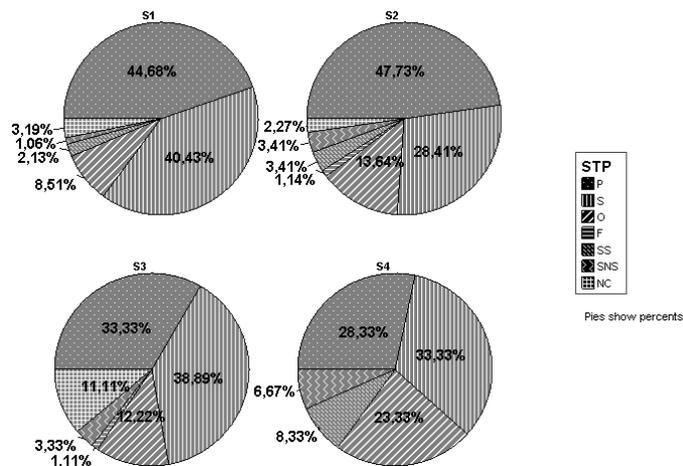


GRÁFICO 2 – Distribuição relativa dos tipos de segmento do texto de partida encontrados na fase de redação de S1, S2, S3 e S4 ao realizarem a tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado não corresponde à sua subárea de atuação (TNCorr)¹⁰

Fonte: Silva (2007).

Nota: STP = segmento do texto de partida; P = palavra; G = grupo; O = oração; S = sentença; TS = segmento transentencial; TC = segmento transcategorial; NA = segmento não alinhado; S1 = sujeito 1; S2 = sujeito 2; S3 = sujeito 3; S4 = sujeito 4.

Em se tratando de tendência, observa-se que todos os sujeitos segmentaram primordialmente em ordens inferiores, isto é, mais de 60% da segmentação dos textos de partida ocorre na ordem da palavra e do grupo. Em termos de heterogeneidade, contudo, observa-se, nessa ordem inferior de segmentação (i.e., palavras e grupos), que, na realização da TNCorr, S1 e S2 tiveram maior percentagem de segmentação na ordem da palavra, enquanto S3 e S4 apresentaram segmentação na ordem do grupo. Note-se que, nesta amostra, o percentual de segmentos não alinhados (NA, na legenda do Gráfico 2) para S3 é também consideravelmente alto (=11,11%) quando comparado com os demais sujeitos e tem sua justificativa, como já dito, em Silva (2007). Observa-se, aqui também, que a segmentação em sentenças é pequena (1,14% para S2; 1,11% para S3) e que S4 apresenta, mais uma vez, percentagens consideráveis de segmentos transcategoriais (=6,67%), transsentenciais (=8,33%) e oracionais (=23,33%) quando comparado com os outros sujeitos da amostra. As justificativas para esses achados são as mesmas atribuídas à segmentação do texto de partida encontrada na realização da TCorr. Quanto à maior proporção de segmentos transcategoriais, também verificada na realização da TCorr, constata-se que esse tipo de segmento é, amiúde, explicado pelos segmentos adjacentes, como se pode verificar no Quadro 1.

¹⁰Para melhor visualização e interpretação dos gráficos de pizza, considere que cada gráfico gira em sentido horário, obedecendo à ordem da legenda, e começa a 180°.

STP	TiS	TaS	STC	TiS	TaS	P
com pouco ou nenhum	TCat	4	**[* ⁰]*WITH* or*without*	TC	4	10s
efeito colateral	S	2	**colateral*effect* advers*	S	2	15s

QUADRO 1: Segmento transcategorial e segmento na ordem do grupo de S4 encontrados na realização da tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado é correlato à sua subárea de atuação (TCorr)

Fonte: Silva (2007).

Nota: STP = segmento do texto de partida; TiS = tipo de segmento; TaS = tamanho do segmento (em número de palavras); STC = segmento do texto de chegada; TC = segmento transcategorial; G = grupo; p = pausa.

Observe-se que o segmento transcategorial de S4 se deu em razão da dificuldade do sujeito em traduzir o grupo subsequente (i.e., efeito colateral). Em outras palavras, esse segmento que não é sintaticamente motivado tem sua causa explicada pelo grupo efeito colateral. Essa explanação pode ser corroborada pela verbalização de S4, na qual o sujeito explica que apresentou o segmento transcategorial “com pouco ou nenhum” porque estava pensando na melhor tradução para o item “efeito colateral”.

Os resultados encontrados nas duas amostras (TCorr e TNCorr) referentes à segmentação do texto de partida sugerem, dada certa homogeneidade no que diz respeito a um mínimo de 55%-65% na ordem da palavra e do grupo, uma baixa capacidade da memória de trabalho dos sujeitos. Deve-se apontar ainda que, novamente, S3 e S4 correspondem a dois extremos na amostra quando se observa, entre todos os sujeitos, a diferença de desempenho nas duas tarefas. De um lado, S4 (i) apresenta a maior variação na média de palavras por segmento (8,50 para a TCorr;

4,85 para a TNCorr) e de número de segmentos (32 para a TCorr; 60 para a TNCorr); e (ii) utiliza, dentre todos os sujeitos, maior número de segmentos transcategoriais, transentenciais e oracionais para as duas tarefas. Por outro lado, S3 é o sujeito que apresenta comportamento mais uniforme na realização das duas tarefas: (i) possui uma média de 3,54 palavras distribuídas pelos 81 segmentos da TCorr, e média de 2,82 palavras distribuídas ao longo dos 90 segmentos observados durante a execução da TNCorr; e (ii) segmenta as duas tarefas na ordem do grupo, além de apresentar considerável número de segmentos não alinhados e de ser o único sujeito que apresenta, ainda que com baixo índice, segmentos sentenciais para as duas tarefas tradutórias.

Da representação e sua correlação com os segmentos

Uma vez identificadas as passagens das verbalizações dos sujeitos que poderiam fornecer insumo para a compreensão de como eles organizam o conhecimento para a execução da tarefa, procedeu-se à classificação dos relatos com categorias análogas às aquelas verificadas na análise da segmentação. Esses dados estão na Tabela 8.

De acordo com a Tabela 8, a representação é estabelecida primordialmente na ordem da palavra para S1 e S2, quando da realização da TCorr, e para S4, quando da realização da TCorr e da TNCorr. A representação na ordem do grupo, por sua vez, prevalece para S1 e S2 na realização da TNCorr e para S3 na realização das duas tarefas tradutórias. Destaca-se ainda parcela considerável (>25%) das verbalizações na ordem superior da oração e em unidades grafológicas mais extensas (i.e., sentença e segmento transentencial) para S1-TNCorr, S2-TNCorr, S3-TNCorr e S3-

TCorr. Observe-se que esses dados divergem daqueles referentes à segmentação observada nos protocolos do Translog©. Mais especificamente, nota-se que, enquanto a palavra é a ordem mais recorrente de segmentação para S1 e S2 para a realização da TNCorr e o grupo é a ordem mais recorrente de segmentação para esses sujeitos quando da execução da TCorr; o contrário ocorre em termos de representação, ou seja, o grupo prevalece para a TNCorr e a ordem da palavra é mais representada para a TCorr. S4, por sua vez, tem a relação inversamente proporcional: o sujeito, que apresentou maior número de segmentação na ordem do grupo, teve maior número de representação na ordem da palavra para as duas tarefas e um valor relativamente pequeno de representação em termos transentenciais, considerando-se que, para esses tipos, S4 era o sujeito com maiores índices de segmentação. S3, por outro lado, parece ser o único sujeito que, além de apresentar considerável representação em ordens superiores, manteve um padrão de segmentação na mesma ordem, qual seja, o grupo, para as duas tarefas tradutórias. Sublinha-se ainda que a sentença, pouco evidente nos dados observados na segmentação desse sujeito nos protocolos do Translog©, teve expressiva percentagem nos dados sobre representação da tarefa.

52 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

TABELA 8

Percentagem de cada tipo de representação da tarefa tradutória encontrado nas verbalizações dos sujeitos

Sujeito	Tarefa	Palavra	Grupo	Oração	Sentença	Tran-sentencial	Trans-categorial
S1	TCorr	58,56%	36,47%	2,32%	2,65%	-	-
	TNCorr	19,82%	48,84%	12,76%	15,89%	2,69%	-
S2	TCorr	48,26%	26,88%	15,58%	9,28%	-	-
	TNCorr	25,78%	46,50%	13,99%	13,73%	-	-
S3	TCorr	18,03%	32,26%	23,81%	24,11%	1,79%	-
	TNCorr	10,25%	62,00%	-	25,90%	1,85%	-
S4	TCorr	57,15%	18,42%	10,70%	13,73%	-	-
	TNCorr	56,22%	32,43%	11,35%	-	-	-

Fonte: Silva (2007).

Nota: TCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado é correlato à subárea de atuação do sujeito; TNCorr = Tarefa cujo *conhecimento de domínio* demandado não corresponde à subárea de atuação do sujeito.

Merece também destaque o fato de que segmentos transcategoriais não foram encontrados nesse momento da análise, o que sugere que os sujeitos possuem uma representação da tarefa em termos de constituintes definidos grafológica e léxico-gramaticalmente. Também merece ênfase o fato evidenciado pelo Exemplo 1, a seguir, o qual mostra como uma representação pode ser distinta das segmentações identificadas por meio das pausas nos protocolos lineares do Translog©.

Exemplo 1

Texto de partida: É de fácil utilização, com poucos efeitos tóxicos e com um efeito mielossupressor facilmente revertido.

Texto de chegada: HU is easily manipulated and has few side effects; its myelosuppressive effect is promptly reverted. HU has been used for the treatment of adult patients with SCS since the early 1980's.

S3: E eu resolvi mudar a estrutura. Isso tudo estava em uma linha só, e eu transformei em três.

QUADRO 2

Segmentos do texto de partida e do texto de chegada correspondentes ao Exemplo 1

TP	TiS	TCorr	TiS
É de fácil utilização,	O	*⇒***HU+is+easily+main↔↔nipated	O
	NC	*,+hs↔↔ass↔↔	P
com poucos efeitos tóxicos e	G	*few+side+effects,+and+	G
	NC	*its	P
Efeito mielossupressor	G	*****myelosuppressive+effect+is+nic*	O
	NC	[^]↔↔↔↔↔↔;+[^]←↔↔↔and+	P
Facilmente revertido	G	*[^]promptly+reversible.***↔↔↔↔↔↔ed.	G

Fonte: Silva (2007).

Nota: TP = Texto de partida; TiS = Tipo de segmento; TC = Texto de chegada; O = Oração; NC = segmento não correlacionado; P = Palavra; G = Grupo.

54 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

No exemplo 1, S3 afirma que modificou a estrutura do texto de partida de sua TNCorr, de modo que o conteúdo de uma única oração (“linha”, nas palavras de S3) foi realizado, no texto de chegada, em três orações. Pelo protocolo linear do Translog©, disposto no Quadro 2, a maioria das segmentações de S3 está na ordem do grupo porque é essa a ordem em que o sujeito opera primordialmente durante sua tarefa tradutória. Entretanto, pela verbalização de S3, a ordem em que a tarefa foi representada, considerando-se o texto de partida, corresponde à ordem da oração. Isso aponta para duas observações distintas sobre a mesma passagem do texto de partida: de um lado, tem-se o modo como o sujeito processa o texto de partida e, simultaneamente, produz o texto de chegada, que é em uma unidade relativamente menor – o grupo –, possivelmente em função de seu processo de compreensão e produção de significados¹¹; por outro lado, encontra-se a maneira como o sujeito representa a tarefa, isto é, embora trabalhe com unidades menores, o sujeito está permanentemente ciente do valor funcional de uma unidade específica (e.g., palavra ou grupo) em ordens superiores do texto, como a oração ou o texto como um todo. Além disso, no caso específico do texto sobre anemia falciforme, S3 afirma que o texto de partida “tem frases muito *longas*, com orações *interpostas*” e completa que “tenderia a escrever um português com frases mais curtas”, de modo que o fez em inglês.

Por fim, para os dados referentes à representação, pode-se observar que tanto S3 quanto S4 apresentam, em relação aos

¹¹Para a Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004), o grupo, embora em posição de ordem inferior à oração, é a unidade fundamental de condensação de informação.

demais sujeitos, um comportamento mais homogêneo na amostra. Em outras palavras, S4 mantém considerável percentagem de representação na ordem da palavra tanto na realização da TCorr (=57,15%) quanto na execução da TNCorr (=56,22%); ao passo que S3 mantém considerável percentagem da representação em termos de sentenças (24,11% para a TCorr; 25,90% para a TNCorr). Apesar da elevada variação na ordem do grupo (32,26% para a TCorr; 62,00% para a TNCorr) e da segmentação na ordem da oração apenas para a TCorr (=23,81%), sugere-se que a considerável e uniforme representação em termos da sentença seja um fator diferencial do perfil de S3, haja vista que os demais sujeitos tiveram menores percentagens de representação nessa ordem e grande variação dessas percentagens de uma tarefa para a outra.

Discussão dos Dados

Partindo da proposta de diálogo entre os estudos da tradução e os estudos sobre *expertise* e desempenho experto (SHREVE, 2006), a seção anterior apresentou dados oriundos de análises envolvendo parâmetros de ambos os campos disciplinares, visando a elucidar aspectos pertinentes ao perfil de pesquisadores expertos não tradutores. Em síntese, verificou-se que o *conhecimento de domínio* reduz o tempo reservado à fase de orientação inicial, pois, ao assumirem que conhecem o assunto do texto, os expertos não tradutores não veem necessidade de envidarem muito esforço na leitura e compreensão do texto como um todo. Essa tendência de diminuição também foi verificada para as pausas de orientação em tempo real, que tiveram uma redução em termos de ocorrência e de duração em decorrência da variável *conhecimento de domínio*. Observou-se ainda que o *conhecimento de*

domínio aumentou a extensão dos segmentos que os sujeitos foram capazes de processar; nesse sentido, as evidências parecem apontar para o fato de que o *conhecimento de domínio* aumenta o número de palavras que podem ser operacionalizadas pela memória de trabalho durante a tarefa tradutória. (BADDELEY; HITCH, 1994)

Contudo, constatou-se que o *conhecimento de domínio* não necessariamente diminui ou aumenta o tempo despendido pelo experto não tradutor em sua tarefa tradutória, sendo aquele, portanto, uma variável espúria, tal qual as pausas de revisão em tempo real. Por fim, verifica-se também que a ordem de segmentação de cada sujeito é bastante análoga nas duas tarefas, não se observando impacto do *conhecimento de domínio*. Observa-se, ainda, que dados sobre a ordem de segmentação podem ser cruzados com os dados sobre a ordem em que o sujeito representa a tarefa, sendo esse cruzamento produtivo para se interpretar o desempenho em termos de *durabilidade* da tarefa tradutória. Os resultados parecem apontar para uma correlação entre perfil de desempenho e tipo de segmentação, sendo que, como observado em Silva (2007) e Pagano e Silva (2008), a segmentação em ordens inferiores, como a do grupo, não se revela problemática quando acompanhada de representação da tarefa em ordens superiores, uma vez que o reconhecimento do valor funcional de uma porção do texto no escopo do texto como um todo fomenta um comportamento metarreflexivo que contribui para a *durabilidade* da tarefa tradutória.

Comparando-se os resultados relativos às fases do processo tradutório desta pesquisa com aqueles do trabalho de Jakobsen (2002), encontra-se uma aparente similaridade entre os sujeitos

não tradutores e os tradutores profissionais. Em outras palavras, a porção de tempo dedicada a cada fase pelos não tradutores guarda certa similaridade com os tradutores profissionais. Não obstante, cumpre observar que, apesar da razoável *durabilidade* da tarefa tradutória desses sujeitos (correlacionada com a fase de redação) e do elevado tempo dedicado pelos não tradutores à fase de revisão final, esta raramente promoveu alterações substanciais no texto encontrado ao final da fase de redação, haja vista as preocupações dos sujeitos exclusivamente com questões ortográficas.

Em se tratando da segmentação, os dados dos não tradutores corroboram o postulado de que o tamanho da UT processada por um tradutor situa-se em um intervalo entre duas e quatro palavras. (DRAGSTED, 2005) A média superior apresentada por S4 quando da tradução da TCorr (=8,50 palavras), contudo, não parece ser um indício de maior capacidade de automonitoramento ou de maior memória de trabalho. Conforme vemos no cruzamento de dados sobre tipo de segmento e representação da tarefa, segmentos maiores, como os evidenciados pelo processo de S4, quando não estão correlacionados a uma representação da tarefa em ordens afins, levam a menor *durabilidade*.

Conforme apontam as análises da representação, ordens inferiores (i.e., palavra e/ou grupo) parecem implicar um menor esforço do sujeito para a resolução ou tradução de uma dada unidade do texto, facultando-lhe, por conseguinte, apresentar segmentos maiores, em razão de uma menor necessidade de pausas ou de pausas que se estendem por menos de cinco segundos. Ademais, para além do tamanho dos segmentos, observa-se que, diferentemente do que se esperava a partir dos estudos de Dragsted (2005), o maior nível de dificuldade que se assumiu ter o TNCorr, não implicou alterações drásticas no tipo de segmento processa-

do pelos sujeitos. Em outras palavras, tanto para o TCorr quanto para o TNCorr, pôde-se estabelecer certa analogia no que tange à distribuição dos tipos de segmentos, havendo prevalência de palavras e grupos. Cumpre ainda lembrar que S3 apresentou um padrão de segmentação na ordem do grupo para ambas as tarefas, além de apresentar considerável representação em ordens superiores.

Quanto à representação, observa-se que os expertos não tradutores não apenas estão imbuídos de maior *conhecimento de domínio* quando traduzem textos de sua subárea como também são capazes de organizar as informações e recuperar e processar seu *conhecimento de domínio* ou seu *conhecimento discursivo* para identificar e/ou solucionar problemas. Cumpre salientar, contudo, que, em consonância com o previsto por Scardamalia e Bereiter (1991) para o domínio da escrita, isso não necessariamente torna o processo tradutório mais rápido, uma vez que o experto não tradutor, em muitos casos, despense parcela significativa de tempo (i) examinando a veracidade e precisão das informações do texto de partida e (ii) buscando (interna e externamente) e/ou analisando um maior número de possibilidades para a solução de um problema tradutório. Por outro lado, percebe-se que essa representação pode garantir maior *durabilidade* da tarefa tradutória, conforme apontam Silva (2007) e Pagano e Silva (2008), pois evidencia a construção de significados a partir de ordens inferiores em interação com ordens superiores – sobretudo S3, analisado mais detidamente em Silva (2007) e Pagano e Silva (2008).

Com relação às pausas na fase de redação da TCorr e da TNCorr, os expertos não tradutores apresentaram uma tendên-

cia similar ao comportamento da maioria dos sujeitos profissionais observados por Machado e Alves (2007) e Batista e Alves (2007) em ambiente Translog©, uma vez que demonstram maior ocorrência de pausas de orientação em tempo real. Um maior número de pausas de orientação em tempo real em comparação ao número de pausas de revisão em tempo real a TCorr é indicativo de um impacto positivo do conhecimento de domínio na *durabilidade* da tarefa, o que corrobora os achados de Silva (2007). De acordo com os dados, verifica-se que todos os sujeitos apresentam um número maior de pausas de orientação em tempo real em relação àquela de revisão em tempo real na TCorr e na TNCorr. Assim, podem-se aventar duas hipóteses: (i) esse comportamento contraria a ideia da metarreflexão (Alves, 2005), pois o sujeito apresenta menos pausas de revisão em tempo real, e (ii) tal comportamento não contraria o pressuposto da metarreflexão, pois o sujeito apresenta menos pausa de revisão em tempo real porque gerencia a tarefa tradutória a partir da orientação inicial (i.e., não precisa parar para rever o que já fez, pois já havia tomado uma decisão anteriormente). É provável que a segunda hipótese seja a mais acertada, mas são necessários mais estudos empíricos para corroborar e refutar essas hipóteses.

Em termos de ritmo cognitivo, observa-se, para S1, S2 e S4, um padrão errático de alternância rítmica entre pausas e redação. Apesar de a orientação inicial ter aumentado na tradução do texto correlato, a fase de redação é, em ambas as tarefas, marcada por pausas na produção oriundas de naturezas diversas: seja por dificuldades linguísticas quanto ao léxico (i.e., palavra ou grupo), seja por reflexões acerca da precisão de uma terminologia adotada, seja por preocupações com a autoria. Essas questões, aliadas à representação em ordens inferiores (i.e., palavra ou grupo) – à

exceção de S3 – e à baixa capacidade da memória de tradução desses sujeitos explicam, em boa medida, o ritmo cognitivo errático dos mesmos.

Por fim, é mister traçar características do perfil de S3 que o destacam dos demais sujeitos. Como se pôde observar em muitos momentos da análise, S3 e S4 se encontram, em vários quesitos, em extremos opostos das amostras, o que também demandaria um aprofundamento dos estudos em relação às tarefas realizadas por S4. Contudo, fica patente, nas análises, que S3 é o único sujeito que apresenta um comportamento mais uniforme na realização da TCorr e da TNCorr nos diversos quesitos investigados, a saber: (i) maior percentagem de tempo destinado à fase de orientação inicial; (ii) média do tamanho dos segmentos e número de segmentos ao longo da fase de redação de uma dada tarefa tradutória; (iii) predomínio de segmentação e representação na ordem do grupo para ambas as tarefas; (iv) considerável número de segmentos não alinhados e segmentação em termos de sentenças (ainda que inferior a 1,50%) nas duas tarefas sob escrutínio; e (v) grande parcela de representação em termos de sentenças na realização tanto da TCorr como da TNCorr.

Esse comportamento mais homogêneo na realização das duas tarefas tradutórias sob escrutínio evidencia a maior *durabilidade* da tarefa de S3, uma vez que esse conceito pressupõe a existência de padrões consistentes de processamento e monitoramento, o que pôde, de fato, ser observado a respeito desse sujeito ao longo deste artigo e que parece estar atrelado a um maior *conhecimento discursivo* ou a um melhor gerenciamento desse conhecimento por parte de S3. Também cabe retomar aqui reflexões tecidas por Scardamalia e Bereiter (1991) em relação ao perfil diferencial de

expertos em áreas acadêmicas, destacando-se, além da integração plena das habilidades de escrita, leitura e desempenho profissional, o que poderia indicar uma relação entre *expertise* em conhecimento discursivo e *expertise* em *conhecimento de domínio*, características que podem ser indicativas de uma prática deliberada por parte desses sujeitos, própria do desenvolvimento do conhecimento experto. Além disso, cabe ressaltar que momentos de aparente desvio nessa uniformidade podem ser explicados a partir de estratégias do sujeito para compensar o desnivelamento do próprio *conhecimento de domínio* para a realização das duas tarefas. Por exemplo, o menor tempo destinado à fase de revisão final da TNCorr parece ser explicado pelo fato de que S3, não dispondo de *conhecimento de domínio* suficiente para a realização desta tarefa e já tendo suprido essa deficiência em sua fase de orientação inicial (que foi consideravelmente superior àquela encontrada na TCorr) ou nas instâncias de apoio externo balizadas sobretudo por seu *conhecimento discursivo*, não julgou ser necessário despender maiores esforços na revisão final de seu texto de chegada.

Considerações Finais

Nesta seção, são feitas considerações a respeito dos achados e limitações da presente pesquisa, além de alguns possíveis desdobramentos deste trabalho, tendo-se em vista sobretudo a proposta de Shreve (2006) quanto ao diálogo entre os estudos da tradução e os estudos sobre *expertise* e desempenho experto. Pode-se constatar, por este estudo, que essa interface possibilita um arcabouço teórico e metodológico profícuo para a compreensão do desempenho em tradução, quer de tradutores (e.g., em formação, expertos), quer de não tradutores (e.g., bilíngues, estudantes de língua estrangeira, pesquisadores).

Observou-se ainda, com base nos índices de pausa e segmentação, que a tradução apresenta elementos análogos com a *expertise* em escrita (BRYSON et al., 1991). Assim sendo, (i) a tradução é emergente, sendo necessário um automonitoramento constante por parte dos sujeitos; (ii) demanda esforço cognitivo; e (iii) requer o tratamento de múltiplos objetivos, por vezes, mutuamente excludentes (e.g., conciliar um projeto tradutório que preza a autoria e o original com a necessidade de aumentar, no texto de chegada, a veracidade ou a precisão da informação veiculada no texto de partida). Paralelo a isso, verificou-se que as variáveis oriundas dos estudos sobre *expertise* e desenvolvimento experto e dos estudos da tradução são variáveis que dialogam e cumprem um papel fundamental na análise da *durabilidade*. Assim sendo, a análise da representação (oriunda dos estudos sobre *expertise* e desempenho experto) e da segmentação (advinda dos estudos da tradução) se complementam e possibilitam uma triangulação consubstanciada em um número maior de dados. O mesmo se verifica com relação à análise de pausas e segmentação, pois o conceito de segmento utilizado não admite unidades menores do que a palavra, embora elas, de fato, existam ao longo do processo tradutório. Essa questão de complementaridade também pode ser verificada em termos de fases do processo tradutório e pausas de orientação e de revisão em tempo real. Uma vez separadas as fases, pode-se analisar as pausas que ocorrem em tempo real, ou seja, durante a fase de revisão final. Além disso, os resultados apontados, com futuros estudos, talvez possam apontar uma relação das pausas de orientação e de revisão em tempo real com a duração e outros processos cognitivos verificados nas fases de orientação inicial e de revisão final. Os dados apresentados no artigo em tela mostram, por exemplo, um impacto do *conhecimento de domínio* tanto na fase de

orientação inicial quanto na pausa de orientação em tempo real, mas não na pausa de revisão em tempo real e na fase de revisão final.

Esses achados precisam ainda ser corroborados por pesquisas envolvendo um número maior de sujeitos ou mesmo por experimentos com pesquisadores atuantes em outras subáreas. Necessário ainda é, futuramente, contrastar e comparar esses dados com outros, obtidos por meio de pesquisa experimental com os mesmos textos sob as mesmas condições junto a sujeitos tradutores expertos. De todo modo, pode-se, ainda que parcialmente, sugerir que o desempenho de expertos não tradutores traz importantes reflexões para os estudos da *expertise* e da competência tradutória. Por um lado, apesar de não ser possível verificar as mudanças ou uma aproximação ao nível ideal encontrado entre expertos em um domínio, tal qual apontado por Shreve (2006), pode-se observar, entre expertos não tradutores, pontos significativos para a aprendizagem de habilidades em tradução, quais sejam: postura crítica diante do texto de partida, conhecimento do tipo textual que está sendo traduzido e seus padrões de organização, comprometimento e engajamento ante a tarefa tradutória, além da motivação pessoal ou das exigências do mercado como instâncias tácitas de prática deliberada. Por outro lado, pode-se depreender que o *conhecimento de domínio* e o *conhecimento discursivo* parecem ser oportunos para a prática tradutória, justificando a existência de tradutores especializados em uma dada área do conhecimento e/ou um dado tipo textual.

Ao cabo, é importante frisar que se analisou, no presente artigo, não a *expertise* em pesquisa que cada sujeito tem em sua respectiva subárea, mas sim a sua habilidade de tradução da língua

materna para a língua estrangeira – desenvolvida, tacitamente, por razões pessoais e em função das demandas de agências de fomento e das instituições a que estão vinculados pela divulgação internacional do conhecimento produzido em nível nacional. Faz-se mister essa observação, pois não se afirma, neste trabalho, que há uma transferência de *expertise* de um domínio para o outro (i.e., da pesquisa para a tradução). Por essa razão, projeta-se, no âmbito do LETRA, pesquisas envolvendo tradutores profissionais, visando investigar as estratégias adotadas por esses sujeitos, bem como a ordem de sua segmentação e de sua representação quando da tradução de textos sobre os quais eles não têm *conhecimento de domínio*.

Referências

ALVES, F. Ritmo cognitivo, meta-reflexão e experiência: parâmetros de análise processual no desempenho de tradutores novatos e experientes. In: ALVES, F; MAGALHÃES, C; PAGANO, A. (Org.). *Competência em tradução: cognição e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ALVES, F. Tradução, cognição e contextualização: triangulando a interface processo-produto no desempenho de tradutores novatos. *D.E.L.T.A.* v. 39, p. 71-108, 2003. Volume especial: Trabalhos de Tradução.

ALVES, F. Unidades de tradução: o que são e como operá-las. In: ALVES, F.; MAGALHÃES, C. M., PAGANO, A. S. *Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 29-38.

ALVES, F.; GONCALVES, J. L. V. R. Modelling translator's competence:

relevance and expertise under scrutiny. In: GAMBIER, Y.; SCHLESINGER, M.; STOLZE, R. (Ed.). *Translation studies: doubts and directions*. Amsterdã: John Benjamins, 2007. . Papers from the IV Congress of the European Society for Translation Studies.

BADDELEY, A. D.; HITCH, G. J. Developments in the concept of working memory. *Neuropsychology*, v. 8, n. 4, p. 485-493, 1994.

BATISTA, B.; ALVES, F. *Processos de revisão e sua interface com sistemas de memória de tradução*. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BRYSON, M. et al. Going beyond the problem as given: problem solving in expert and novice writers. In: STERNBERG, R. J.; FRENCH, P. A. (Ed.). *Complex problem solving: principles and mechanisms*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates. 1991. p. 61-84.

DRAGSTED, B. Segmentation in translation: differences across levels of expertise and difficulty. *Target*, v. 17, n. 1, p. 49-70, 2005.

CHI, M. T. H. Quantifying qualitative analyses of verbal data: a practical guide. *The Journal of the Learning Science*, v. 6, n. 3, p. 271-315, 1997.

CHI, M. T. H. Laboratory methods for assessing experts' and novices' knowledge. In: ERICSSON, K. A. et al. *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge: CUP, 2006a. p. 167-184.

CHI, M. T. H. Two approaches to the study of experts' characteristics. In: ERICSSON, K. A. et al. *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge: CUP, 2006b. p. 21-30.

ERICSSON, K. A. An introduction to the Cambridge handbook of expertise and expert performance: its development, organization, and content. In: ERICSSON, K. A. et al. *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge: CUP, 2006. p. 3-20.

ERICSSON, K. A.; CHARNESSE, N. Cognitive and developmental factors in expert performance. In: FELTOVICH, P.; FORD, K. M.; HOFFMAN, R. R. (Ed.). *Expertise in context: human and machine*. 105 Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

ERICSSON, K. A.; SMITH, J. Prospects and limits of the empirical study of expertise: an introduction. In: ERICSSON, K. A.; SMITH, J. (Ed.). *Toward a general theory of expertise*. Cambridge: CUP, 1991. p. 1-38.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN C. M. I. M. *An introduction to functional grammar*. 3th ed. Londres: Edward Arnold, 2004.

JAKOBSEN, A. L. Translation drafting by professional translators and by translation students. In: HANSEN, G. (Ed.). *Empirical translation studies: process and product*. Copenhagen: Samfundslitteratur, 2002. p. 191-204

JAKOBSEN, A. L. Effects of think aloud on translation speed, revision and segmentation. In: ALVES, F. (Ed.). *Triangulating translation: perspectives in process-oriented research*. Amsterdã: John Benjamins, 2003. p. 69-95.

LIMA, K. C. S. *O impacto do conhecimento de domínio nos procedimentos de orientação inicial e orientação em tempo real e revisão em tempo real e revisão final em tarefas tradutórias executadas por pesquisadores expertos não tradutores*. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MACHADO, I. T.; ALVES, F. *Processos de orientação inicial e em tempo real e sua interface com sistemas de memória de tradução*. 2007. 106 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PACTE. Building a translation competence Model. In: ALVES, F. (Ed.). *Triangulating translation: perspectives in process oriented research*. Amsterdã: John Benjamins, 2003.

PACTE. Investigating translation competence: conceptual and methodological issues. *Meta*, v. 50, n. 2, p. 609-619, 2005.

PAGANO, A. S.; SILVA, I. A. L. Domain knowledge in translation task execution: insights from academic researchers performing as translators. In XVIII FIT WORLD CONGRESS, 2008, Xangai. *Proceedings..* Xangai: Foreign Language Press, 2008.

SCARDAMALIA, M.; BEREITER, C. Literate expertise. In: ERICSSON, K.A.; SMITH, J. *Toward a general theory of expertise*. Cambridge: CUP, 1991. p. 172-194.

SCHILPEROORD, J. *It's about time: temporal aspects of cognitive processes in text production*. Utrecht: USI & C, 1996.

SHREVE, G. M. The deliberate practice: translation and expertise. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON NEW HORIZONS IN THEORETICAL TRANSLATION STUDIES, 2005, Hong Kong. *Proceedings...* Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 2006. p. 154 – 162.

SILVA, I. A. L. *Conhecimento experto em tradução: aferição da durabilidade de tarefas tradutórias realizadas por sujeitos não tradutores em condições empírico-experimentais*. 2007. 277 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

68 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

STEINER, E. Grammatical metaphor in translation – some methods for corpus-based investigations. In: HASSELGARD, H. et al. (Ed.). *Information structure in a cross-linguistic perspective: language and computers*. Amsterdã: Rodop, 2002. p. 213-228.

SWALES, J. M. *Research genres*. Cambridge: CUP, 2004.

VASCONCELOS, S. M. R.; SORENSON, M. M.; LETA, J. Scientist-friendly policies for non-native English-speaking authors: timely and welcome. *Brazilian Journal of Medical and Biological Research*, Ribeirão Preto, v. 40, p. 743-747, 2007.

Submetido em: 15/08/2008

Aceito em: 10/05/2009

O BRASIL TRADUZ A FICÇÃO ARGENTINA DOS ANOS 70

BRAZIL TRANSLATES ARGENTINE FICTION IN THE 70S

Jorge Hernán Yerro

Universidade Federal da Bahia

Resumo

O artigo investiga as estratégias que definiram a importação de obras de ficção em prosa, produzidas na década de 1970 por autores argentinos e traduzidas no Brasil, no mesmo período. Trata das relações existentes entre o sistema literário brasileiro e outros sistemas que com ele interagiram no período estudado, principalmente os sistemas político, educativo e literário internacional, através de uma abordagem historiográfica, com base nos Estudos Descritivos da Tradução, reunindo informações sobre a primeira etapa do processo tradutório: o da seleção das obras a serem traduzidas. O artigo aponta o sistema político brasileiro, que teve como traço marcante o forte uso da repressão e da censura como responsável, quase absoluto, pelas estratégias de seleção utilizadas para eleger os autores argentinos traduzidos no Brasil.

Palavras-chave: Literatura Argentina. Anos 70. Brasil.

Abstract

The article investigates the strategies which have defined the importation of fiction in prose produced in the 70s by Argentine authors and translated in Brazil in the same period. It deals with the existing relationships between the Brazilian literary system and other systems which interacted with it in the studied period, mainly the political, the educational and the international literary systems, through a historical perspective based on the Translation Descriptive Studies, gathering information about the first step in the translation process: the one of selection of the works to be translated. The article indicates the Brazilian political system, which had as a sharp feature the use of repression and censorship both responsible, almost fully, for the strategies of selection used in the selection of the Argentine authors translated in Brazil.

Keywords: Argentine literature. The 70s. Brazil.

Introdução

O estudo de um sistema literário¹ é um fato complexo, que implica observar em detalhe tanto os elementos que compõem o sistema analisado, quanto os componentes externos que têm alguma relação com ele. Isto deve ser feito porque, como qualquer outro sistema social, o literário não se desenvolve de maneira isolada, mas interage com outros sistemas que influirão na sua evolução. Tal interação pode ocorrer em vários níveis, ou seja, dentro do próprio polissistema nacional, isto é, o sistema principal, onde

¹ O conceito de “sistema literário” usado neste artigo é o proposto na Teoria dos Polissistemas por Itamar Even-Zohar (1999), para quem um “sistema literário” é o conjunto de atividades – ou de qualquer uma de suas partes – para as quais seja possível teorizar relações sistêmicas, que as classifiquem como literárias.

se encontram os sistemas literário, religioso, educativo, político etc., e em relação a outros sistemas alheios àquele, tais como o sistema literário internacional ou outros polissistemas nacionais. Em ambos os casos, a tradução desenvolve um papel muito importante, pois atua como a porta de entrada dos acontecimentos estrangeiros, sempre que se trata de sistemas em outras línguas. Assim sendo, toda informação que chegar ao polissistema local, através da tradução, afetará não só o sistema importador do texto traduzido, por exemplo, o literário, mas todos os sistemas que compõem o polissistema principal, como o político, o educativo e o religioso, modificando, por sua vez, o desenvolvimento do polissistema como um todo.

Em vista disso, o artigo² faz um estudo do sistema literário brasileiro da década de 1970, observando, especificamente, a forma como o polissistema nacional se comportou em relação à importação de um determinado sistema literário, composto por obras em prosa de autores argentinos produzidas no período mencionado. Defende-se a hipótese de que as características históricas da época – o governo de ditadura militar tanto no Brasil como na Argentina – teriam exercido forte impacto no funcionamento dos sistemas literários de ambos os países, atingindo o vínculo existente entre estes, dando à tradução, portanto, um espaço determinante.

A premissa que sustenta tal hipótese é a de que os regimes que governavam os dois países eram autoritários e repressivos, resultando no controle absoluto dos meios de comunicação e, com eles, do mercado editorial. Deste modo, e levando em conta que a

² O artigo resume resultados obtidos na minha pesquisa de Mestrado, cuja dissertação foi defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2006.

natureza de ambas as ditaduras era a mesma, será observado o mecanismo de censura usado pelos dois governos a fim de encontrar um padrão que possa ter orientado as estratégias de seleção da literatura argentina traduzida no Brasil. A importância do poder que tinha o sistema político, no contexto estudado, refletiu-se na seleção da literatura importada – entende-se que ao mesmo tempo em que determinados textos foram escolhidos, outros foram marginalizados – que formava parte de um projeto maior de “limpeza” ideológica, fato que orientava claramente as estratégias de seleção.

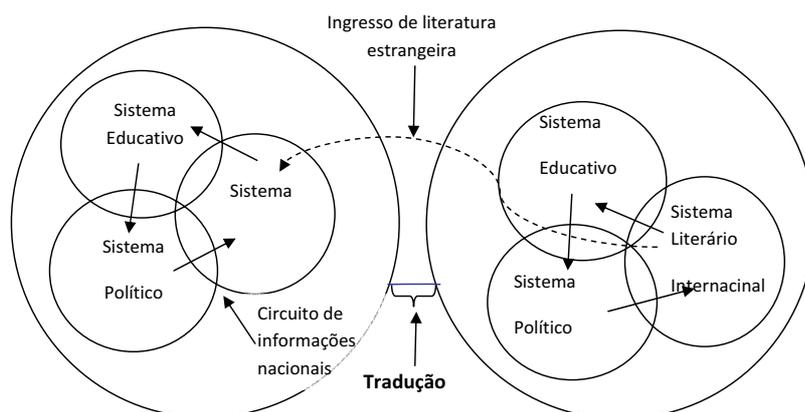
Ao analisar um dos momentos do processo tradutório menos abordado, isto é, os critérios de escolha do material a ser traduzido, o propósito do artigo é trazer nova luz não só sobre os estudos da área, mas, também, sobre um período muito particular da história brasileira e, especificamente, do sistema literário deste país. Para tal, será considerado que este sistema fazia parte de um contexto maior com o qual interagia, o que implica a necessidade de examinar os aspectos políticos, ideológicos, econômicos e culturais que possam ter interferido no seu desenvolvimento.

A literatura argentina no sistema literário brasileiro

Para proceder à análise das relações entre a literatura argentina e o sistema literário brasileiro, é preciso comentar o papel da literatura traduzida em um contexto como o do Brasil dos anos 70. Para tal, em um primeiro momento, deverá ser levado em conta que, neste caso, considera-se um projeto governamental de caráter autoritário, implicando que as relações de poder entre as diferentes esferas sociais estão regulamentadas por uma única fonte que assume o controle de todas elas. Isto significa que tal

autoridade fará uso exaustivo de todos os meios dos quais disponha como uma forma de garantir o sucesso do seu projeto. Em casos como este, a veiculação informativa torna-se crucial, pois dela depende a divulgação dos acontecimentos que se produzem dentro do sistema social. Assim sendo, é muito frequente a manipulação de todo tipo de informação, para garantir apenas a difusão de notícias convenientes a quem detém o poder.

Em relação ao tráfego de informações presente numa sociedade, pode-se propor a seguinte divisão: por um lado, encontra-se a informação local, ou seja, a que é gerada dentro da própria sociedade, e faz referência tanto a eventos nacionais quanto internacionais. Por outro, está a informação provinda do exterior, que traz, basicamente, assuntos de cunho internacional, mas que pode trazer, também, outros referentes ao sistema local. Assim, considerando que o fluxo de informações circula através do sistema comunicativo sob diferentes formatos, e que um destes é o literário, interessa-nos apenas o conjunto de informações internacionais, posto que, entre estas, pode ser localizada a literatura traduzida. A figura 1, a seguir, ilustra a situação.

*Polissistema Nacional**Polissistema Internacional***Figura 1:** O tráfego de informações no polissistema

Fonte: Elaboração própria

Cabe, então, observar que esta literatura, a partir do momento em que passa a fazer parte de um determinado sistema comunicativo, integra o conjunto de discursos que conformam tal sociedade. Por sua vez, é preciso considerar a importância que estes discursos têm na formação de identidades, entendendo, assim, a importância para os governos ditatoriais em assumir seu controle total.

Sobre os discursos identitários, Clem Robyns (1996, p. 406), no seu artigo *Translation and discursive identity*, afirma que todo discurso se autodefine em relação, ou oposição, a outros discursos. Além disso, as relações, unidas a poderes díspares, nunca são igualitárias, provocando a necessidade de estabelecimento da confiança numa identidade comum, mediante a preservação do dis-

curso oficial. Isto significa que, “[...] se a identidade é construída em oposição a um alienígena, interferências implicam perda de autonomia e, em consequência, perda da identidade”.³ Assim, quando existe um projeto de formação e, portanto, de controle de identidades, a tradução transforma-se em um objeto invasor, que “[...] introduz elementos discursivos de outros discursos, sendo, conseqüentemente, por definição, uma violação de códigos em potencial”.⁴(ROBYNS, (1996) Por conseguinte, Robyns propõe uma redefinição do termo tradução como “a migração e transformação de elementos discursivos entre diferentes discursos”,⁵ ocupando, cada um destes discursos, uma posição em um sistema maior, que forma seu próprio sistema.

Lawrence Venuti (1998, p. 67, tradução nossa), por sua vez, afirma que :

[...] a tradução é geralmente vista com desconfiança, porque inevitavelmente domestica textos estrangeiros por meio de valores linguísticos e culturais que são compreensíveis para um público específico. Este processo funciona em cada etapa de produção, circulação e recepção da tradução. Começa com a própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, que responde a interesses domésticos particulares, e que sem-

³ Nossa tradução de: “If identity is constructed in opposition to the alien, interferences imply loss of autonomy and thereby loss of identity.”

⁴ Nossa tradução de: “It introduces discursive elements from other discourses and, therefore, by definition is a potential code violation.”

⁵ Nossa tradução de: “The migration and transformation of discursive elements between different discourses”.

pre implica a exclusão de outros textos e literaturas. O processo continua, com maior força, no desenvolvimento de uma estratégia de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos domésticos, o que também significa a escolha de determinados valores domésticos em detrimento de outros. E se torna ainda mais complexo pelas diversas formas em que a tradução é publicada, criticada, lida e ensinada, produzindo efeitos culturais e políticos que variam em diferentes contextos institucionais e posições sociais.⁶

Assim, segundo o teórico, todo processo tradutório atravessa uma série de etapas que colaboram para uma apropriação do texto estrangeiro. Cada uma dessas etapas tem uma função específica, embora todas aspirem a um objetivo comum: a domesticação. A afirmação resulta importante para este trabalho, pois permite a análise do primeiro estágio do processo tradutório e das características sociopolíticas do período estudado.

⁶ “Translation is often regarded with suspicion because it inevitably domesticates foreign texts, inscribing them with linguistic and cultural values that are intelligible to specific domestic constituencies. This process of inscription operates at every stage in the production, circulation, and reception of the translation. It is initiated by the very choice of a foreign text to translate, always an exclusion of other foreign texts and literatures, which answers to particular domestic interests. It continues most forcefully in the development of a translation strategy that rewrites the foreign text in domestic dialects and discourses, always a choice of certain domestic values to the exclusion of others. And it is further complicated by the diverse forms in which the translation is published, reviewed, read, and taught, producing cultural and political effects that vary with different institutional contexts and social positions.”

No contexto brasileiro dos anos 70, no qual duas ideologias opostas – uma promovida pelos EUA e a outra pela URSS – disputavam o espaço do discurso hegemônico, a tradução desempenhava um papel importante, pois era uma das vias de infiltração da ideologia do “inimigo”. Em vista disso, cabe considerar que o regime tenha adotado as medidas necessárias, dentro do seu plano de censura editorial, tanto para filtrar as obras literárias que considerava indesejadas, quanto para motivar o ingresso daquelas que entendia como propícias para estimular suas aspirações.

Um claro exemplo do papel do governo na importação literária é lembrado por Irene Hirsch (2006, p. 48 e 49). Segundo a pesquisadora,

Foi principalmente a partir de 6 de janeiro de 1967, data da assinatura do acordo MEC-SNEL-USAID de Cooperação para Publicações Técnicas, Científicas e Educacionais, que o mercado editorial brasileiro viu-se invadido por publicações de autores norte-americanos, ou seja, exatamente quando a divulgação dessas obras entre nós tornou-se objeto de política pública do governo brasileiro. Assim, segundo esse acordo, seriam colocados na rede escolar brasileira, no prazo de três anos, a contar de 1967, 51 milhões de livros de autoria norte-americana. [...] Esse acordo representou uma combinação de interesses comuns entre o regime militar e a expansão de grupos privados, representados, nesse caso, por empresários da cultura.

Logo a seguir, citando a obra de Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*, Hirsch (2006) acrescenta que:

[...] o setor livreiro – na figura das casas editoriais AGIR, Francisco Alves, Globo, Kosmos, LTB, Monterrey, Nacional, José Olympio, Vecchi, Cruzeiro, Saraiva, GRD – financiou as atividades do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), organização responsável por uma intensa campanha de propaganda anticomunista, nos anos anteriores ao golpe de 1964.

Portanto, a política governamental do regime militar mantinha o controle ideológico do setor livreiro, que nitidamente inclinado a favor das tendências capitalistas, apoiava a publicação de informações que as reforçassem.

Assim, a análise das relações estabelecidas entre a literatura argentina produzida na década de 70, e o sistema literário brasileiro da mesma época, considera, que em ambos os países, o contexto sociopolítico é similar, ou seja, que o discurso central defende uma mesma ideologia de luta contra a disseminação de uma outra ideologia. A participação indireta dos EUA no funcionamento de ambos os regimes impôs, evidentemente, comportamentos semelhantes aos respectivos governos.

Em vista disso, o estudo do sistema literário brasileiro, neste período particular, com seus mecanismos internos e suas relações com outros sistemas, dará respostas análogas às encontradas no sistema literário argentino. Isto significa que, existindo em ambos os sistemas, filtros que operavam sob as mesmas exigências, o perfil dos autores censurados nas duas literaturas deveria, também, coincidir. No entanto, como não se pretende aqui estabelecer comparação entre autores, mas descobrir os escrito-

res argentinos marginalizados e os aceitos pelo sistema brasileiro, a análise se deterá sobre os autores argentinos reprimidos e publicados no seu próprio país, para então examinar a forma como ambos os grupos foram recebidos pelo sistema literário do Brasil.

Por outro lado, é preciso entender que o sistema literário não deve seu comportamento apenas a decisões provindas do sistema hegemônico, no caso, o político. Em muitos casos, outras forças opositoras, também pertinentes ao sistema, propõem pautas contrárias, ou pelo menos divergentes, das impostas pelo sistema central.

No caso estudado, o sistema literário local atravessava, em relação à literatura hispano-americana, um momento particular. O *boom* da literatura latino-americana, ao longo da década anterior, exercia, nos anos 70, forte pressão em favor da publicação de determinados autores nem sempre bem-vistos pelo regime, uma vez que muitos deles tratavam, em sua literatura, de assuntos contrários aos do projeto da ditadura. Além disso, vários desses autores se declaravam, abertamente, simpatizantes da esquerda. O fato é importante para esta análise, posto que determina uma situação particular, que deve ser tomada com bastante cuidado.

Portanto, percebem-se dois movimentos de certa forma opostos: por um lado, sobre o sistema literário agiam forças externas, representadas pela ditadura e sua natureza repressiva, delimitando sua produção, selecionando e descartando publicações sem nenhum tipo de critério artístico; por outro, o fenômeno do *boom* latino-americano estimulava a entrada de autores estrangeiros de renome internacional, beneficiando o sistema editorial.

Levando em conta tal particularidade, levantam-se⁷ os autores argentinos cujas obras em prosa foram traduzidas no Brasil, na década de 70, tentando delinear as diversas razões que teriam motivado tais traduções. Para levar a cabo a tarefa, consideram-se as relações mantidas entre os sistemas literários de ambos os países, o polissistema social principal, e os demais sistemas literários com os quais interagem. Vale salientar que vários dos escritores mencionados na *Historia de la literatura argentina* (1982)⁸, não foram traduzidos, tornando-se importante identificar as razões de sua exclusão.

Narrações argentinas no Brasil

Os seguintes autores argentinos, cujas obras eram consideradas relevantes dentro do sistema literário local dos anos 70, foram traduzidos no Brasil, na mesma década. A pesquisa baseou-se em seis fontes: o catálogo *online* da Biblioteca Nacional do Brasil; o catálogo *online* da Biblioteca da UFRJ; o catálogo *online* da USP; o catálogo da UFBA; o catálogo do *site* Estante Virtual, página da Internet que reúne uma base de dados de 322 sebos e livreiros virtuais, espalhados em 86 cidades brasileiras; e o catálogo do *site* Bondfaro, página da Internet que pesquisa o acervo das principais

⁷ A lista apóia-se na *Historia de la literatura argentina*, de Susana Zanetti.

⁸ Obra, organizada por Susana Zanetti, que foi usada como base para a coleta dos nomes dos autores argentinos que publicaram na década de 1970 naquele país. Trata-se de uma coleção de 158 fascículos, lançados a partir 1980 e editados em cinco volumes em 1982. Os volumes contêm a história da literatura argentina desde o seu início até finais da década de 1960. Porém, como foi publicada a partir de 1980, traz referência a obras que alcançaram os 70. Considera-se, também, que a data de lançamento da obra referenciada permite trazer uma reflexão sobre o sistema literário argentino da década estudada nesta pesquisa.

livrarias do Brasil. O resultado da pesquisa revelou os seguintes autores argentinos, suas obras e respectivas traduções.

<i>Autor</i>	<i>Literatura ficcional em prosa produzida nos 70</i>	<i>Literatura ficcional em prosa traduzida no Brasil nos 70</i>
Jorge Luis Borges	<i>El informe de Brodie</i> (1970) <i>El libro de arena</i> (1975)	<i>O informe de Brodie</i> (Editora Globo, 1976. Trad. Hermilo Borba Filho) <i>O livro de areia</i> (Editora Globo, 1978. Trad. Ligia Morrone Averbuck)
Julio Cortázar	<i>Prosa del observatorio</i> (1972) <i>Octaedro</i> (1974)	<i>Prosa do observatório</i> (Perspectiva, 1974. Trad. Davi Arrigucci Júnior) <i>Octaedro</i> (Civilização Brasileira, 1975. Trad. Glória Rodríguez)
Manuel Puig	<i>The Buenos Aires affair</i> (1973)	<i>The Buenos Aires affair</i> (Civilização Brasileira, 1975. Trad. Glória Rodríguez)
Jorge Asís	<i>Don Abel Zalim, el burlador de Dominico</i> (1972) <i>Los reventados</i> (1974)	<i>Dom Abel Zalim, o burlador de Dominico</i> (Civilização Brasileira, 1979 ⁹) <i>Os arreventados</i> (Civilização Brasileira, 1976. Trad. Glória Rodríguez)
Poldy Bird	<i>Cuentos para leer sin rimmel</i> (1971)	<i>Ternura para sorrir e chorar</i> (Artenova, 1972. Trad. Regina Brandão)
Silvina Bullrich	<i>Los pasajeros del jardín</i> (1971)	<i>Os passageiros do jardim</i> (Record, 1971)

Quadro 1: Autores argentinos de ficção traduzidos no Brasil nos anos 70
Fonte: Elaboração própria

⁹ Não foram identificados os nomes dos tradutores não mencionados no quadro.

A pesquisa indica que, durante a década de 1970, teriam sido nove as traduções de autores argentinos, publicadas no Brasil. Com base nos dados apontados na *Historia de la literatura argentina* (1982), observa-se que, no mesmo período, foram publicados 129 livros de escritores argentinos de prestígio. No entanto, não se pretende aqui analisar a diferença existente entre os números, e sim tentar compreender a provável influência do regime militar e do *boom* editorial na escolha dos livros editados em português, entendendo que, no polissistema da época, os dois elementos desempenharam papel relevante sobre o sistema literário.

A análise será feita seguindo a ordem proposta pela *Historia de la literatura argentina* (1982), que, graças à classificação que faz do sistema literário daquele país, será utilizada, também, como ferramenta de auxílio na busca de fatores que permitam compreender os critérios de seleção utilizados por parte do sistema literário brasileiro ao escolher os autores argentinos a serem importados. Cabe mencionar, que, não se descarta aqui o fato de que os autores argentinos aspirassem a entrar no sistema literário brasileiro. Ademais, em se tratando de escritores que, em alguns casos, já desfrutavam de considerável difusão internacional, não faria sentido pensar que não tivessem a pretensão de divulgar sua obra no país vizinho. No entanto, as particularidades sociopolíticas da época, exigem uma reflexão sobre a influência determinante que o sistema receptor teria tido na escolha das obras a serem traduzidas.

A *Historia de la literatura argentina* (1982) admite a dificuldade de priorizar os autores nacionais. No capítulo *La narrativa entre 1960 y 1970*, por exemplo, faz referência à seleção dos autores:

Classificar os numerosos escritores que surgiram a partir de meados da década de sessenta oferece dificuldades insanáveis, determinadas, em parte, pela falta de perspectiva histórica que torna provisória qualquer linearidade, e impede manter a distância que possibilite uma reflexão justa sobre a literatura do presente; e em parte, pelas características desta geração marcada, precisamente, pela diversidade de linhas pelas quais está constituída. Em face da necessidade de estabelecer linearidades, qualquer critério adotado depende sempre das premissas das que se parte e dos termos que sejam considerados fundamentais para a classificação, os quais determinarão recortes e agrupamentos muito diversos, ou seja, diferentes organizações internas do sistema.¹⁰ (ZANETTI, 1982, p. 665, tradução nossa)

Dessa forma, a publicação apresenta, em observações com maior ou menor número de palavras, características da vida e da obra de uma série de escritores escolhidos pelos autores de cada capítulo, refletindo a sua importância, dentro do sistema literário

¹⁰ “Clasificar los numerosos narradores que surgieron a partir de mediados de la década del sesenta ofrece dificultades insalvables, determinadas, por una parte, por la falta de perspectiva histórica que hace provisorio todo lineamiento e impide mantener la distancia que posibilite una reflexión ajustada sobre la literatura del presente; y, por otra, por las características de esta generación marcada precisamente por la diversidad de líneas que la constituyen. Frente a la necesidad de establecer lineamientos, cualquier criterio adoptado depende siempre de las premisas de las que se parte y de los términos que se consideren fundamentales para la clasificación, que van a determinar recortes y agrupaciones muy diversos, es decir, distintas organizaciones internas del sistema.”

local, embora sem declarar o fato de maneira explícita, na maioria dos casos. A categorização, feita por especialistas, servirá como imagem do sistema literário argentino da época.

Cinco escritores gozam do privilégio de um capítulo particular¹¹ na *Historia de la literatura argentina*: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Manuel Mujica Láinez e Leopoldo Marechal. Desses, apenas dois tiveram parte de sua produção traduzida. Tanto Borges quanto Cortázar, talvez os dois autores argentinos de maior difusão internacional, foram os mais favorecidos pelo sistema literário brasileiro nos 70, com duas traduções cada um. No caso do primeiro, sem contar o livro escrito em colaboração com Bioy Casares, os dois volumes traduzidos coincidem com a sua produção narrativa na década em questão. Já Cortázar teve traduzidos dois dos cinco livros publicados na Argentina, no mesmo período. Os outros três escritores, Sábato, Mujica Láinez e Marechal, por outro lado, de um total de dez publicações, não tiveram nenhuma obra traduzida na década.

A segunda linha de escritores, abrangendo os nomes de Adolfo Bioy Casares, Antonio Di Benedetto, Héctor Tizón, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Manuel Puig e Juan José Saer, contempla um total de dezoito publicações, sendo apenas um título traduzido – *The Buenos Aires affair*, de Manuel Puig.

Noventa e duas obras compõem o total de obras inscritas no terceiro e último grupo, no qual estão incluídos os escritores: Abelardo Castillo, Alberto Laiseca, Alberto Venasco, Amalia Jamilis, Andrés Rivera, Angélica Gorodischer, Beatriz Guido,

¹¹ Deve ser mencionado que J. L. Borges é uma exceção, pois dois capítulos do livro são dedicados a ele.

Dalmiro Sáenz, David Viñas, Eduardo Goligorsky, Eduardo Gudiño, Kieffer, Enrique Medina, Estela Dos Santos, Germán Leopoldo García, Haroldo Conti, Hebe Uhart, Héctor Lastra, Héctor Libertilla, Humberto Costantini, Jorge Asís, Jorge Riestra, Juan Carlos Martini, Juan Carlos Martini Real, Luis Guzmán, M. Pichon Riviere, Marco Denevi, Maria Esther de Miguel, María Granata, Mario Szichman, Marta Lynch, Miguel Briante, Néstor Sánchez, Osvaldo Lamborghini, Pedro Orgambide, Poldy Bird, Ricardo Piglia, Rodolfo Rabanal, Rodolfo Walsh, Sara Gallardo, Silvina Bullrich, Vicente Battista. De todas estes autores, existem apenas quatro traduções feitas no Brasil que correspondem a duas obras de Jorge Asís, uma de Poldy Bird e uma de Silvina Bullrich.

Assim, das nove traduções publicadas, quatro correspondem a autores do primeiro grupo, uma a um autor do segundo grupo e quatro a autores do terceiro.

Como explicar estas escolhas? Como justificar a quase indiferença em relação às obras dos autores do segundo grupo? Qual a razão que teria levado as editoras brasileiras a traduzirem um mesmo número de obras de Jorge Assis, Borges e Cortázar?

Para responder a estas perguntas, cabe observar as características das obras dos autores traduzidos, assim como os traços mais significativos dos excluídos. Ao tempo em que se compreende a importância da interação do sistema literário com outros sistemas, é preciso considerar a relação entre as obras e o *boom* editorial, entre os próprios escritores e o sistema político do seu país, não esquecendo que Brasil e Argentina estavam inseridos em um contexto sociopolítico maior que os transformava em parte de um projeto de alcance mundial.

Os traduzidos e os esquecidos

O primeiro grupo

<i>Autores argentinos traduzidos no Brasil nos anos 70</i>	<i>Autores argentinos não traduzidos no Brasil nos anos 70</i>
Jorge Luis Borges	Ernesto Sábato
Julio Cortázar	Leopoldo Marechal
	Manuel Mujica Láinez

Quadro 2: Traduzidos e Excluídos – 1º. Grupo

Fonte: Elaboração própria

Antes de iniciar a análise dos autores do primeiro grupo, é preciso fazer um comentário sobre três pontos que, por diversos motivos, podem ser determinantes na escolha de um livro a ser traduzido: cânone, clássico e *best seller*. Defini-los, supõe diferentes dificuldades. Pode-se tomar emprestada a noção de obra canônica de Itamar Even-Zohar, que na Teoria do Polissitema, através da conceitualização de Shklovskij, afirma:

Por ‘canonizadas’ entendemos aquelas normas e obras literárias (ou seja, tanto modelos quanto textos) que nos círculos dominantes de uma cultura aceitam-se como legítimas e cujos produtos que mais se destacam são preservados pela comunidade para formarem parte da herança histórica desta. ‘Não-canonizadas’ quer dizer, pelo contrário, aquelas normas e textos que esses círculos rejeitam como ile-

gítimas e cujos produtos, com o passar do tempo, a comunidade, com frequência, esquece (caso seu *status* não mude). A canonização não é, portanto, um traço inerente das atividades textuais em nenhum nível: não é um eufemismo para ‘boa literatura’ *versus* ‘má literatura’.¹² (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 7)

As quatorze definições oferecidas por Italo Calvino em *Por que ler os clássicos*¹³ demonstram a dificuldade de se definir o termo “clássico”. No entanto, pode-se dizer que clássico é um autor ou obra que servem como modelo para a posteridade. A definição de *best seller* é a mais simples: como o termo indica, um *best seller* é aquele livro que ocupa lugar entre os mais vendidos, implicando grande popularidade, independente de sua qualidade estética e de seu aporte cultural.

Embora as classificações, muitas vezes, sejam vistas como formas de controle do conhecimento, sustentando-se no ideal moderno de um conhecimento “[...] isento e neutro e, portanto, não ideológico e de valor e alcance universais” (ARROJO, 1996,

¹² Nossa tradução de: “Por ‘canonizadas’ entendemos aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta. ‘No-canonizadas’ quiere decir, por el contrario, aquel las normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo (a no ser que su status cambie). La canonicidad no es, por tanto, un rasgo inherente a las actividades textuales a nivel alguno: no es un eufemismo para ‘buena literatura’ frente a ‘mala literatura’”.

¹³ p. 9 a 15

p. 53-54 apud RODRIGUES, 2000, p. 176-177), sua utilização torna-se necessária, posto que a teoria que fundamenta nossa opinião está baseada em dicotomias constituídas por classificações como “literatura nacional – literatura estrangeira”, “literatura de ficção – literatura de não-ficção”, para mencionar algumas.

No caso em questão, as obras e os autores contemplados foram e são tanto bem vendidos, quanto clássicos e/ou canônicos. Basta mencionar Borges, e toda a sua obra, além do romance *Rayuela*, de Cortázar. É possível esperar, ainda, que uma obra ou um autor contemplados por uma das três categorias, torne-se forte candidato a tradução.

Contudo, qual das três categorias terá maior peso na hora de escolher a obra a ser traduzida? A resposta dependerá, basicamente, das necessidades do sistema receptor. Em casos nos quais este se encontre em processo de formação, a importação de autores de prestígio será muito comum. Porém, quando o sistema literário está inserido em um contexto no qual o que importa não é a qualidade das obras publicadas, e sim a eliminação de determinadas ideias e a divulgação de outras, ou mais especificamente de nenhuma, o *best seller* o descomprometido será o alvo principal do sistema receptor.

Em vista disso, surge a seguinte pergunta: qual das três categorias foi prioritária quando da escolha dos livros e autores argentinos que seriam traduzidos no Brasil na década de 1970? De acordo com as definições acima, pode-se afirmar que os autores do primeiro grupo eram considerados canônicos, no sistema literário argentino dos anos 70. No entanto, o fato bastou para que

todos fossem traduzidos no Brasil, no mesmo período? Para comprovar se o conceito que tinha cada autor dentro do seu sistema literário funcionou de forma determinante quando da sua escolha para tradução, ou se houve outros elementos fundamentais no processo de seleção, é preciso analisar cada caso, individualmente.

Justificar a importação da obra de Borges não é uma tarefa difícil. No início da década de 1970, o autor já gozava de prestígio internacional, o que tornava quase injustificável não traduzi-lo. Pode-se dizer que Borges era considerado canônico tanto dentro do seu país, como no sistema literário ocidental. Além disso, a temática do escritor estava longe da crítica política e, quando se aproximava desta, o fazia por caminhos tão indiretos, quanto duvidosos. Outro motivo importante, que não fazia do autor de *Ficciones* (1944) um inimigo direto da ditadura, era o fato de que seus ataques não tinham por alvo o regime militar e sim o *peronismo*. Cabe, finalmente, lembrar que Borges foi condenado pela Academia Sueca, entidade responsável pela entrega do prêmio Nobel de Literatura, por ter sido condecorado, em 1976, por Augusto Pinochet.

Cortázar, por sua vez, merece observação mais detalhada. Se o sistema político brasileiro determinava as obras a serem traduzidas e importadas para o sistema literário do Brasil, então o autor de *Bestiario* (1951) deveria ter caído nas garras da censura. Cortázar tinha forte vínculo com a causa cubana, que acompanhava da Europa, e o grande interesse era pautado por sua declarada simpatia pela esquerda. No entanto, vale lembrar que houve um fator determinante quando da introdução da obra do autor argentino no sistema literário brasileiro: o *boom* latino-

americano. *Rayuela* (1963) teve grande impacto sobre o mercado editorial, caracterizado pela internacionalização dos autores hispano-americanos. A Europa, com toda a sua “autoridade” em matéria cultural no Ocidente, indicava a leitura da nova safra de escritores, e Cortázar era um dos seus principais representantes.

Mesmo assim, após onze anos da publicação de *Rayuela*, das cinco obras escritas pelo autor, no período, apenas duas foram traduzidas – *La prosa del observatorio* (1972) e *Octaedro* (1974) – textos sem qualquer conotação política. O primeiro, acompanhado de fotos tiradas pelo autor, é um texto de cunho poético no qual Cortázar descreve a noite vista a partir de diferentes observatórios espaciais. O segundo é um volume que se compõe de oito contos interligados pelo fantástico, tão comum na obra cortaziana. Em contrapartida, entre as publicações dos anos 70, fica sem tradução o *Libro de Manuel* (1973), ganhador do Prêmio Médicis, em Paris, romance político por excelência, no qual o escritor dá conta do seu interesse pelos diversos movimentos revolucionários daqueles anos. Sobre a obra, Claude Cymerman (CYMERMAN; FELL, 2001, p. 76, tradução nossa) destaca:

O Libro de Manuel (1973) é sem dúvida, depois de *Rayuela* (1963), a obra de Cortázar mais inovadora e também a que gerou mais polêmicas. O motivo principal é que, mesmo querendo Cortázar (uma exceção nele) misturar ficção e política para defender a democracia e fazer avançar os direitos humanos, especialmente atacando as ditaduras militares na América Latina e o intervencionismo no Vietnã, um enfoque lúcido, rigoroso e imparcial dos fatos o levou a tomar consciência, rapidamente, dos desvios da “revolução”

e o levou, com a mesma honestidade e a mesma valentia, a denunciar seu sectarismo e seus excessos.¹⁴

Com o governo democrático já estabelecido, a tradução brasileira d'*O livro de Manuel* foi publicada pela editora Nova Fronteira, em 1984. *Alguien que anda por ahí* (1977) e *Un tal Lucas* (1979), volumes que, misturando elementos fantásticos com alusões à realidade política latino-americana, completam a produção do escritor nos anos 70, foram traduzidos em 1981 e 1982, também, pela Nova Fronteira.

Resta, aqui, tratar da ausência das traduções de Sábato, Marchal e Mujica Láinez. Em relação ao primeiro, vale dizer que, no ano de 1974, o escritor publica *Abadón, el exterminador*. O livro não é traduzido, no Brasil, até 1981. A razão da demora pode ser encontrada nas palavras com as quais Claude Cymerman (CYMERMAN; FELL 2001, p. 133, tradução nossa) se refere ao romance:

A obra, diversa e complexa, dá continuidade à busca de certa identidade argentina, ao mesmo tempo em que aparece como uma carga azeda contra os políticos cínicos ou fanatizados, os revolucionários de sa-

¹⁴ “*Libro de Manuel* (1973) es sin duda, después de *Rayuela* (1963), la obra de Cortázar más innovadora y también la que generó más polémicas. El motivo principal es que, si bien Cortázar se propuso (una excepción en él) mezclar ficción y política para defender la democracia y hacer avanzar los derechos humanos, sobre todo atacando a las dictaduras militares en América Latina o al intervencionismo en Vietnam, un enfoque lúcido, riguroso e imparcial de los hechos le hizo tomar conciencia rápidamente de las desviaciones de la ‘revolución’ y lo llevó, con la misma honestidad y la misma valentía, a denunciar su sectarismo y sus excesos.”

lão, os partidários do *Nouveau Roman* ou o meio editorial. Também pode ser lida como um livro testemunho, com [...] uma ‘nota’ sobre os últimos momentos que precederam à captura e morte do ‘Che’ Guevara (talvez o único revolucionário pelo qual Sábato sente admiração e respeito), uma denúncia dos atos de barbarismo que a polícia e os militares descarregam sobre os jovens guerrilheiros ou também uma descarga contra a alienação do homem pelo excesso do ‘progresso’ e da modernidade.¹⁵

As palavras de Cymerman dão conta do compromisso de Sábato com a realidade social da época e sua posterior participação na Comissão Nacional sobre Desaparecidos (CONADEP) confirma tal compromisso.

Em relação a Marechal, ainda hoje, sua obra é muito pouco conhecida no Brasil. Não há tradução de seus títulos aqui, até o momento. Assim sendo, pode-se pensar que, dada a valorização tardia do escritor, no próprio sistema literário argentino, valorização que teve início na década de 70, o próprio sistema literário brasileiro da época não sentiu necessidade de importá-lo. Por ou-

¹⁵ “La obra, diversa y compleja, prosigue la búsqueda de cierta identidad argentina al tiempo que aparece como una carga ácida contra los políticos cínicos o fanatizados, los revolucionarios de salón, los partidarios del *Nouveau Roman*, o el medio de la edición. También puede leerse como un libro testimonial, con [...] una ‘nota’ sobre los últimos momentos que precedieron a la captura y muerte del ‘Che’ Guevara (quizá el único revolucionario por el que Sábato siente admiración y respeto), una denuncia de los actos de barbarie que la policía y los militares descargan sobre los jóvenes guerrilleros o también una descarga contra la alienación del hombre por el exceso del ‘progreso’ y la modernidad.”

tro lado, é possível inferir, embora sem comprovação, que a ligação que o autor teve, ao longo da sua vida, com a causa *peronista*, não sendo bem-vista pela ditadura argentina, por fomentar ideias nacionalistas, pode ter dificultado a entrada de sua obra no Brasil, dada a natureza semelhante das ditaduras de ambos os países.

Finalizando as considerações sobre os escritores argentinos do primeiro grupo, resta observar o caso de Manuel Mujica Láínez, que mesmo tendo um número significativo de publicações na Argentina – oito na década de 70 – e um bom reconhecimento no sistema literário do país, o autor de *Cecil* (1972) não conseguiu, até hoje, boa difusão do seu trabalho em português do Brasil. Somente no ano de 1996, a editora Martins Fontes publicou uma tradução de *Bomarzo*, livro que Mujica Láínez escreveu em 1962.¹⁶ Pode ser que a ausência de traduções se deva ao fato de que o autor, embora seja considerado canônico no sistema literário argentino, nunca foi grande vendedor de livros. A sua prosa refinada, grande responsável pelo reconhecimento de sua literatura nos âmbitos especializados, foi um obstáculo entre seu trabalho e o grande público. Considerando, então, que a temática do escritor portenho nunca abordou assuntos que pudessem perturbar o projeto ditatorial e que a sua obra não teve papel de destaque no *boom* latino-americano, funda-se aqui a hipótese (que nos parece mais provável) de que o sistema literário brasileiro, interessado em vender obras de fácil acesso ao leitor médio, como parte de um plano de crescimento editorial estimulado pela Política Nacional de Cultura, pode ter descartado a obra de Mujica

¹⁶ No ano de 2001, a editora Global publicou uma ficção de Antonio Miranda chamada *Manucho e o labirinto*, na qual Manuel Mujica Láínez, o *Manucho* do título, dialoga com o poeta Da Nirahm Eros.

Láinez, considerando-a contrária ao seu projeto. Contudo, esta hipótese não descarta outras possibilidades, como algum inconveniente comercial que possa ter impedido a tradução dos seus livros. É possível, ainda, que o escritor não tenha demonstrado interesse em ser traduzido no Brasil.

O segundo grupo

<i>Autores argentinos traduzidos no Brasil nos anos 70</i>	<i>Autores argentinos não traduzidos no Brasil nos anos 70</i>
Manuel Puig	Adolfo Bioy Casares
	Antonio Di Benedetto
	Daniel Moyano
	Héctor Tizón
	Juan José Hernández
	Juan José Saer

Quadro 3: Traduzidos e Excluídos – 2º. Grupo
Fonte: Elaboração própria.

Na análise do segundo grupo de escritores, cabe destacar que, de um total de sete autores e dezoito obras, apenas um foi traduzido. Como explicar este fato? Se for observada a relação que os escritores tiveram com a ditadura, dos sete, quatro foram vítimas de arbitrariedades da repressão. Antonio Di Benedetto passou, em 1976, um ano na prisão, por razões nunca esclarecidas; Héctor Tizón viveu exilado na Espanha, entre 1976 e 1982, período do regime militar; Daniel Moyano, também em 1976, foi viver na

Espanha, depois de ter sido detido por militares argentinos; por último, Manuel Puig, único autor argentino traduzido nos anos 70, vítima de constantes ameaças telefônicas, viu-se forçado a partir para o México.

Cabe lembrar que Puig, ao longo de sua carreira literária, manteve um relacionamento instável com o sistema literário argentino, talvez em face de preconceitos em relação aos recursos inovadores da sua prosa. No entanto, enquanto isto acontecia, seus títulos ganhavam nome e peso no sistema literário internacional, como ocorreu com *La traición de Rita Hayworth* (1968), primeiro romance do escritor que, além de finalista do Prêmio Biblioteca Breve, da Editora Seix Barral da Espanha, a mesma que dera o pontapé inicial do *boom*, recebeu o prêmio do jornal *Le Monde* de melhor romance do período 1968-1969.

Os problemas políticos impediram a divulgação de sua obra no Brasil. No entanto, *The Buenos Aires affair*, romance publicado em 1973 e proibido pelo governo *justicialista*¹⁷ argentino, por “atentado ao pudor”, foi aqui traduzido, em 1975.

É possível que o prestígio internacional do autor, tenha dificultado a proibição de sua entrada no Brasil, tal qual ocorreu com a obra de Cortázar, e não sucedeu com a de Marechal. Por outro lado, as obras publicadas a partir de 1976, escritas durante o exílio do escritor no México, não tiveram tradução brasileira, na década de 70.

¹⁷ Note-se que este não era um governo ditatorial, mas sim o governo *peronista* que seria derrocado tempo depois pelos militares.

A partir da publicação de *El beso de la mujer araña* (1976), que trata do relacionamento entre dois presidiários – um preso político torturado e um homossexual, que tenta, com suas histórias, aliviar o sofrimento do companheiro de cela – a obra de Puig deixa de ser traduzida no Brasil até o final da década de 70, quando a ditadura militar já estava implantada na Argentina, estreitando os laços comuns entre os dois sistemas repressivos.

Adolfo Bioy Casares, um dos autores do segundo grupo, não teve problemas com a ditadura. Na década de 70, o escritor lançou duas publicações individuais e outra em colaboração com Borges. Nenhuma delas foi traduzida no Brasil, no período. Existe, na verdade, uma tradução do *Diário da guerra do porco* publicada pela editora Expressão e Cultura, em 1973, mas esta não faz parte das análises propostas por este artigo, pois o livro foi lançado, na Argentina, em 1969.

Uma vez que a produção de Bioy Casares não se aproximava do conteúdo político, a ausência de traduções de sua obra pode ser explicada no pouco peso do seu nome nos sistemas literários argentino e internacional, resultando em pouca venda. O autor de *La invención de Morel* (1940), nos anos 70, portanto, não era canônico, nem clássico, nem *best seller*, ao contrário de Borges e Cortázar, integrantes dos cânones literário local, hispano-americano e ocidental, com grande quantidade de livros vendidos em todo o mundo.

Assim, pode-se afirmar que, mesmo detendo o sistema político a supremacia no polissistema nacional, a interação do sistema literário brasileiro com outros sistemas, como o literário internacional, pode ter sido determinante quando da escolha de autores a serem importados. Da mesma forma, se determinado escritor não

prejudicava, nem beneficiava a ditadura, e não gozava de prestígio suficiente no sistema literário internacional, era descartado da lista dos candidatos. Este seria o caso de Adolfo Bioy Casares.

Juan José Saer é o segundo dos autores que não enfrentou dificuldades políticas. No entanto, deve ser considerado que o escritor foi morar na França, em 1968, onde ficou até morte, em 2005. Mesmo assim, em relação a duas de suas obras escritas em 1986 e 1993, *Glosa* e *Lo imborrable*, respectivamente, o autor de *Cicatrices* (1968) declara, em entrevista concedida a Ana Inés Larre Borges, para a revista *Brecha* (1997, tradução nossa):

Glosa está construída como uma coisa fenomenológica, como um corte que deve fazer entrar o passado e também o futuro. A novela projeta-se duas vezes em 17 anos mais tarde e essas projeções são políticas. A segunda projeção traz o tema dos desaparecidos. Mas a política está presente o tempo todo no romance. Acontece que, então, atravessava-se um desses momentos calmos, por assim dizer. Na reunião nunca se diz se os que participam são de esquerda, porém mais de um se delata como sindicalista. Este é um meio que eu conheci muito bem e a gente tem que escrever sobre seu próprio meio.¹⁸

¹⁸ “Glosa está construída como una cosa fenomenológica, como un corte que debe hacer entrar el pasado y también el futuro. La novela se proyecta dos veces 17 años más tarde y esas proyecciones son políticas. La segunda proyección trae el tema de los desaparecidos. Pero la política está presente todo el tiempo en la novela. Lo que pasa es que se estaba en uno de esos períodos calmos, por decirlo de algún modo. En la reunión nunca se dice que quienes participan son de izquierda, pero más de uno se delata como sindicalista. Es un medio que yo he conocido muy bien y uno tiene que escribir sobre su propio medio.”

[...]

É por isso que [*O que não se apaga*] acontece no inverno, por isso é quase sempre noite; a personagem está totalmente fechada em si mesma, porque esse é o clima que vive nesse tipo de sociedade, em momentos duros e repressivos. Não tenho uma única lembrança da ditadura no verão, sempre me lembro do inverno. À noite ou ao anoitecer, com o toque de recolher, as notícias no rádio ou na televisão, esse é o clima emocional vivido nas ditaduras.¹⁹

Mesmo em se tratando de declarações sobre textos posteriores aos dos anos 70, temos, nas palavras de Saer, demonstrações da sua crítica à ditadura. Como o reconhecimento da sua obra, no sistema literário argentino foi tardio, o fato poderia justificar a sua entrada no sistema literário brasileiro a partir da segunda metade dos anos 90 e a ausência de traduções na década contemplada neste artigo.

Juan José Hernández, terceiro e último escritor do segundo grupo, também não foi perseguido pela ditadura. Nenhuma de suas obras foi, até hoje, traduzida no Brasil. A ausência pode ser pautada nos mesmos pontos que se aplicam a Adolfo Bioy Casares, embora, no caso de Hernández, exista o agravante do não

¹⁹"Por eso [*Lo imborrable*] transcurre en invierno, por eso es casi siempre de noche; el personaje está totalmente encerrado en sí mismo, porque ese es el clima que uno vive en ese tipo de sociedades en momentos duros y represivos. Yo no tengo un solo recuerdo de la dictadura en verano, siempre me acuerdo en invierno. La noche o el anochecer con el toque de queda, las noticias en la radio o en la televisión, ese es el clima emocional que se vive en las dictaduras."

reconhecimento no sistema literário argentino. O espaço ocupado por Casares, nas prateleiras das livrarias argentinas, sempre foi maior do que o reservado a Hernández. Assim, o fato de não integrar o cânone literário argentino ou as listas dos mais vendidos pode ter impedido a tradução da obra do autor, no sistema literário brasileiro.

O terceiro grupo

<i>Autores argentinos traduzidos no Brasil nos anos 70</i>	<i>Autores argentinos não traduzidos no Brasil nos anos 70</i>
Jorge Asís	Abelardo Castillo
Poldy Bird	Alberto Laiseca
Silvina Bullrich	Alberto Venasco
	Amalia Jamilis
	Andrés Rivera
	Angélica Gorodischer
	Beatriz Guido
	Dalmiro Sáenz
	David Viñas
	Eduardo Goligorsky
	Eduardo Gudiño Kieffer
	Enrique Medina
	Estela Dos Santos
	Germán Leopoldo García
	Haroldo Conti
	Hebe Uhart

100 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

	Héctor Lastra
	Héctor Libertilla
	Humberto Costantini
	Jorge Riestra
	Juan Carlos Martini
	Juan Carlos Martini Real
	Luis Guzmán
	M. Pichon Riviere
	Marco Denevi
	Maria Esther de Miguel
	María Granata
	Mario Szichman
	Marta Lynch
	Miguel Briante
	Néstor Sánchez
	Osvaldo Lamborghini
	Pedro Orgambide
	Ricardo Piglia
	Rodolfo Rabanal
	Rodolfo Walsh
	Sara Gallardo
	Vicente Battista

Quadro 4: Traduzidos e Excluídos – 3º. Grupo

Fonte:Elaboração própria

O terceiro grupo, formado por autores de menos prestígio que os integrantes dos dois grupos anteriores, traz três autores argentinos traduzidos no sistema literário brasileiro: Asís, Bird e Bullrich. São de obras suas, quatro das nove traduções encontradas.

Por que, de um total de quarenta e um autores, que conformam este grupo, apenas três foram traduzidos? Por que a quantidade de obras traduzidas destes autores supera as do segundo grupo? Por que Jorge Asís se iguala, em quantidade de traduções, a Borges e Cortázar?

Quando se observa a relação que os três autores tinham com o sistema político argentino, na época, percebe-se que, em nenhum dos casos, existia qualquer problema. O fato pode ter propiciado sua entrada no Brasil, através da tradução. Além disso, nos três casos, trata-se de escritores não canônicos, mas *best sellers* na Argentina.

No entanto, das nove obras traduzidas, duas são de Jorge Asís, isto é, a mesma quantidade de traduções de Borges e Cortázar, e número não alcançado pelos outros três autores do primeiro grupo: Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal e Manuel Mujica Láinez.

Nidia Burgos, no seu texto *La fracturación del campo intelectual argentino: un caso emblemático: Jorge Asís* (2003), discute a posição periférica ocupada pelo autor de *Los reventados* (1974), a partir de 1976, referindo-se à cambiante orientação ideológica do escritor como fator responsável pelo desprezo dos intelectuais argentinos em relação à sua produção. Segundo Burgos, entre os anos 1969 e 1973, Jorge Asís esteve filiado ao

partido comunista, aderindo, posteriormente, “à Juventude Peronista, que aspirava a concretizar o sonho da ‘pátria socialista’ prometida por Perón, do exílio”.²⁰ Durante esse período, Asís se apresentava como escritor promissor, detentor da atenção tanto do público, quanto da crítica, já em suas primeiras publicações. *Los reventados* (1974), obra de inclinação esquerdista, teve 6.000 exemplares lançados pela revista *Crítica* e a menção honrosa outorgada pela Casa das Américas, em 1974. *La familia tipo* (1974), publicado, posteriormente, com 35.000 exemplares.

Em 1976, ano do golpe militar e momento em que se produziu a maior fratura intelectual do período, começaram os problemas. A repressão obrigara muitos intelectuais a escolher entre permanecer no país ou partir para o exílio, deixando para trás suas profissões e suas identidades. A sensação de abandono, não atingiu apenas aqueles que partiram, pois muitos dos que ficaram no país estavam, de igual forma, condenados à mesma pena. Foi quando Jorge Asís, preparando sua partida da Argentina, foi convidado a atuar como jornalista no *Clarín*, jornal de maior tiragem no país. O escritor não só aceitou a proposta, como se transformou num dos jornalistas mais lidos. O fato talvez o tenha levado a se dedicar somente ao jornalismo, deixando de publicar livros até 1980 (sua última publicação tinha sido *Fe de ratas*, em 1976). No entanto, foi no período de aparente silêncio literário que escreveu os que mais tarde seriam seus livros mais vendidos, como *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), que ven-

²⁰ Ver, <<http://ffyl.uncu.edu.ar/ifaa/archivo/IIInteroceanico/Expresion/Burgos.doc>>. Nossa tradução de: “Adherir a la Juventud Peronista que aspiraba a concretar el sueño de la ‘patria socialista’ que Perón prometía desde el exilio.”

deu 100.000 exemplares, em quatorze edições, transformando o autor em *best seller*. Todos estes acontecimentos fizeram com que a intelectualidade da época rejeitasse tanto a obra de Asís, quanto a sua própria figura, denominando-o de “escritor da ditadura”.

Não existem provas suficientes para afirmar que tenha havido alguma conexão direta entre a produção de Asís e o regime. Contudo, destaca-se o fato de que as duas traduções *Os arreventados* (Civilização Brasileira, 1976) e *Dom Abel Zalim, o burlador de Domínico* (Civilização Brasileira, 1979) tenham sido publicadas a partir 1976, sugerindo certa ligação entre o autor e a ditadura.

Em *Historia de la literatura argentina* (1982), no capítulo *Las escritoras. 1940-1970*, o leitor depara-se com o subcapítulo *El bestsellerismo*, onde se mencionam autoras que, a partir dos anos 60, ocuparam espaço entre os autores mais lidos, como Bullrich e Bird, nos anos 70.

Diversificados os sistemas de consagração e os gostos literários, ampliado certo hábito de leitura a novas camadas da população – em boa medida mulheres – e desenvolvida uma indústria editorial nacional, “os muito lidos” – que nas décadas de quarenta e cinquenta eram autores estrangeiros como Vicky Baum, Pearl Buck ou Virgil C. Georghiu – passaram a ser sessenta autores argentinos. Beatriz Guido, Marta Lynch, Silvina Bullrich e, mais recentemente, autoras como Poldy Bird, compartilham o sucesso de vendas com

traduções dos principais *best-sellers* internacionais.²¹
(ZANETTI, 1982, p. 520)

Bullrich e Bird figuram entre as quatro autoras mencionadas na citação. Não é difícil, então, entender a escolha feita pelo sistema editorial brasileiro: ambas eram garantia de numerosas vendas. Além disso, tanto Bullrich quanto Bird, escreveram uma literatura que passava longe de qualquer crítica contra a ditadura.

Silvina Bullrich nasceu e foi criada na aristocracia portenha, assunto central de grande parte de sua obra. A crítica literária da época sempre viu nela uma escritora sem maiores pretensões literárias, que publicava apenas com o objetivo de vender grandes quantidades de livros, algo que conseguia, com frequência. Normalmente, a autora, todo verão, lançava um volume a ser consumido pelo grande público, durante as férias. Em *Historia de la literatura argentina* (1982) lê-se:

Atender à demanda e suscitar o interesse foram preocupações confessas da escritora, que, no seu último romance, *Escándalo bancario* (1981), não hesita em afirmar: ‘Considero que para o argentino atual são mais interessantes os temas econômicos e para mim,

²¹ “Diversificados los sistemas de consagración y los gustos literarios, ampliado cierto tipo de hábito de lectura a nuevas capas de la población – en buena medida mujeres- y desarrollada la industria editorial nacional, ‘los muy leídos’ – que en la década del cuarenta y cincuenta eran autores extranjeros como Vicky Baum, Pearl Buck o Virgil G. Georghiu- han pasado a ser en la del sesenta autores argentinos. Beatriz Guido, Marta Lynch, Silvina Bullrich y más recientemente Poldy Bird, comparten el éxito de ventas con las traducciones de los principales best-sellers internacionales.”

legitimamente, é mais interessante interessar aos meus leitores'.²² (ZANETTI, 1982, p. 520, tradução nossa)

Durante a década de 70, cinco livros seus foram traduzido no Brasil²³, porém só um deles havia sido escrito naquela década: *Os passageiros do jardim*. O romance, levado ao cinema em 1982, foi o mais conhecido da escritora.

Poldy Bird teve um peso muito menor que Bullrich ou Asís, no sistema literário argentino. Sua produção era dirigida a leitores sem qualquer pretensão estética. A *Historia da literatura argentina* refere-se ao seu trabalho da seguinte forma:

Toda a sua produção – *Cuentos para Verónica* (1968), *Cuentos para leer sin rimmel* (1971) y *Cuentos con niebla* (1973) – remete à vida do lar, à rotina cotidiana, ao afeto filial, à infância, ao casal. Seus conflitos estão vinculados, geralmente, à falta de amor, à incompreensão dos adultos para com as crianças, ao crescimento dos filhos que se separam dos pais, ou à

²² Nossa tradução de: “Atender a la demanda, concitar el interés, han sido preocupaciones confesadas de la escritora, que en su última novela, *Escándalo bancario* (1981), no hesita en afirmar: “Considero que al argentino actual le interesan los temas económicos y a mí, legitimamente, me interesa interesar a mis lectores.”

²³ *Bodas de cristal* (Record, 1970), *Um momento muito longo* (Expressão e Cultura, 1970); *Amanhã digo basta* (Record, 1971), *O feiticeiro* (Record, 1971), *Os passageiros do jardim* (Record, 1971).

morte de um ser querido, assunto reiterado com caracteres tremendistas.²⁴ (ZANETTI, 1982, tradução nossa).²⁵

Assim, pode-se afirmar que os três autores pertencentes ao terceiro grupo que tiveram obras traduzidas no Brasil nos 70, cumpriram com dois requisitos fundamentais para o contexto estudado: por um lado, produziram suas obras sem intrometerem-se, em qualquer aspecto, com o poder governamental. Por outro, trabalharam uma literatura que favoreceu o mercado editorial. Como fazia parte do projeto governista brasileiro intervir diretamente na esfera cultural, promovendo e controlando os diversos segmentos, a importação de autores, que agradavam o grande público, sem despertar ideias contrárias ao processo ditatorial, como no caso de Asís, Bullrich e Bird, era muito bem-vinda.

Os autores do terceiro grupo, que não foram traduzidos no Brasil nos 70, na verdade, não seriam considerados para importação num sistema literário estrangeiro, devido à posição que ocupavam no seu próprio sistema literário. Assim, não configura surpresa que entre cento e vinte e oito títulos publicados, apenas

²⁴ O “tremendismo” é uma estética literária que tem como característica a dureza com que se apresentam a trama e os personagens. O exagero é outro traço típico deste tipo de narrativa, com o intuito de transmitir ao leitor a sensação de uma tragédia iminente.

²⁵ “Toda su producción – *Cuentos para Verónica* (1968), *Cuentos para leer sin rimmel* (1971) y *Cuentos con niebla* (1973) –, remite a la vida del hogar, a la rutina cotidiana, al afecto filial, a la infancia, a la pareja. Sus conflictos están vinculados, generalmente, con la falta de amor, la incomprensión de los adultos frente a los niños, el crecimiento de los hijos que se separan de los padres, o la muerte de un ser querido, asunto muy reiterado con caracteres tremendistas.”

nove tenham sido traduzidos. A surpresa reside em haver traduções.

Considerações finais

O acesso de todo leitor comum a uma literatura estrangeira se dá através da tradução. Isto significa que, para o grande público, a literatura de um determinado país, expressa em língua diferente da sua, resume-se àqueles livros traduzidos, que ele pode encontrar nas livrarias ou bibliotecas. O fato reveste-se de grande importância quando se estuda o processo tradutório de uma determinada obra ou literatura. Ignorá-lo, implica deixar de lado o objetivo principal de toda tradução: o próprio leitor.

Ao tratar sobre a literatura argentina traduzida nos anos 70 no Brasil, o artigo tenta identificar, por um lado, as diferentes forças que, dentro do sistema literário brasileiro da época, determinaram as escolhas de obras argentinas a serem traduzidas e, por outro, as razões que motivaram tais escolhas. Ressalta-se que, em períodos de regime de exceção, dominados por poderosa máquina repressiva, determinadas formas de expressão, como a literatura e a música, assumiram função importante, preenchendo o vazio deixado pelos meios clássicos de comunicação. No entanto, no contexto analisado, o nível de censura foi tão elevado que mutilou, praticamente, todo tipo de manifestação. Tal qual outras expressões artísticas, a tradução literária funcionava como uma janela para novas realidades, tendo, também, sido vítima da coerção governamental, que, através da censura, definia para o leitor brasileiro, o que era a literatura argentina.

Por outro lado, o processo tradutório reveste-se de grande complexidade, já a partir de sua primeira etapa: a seleção do material a ser traduzido. Escolhas e empecilhos não provêm apenas do sistema literário, mas de outros sistemas que com ele interagem. No caso particular, o sistema preponderante foi o político. Todavia, no constante diálogo entre sistemas, o sistema literário brasileiro recebeu influências determinantes do sistema literário internacional, e, sacudido pelo *boom* latino-americano, reviu suas estratégias.

O observador leigo, ao examinar a lista dos autores argentinos traduzidos no Brasil nos anos 70 – Borges, Cortázar, Puig, Bullrich, Asís e Bird – poderia inferir que se tratava dos principais representantes da literatura daquele país. No entanto, as escolhas nem sempre são pautadas em parâmetros estéticos, havendo outros fatores determinantes na escolha de obras a serem traduzidas. No caso dos escritores acima, todos preenchiam os interesses do mercado. Vendiam bem. Por outro lado, há que se considerar que o severo regime de exceção que dominava o Brasil e a Argentina, através de rigorosa censura, exercia pressão na escolha das obras a serem traduzidas. No caso dos nomes referidos acima, dos seis escritores, quatro não constituíam qualquer ameaça para o regime. Dois outros – Cortázar e Puig –, ambos exilados, estavam longe do controle direto da repressão. Embora não fossem bem-vistos pelo regime, eram protegidos pela força do *boom* latino-americano. Várias das publicações de Cortázar e Puig eram editadas na Europa, fato que dava grande prestígio aos livros no mercado editorial. Assim, a pressão do sistema literário internacional sobre o sistema literário brasileiro garantiu o ingresso das obras de Puig e Cortázar no Brasil, através da tradução.

Mas a situação política similar à do Brasil, enfrentada pela Argentina na década de 70, impediu que vários dos escritores de alcance internacional não encontrassem lugar no mercado editorial brasileiro. Ironicamente, o mesmo fato, permitiu que outros escritores de pouco prestígio no sistema literário argentino tivessem, em alguns casos, mais de uma obra traduzida aqui, como aconteceu com Jorge Asís, com traduções em números equivalentes de Borges e Cortázar.

Em meio a uma situação sociopolítica de traços autoritários, com forte restrição ao mercado editorial, o sistema literário brasileiro da década de 1970 desenvolveu-se, em boa parte, com base em fatores externos, e precisou encontrar o equilíbrio, que o permitisse atualizar-se em relação às novas vanguardas, sem entregar o controle absoluto de seu funcionamento às autoridades.

Fica, portanto, através deste artigo, a reflexão sobre a importância exercida pelo contexto, no momento de seleção de obras a serem traduzidas dentro de um determinado sistema literário nacional.

Referências

BURGOS, Nidia. La fracturación del campo intelectual argentino: un caso emblemático: Jorge Asís. In: CONGRESO INTEROCEÁNICO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, 2., 2003, Mendoza. *Actas...* Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2003. Disponível em: <<http://ffyl.uncu.edu.ar/ifaa/archivo/IIInteroceanico/Expresion/Burgos.doc>>. Acesso em: 28 oct. 2006.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CYMERMAN, Claude; FELL, Claude (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria del polisistema. Trad. Ricardo Bermudez Otero. *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 11, n.1, 1990. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/ps-th_s.htm>. Acesso em 15 ago. 2006.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. Tradução Montserrat Iglesias Santos. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoría de los polissistemas; estudio introductorio*. compilação de textos e bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. 1999. Madrid: Arco, 1999. p. 223-231. (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas).

HABERT, Nadine. *A década de 70*. São Paulo: Ática, 1992.

HERRÁEZ, Miguel. La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano. *Revista de estudios literarios Espéculo de la Universidad Complutense*. Madrid, n. 6, jul, 1997. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/herraez2.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2006.

HIRSCH, Irene. *Versão brasileira: tradução de autores de ficção em prosa norte-americanos do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.

INVERNIZZI, Hernán; GOCIOL, Judith. *Un golpe a los libros: represión en la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

JACQUEMOND, Richard. Translation and cultural hegemony: the case of French-Arabic translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. London/New York: Routledge, 1992. p. 139-158.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. *The manipulation of Literature: studies in literary translation*. London/Sydney: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

LARRE BORGES, Ana. Inés. *El arte de narrar*. Brecha: Montevideo, 1997. Disponível em: <<http://www.literatura.org/Saer/jsR1.html>>. Acesso em: 30 out. 2006.

NOVAES, Adauto. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

PIZARRO, Ana (Coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

Premio Biblioteca Breve. Historia, editorial seix barral. Barcelona, 2006. Disponível em: <<http://www.seix-barral.es/historia.asp>>. Acesso em: 16 jul.

ROBYNS, Clem. Translation and discursive identity. *Poetics Today*, Tel Aviv, v.15, n. 3. p. 405-428, 1996.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESO, 2000.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and Beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1995.

112 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

VENUTI, Lawrence. The formation of cultural identities. In: VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London/New York: Routledge, 1998.

YEPES, Enrique. El “boom” de la novela y el latinoamericanismo de los sesenta, 2006. Disponível em: <<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/boom.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2006.

ZANETTI, Susana (Coord.). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. v. 4, Los proyectos de la vanguardia e v. 5, Los contemporáneos.

Submetido em: 28/08/2008

Aceito em: 10/05/2009

JORGE AMADO NA POLÔNIA: A
MANIPULAÇÃO IDEOLÓGICA DA
LITERATURA TRADUZIDA NO
SISTEMA SOCIOPOLÍTICO DA
REPÚBLICA POPULAR DA
POLÔNIA

JORGE AMADO *IN* POLAND:
IDEOLOGICAL MANIPULATION OF
TRANSLATED LITERATURE IN THE
SOCIAL-POLITICAL SYSTEM OF THE
PEOPLE'S REPUBLIC OF POLAND

Jaroslav Jacek Jezdzikowski

Universidade de Varsóvia

Resumo

As traduções da obra de Jorge Amado começam a ser publicadas na Polônia, a partir do ano de 1949, período em que o país vive a ditadura stalinista. A censura admite somente produções culturais comprome-

tidas com o realismo socialista, e Jorge Amado é traduzido junto aos autores que simpatizam com o comunismo. O escritor brasileiro exerce grande impacto sobre o sistema sociopolítico polonês, coincidindo o momento da introdução do autor brasileiro no sistema literário polonês com o período do seu exílio, na Europa. Até o ano de 1993, são traduzidas, editadas e reeditadas, dezessete obras de Amado: onze no período do realismo socialista, e seis nos tempos de maior abertura do sistema político. Amado tem, na Polônia, vinte edições, até o ano de 1957, e seis edições em todo o período posterior. O estudo das traduções vai além da problemática meramente linguística. O artigo analisa a dialética dos condicionamentos nos quais começa e se desenvolver o intercâmbio entre os dois sistemas culturais: o brasileiro e o polonês, operado por meio da obra traduzida de Jorge Amado.

Palavras-chave: Jorge Amado. Polônia. Política. Tradução.

Abstract

The translations of Jorge Amado's works began to be published in Poland in 1949, a period in which the country was under the Stalinist dictatorship. Censorship only admitted cultural productions committed to the socialist realism, and Jorge Amado was translated together with other authors who sympathized with Communism. The Brazilian writer had a great impact on the Polish social-political system, and his introduction into the Polish literary system coincides with his period of exile in Europe. Until 1993, seventeen of Amado's works had been translated, published and re-published: eleven in the socialist-realism period, and six in times of greater political freedom. Amado has had twenty editions published until 1957 in Poland, and six editions published later on. The study of translations goes beyond the mere linguistic problem. The article focuses on the dialectics of the conditions in which the exchange starts between the two cultural systems: the Brazilian and the Polish, operated by means of Jorge Amado's translated works.

Keywords: Jorge Amado. Poland. Politics. Translation.

Introdução

Neste verão polonês de 2008, decorrem 60 anos desde a primeira visita de Jorge Amado à Polônia Popular. Recém-saído da Segunda Grande Guerra, o país se encontrava arruinado em todos os aspectos: tanto no campo da atividade econômica, como nos termos do capital humano – milhares de mulheres e de homens feridos fisicamente e espiritualmente, em consequência dos cinco anos de guerra (1939-1945) e da imposição violenta do novo modelo político e social do comunismo stalinista.

Nas palavras de Zélia Gattai (1987, p. 77-78), que visitou a capital polonesa em 1948, a Varsóvia era uma só ruína:

Apenas uma parte do Hotel Bristol, o único de Varsóvia, onde nos hospedamos, ficara de pé. A outra fora destruída, queimada. Sentia-se ainda no quarto um longínquo cheiro de fumaça. Varsóvia era só ruína. [...] Andando agora pelas ruas de Varsóvia, onde não restara uma única casa inteira, eu me dava conta de que não sabia nada. No meio da terrível destruição, todos os recantos que restaram eram aproveitados para abrigar as pessoas que não tinham teto: onde sobram três paredes cobertas, ali habitava alguém; às vezes essas três paredes e o teto se localizavam num segundo ou terceiro andar, sustentados por colunas e vigas, embaixo tudo vazado. [...] Pelas ruas transitavam aleijados, mutilados da guerra, tantos como nunca eu imaginava ver: gente de muletas, sem braços, sem pernas, sem olhos, rostos deformados... Todos eles atarefados, dando sua contribuição na remoção dos entulhos, num trabalho sem fim.

Amado vem à recém-instalada República Popular a trabalho. Convidado para compor o quadro dos responsáveis pela preparação do Primeiro Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz (Congresso de Wrocław), o escritor encontra, em Varsóvia, os dirigentes da vida política e cultural do bloco comunista. Vinda do Kremlin, a iniciativa de organizar o Movimento pela Paz tem como objetivo criar uma nova identidade comunista: o etos pacifista, comum para os representantes de todas as forças de progresso reunidas em torno da União Soviética. Jorge Amado contribui significativamente com essa causa. Desde sua primeira visita ao país, a imprensa polonesa acompanha todas as passagens do romancista brasileiro pela Polônia, com extremo interesse.

O jornal da capital polonesa de circulação nacional, *Zycie Warszawy* (BZ, 1953, p. 3), publica, no dia 21 de janeiro de 1953, a matéria intitulada *Entrevista com Jorge Amado*, com o subtítulo *Quarta vez na Polônia*. O autor da entrevista enumera as visitas anteriores do escritor brasileiro, mencionando, como primeira, a visita ao Congresso de Wrocław, seguida por duas outras a Varsóvia, no ano de 1950, para o II Congresso dos Escritores e para o II Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz.¹ Amado visita a capital pela quarta vez, voltando de Moscou, onde havia participado da entrega do Prêmio Stalin à sua conterrânea e militante do PCB, Elisa Branco. O escritor aproveita a estadia na capital para fechar com a editora Czytelnik o contrato sobre a edição de *Os subterrâneos da liberdade*, em polonês. Ainda no mês de janeiro, o autor baiano planeja viajar para Praga, de onde volta para o Brasil, no mês de fevereiro do mesmo ano de 1953.

¹ O II Congresso dos Escritores aconteceu no mês de junho, e o II Congresso Internacional pela Paz, no mês de novembro de 1950.

Num artigo, escrito exclusivamente para *Trybuna Ludu*, o órgão do Comitê Central do PC polonês, Amado (1953, p. 4) expressa suas impressões sobre a reconstrução de Varsóvia, mencionando suas vindas à capital polonesa. Na recordação do autor, a primeira visita, cuja finalidade foi a preparação do primeiro Congresso pela Paz, aconteceu no início do ano de 1948. No artigo, Amado faz menção à cidade arruinada, ainda em vias de reconstrução, e cita a visita feita ao campo de concentração de *Auschwitz*. Novamente, o escritor visitou Varsóvia no ano de 1950. Amado refere-se ao II Congresso pela Paz e salienta os efeitos positivos da reconstrução da capital. O artigo é escrito na ocasião de mais uma visita do escritor brasileiro a Varsóvia, quando Amado avalia positivamente os esforços “do trabalhador polonês na construção do socialismo”, guiado “pela luz do Kremlin” e elogia o presente que o governo soviético doou à cidade, na forma de Palácio da Cultura.²

A sexta visita do escritor brasileiro à Polônia aconteceu no mês de julho de 1955. O jornal *Zycie Warszawy* traz uma entrevista com o autor, intitulada *Um livro novo e... um filme* (WYS, 1955, p. 8). O subtítulo da matéria explica que se trata de um encontro com Jorge Amado. O autor, entrevistado no hotel Bristol, está em Varsóvia de passagem, voltando de Helsinque, onde participou do Congresso Mundial pela Paz. No decorrer da entrevista, o jornalista sugere a participação do escritor brasileiro no V Festival Internacional da Juventude e dos Estudantes, na capital polonesa, previsto para o período de 31 de julho a 14 de agosto.

² O Palácio da Cultura, erguido em 1955, um arranha-céu que domina o centro da cidade, onde se concentra a vida cultural oficial, foi o presente de Stalin para Varsóvia. Na época, o prédio mais alto da cidade metaforicamente acentuava a dominação soviética sobre a cultura polonesa.

Amado declina de sua participação, sugerindo compromissos urgentes no Brasil. No final da matéria, o jornal publica a dedicatória e o autógrafo do escritor: “Com elevada estima, para *Zycie Warszawy*. Jorge Amado”. No ano de 1961, Flavio Costa testemunha, nas páginas do *Jornal da Bahia*, o prestígio de que Jorge Amado gozava nas ruas de Varsóvia, nos dias do referido Festival. O autor escreve para o jornal soteropolitano: “[...] na Polônia, em 1955, vi nas ruas de Varsóvia enormes retratos seus de oito a nove metros de altura pregados nas paredes dos edifícios, durante os dias do Festival da Juventude”. (COSTA apud MARTINS, 1961, p. 328) A tabela a seguir apresenta o registro das viagens do escritor baiano para a Polônia, comentadas pela imprensa nacional.

Nº	Data	Lugar	Finalidade
1	Junho de 1948	Varsóvia	Preparação do 1º Congresso pela Paz
2	Agosto de 1948	Wroclaw	Participação do 1º Congresso pela Paz
3	Junho de 1950	Varsóvia	Participação do 2º Congresso dos Escritores
4	Novembro de 1950	Varsóvia	Participação do 2º Congresso pela Paz
5	Janeiro de 1953	Varsóvia	Passagem de Moscou a Praga
6	Julho de 1955	Varsóvia	Passagem de Helsinque ao Brasil

Quadro 1: Visitas de Jorge Amado à Polônia, registradas pela imprensa nacional

As convicções políticas que o próprio Jorge Amado divulga amplamente nos seus escritos e demonstra, efetivamente, na ação junto ao partido comunista e na luta no Movimento pela Paz, identificam o escritor brasileiro com o megassistema sociocultural soviético. Na Polônia, essas convicções do romancista brasileiro

são comentadas pelos leitores profissionais, nas páginas das revistas literárias e nos comentários políticos dos colunistas nos jornais. A presença do autor baiano, na condição de exilado político, na então Tchecoslováquia (setembro de 1949 – maio de 1952), suas viagens pelas democracias populares e uma rede de relações de amizade com dirigentes da vida política e cultural dos países do bloco comunista colaboram para seu sucesso como escritor, junto ao público leitor. A posição do escritor militante de destaque, construída por Jorge Amado, na URSS e nos países socialistas, garante, também, seu lugar central no subsistema da literatura traduzida do polissistema literário polonês.

A obra de Jorge Amado, presente no sistema literário polonês, compreende dezessete traduções, entre romances, biografias e diários de viagem, editadas e reeditadas, separadamente ou em conjunto, ao todo, em 26 edições. Entre o ano de 1949 e 1957, são traduzidas 11 obras, editadas e reeditadas em 20 edições. Entre o ano de 1968 e 1993, são traduzidas seis obras, editadas e reeditadas em 6 edições.

A tabela a seguir apresenta a distribuição das traduções da obra amadiana, na Polônia, entre os anos de 1949 e 1993.

Título polonês (Pl)	Título brasileiro (Br)	Edições Pl	Edição Corpus
<i>Kakao</i>	<i>Cacau</i>	1949, 1956	1956
<i>Świt Brazylii</i>	<i>Cacau + Suor</i>	1949, 1952	1952
<i>Jubiaba</i>	<i>Jubiabá</i>	1950	1950
<i>Zamarłe morze</i>	<i>Mar morto</i>	1951, 1953	1951
<i>Opowieść o Castro Alvesie</i>	<i>ABC de Castro Alves</i>	1957	1957
<i>Rycerz Nadziei</i>	<i>O cavaleiro da esperança</i>	1949, 1951	1951
<i>Ziemia krwi i przemocy</i>	<i>Terras do sem fim</i>	1949, 1953	1949
<i>Ziemia złotych płodów</i>	<i>São Jorge dos Ilhéus</i>	1950, 1953	1950
<i>Drogi głodu</i>	<i>Seara vermelha</i>	1950, 1951, 1954	1950
<i>Albania radosna</i>	<i>A Albânia é uma festa</i>	1950	1950
<i>Świat pokoju</i>	<i>O mundo da paz</i>	1954	1954
<i>Podziemia wolności</i>	<i>Os subterrâneos da liberdade</i>	1953	1953
<i>Gabriela</i>	<i>Gabriela cravo e canela</i>	1968, 1972	1972
<i>Starzy marynarze</i>	<i>Os velhos marinheiros</i>	1972	1972
<i>Pasterze nocy</i>	<i>Os pastores da noite</i>	1975	1975
<i>Dona Flor i jej dwóch mężów</i>	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	1993	1993
<i>Tereza Batista wojowaniem zmęczona</i>	<i>Tereza Batista cansada de guerra</i>	1989	1989

Quadro 2: As traduções polonesas da obra de Jorge Amado

A reportagem *A Albânia é uma festa* integra o volume de *O mundo da paz*. Na Polônia, o capítulo sobre a Albânia é editado, separadamente, no ano de 1950 e, pela segunda vez, no ano de

1954, como parte integrante do livro *O mundo da paz*. A edição polonesa de *Os velhos marinheiros* traz os textos de *O capitão de longo curso* e de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, no mesmo volume editado no ano de 1972.

Entre as traduções polonesas da obra de Jorge Amado, presentes no sistema literário polonês, para os fins da análise, foi escolhido um exemplar de cada texto traduzido, como demonstra a tabela acima.

A mordaza ideológica do regime totalitário

O stalinismo na Polônia subordinou a literatura à posição de instrumento da propaganda e da legitimação do sistema político. Nesta primeira fase (1944-1956), o mecenato trata os escritores e os tradutores com o maior cuidado, subvencionando seus serviços e concedendo-lhes alto *status* social. Em contrapartida, os profissionais de literatura seguem, minuciosamente, os ditames ideológicos e poéticos em vigor.

No mês de fevereiro de 1956, na parte fechada do XX Congresso do PC soviético, seu primeiro secretário Nikita Khruchchov apresenta o informe sobre os crimes do stalinismo. A partir deste momento, chamado também de época do degelo, muitos dos escritores poloneses, até então tutelados pelo regime, convencidos de sua importância para o sistema político, voltam-se contra seus patrões, reivindicando maior liberdade para a criação literária. Seus apelos acabam não sendo atendidos e a censura volta a se instalar com a severidade costumeira. Os comunistas no poder, seguros da estabilidade do sistema político, depois de dez anos desde sua imposição, não necessitam mais, com tanta urgência,

da ajuda da literatura no jogo político. Assim, a literatura polonesa permanece presa aos construtos ideológicos do socialismo e seus escritores perdem o *status*.

A censura na Polônia segue o modelo soviético.³ Já no ano de 1944, na cidade de Lublin, assessorando os comunistas poloneses, os censores soviéticos elaboram o projeto da censura. No mês de janeiro de 1945 é criado o Bureau Central de Controle da Imprensa, que, em 1946, muda seu nome para Agência Central de Controle da Imprensa, da Publicação e do Espetáculo. A nova Agência tem como tarefa a supervisão da imprensa, das publicações e dos espetáculos, como também o controle sobre a divulgação de todo tipo de obras publicadas por meio da tipografia, da imagem, ou da palavra viva. No exercício dessa tarefa, a Agência tem como finalidade a prevenção contra “a destruição do regime político, a transgressão das relações internacionais do Estado polonês, a revelação dos segredos de Estado, a violação da lei e dos bons costumes, a indução ao erro da opinião pública, por meio da divulgação das informações incompatíveis com a realidade”. (NAJÊCZ, 1994, p. 28) A formulação genérica das competências da Agência significou, na prática, que cada manifestação cultural podia ser impedida pela censura, por motivo qualquer. No exercício da censura preventiva, na República Popular da Polônia, todo texto, toda informação, todo espetáculo, todo filme, todo anúncio de jornal precisava obter, antes de publicado, a autorização de um funcionário da censura. No decorrer do ano de 1949, aguça-se o curso da censura. Na reunião com seus colegas, dire-

³ O fato se percebe tanto na organização da Agência – a censura pertence aos órgãos de segurança do Estado, como também na rapidez com que foi introduzida. Na URSS, Lênin introduz a censura já no terceiro dia após a vitória da revolução bolchevista (PIPES, 1994, p. 412).

tores do órgão censor responsáveis pela sua atuação no nível territorial, o chefe da Agência recomenda a ingerência nos textos, especificando os possíveis erros ideológicos:

Camaradas e colegas! Nossa repartição faz o papel do órgão controlador da palavra escrita e falada na República Popular da Polônia, num estado onde continua acirrada a luta de classes, a luta contra a reação, contra as agências internacionais aliadas à reação, contra sua ofensiva ideológica, contra o cosmopolitismo, contra a idealização do ocidente e da chamada cultura, arte, ciência, civilização e democracia ocidentais. As diversas formas da subversão ideológica, organizada pelos agentes reacionários, pagos pelo imperialismo americano e pela hierarquia vaticana, acontecem às nossas vistas, nas nossas máquinas de imprensa e no nosso papel. (NAJÉCZ, 1994, p. 83)

De 1950, até a queda do bloco soviético, a censura tutela, de modo especial, toda a informação a respeito da URSS. A existência, no texto, de temas politicamente polêmicos elimina qualquer possibilidade de publicação. O mesmo motivo leva à edição da lista dos livros que devem ser retirados das bibliotecas.⁴ Desta maneira, censurando as publicações e retirando de circulação textos anteriores, a censura configura um sistema literário livre de qualquer informação indesejada.

Com suas intervenções, riscando e muitas vezes acrescentando itens ao texto, ou influenciando o autor para fazer as corre-

⁴ Acesso aos livros da, assim chamada, “lista dos proibidos” foi somente possível com a recomendação de alto funcionário do PC.

ções, o censor torna-se o coautor do texto, numa tarefa de criação coletiva. A atuação da censura, no contexto do regime totalitário – onde os agentes de um único partido político controlam a mídia, os estabelecimentos educacionais e culturais e a distribuição dos meios técnicos para a produção cultural – visa à formação de cidadãos condicionados ideologicamente e preparados para o exercício da autocensura. O hábito de pensar junto com o censor, que formula as ideias de maneira aceitável para o regime e evita tudo o que poderia ser removido pela censura, faz do escritor e do tradutor um cocensor.

A exigência da suspensão da censura forma um motivo constante das reivindicações de todos os movimentos operários e de todas as contestações dos intelectuais poloneses, a partir de 1956, até a queda do comunismo na Polônia, em 1989. O acordo de Gdańsk, assinado entre o sindicato *Solidarność* e o governo comunista, levantou também a questão da censura. A terceira exigência dos sindicalistas⁵ retoma a questão da liberdade de opinião e de expressão asseguradas na Constituição, e “proíbe represálias contra as publicações independentes e garante a livre circulação de publicações abertas aos representantes de todas as denominações religiosas”. (CASTILHO; WAACK, 1982, p. 193)

No combate contra a Agência, no decorrer do ano de 1981, o *Solidarność* conseguiu negociar o direito de informação ao leitor sobre as ingerências da censura operadas num texto.⁶ A nova

⁵ As duas primeiras exigências diziam respeito à legalização dos sindicatos livres e do direito à greve.

⁶ Na prática, nos lugares censurados de um texto, aparece, entre parênteses, a informação sobre a ingerência censora, com data e indicação da lei de censura. Alguns periódicos trazem colunas inteiras de informações sobre os

lei, criada no dia 11 de abril de 1990, regulamentando a imprensa na Polônia, aboliu definitivamente a censura prévia no país (PAWLICKI, 2001, p. 14), pondo fim à prática que, até o fim do sistema comunista, operou a serviço da construção do socialismo polonês.

A censura institucionalizada na forma da Agência Central de Controle de Imprensa, da Publicação e do Espetáculo não foi a única forma de censurar. Existia uma variedade de conselhos nos ministérios, nas redações dos jornais e nas editoras, com a atribuição de qualificar e verificar os textos, para que a produção cultural não contrariasse a ideologia comunista. Esse fato reforça a constatação de que, no sistema literário polonês, o texto nunca é uma obra particular do autor, mas constitui uma tarefa coletiva formada pelas ingerências da crítica literária, da censura oficial e da criptocensura dos redatores e dos editores.

Em meados dos anos setenta, desgasta-se o modelo regulador das relações entre o sistema político e o sistema literário. (CZAPLIŃSKI; ĆELIWIŃSKI, 2002, p. 6) Nesta época, desenvolve-se, com grande dinamismo, a produção literária ilegal, chamada de literatura do segundo circuito. No entanto, a precariedade da produção clandestina, que perdura até o fim do regime totalitário, no fim dos anos oitenta, faz com que a literatura do circuito alternativo não seja capaz de satisfazer o público leitor.

artigos suspensos. Nunca antes na Polônia falou-se tão abertamente sobre a influência da censura sobre a vida cultural. O regime admitiu que, sob o eufemismo de Agência, esconde-se um potente aparato de manipulação ideológica. O golpe militar de 1981 não conseguiu revogar esse direito conquistado pelo sindicato *Solidarność*.

Depois da intensa atividade editorial, na época do stalinismo, o mercado editorial polonês encontra-se saturado de obras clássicas do realismo crítico e das obras atuais do realismo socialista, polonesas e traduzidas. (SIEKIERSKI, 1992, p. 193) Este tipo de literatura não encontra mais um público leitor disposto a adquirir livros. Entre os autores estrangeiros, promovidos pela política de tradução do primeiro decênio após-guerra e que atuam fora do megassistema soviético de literatura, figura Jorge Amado. Nessa época, a obra do escritor brasileiro insere-se, fortemente, no subsistema da literatura traduzida, como parte do sistema literário polonês, fixando sua posição para os próximos 45 anos. A obra de Jorge Amado, traduzida para o polonês, constitui um excelente exemplo da manipulação ideológica das traduções no sistema literário da República Popular da Polônia.

O *corpus* da pesquisa apresentado pela tabela a seguir ilustra as estruturas dessa manipulação. A centralização do processo tradutório e editorial assegura o exercício do controle sobre os textos amadianos.

Título PI	Edição <i>corpus</i>	Editora	Tradutores	Título no Brasil	1ª Edição Brasil
<i>Kakao</i>	1956	Czytelnik	Małgorzata Hołyńska, Eugeniusz Gruda	<i>Cacau</i>	1933
<i>Świt Brazylii</i>	1952	Czytelnik	Małgorzata Hołyńska, Eugeniusz Gruda	<i>Cacau + Suor</i>	1934
<i>Jubiaba</i>	1950	Czytelnik	Małgorzata Hołyńska, Eugeniusz Gruda	<i>Jubiabá</i>	1935
<i>Zamarłe morze</i>	1951	Czytelnik	Małgorzata Hołyńska, Eugeniusz Gruda	<i>Mar morto</i>	1936
<i>Opowieść o Castro Alvesie</i>	1957	PIW	Małgorzata Hołyńska, Eugeniusz Gruda	<i>ABC de Castro Alves</i>	1941

<i>Ryccerz Nadziei</i>	1951	Czytelnik	Małgorzata Holyńska, Eugeniusz Gruda	<i>O cavaleiro da esperança</i>	1942
<i>Ziemia krwi i przemocy</i>	1949	Czytelnik	Janina Wrzoscowa	<i>Terras do sem fim</i>	1943
<i>Ziemia złoch płodów</i>	1950	Czytelnik	Janina Wrzoscowa	<i>São Jorge dos Ilhéus</i>	1944
<i>Drogi głodu</i>	1950	Czytelnik	Małgorzata Holyńska, Eugeniusz Gruda	<i>Seara vermelha</i>	1946
<i>Albania radosna</i>	1950	Czytelnik	Małgorzata Holyńska, Eugeniusz Gruda	<i>A Albânia é uma festa</i>	1951
<i>Świat pokoju</i>	1954	PIW	Małgorzata Holyńska, Eugeniusz Gruda	<i>O mundo da paz</i>	1951
<i>Podziemia wolności</i>	1953	Czytelnik	Małgorzata Holyńska, Eugeniusz Gruda	<i>Os subterrâneos da liberdade</i>	1954
<i>Gabriela</i>	1972	KiW	Janina Wrzoscowa	<i>Gabriela cravo e canela</i>	1958
<i>Starzy marynarze</i>	1972	KiW	Janina Wrzoscowa Eugeniusz Gruda	<i>Os velhos marinheiros</i>	1961
<i>Pasterze nocy</i>	1975	KiW	Janina Wrzoscowa	<i>Os pastores da noite</i>	1964
<i>Dona Flor i jej dwóch mężów</i>	1993	WL	Alina Lenczewska	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	1966
<i>Tereza Batista wojowaniem zmęczona</i>	1989	WL	Elżbieta Reis	<i>Tereza Batista cansada de guerra</i>	1972

Quadro 3: O corpus para a análise das traduções polonesas da obra de Jorge Amado

As tabelas 2 e 3 acompanham, em ordem cronológica, as publicações dos textos no Brasil. Com isso não se pretende hierarquizar os textos, nem privilegiar a cronologia das edições brasileiras, em detrimento da cronologia das traduções polonesas. O procedimento visa oferecer informação adicional sobre a política editorial do sistema literário polonês, que escolhe os textos amadianos a serem traduzidos e editados no país.

A tabela evidencia o fato de que duas traduções polonesas são publicadas antes das respectivas edições brasileiras. Trata-se, em ambos os casos, de textos escritos na época em que Jorge Amado vive na Tchecoslováquia, circulando nos países do bloco soviético. A tradução de *A Albânia é uma festa* foi publicada em 1950. O mesmo texto foi publicado no Brasil no ano de 1951, integrando a coletânea de reportagens intitulada *O mundo da paz*. A permanência do escritor, nos países do bloco soviético, nessa época, pode explicar o fato de uma reportagem ser publicada em polonês antes da edição brasileira da obra completa. A tradução de *O mundo da paz*, na Polônia, só sai em 1954.

A publicação da tradução de *Os subterrâneos da liberdade*, na Polônia, um ano antes da edição brasileira, também se explica por motivo da permanência do escritor exilado no leste europeu. A trilogia foi escrita na cidade de Dobris, na Tchecoslováquia, e o seu lançamento foi planejado, simultaneamente, no Brasil, em Moscou, em Praga e em Varsóvia. Durante entrevista a mim concedida, Zélia Gattai (informação verbal, 15/10/2004) explica que uma cópia do romance foi levada para o Brasil pelos dirigentes do PC brasileiro para análise. O texto sofreu a censura partidária do PCB e só foi devolvido ao autor um ano depois, já no Brasil, no fim do ano de 1953. Gattai (2004) sustenta ter Jorge Amado recusado-se a incluir as intervenções da censura ao texto do romance. Paralelamente, a tradução de *Os subterrâneos da liberdade* foi publicada na Polônia. A nota no fim do romance traduzido informa que Amado terminou o texto em Dobris, no mês de março de 1952. A nota, no fim do romance publicado no Brasil, acrescenta a essa informação, que a conclusão do texto se deu no Rio de Janeiro, no mês de novembro de 1953.

Analisando os dados das tabelas 2 e 3, é possível perceber as prioridades do sistema literário polonês, com respeito à obra amadiana. Nos anos de 1949 a 1957, na Polônia, traduziu-se quase a totalidade dos títulos do autor, publicados até então, com exceção dos romances *País do carnaval* e *Capitães da areia*, do guia da cidade *Bahia de Todos os Santos* e da peça teatral *O amor do soldado*. Neste período, dá-se prioridade ao romance *Cacau*, com quatro edições, seguido por *Seara vermelha*, com três edições. As outras traduções possuem duas edições ou não chegam a ser reeditadas. Na ordem cronológica de tradução, também, destacam-se *Cacau*, *Suor*, *O cavaleiro da esperança* e *Terras do sem fim*, todos publicados em 1949, ano da entrada das traduções amadianas no sistema literário polonês.

Entre 1968 e 1993, apenas seis obras de Jorge Amado são traduzidas para o polonês. Analisando as tabelas 2 e 3, chama a atenção o fato de que quase todos os romances, escritos entre 1958 e 1972, foram escolhidos para tradução, com exceção de *A tenda dos milagres*, obra nunca publicada no mercado polonês. As traduções de *Gabriela cravo e canela*, *Os velhos marinheiros* e *Os pastores da noite* são lançadas nos anos de 1968 a 1975, isto é, num curto período de tempo. As traduções de *Tereza Batista cansada de guerra* (de 1989) e de *Dona Flor e seus dois maridos* (de 1993) são lançadas mais de duas décadas depois, no fim do regime comunista e no início da democratização do país. Nenhuma das obras amadianas escritas depois de 1972 entrou, por meio da tradução, no sistema literário polonês.

Na Polônia, a obra de Jorge Amado tem cinco tradutores. Małgorzata Holyńska, Janina Wrzoscowa e Egueniusz Gruda trabalham nas traduções desde o princípio, segundo a ordem crono-

lógica dos lançamentos, como demonstra a tabela 3. As traduções de autoria de Elżbieta Reis e Alina Lenczewska datam de 1989 e de 1993, respectivamente. Hołyńska colaborou na tradução de nove obras de Jorge Amado, lançadas nos anos de 1949 a 1957. Gruda colaborou na tradução de dez obras amadianas, publicadas nos anos de 1949 a 1972. Hołyńska e Gruda constituem uma dupla de tradutores. Wrzoscowa traduziu cinco obras de Jorge Amado, de 1949 a 1975. A única edição onde a folha de rosto traz o nome de Wrzoscowa junto ao nome de Gruda é a tradução de *Os velhos marinheiros. A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso* é assinada por Wrzoscowa e a tradução de *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* é assinada por Gruda. Reis e Lenczewska traduziram, individualmente, um título de Amado.

O conceito de tradução na época do stalinismo defende o modelo da criação coletiva, no caso, uma dupla de tradutores. Neste sentido, a autoria das traduções publicadas no período apresenta-se como um problema bastante complexo. Na elaboração do texto traduzido colaboram, além do profissional de tradução, os agentes ideológicos (os redatores das editoras, o Departamento Criativo de Tradução da Associação dos Escritores da Polônia, os censores). As ingerências diretas dos agentes do aparelho ideológico cessam com a abertura do sistema político no início dos anos noventa.

Como demonstra a análise da tabela 3, a editora *Czytelnik* exerceu o monopólio na edição das traduções de Jorge Amado. A casa foi fundada no dia 16 de outubro de 1944, como uma cooperativa editorial e educacional. Pertencendo, teoricamente, ao grê-

mio dos fundadores e dos acionistas, na prática, a *Czytelnik* pertence ao Estado e executa seu programa ideológico. Os membros da cooperativa recebem um desconto de 20% na compra dos livros, mas, em troca, têm a obrigação de fundar grupos de alfabetização e de leitura, organizando as bibliotecas, nos lugares onde vivem e atuam. No início dos anos cinquenta, a *Czytelnik* tornou-se uma editora de literatura contemporânea polonesa e estrangeira, com ênfase na literatura soviética. Elaborou muitas iniciativas para alcançar o público popular e o leitor recém-alfabetizado. Paralelamente à edição de livros, a *Czytelnik* editava os jornais e as revistas, tendo seu jornal de circulação nacional *Zycie Warszawy* se tornado a única fonte de informação fora dos veículos partidários. Os periódicos de *Czytelnik*, a exemplo das revistas literárias *Odrodzenie* e *KuŹnica*, desempenharam papel fundamental na formação do perfil da vida cultural do país.

A partir da sua fundação, no dia 25 de junho de 1946, o Instituto Editorial do Estado (editora PIW) realiza as tarefas expressas nos princípios da política cultural. A editora é ligada, diretamente, ao Ministério da Informação e da Propaganda. Nos primeiros dois anos, edita o material de propaganda partidária e prepara a edição dos clássicos poloneses. A partir de 1949, começa a editar autores contemporâneos, poloneses e estrangeiros. A partir de 1952, a política cultural do Estado distribui as tarefas para as editoras. A *Czytelnik* fica com a literatura contemporânea, e a PIW fica com a literatura clássica. Na prática, a distribuição dos papéis nunca foi observada rigorosamente.

A editora KiW (*Ksiazka i Wiedza*) foi fundada no dia 20 de novembro de 1948, resultando da fusão das editoras *Ksiazka* e *Wiedza*. A *Ksiazka*, criada no outono de 1944 como editora do PC

polonês, dá prioridade à filosofia marxista e edita o material de propaganda partidária, além dos clássicos poloneses e estrangeiros. A obra de escritores contemporâneos é editada numa percentagem insignificante. Criada em meados do ano de 1945, como a editora do Partido Socialista Polonês, a *Wiedza* concentra-se na divulgação da propaganda partidária. As traduções dos clássicos estrangeiros têm um lugar importante na produção da editora. A fusão uniu os nomes, os perfis e os programas de ambas as casas editoriais. O programa da KiW afirma ser o objetivo da editora, a atividade educacional e de propaganda no espírito do marxismo-leninismo, para elevar o padrão da consciência social na Polônia. A KiW pretende tornar a literatura acessível às massas populares. Como braço do PC, a KiW executou as tarefas de propaganda, editando obras de clássicos do comunismo e material ideológico, impresso em forma de folhetos, para a formação dos operários nas fábricas e no meio rural.

A editora WL (Wydawnictwo Literackie) foi fundada em primeiro de janeiro de 1953, época em que as tarefas editoriais já tinham sido estabelecidas e distribuídas entre as editoras existentes. Criada na cidade de Cracóvia, a WL apresenta um fenômeno inédito de uma casa editorial que entra no mercado já saturado, para descentralizar a vida literária polonesa. Com exceção de uma editora situada na cidade de Wrocław, todas as outras funcionam em Varsóvia. A centralização da vida editorial promovia maior controle do Estado sobre o material editado. O perfil da WL foi elaborado ao longo dos anos. Desde o início, a literatura polonesa – clássica e contemporânea – predomina na proposta editorial da WL. Nos primeiros anos depois da fundação, o direito de editar as traduções foi negado à WL para garantir a centralização do controle dos textos traduzidos, operado em Varsóvia.

A análise dos dados apontados na tabela 3 demonstra um interesse acentuado e marcadamente ideológico por parte do regime comunista pelas traduções amadianas, nos anos de 1949 a 1957. Nesse período, Amado é lançado maciçamente pelas editoras que zelam pela pureza ideológica da produção literária e possuem estruturas para controlar a tradução. A análise indica um enfraquecimento do interesse pela obra amadiana, no período posterior. Entre 1968 a 1975, o sistema literário polonês retoma as traduções da obra de Jorge Amado, embora com intensidade menor. A partir do interesse pela literatura ibero-americana, no sistema mundial de literatura, entram no sistema literário polonês as traduções das obras latino-americanas. Nesta ocasião, Jorge Amado volta a ser traduzido e editado na Polônia, com a fama de autor responsável pela antecipação do *boom* da literatura ibero-americana na Europa.

Jorge Amado entrou no sistema literário polonês como escritor consagrado pelo público leitor no Brasil e no estrangeiro, com mais de dez livros publicados no país de origem, e com traduções para o espanhol, russo, francês e inglês. Publicados um ano depois da decretação do dirigismo estético na URSS, no ano de 1934, os romances *Cacau* e *Suor* tornam-se conhecidos, na União Soviética, a partir de 1935. No final dos anos 40, a obra de Jorge Amado é traduzida para as línguas dos países integrantes do bloco soviético, e conseqüentemente, também para o polonês. Durante o ano de 1949, são publicadas, na Polônia, quatro obras do escritor brasileiro, estreadas pelo romance *Cacau*, texto já presente no sistema literário soviético por mais de dez anos. Um dos critérios da edição de traduções na época do stalinismo é a comparação com o sistema literário soviético. Se a obra funciona na URSS, pode ser introduzida no sistema nacional, e se o autor é

editado sem restrições na URSS, pode ser editado no sistema nacional. A premiação do romancista brasileiro com o Stalin Internacional da Paz, no dia 20 de dezembro de 1951, abre, irrestritamente, o megassistema literário do bloco soviético para o escritor. O prestígio do Prêmio Stalin corresponde, no bloco soviético, ao prestígio do Prêmio Nobel de literatura, consagrando o autor e canonizando sua obra no sistema literário das Democracias Populares.

Os textos dos profissionais da literatura apresentam o escritor como militante experiente do Partido Comunista que já havia sofrido várias prisões no Brasil, tendo seus livros sido proibidos pela censura, apreendidos nas livrarias e até queimados na cidade de Salvador. Sendo o material subversivo, a posse de seus romances comprometia os proprietários. Em sua militância como escritor, o literato baiano exerceu a função de secretário do Instituto Cultural Brasil-URSS. Ligado ao Partido Comunista Brasileiro, Amado foi eleito deputado federal, nas eleições do ano de 1945. No mês de janeiro de 1948, seu mandato foi revogado em decorrência do decreto de ilegalidade do PCB. O militante do partido comunista partiu em exílio para Paris, fugindo do Brasil mais uma vez. No mês de setembro de 1949, Amado foi expulso da França com a família por motivos políticos, passando a residir na Tchecoslováquia, de onde voltou ao Brasil no mês de maio de 1952.

Os dirigentes da vida cultural da República Popular servem-se de metatextos para moldar ideologicamente a obra do escritor brasileiro. Os textos críticos manipulam a biografia do autor, reforçando a função de Amado como escritor comprometido com o comunismo. Os textos dos profissionais da literatura justificam o

naturalismo, o vulgarismo e o exotismo, presentes na obra amadiana, adequando a leitura das traduções aos ditames do discurso sobre a literatura em vigor na Polônia comunista. Os metatextos da época do stalinismo salientam o amadurecimento ideológico do autor e enfatizam o realismo, a tipificação dos personagens e o partidarismo de sua obra.

O exotismo nas obras de Jorge Amado é apontado, no ano de 1950, pelo crítico literário e tradutor, Egon Naganowski. No artigo para *Nowa Kultura* (NAGANOWSKI, 1950, p. 6-7; 10), falando da obra amadiana, o autor refere-se ao conceito de exotismo sob a perspectiva do modelo criativo do realismo socialista. Para Naganowski, “os tempos do exotismo na literatura já passaram”. O novo público leitor polonês, mais crítico e comprometido com a justiça social, “[...] não olha para os países longínquos com os olhos de Pierre Loti⁷ ou Arkady Fiedler⁸”, mas está consciente “da miséria do proletariado japonês” e do fato de que “a África sofre sob o jugo do colonialismo”. Em seguida, escreve Naganowski (1950, p. 6):

Temos consciência de que aquilo que une os habitantes das margens de Vístula, Yang-Tze, Congo ou Amazonas é muito mais forte do que algumas diferenças de cunho geográfico e econômico. Sabemos que a luta pela liberdade e pela melhoria das condições sociais de uma pessoa simples – habitante de qual-

⁷ Loti escreve sobre o Japão e a Turquia e é proibido na URSS. (AMADO, 1992, p. 452)

⁸ Fiedler faz 30 viagens por todos os continentes, também viaja pela África. O autor visita o Brasil por várias vezes.

quer lugar e falante de qualquer idioma – é mais importante e muito mais empolgante do que o misterioso ritmo dos atabaques, a magia dos negros, as feras selvagens ou as cidades da América pré-colombiana.

Anulando as categorias geográficas na delimitação das categorias de “próprio” e de “estranho”, Naganowski prossegue com a conceituação do exotismo aceitável no sistema literário polonês da época:

A mudança na maneira de pensar o exotismo desperta em nós a busca por outras qualidades da, assim chamada, literatura exótica. Simpatizamos hoje com os escritores que desafiam os interesses políticos do imperialismo, desagradando os gostos estrangeiros e espelhando fielmente a realidade dos problemas que atingem seus povos. (NAGANOWSKI, 1950, p. 6)

Como exemplo do autor exótico, que preenche as exigências acima mencionadas, o crítico polonês cita Jorge Amado, “[...] condenado no Brasil pelo depoimento dado no Congresso em Wrocław, e autor de *Cacau*, *Suor*, *O cavaleiro da esperança* e *Terras do sem fim*, livros lançados em língua polonesa, no ano de 1949”. (NAGANOWSKI, 1950)

O mesmo autor profere em Varsóvia, no verão do ano de 1955, uma conferência intitulada *O Brasil na obra de Jorge Amado*. Numa monografia de 23 páginas datilografadas, Naganowski (1955) traça a história do Brasil e as condições daquele momento, do país sul-americano. O autor salienta o fato de que “[...] na metade do século vinte, no Brasil, o agricultor trabalha nas

condições de escravo medieval, um quarto da população sofre de fome e 80% das crianças não frequentam a escola”. O autor apresenta, também, a figura do poeta antiescravista Castro Alves, “admirador da poesia de Mickiewicz”. Traçando a história do Brasil, Naganowski (1955, p. 2) salienta a dependência da economia brasileira do capital estrangeiro e cita o monopólio da “*Light and Power* e *Bond and Share* no mercado brasileiro da energia elétrica, além da *Standard Oil*, que domina o mercado dos combustíveis”. No breve histórico da literatura brasileira (NAGANOWSKI, 1955, p. 3-4), o palestrante concede maior importância aos “autores da poesia e do romance de cunho social e revolucionário, entre eles os comunistas Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, e, em especial, o Prêmio Stalin pela Paz, Jorge Amado”. Na biografia de Amado, fortemente romantizada por Naganowski, o escritor brasileiro nasce perto da cidade portuária, São Jorge dos Ilhéus, no Estado da Bahia, tendo fugido do colégio dos Jesuítas aos 13 anos de idade, para trabalhar como operário nas plantações de cacau. Na condição de trabalhador, o jovem Amado assiste à passagem da Coluna Prestes, fato decisivo na sua vida. Os primeiros passos de escritor e militante, Amado dá num jornal regional de oposição, escrevendo, em seguida, seis romances sobre a Bahia. Trabalhando como jornalista, Amado consegue formar-se em Direito. A militância “leva o escritor para a prisão e seus livros para a lista dos proibidos”. (NAGANOWSKI, 1955, p. 6)

A tradução é manipulada com fins políticos, desde o início do regime comunista. As biografias do romancista brasileiro e as notícias a seu respeito, veiculadas na imprensa da época, são fortemente deformadas a fim de adequar o perfil de Amado às exigências do sistema político. Também os textos de sua autoria, editados na imprensa polonesa, reforçam o ideal de um escritor

comunista comprometido com as diretrizes do PC. O retrato de um intelectual de origens humildes, que com seu trabalho consegue a promoção na sociedade e que luta pela causa operária e pela paz no mundo, é a quintessência da ascensão social na Polônia marxista.

Os exemplos da manipulação ideológica das traduções

A manipulação ideológica das traduções polonesas da obra de Jorge Amado, desde a escolha das obras até as ingerências no tecido dos próprios textos traduzidos, evidencia-se durante a análise macroestrutural e microestrutural do *corpus* da pesquisa. Como exemplo, observa-se a divisão em capítulos dos textos traduzidos, apresentada na tabela a seguir.

Título	N° de capítulos		Sumário	Outros
	Pl	Br		
<i>Cacau</i>	16	20	sim	capítulos modificados
<i>Suor</i>	20	20	sim	subdividido (-)
<i>Jubiabá</i>	3	3	sim	subdividido (-)
<i>Mar morto</i>	3	3	sim	subdividido (-)
<i>ABC de Castro Alves</i>	25	26	não	numerais versus ABC
<i>O cavaleiro da esperança</i>	5	5	sim	subdividido (-)
<i>Terras do sem fim</i>	6	6	não	subdividido (-)
<i>São Jorge dos Ilhéus</i>	5	5	sim	subdividido (-)
<i>Seara vermelha</i>	5	5	sim	subdividido (-)
<i>A Albânia é uma festa</i>	10	10	sim	--
<i>O mundo da paz</i>	8	9	sim	subdividido (+)
<i>Os subterrâneos da liberdade</i>	8	8	não	subdividido (-); v. I e II
<i>Gabriela cravo e canela</i>	4	4	sim	subdividido (-)

<i>Os velhos marinheiros</i>	3 + 12	3 + 12	sim	subdividido (-)
<i>Os pastores da noite</i>	3	3	sim	subdividido (-)
<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	5	5	não	subdividido (-)
<i>Tereza Batista cansada de guerra</i>	5	5	sim	subdividido (+)

Quadro 4: Divisão em capítulos

Legenda: (+) divisão com modificações; (-) divisão sem modificações

A Tabela 4 demonstra que a tradução modificou a divisão de três romances. A tradução de *Cacau* sofreu as maiores alterações. Nessa edição abreviada, o pequeno capítulo terceiro do texto-fonte (TF), intitulado Viagem, não consta como capítulo independente, mas é incorporado, na íntegra, ao final do segundo capítulo. Da tradução, também, não consta o oitavo capítulo do TF intitulado Rua da Lama. De fato, o capítulo anterior, intitulado Pirangi, termina sem mencionar a visita ao prostíbulo, e a tradução omite todo o capítulo seguinte, que descreve a vida das profissionais do sexo. Na edição abreviada, também é omitido o curto capítulo 16 – Pasquinada – que trata do destino de Magnólia, prostituta em Pirangi. O capítulo seguinte, intitulado Correspondência, também não consta da tradução. O texto-alvo (TA) incorpora uma parte desse capítulo ao precedente, intitulado Consciência de Classe. A tradução polonesa, depois de citar a cena que fecha o capítulo no TF, traz a carta de Colodino a Sergipano. Das outras sete cartas, que servem de exemplo da correspondência na versão brasileira do romance, a tradução polonesa omite seis, provavelmente, considerando-as pouco importantes para o propósito da edição abreviada. A manipulação dos capítulos da edição abreviada e preparada para fins pedagógicos pode ser explicada pela extrema pudicícia da moral comunista oficial.

A tradução de *O mundo da paz* também sofreu algumas alterações. O livro de reportagens, dividido no original em nove capítulos, agrupados em duas partes – a primeira referente à viagem pela URSS e a segunda sobre as Democracias Populares – possui, na tradução polonesa, oito capítulos, integrando o nono capítulo do TF ao capítulo oitavo do TA, como subseção. Algumas subseções do livro sofrem cortes na edição polonesa. Dos subcapítulos, que tratam da União Soviética, na tradução não constam os seguintes: Preços que baixam, Recuperação dos criminosos e Stalin, mestre, guia e pai. Esses cortes podem ser justificados à luz das explicações dadas no início do presente artigo. No ano da publicação da tradução, a população da Polônia continua carecendo de suprimentos básicos, está sofrendo por causa dos baixos salários e elevados preços da cesta básica. Para os dirigentes do sistema, a veiculação da informação de que os preços baixam na URSS apresenta-se como dispensável. Da mesma maneira, as prisões polonesas estão cheias de militantes das forças de combate ao regime comunista, ativas no final da Segunda Guerra e nos primeiros anos depois dela. Na Polônia, a reabilitação dos “criminosos de guerra” só se deu a partir do ano de 1956. A publicação dos poemas em louvor a Stalin configurava uma atividade obrigatória do escritor engajado, ainda no ano de 1951, quando Amado lançou *O mundo da paz* no Brasil. Os exageros cometidos com o culto à personalidade começam a ser corrigidos um ano depois da morte de Stalin, época da publicação da tradução polonesa.

Do mesmo modo, a tradução de *Tereza Batista cansada de guerra* manipula a divisão do TF. O terceiro capítulo do romance conta o ABC da protagonista na guerra contra a varíola. Na tradução, a seção “J” do ABC foi omitida. No TF, essa seção comple-

ta a precedente, narrando sobre a vida íntima de Tereza. A omissão é de difícil interpretação, pois a letra “J” integra o alfabeto polonês. Também, não se pode tratar da tentativa de evitar as menções à vida sexual, pois essas se encontram por todo o romance. O TA une as seções “V” e “W”, assim como “X” e “Y”, acrescentando, no final, a letra “Z”, específica do alfabeto polonês. Com essas modificações, a tradução parece tentar aproximar o ABC brasileiro ao padrão nacional.

Na tradução do *ABC de Castro Alves*, as letras que marcam os capítulos no texto brasileiro foram substituídas por algarismos arábicos, opção mais próxima do leitor polonês. Os versos de autoria de Castro Alves, citados no TF apenas em uma ou duas estrofes, ganham, no TA, citação completa, a exemplo do poema *Bandido negro*, citado no nono capítulo da tradução. Outras vezes, o TA traz a citação completa do poema mencionado no TF somente pelo título, como é o caso do *Navio negreiro*, que incorpora o capítulo 17 da tradução. Este procedimento sugere que o texto-alvo busca aproximar a obra do poeta brasileiro do leitor polonês, enquanto o texto-fonte dirige-se ao público que já conhece a obra, com a intenção de tomar parte na discussão sobre seu legado no sistema sociopolítico brasileiro.

Somente quatro traduções não possuem sumário, elemento que facilita a apreensão da estrutura da obra. Por sua vez, na versão brasileira, somente *O mundo da paz* possui sumário.

Alguns títulos de capítulos e de outras subseções foram modificados pela tradução polonesa. Os exemplos mais significativos para a análise são apresentados na tabela a seguir.

142 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Título	Capítulo Pl vertido para Br	Capítulo Br
<i>Cacau</i>	Fruta chamada Jaca	Jaca
	Festa	Acarajé
<i>Suor</i>	Intrusos	Gringos
	Sentidos	Sexo
<i>Jubiabá</i>	Boxeador	Lutador
	Marinheiro	Hans, o marinheiro
<i>A Albânia é uma festa</i>	Crianças dormem nas creches	As crianças dormindo
<i>O mundo da paz</i>	Defesa da paz	Impor a paz
	Popularização da cultura	Democratização da cultura
	Escritores-operários discutem	Escritores e operários discutem
<i>Gabriela cravo e canela</i>	Encanto de Gabriela	O luar de Gabriela
	Caçada ao homem	Da grande caçada
	Tristeza de Gabriela	Suspiros de Gabriela
<i>O capitão de longo curso</i>	... desembargador em <i>négligé</i>	... desembargador em ceroulas
	... um navio da Companhia Ita	... um Ita

Quadro 5: Títulos dos capítulos e das subseções

A tabela 5 demonstra que a edição abreviada de *Cacau* aproxima os títulos dos capítulos à realidade do leitor polonês, explicando ou evitando as marcas culturais. Esse procedimento torna-se compreensível, no contexto de um lançamento destinado a leitores iniciantes.

A edição polonesa do romance *Suor* demonstra duas tendências na tradução dos capítulos. A tradução evita a referência à sexualidade e agrava a expressão usada para denominar o estranho, utilizando um termo carregado de juízo de valor (Intrusos).

Essas tendências estão de acordo com a ideologia vigente na época. A tradução de *Jubiabá* explica o título brasileiro de Lutador, especificando que se trata de um boxeador. De acordo com a ideologia vigente, a tradução omite uma possível menção aos alemães.

As traduções de *A Albânia é uma festa* e de *O mundo da paz* manipulam os títulos dos capítulos de acordo com as necessidades políticas do regime da Polônia. A tradução do título “As crianças dormindo” acrescenta o dado sobre as creches. Na realidade polonesa, o discurso sobre a emancipação das mulheres e sua ascensão profissional inclui a campanha em favor das creches, tratadas com certo preconceito pela mulher polonesa. O discurso sobre a paz, na perspectiva do regime polonês, é um discurso em favor da manutenção de um bem já conquistado. O título traduzido expressa essa posição, quando fala em defesa da paz. Por sua vez, na ótica do título brasileiro, que fala em imposição, a paz é um bem a ser conquistado. A tradução evita os termos carregados de significado no cotidiano polonês. As constantes reivindicações da população pela democratização do regime são recebidas pelos comunistas como uma tentativa de contrarrevolução. A ditadura do proletariado não abre espaço para o discurso sobre a democratização. Por isso, a tradução de *O mundo da paz* traz o termo “popularização”, ao invés de falar em “democratização”. O título brasileiro sugere um diálogo entre os escritores e os operários. A tradução fala em discussão promovida por ou entre os escritores-operários. De acordo com a política cultural, a estratégia da criação de novas elites intelectuais na Polônia contava com escritores advindos do meio operário. A menção aos escritores-operários pode refletir essa tendência.

Em *Gabriela cravo e canela*, a tradução dos capítulos demonstra a tendência à ênfase das características ou do humor da protagonista, falando do encanto ou da tristeza de Gabriela. A explicitação, de cunho sensacionalista, na tradução do título “Caçada ao homem” visa prender a atenção do público leitor para um fato extraordinário: o de se promover uma caçada ao ser humano. Finalmente, no romance *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso*, a tradução apresenta uma tendência a explicitar traços da cultura brasileira para o leitor polonês. O título do TF traz o termo “Ita”, designação comum das embarcações da Companhia Nacional de Navegação Costeira, traduzido para o polonês como o “navio da Companhia Ita”. No mesmo texto, a menção à peça de roupa íntima masculina recebe, na tradução, um empréstimo da língua francesa, que parece menos deselegante do que a designação polonesa para a roupa de baixo masculina.

A análise da divisão dos textos traduzidos em capítulos e o exame dos seus títulos e outras subseções evidenciam a existência da forte tendência à manipulação das traduções, marcadamente ideológica, no período do realismo socialista.

Depois do período stalinista, a importância do componente ideológico parece diminuir. A análise do *corpus* permite a constatação de que o interesse ideológico dos dirigentes do sistema sociopolítico da Polônia Popular influencia o processo da tradução dos textos amadianos, também no nível microestrutural. Como exemplo, observa-se a questão da moralidade comunista construída, cuidadosamente, nos textos das traduções.

Além de regular as questões do comportamento do cidadão no âmbito oficial e na vida particular, o código moral comunista

ajusta outro assunto, desta vez de ordem política: a fidelidade incondicional ao aliado maior e, nos termos desta, a fidelidade aos interesses do próprio Estado, como ilustram os exemplos a seguir.

ABC de Castro Alves	Página	
<i>Gdyby żył dziś, w naszej dobie, opiewałby Związek Radziecki, nową wolność człowieka, dnia zwycięskiego socjalizmu, opiewałby bohatera naszej epoki, Lenina, byłby piewcą proletariatu, byłby w naszej ojczyźnie w całym znaczeniu tego słowa komunistycznym poetą.</i>	98	TA
Se vivesse hoje, em nossa época, ele celebraria a União Soviética, a nova liberdade do homem e os dias do socialismo vencedor. Ele exaltaria Lênin, o herói da nossa época e glorificaria o proletariado. Seria ele, em nossa pátria, um poeta comunista em toda extensão da palavra.	Versão Br	
---	---	TF
O mundo da paz	Página	
<i>Czy wolno wam strajkować? Zapytała ich. Ogólny wybuch śmiechu. Strajkować, przeciw komu? Przeciw sobie samym?</i>	22	TA
Vocês têm direito à greve? Ela lhes perguntara. [omissão] Uma gargalhada. Fazer greve contra quem? Contra nós mesmos?	Versão Br	
Ela lhes perguntara: Vocês têm direito à greve? É claro. Esse direito nos é garantido. E por que jamais vocês fazem greve? Uma gargalhada. Fazer greve contra quem? Contra nós mesmos?	38	TF
Os subterrâneos da liberdade	Página	
<i>Podnoszone wrzawę przeciw Krajowi Rad. Artykuł Saquili potępił Związek Radziecki, obłudnie rozczułat się nad losem Polski.</i>	v.2;179	TA

146 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Fazia-se alarido contra a URSS. O artigo de Saquila condenava a União Soviética, comovia-se, hipócrita, com a sina da Polônia.	Versão Br	
Comentários sobre o pacto germano-soviético . Saquila escrevia sobre a “monstruosa aliança de Stalin e Hitler” e a “sangrenta divisão da Polônia mártir entre a Alemanha hitlerista e a Rússia traidora do socialismo” .	v.3;181	TF

Quadro 6: A ordem política comunista nas traduções

Para adequar-se aos moldes da biografia de um escritor comunista, a tradução do *ABC de Castro Alves* acrescenta ao texto os elogios ao aliado maior, a União Soviética com seus heróis. Comumente, no âmbito do sistema literário polonês, os textos introdutórios e os posfácios traziam a interpretação da obra e a classificação do escritor. Neste sentido, o acréscimo explicita o perfil moral que se espera do comunista polonês: ele deve celebrar a União Soviética, exaltar Lênin e glorificar o proletariado. Como o aliado maior, a União Soviética também está isenta de qualquer crítica. O homem novo do comunismo deve abster-se do julgamento dos rumos da política do grande vizinho. O pacto germano-soviético e a invasão da Polônia por parte do exército soviético – fatos ocorridos no decorrer do ano de 1939 – são tabu na literatura polonesa, ao longo do período do regime totalitário. A omissão adotada na tradução de *Os subterrâneos da liberdade* ajusta o texto aos ditames do código moral comunista, defendendo seu preceito mais importante.

Por sua vez, a tradução de *O mundo da paz* omite uma parte do texto-fonte, para se alinhar aos ditames da moral comunista. Para o regime, é melhor não informar o trabalhador polonês sobre o privilégio do direito a greve, concedido, aparentemente, ao

proletariado soviético. A omissão, nesse caso, corrobora o interesse dos governantes da República Popular. Na Polônia, todas as tentativas de greve dos trabalhadores poloneses foram combatidas com o uso das forças de repressão, em todas as épocas do governo comunista.

Para manter o etos comunista rigorosamente ajustado ao dado momento histórico, os textos traduzidos hostilizam os ilustres da hagiografia comunista, que um dia foram objeto do culto à personalidade e caíram em desgraça, num dado momento histórico.

<i>O mundo da paz</i>	Página	
<i>Przy suto zastawionym stole u przewodniczącego kolchozu.</i>	76	TA
Na mesa farta, em casa do presidente do kolhoz .	Versão Br	
Era na mesa farta do almoço, em casa do presidente do " Kolhoz Beria ".	121	TF
<i>Os subterrâneos da liberdade</i>	Página	
My jesteśmy najsilniejsi! I mamy za sobą Związek Radziecki. I jego partię.	v.1;476	TA
Nós somos os mais fortes. E temos conosco a União Soviética. E seu partido .	Versão Br	
Nós somos os mais fortes. E temos conosco a União Soviética. E papai Stalin .	v.2;169	TF

Quadro 7: Hostilidade da hagiografia comunista

Os casos da expurgação dos nomes de Stalin e de Beria das traduções polonesas ocorrem em *O mundo da paz* e *Os subterrâneos da liberdade*. Lançada no ano de 1954, um ano após a condenação e a execução de Beria pelos crimes do stalinismo, a tradução de *O mundo da paz* omite seu nome. O nome de Stalin aparece em ambas as traduções. Depois da morte de Stalin, em

1953, entretanto, evitam-se as expressões relacionadas ao culto à personalidade, como “papai Stalin”, por exemplo. Poucos anos mais tarde, tanto Beria como Stalin tornam-se, oficialmente, inimigos do sistema e deixam de ser mencionados na literatura comunista.

Ao atrelar a moralidade comunista à postura de fidelidade política, as traduções polonesas da obra de Jorge Amado são manipuladas ideologicamente de acordo com o interesse dos dirigentes do sistema sociopolítico da República Popular. De acordo com a ideologia partidária vigente, os textos das traduções definem os aliados e os inimigos do regime.

A stalinização da vida política elaborou as bases para o controle total de todas as formas da vida pública e privada, assim como para a dependência total da Polônia das diretrizes elaboradas pela cúpula do PC soviético. Na República Popular, o sistema político penetra em todas as atividades do cidadão: no plano econômico e cultural, na vida social e no exercício da individualidade. Os imperativos da política fazem da literatura uma ferramenta ideológica de propaganda e de legitimação do regime comunista.

O sistema literário polonês importa as obras do megassistema soviético de literatura e, nesse grupo, promove também as traduções da obra do escritor brasileiro Jorge Amado. As biografias do romancista brasileiro e as notícias a seu respeito, veiculadas na imprensa polonesa, reforçam o ideal do escritor comunista comprometido com as diretrizes do PC. Os metatextos publicados nos periódicos especializados enquadram a obra de Jorge Amado dentro das exigências do realismo socialista. As convicções políticas do próprio escritor, defendidas nos seus textos e comprovadas pela

realização das tarefas outorgadas pelo partido, identificam Jorge Amado com o megassistema sociocultural soviético.

A conceituação da tradução, por meio da análise dos textos amadianos editados na Polônia, evidencia a presença de um forte componente ideológico que a torna uma ferramenta a serviço do regime político. Por isso, a tradução é concebida como um melhoramento do original, que permite as interferências sobre o texto-fonte, para moldá-lo de acordo com os imperativos do sistema sociopolítico da cultura-alvo. As necessidades ideológicas, que se impõem, num dado momento histórico, moldam as traduções polonesas da obra de Jorge Amado. Os dirigentes do sistema sociopolítico polonês manipulam a literatura nacional e a traduzida, para assegurar a pureza da mensagem ideológica e criar na República Popular o ambiente da homogeneidade de valores e de crenças, numa cosmovisão do comunismo universal.

Referências

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1992.

AMADO, Jorge. Warszawa. *Trybuna Ludu*. Warszawa, 5. Fev. 1953.

BZ. Rozmowa z Jorge Amado. *Zycie Warszawy*. Warszawa, 21 jan. 1953.

CASTILHO, Carlos, WAACK, William. *Polônia: a crise de 500 dias que acabou o socialismo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CZAPLIŃSKI, P.; CELIWIŃSKI, P. *Literatura polska 1976-1998*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.

GATTAI, Zélia. *Senhora dona do baile*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GATTAI, Zélia. Zélia Gattai: depoimento [15.10.2004]. Entrevistador: Jarosław Jacek Jeździkowski. Salvador, 2004.

MARTINS, Jose Barros de (Ed.). *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. Rio de Janeiro: Martins, 1961.

NAGANOWSKI, Egon. *Brazylia w twórczości Jorge Amado*. Warszawa: Towarzystwo Wiedzy Powszechnej, 1955.

NAGANOWSKI, Egon. Owoce miłości i gniewu. *Nowa Kultura*. Warszawa, n. 8, 21.05.1950.

NAŁĘCZ, Daria. (Ed.). *Dokumenty do dziejów PRL*. GUKP 1945-1949. Warszawa: Inst. Badań Politycznych PAN, 1994.

PAWLICKI, Aleksander. *Kompletna szarość: cenzura w latach 1965-1972, instytucja i ludzie*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 2001.

PIPES, Richard. *Rewolucja rosyjska*. Warszawa: PWN, 1994.

SIEKIERSKI, Stanisław. *Książka literacka. Potrzeby społeczne i ich realizacja w latach 1944 – 1986*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.

WYS, A. W. Nowa Książka... i film. *Zycie Warszawy*. Warszawa, 27 jul.1955.

SUBMETIDO EM: 29/08/2008

ACEITO EM: 10/05/2009

O ORIGINAL E O LITERAL NA TEORIA DA TRADUÇÃO

THE ORIGINAL TEXT AND LITERAL MEANING IN TRANSLATION THEORY

Luciano Amaral Oliveira
Universidade Federal da Bahia

Resumo

Este artigo trata de dois conceitos importantes para a discussão acerca da teoria da tradução: o texto original e o significado literal. Criticando pontos frágeis das críticas feitas a esses dois conceitos por Rosemary Arrojo, principal nome da teoria pós-estruturalista da tradução no Brasil, o texto revela a importância teórica de *texto original* e de *significado literal* para a teoria da tradução.

Palavras-chave: Texto original. Significado literal.

Abstract

This article tackles two concepts which are important for the discussion about the theory of translation: original text and literal meaning. By

criticizing weak points in the criticism to these two concepts made by Rosemary Arrojo, the most important translation post-structuralist theoretician in Brazil, the text reveals the theoretical importance of both original text and literal meaning for the theory of translation.

Keywords: Original text. Literal meaning.

Introdução

Tradução. Prática historicamente desvalorizada e equivocadamente vista como algo simples pelos leigos, que acreditam que a única coisa necessária para se fazer uma tradução é dominar uma língua estrangeira. Nem imaginam essas pessoas que, se há algo longe de ser simples, esse algo é a tradução. E é exatamente a complexidade cultural, linguística e cognitiva do processo tradutório a causa de muitas controvérsias em torno das teorias da tradução.

Objetivando contribuir para a discussão acerca da tradução, este texto aborda algumas das controvérsias suscitadas pela teoria pós-estruturalista, a qual, no Brasil, foi popularizada pela publicação do livro *Oficina de tradução: a teoria na prática*, de Rosemary Arrojo (2002). Abordaremos aqui dois conceitos veementemente criticados pela autora e por outros teóricos pós-estruturalistas da tradução: *texto original* e *significado literal*.

Texto original e significado literal

Para iniciar a discussão proposta aqui, cito um comentário de Arrojo (1992b, p. 78, grifo nosso), do qual destaco alguns pontos interessantes para que possa colocar as cartas na mesa e dar início a um jogo analítico importante:

Qualquer tradução, por mais **simples e despreten- siosa** que seja, traz consigo as marcas de sua realiza- ção: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva do seu realizador. Qualquer tradução denuncia sua origem numa interpretação, ainda que seu realizador não a assuma como tal. **Nenhuma tra- dução será, portanto, ‘neutra’ ou ‘literal’**; será, sempre e inescapavelmente, uma leitura. [...] Toda tra- dução revela sua origem numa interpretação exata- mente porque o texto de que parte, **o chamado ‘original’**, somente vive através de uma leitura que será – sempre e necessariamente – também produto da perspectiva e das circunstâncias em que ocorre.

Há três pontos que saltam aos olhos na citação acima: o *status* do texto original (ou “original”, frequentemente entre aspas, como prefere Arrojo), a inexistência de traduções neutras ou literais, e a tradução “simples, despreten- siosa”. Abordarei agora o primeiro ponto. Os dois últimos pontos ficam para depois.

O status do texto original evidencia-se como um alvo de con- trovérsias no momento em que Arrojo se refere a ele da forma que o faz na citação acima: *o chamado “original”*. Arrojo (2002, p. 79-80, grifo nosso) esclarece essa forma de se referir a texto original com as seguintes palavras:

[...] tradicionalmente, o ‘original’ se refere ao texto a partir do qual se ‘origina’ a tradução. Mas, por associ- ar o texto a ser traduzido à ‘origem’, a denominação *texto original* **pode sugerir** também que toda tra- dução não passa de uma tentativa de reprodução, có- pia sempre imperfeita e sempre inferior ao modelo, à

matriz 'original'. Na medida em que questiona a estabilidade de qualquer texto, seja 'original' ou não, e na medida em que chama atenção para o papel do tradutor como 'produtor' de significados, *Oficina de tradução* questiona também o termo *original*, coloca-o entre aspas e sugere um substituto **menos 'preconceituoso'**: *texto de partida*.

Colocar o verbo *originar* entre aspas é um ato bastante curioso, pois não há como negar que a tradução só existe em função da existência anterior de um texto. A tradução é sempre tradução de alguma coisa e essa alguma coisa é um texto. A tradução, portanto, parte de um texto, origina-se em um texto. Nesse sentido, *texto original* é um termo adequado e não é carregado de preconceito; o texto traduzido é, sim, temporalmente secundário em relação ao texto original.

Essa secundariedade temporal, no entanto, não significa que o trabalho do tradutor seja inferior, secundário em termos de importância ou sem valor. Observe-se que nem o termo *texto de partida*, proposto pela própria Arrojo, escapa da acusação de preconceito feita por ela, que o qualifica como menos preconceituoso. Vale notar que, ao longo de *Oficina de tradução: a teoria na prática*, Arrojo usa o termo *texto de partida*, que ela propõe para substituir *texto original*, exatas três vezes (ela o utiliza uma outra vez na seção sobre vocabulário no momento em que dá a definição crítica de *texto original* reproduzida na citação acima). Contudo, ela usa o termo *original* mais de 40 vezes, sendo mais de 30% delas sem aspas. Isso evidencia que nem ela própria consegue fugir do uso desse termo. E por que não? Porque ele é útil para a teoria e para a prática da tradução.

Entretanto, ela prefere se apegar ao que ela acredita que o termo *texto original* pode sugerir e problematiza essa crença: é um termo preconceituoso que remete a tradução para uma situação de inferioridade. Arrojo (2002, p. 23-24) faz, então, uma proposta: “Ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo em que algum ‘conteúdo’ possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um *palimpsesto*”. E acrescenta em seguida: “[...] o ‘palimpsesto’ passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo’ texto.”

Arrojo quer dizer com isso que o texto não se apaga durante o período em que a época durar? Se o texto não se apagar nesse período, isso quer dizer que o texto permanece o mesmo durante esse tempo? E será que o texto é realmente desprovido de significado? Se for, o que leva uma pessoa a se interessar a ler um determinado texto?

Obviamente, a época em que um texto é escrito coloca marcas culturais e linguísticas no texto, as quais o tradutor não pode simplesmente ignorar ao interpretá-lo e traduzi-lo. E por que não? Simplesmente porque um texto não se apaga a cada época cultural.¹ Por mais diferenças culturais existentes entre a época em que o texto é escrito e a época em que é lido, o leitor não pode simplesmente interpretar o que está no texto da forma como quiser. Aliás, poder ele pode, mas sua interpretação terá grandes chances de ser inadequada. Essas marcas culturais estão plasmadas no texto através dos significados literais que nele se encon-

¹ Uma curiosidade: como se delimita uma época cultural para que possamos saber quando uma começa e a outra acaba?

tram. Mas Arrojo não admite isso e, ao afirmar a ausência de sentidos *a priori* no texto, lança a tradução para o campo das teorias da interpretação, da estética da recepção.

Para os teóricos pós-modernos da tradução, é o tradutor quem dá sentido ao texto no ato da leitura, não havendo no texto significados latentes que possam ser compreendidos, decifrados. Essa suposta ausência de significados no texto é, no mínimo, curiosa: se o texto não os possui, o que é que há nele para ser interpretado? Esta questão nenhum teórico pós-estruturalista da tradução consegue responder. No entanto, vale lembrar, o tradutor não interpreta o texto da forma que quiser. Há limites para sua interpretação, limites impostos pelas convenções sociais e linguísticas criadas pela comunidade social da qual o tradutor faz parte.

Em suma, o tradutor é, sim, um leitor e, como tal, produz significados. Isso é inegável. Entretanto, o que ele produz se baseia em significados produzidos por alguém antes dele. Em outras palavras, os significados produzidos pelo tradutor só podem ocorrer a partir de textos existentes antes da sua tradução, os quais são, sim, textos originais no sentido de antecederem e de originarem a tradução.

Usar o termo *original* não implica considerar inferior a tradução. Essa é uma interpretação que não procede e que gera uma problematização desnecessária. Se há quem considere a tradução uma prática desvalorizada e inferior, isso não se deve ao termo *original* e nem é reforçado por esse termo.

Bem, e o que dizer dos significados oferecidos por um texto original? Existem significados no texto antes da tradução? Arrojo

(1992, p. 39) afirma que o significado não se encontra preservado no texto e que também não surge da vontade de um leitor rebelde, mas se encontra na trama das convenções que determinam os limites do próprio leitor. Um fator que impõe limites ao leitor é o próprio texto, mas Arrojo, olhando apenas na direção das convenções impostas pela comunidade, esquece-se de que o texto traz em si os significados literais que o autor nele colocou em consonância com os limites a ele impostos por tais convenções.

É interessante notar que, se o significado se encontra nessa trama das convenções, o leitor não é mais um produtor de significados, mas sim um descobridor dos significados que são determinados pelas convenções que também determinam o próprio leitor. O que Arrojo (2002, p. 79) chama de convenções é, na verdade, o conjunto de convenções estabelecido por aquilo que Stanley Fish (2000) chama de “comunidades interpretativas”, *i.e.*, “conjunto de elementos responsáveis, numa determinada época e numa determinada sociedade, pela emergência de significados aceitáveis”.

Arrojo acaba por adotar a posição de Fish: no final das contas, nem é o texto nem o tradutor – ou o leitor – quem dá significado ao texto, mas, sim, as convenções da comunidade interpretativa da qual o tradutor participa. Segundo Fish (2000, p. 14, tradução nossa):

[...] como os pensamentos que um indivíduo pode pensar e as operações mentais que ele pode realizar têm sua fonte em uma ou em outra comunidade interpretativa, ele é um produto daquela comunidade (funcionando como uma extensão dela) assim como

os significados que ela o possibilita produzir também o são. Com um só golpe, o dilema que fez surgir o debate entre os campeões do texto e os campeões do leitor (dos quais eu certamente tinha sido um) é dissolvido porque as entidades em competição não são percebidas como independentes. [...] os significados e os textos produzidos por uma comunidade interpretativa não são subjetivos porque eles não procedem de um indivíduo isolado mas de um ponto de vista público e convencional.²

Jonathan Culler (1997) chama essa posição de Fish (2000) de monismo radical pelo fato de tudo ser considerado o resultado de estratégias interpretativas. Culler (1997, p. 89) lembra que a distinção entre texto e leitor, entre objeto e sujeito, é imprescindível quando se fala de uma experiência de leitura, mas tal distinção, para Fish (2000), é eliminada de um só golpe pelas comunidades interpretativas:

[...] a distinção entre sujeito e objeto é mais resistente do que pensa Fish, e não será eliminada de “um só golpe”. Ela reaparece assim que se tenta falar sobre

² Cf. o trecho original: “[...] since the thoughts an individual can think and the mental operations he can perform have their source in some or other interpretive community, he is as much a product of that community (acting as an extension of it) as the meanings it enables him to produce. At a stroke, the dilemma that gave rise to the debate between the champions of the text and the champions of the reader (of whom I had certainly been one) is dissolved because the competing entities are no longer perceived as independent. [...] the meanings and texts produced by the interpretive community are not subjective because they do not proceed from an isolated individual but from a public and conventional point of view”.

interpretação. Para discutir uma experiência de leitura, é preciso que se tenha um leitor e um texto. Para toda história de leitura é preciso que haja algo com que o leitor se depare, pelo que seja surpreendido, com que aprenda. Interpretação é sempre interpretação de alguma coisa, e esta alguma coisa funciona como objeto em uma relação sujeito-objeto, ainda que possa ser encarada como o produto de interpretações anteriores.

O ato de interpretação não pode ser realizado se se dissociar o texto do leitor. Quem interpreta, interpreta alguma coisa: há um sujeito e um objeto. Portanto, a posição de Fish, no que diz respeito à ideia de que o texto e o leitor são ambos produtos das interpretações da comunidade interpretativa e, por isso, eliminados “de um só golpe”, não se sustenta.

A respeito da questão levantada mais acima acerca do que é interpretado em um texto pelo leitor, já que, segundo Fish e Arrojo, não há sentidos no texto antes da leitura, vale observar o seguinte comentário de Culler (1997, p. 89, grifo do autor):

Tudo é constituído pela interpretação – tanto que Fish admite não poder responder à seguinte pergunta: Atos interpretativos são interpretações *do quê?* (p. 165). Histórias de leituras, no entanto, não deixam essa pergunta sem resposta. É preciso que haja sempre dualismos: um intérprete e algo a interpretar, um sujeito e um objeto, um ator e algo sobre o que ele age ou que age sobre ele.

O tradutor lê um texto, o interpreta, para poder traduzi-lo. Se ele interpreta o texto, isso acontece porque algo há no texto para ser interpretado. E esse algo são os significados que o autor coloca no texto. Se alguém se interessa em conhecer os pensamentos de Ludwig Wittgenstein, por exemplo, ele provavelmente lerá *Tratado lógico-filosófico e Investigações filosóficas*. E por quê? Porque nesses livros estão contidas muitas ideias do filósofo austríaco. Porque ele colocou sentido nos seus textos. Isso não significa, porém, que todos os leitores interpretam os pensamentos de Wittgenstein da mesma maneira. A forma como essas ideias são interpretadas, como o sentido é interpretado, pode variar de leitor para leitor, de comunidade interpretativa para comunidade interpretativa, de cultura para cultura. Mas não há como negar que elas estão plasmadas lá no texto. Como lembra Umberto Eco (2001, p. 50-51): “Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado”.

Quando um acadêmico ou um escritor cita a fonte de onde retirou um determinado posicionamento teórico, ele está comprovando que um texto de um determinado autor contém essa informação. Por exemplo, o livro *O signo desconstruído – implicações para a tradução, a leitura e o ensino*, organizado por Arrojo, traz artigos de sua autoria e artigos da autoria de mais três pessoas. Tanto Arrojo quanto os outros três autores leram *Gramatologia* de Jacques Derrida. Cabe então uma pergunta: por que leram o mesmo livro? Ora, simplesmente porque o livro é uma fonte de ideias desconstrutivistas de Derrida considerada importante por esses quatro autores; do contrário, não o teriam lido e muito menos citado com tanta frequência. Se esses quatro autores interpretaram aquelas ideias da mesma forma, isso é uma outra questão, apesar

de os quatro parecerem interpretar e valorizar os pensamentos de Derrida exatamente da mesma maneira.

É interessante observarmos que os teóricos pós-estruturalistas da tradução simpatizam muito com a proposta desconstrutivista de Derrida, mas, curiosamente, não se dão conta de como essa proposta pressupõe o fato de um texto conter os significados que seu autor nele colocou. Nas palavras de Kanavillil Rajagopalan (1992, p. 26, grifo do autor):

Nas mãos de Derrida, a desconstrução se torna uma poderosa arma, um instrumento de capacidade inesgotável, que serve para perfurar um texto até suas entranhas e explorá-las a fim de desenterrar aquele *'ponto cego'* que o autor nunca viu e nem quis ver, e que o texto procura, na medida do possível, acobertar para que ninguém os veja.

São palavras dramáticas que denunciam um fato: o texto possui significados que só podem ser “desenterrados” pelo leitor se ele o lê com uma abordagem desconstrutivista, buscando seus sentidos ocultos, entranhados. Essa é uma confissão inquestionável, fornecida por um teórico pós-estruturalista de respeito: o texto tem significados antes de ser lido, significados ocultos nas entranhas do texto. O interessante é que esses significados só podem ser descobertos por leitores iniciados, que possuem a chave, *i.e.*, a desconstrução, para levantar o véu sob o qual os significados se ocultam, pois nem mesmo o autor os consegue ver. Eco (2001) tem, pois, toda razão ao afirmar que alguns críticos desconstrutivistas comportam-se da mesma maneira que aqueles a quem chama de “Seguidores do Véu”, críticos que buscam

sempre um sentido oculto nos textos da mesma forma que os leitores de textos esotéricos o fazem.

O texto já traz sentidos antes da leitura porque o autor os colocou ali. Na verdade, toda essa discussão a respeito do leitor e do texto gira em torno da questão do controle: é o texto que controla o leitor ou o leitor que controla o texto? Para alguns, o texto é dominado pelo leitor; para outros, é o texto que domina o leitor. Para Eco (2001, p. 27), “[...] no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados”.

Nessa dialética dos direitos dos leitores e dos direitos dos textos, há teóricos que ficam numa gangorra sem fim. Culler lembra que Fish também oscila entre uma posição e outra. Fish (apud CULLER, 1997, p. 86) afirma, a respeito de um de seus textos, intitulado *Literature in the Reader*, que ele argumenta a favor do leitor e contra a autossuficiência do texto mas que “[...] em seu decurso o texto torna-se cada vez mais poderoso e, em vez de ser libertado, o leitor se percebe mais constrangido em sua nova preeminência do que antes”. Na sua indecisão, Fish radicaliza e elimina o texto e o leitor em função do poder que a comunidade interpretativa tem de determinar tanto o texto quanto o leitor, como já foi mencionado anteriormente.

Insistir em afirmar que o texto não possui significados até o momento em que o leitor realiza a sua leitura lembra muito de perto uma visão que se tornou famosa por meio da física quântica: a de que o mundo físico só existe por causa dos pensamentos das pessoas. Segundo Bob Toben e Fred Alan Wolf (1998, p. 16): “O universo físico não existe independentemente do pensamento dos participantes. O que denominamos realidade é construído pela mente. O mundo não é o mesmo sem você”.

Essa lembrança, na verdade, surge por causa de um comentário que Arrojo (1993, p. 18) faz acerca das colocações de Nietzsche sobre o homem não ser um descobridor de verdades originais “mas um criador de significados que se plasmam através das convenções que nos organizam em comunidades” e conclui:

Essa linha de reflexão não traz consigo, como poderiam argumentar alguns, a implicação absurda de que o mundo real não existe sem um sujeito que o perceba. Traz, sim, a implicação de que o sujeito não poderá escapar dos desejos que o constituem e das circunstâncias – seu tempo, sua ideologia, sua formação, sua psicologia – que, literalmente, ‘fazem sua cabeça’, para usar essa feliz expressão da gíria contemporânea.

Arrojo faz uma ponte entre a ideia de que o significado do texto só existe por causa do leitor e a ideia absurda de que o mundo real só existe por causa de quem o observa: a ponte se configura no momento em que ela julga absurda esta última ideia. Ela poderia ter evitado esse comentário, mas ao julgar aquela implicação absurda, ela enveredou-se, sem perceber, pelos caminhos da física. E isso merece ser comentado. Afinal, por que essa ideia é absurda? Para a física quântica, ela não tem nada de absurdo. Como lembram Toben e Wolf (1998, p. 127): “[...] os átomos não existem até o momento em que se decide olhar para eles. E é por isso que dizemos: o universo físico não existe sem os nossos pensamentos sobre ele”.

Parece que Arrojo percebe a proximidade entre suas ideias sobre o leitor ser o criador de significados do texto, que não tem

sentido antes da leitura, e a visão da física quântica sobre a existência do universo atômico e subatômico. E essa percepção parece assustá-la, fazendo-a rotular de absurdo algo que sua linha de raciocínio aponta como uma conclusão inevitável. Essa visão só é considerada absurda se for julgada sob os fundamentos da física clássica, nos quais o observador observa o objeto sem provocar nenhuma influência no objeto nem na observação. No entanto, essa visão não é absurda sob a luz da física quântica. Arrojo adota uma postura pós-moderna para tratar do mundo teórico da tradução, mas assume uma postura exclusivamente clássica, cartesiana, para tratar do mundo da física. Ela fica, portanto, a meio caminho: o sentido do texto só existe quando o leitor lê o texto, o objeto só existe quando o sujeito o observa, mas isso não se aplica a outros tipos de objeto e sujeito, como as partículas subatômicas e o físico.

Seguir uma linha de raciocínio paralela à da física quântica, como faz Arrojo, conscientemente ou não, para analisar a relação entre texto e leitor, é problemático. As ideias oriundas da física quântica, como a que condiciona a existência das coisas ao sujeito que as observa, fazem sentido apenas a partir de uma perspectiva não-newtoniana, uma perspectiva segundo a qual os objetos observados consistem em um pequeno número de átomos e suas velocidades são próximas ou iguais à da luz. (CAPRA, 1985)

O que torna difícil para Arrojo ou para qualquer um que não seja físico aceitar a ideia de que o mundo real não existe até que alguém o observe é o fato de a perspectiva da física quântica ser diferente da perspectiva dos que não são físicos. Além do mais, o objeto da física, quântica ou clássica, são os fenômenos físicos. A teoria da tradução tem por objeto fenômenos sociais. Afinal, quan-

do se fala de texto, não se está referindo a um objeto físico, que pode ser de papel, de plástico ou até um CD-ROM. O texto, o leitor e a comunidade interpretativa são fenômenos sociais, e, por isso, não devem ser abordados a partir do ponto de vista de uma ciência que analisa os fenômenos físicos.

Observe-se uma colocação interessante que Márcia Martins e Maria Paula Frota (1997, p. 72) fazem ao analisar como fica a questão do ensino da tradução do ponto de vista pós-estruturalista:

À luz da nova epistemologia que permeia estudos contemporâneos e que parte do princípio de que não há uma realidade independente daquele que a percebe, a filosofia de ensino vem se modificando, abrindo espaço para a pluralidade interpretativa. No caso do ensino da tradução, essa nova epistemologia levou a uma ênfase no processo do fazer tradutório como forma de abrir espaço para os aprendizes nas discussões em sala – cada qual não mais apresentando o seu trabalho final ou superficialmente criticando os dos colegas, preocupados com a melhor tradução, mas fundamentando as escolhas feitas, com base nos critérios e objetivos especificamente definidos para suas traduções [...]

Se Martins e Frota (1997), ao afirmarem que “não há uma realidade independente daquele que a percebe”, estiverem se referindo ao mundo real, então suas palavras serão consideradas absurdas por Arrojo. Entretanto, o princípio a que elas se referem não parece ser a mesma coisa a que Arrojo se refere quando afirma que o sentido do texto só existe quando o leitor o lê. O comen-

tário de Arrojo, mesmo sem ela ter pretendido isso, remete o leitor à discussão da física quântica acerca da existência do mundo real. O princípio mencionado por Martins e Frota (1997) parece apontar para as diferentes formas de ver uma mesma realidade, que muda a depender de como seja olhada, o que se reflete na prática do ensino da tradução: o texto é o mesmo, mas os estudantes o percebem e o interpretam de formas diferentes, produzindo diferentes textos traduzidos.

Quando se afirma aqui que o texto é o mesmo, não se está afirmando que o texto é um objeto estático. Afinal, o mesmo texto pode representar coisas diferentes em épocas e comunidades linguísticas diferentes. Até numa mesma época e numa mesma comunidade, o texto pode representar coisas diferentes para os membros dessa comunidade. Por exemplo, os textos que Wilhelm Reich escreveu sobre a sexualidade humana eram percebidos como perigosamente subversivos pela sociedade norte-americana em meados do século XX; já no último quarto do mesmo século, esses mesmos textos foram considerados fundamentais para a construção do arcabouço teórico da bioenergética, iniciada por Alexander Lowen e popularizada em muitos países. Além disso, o mesmo texto pode representar coisas diferentes para leitores diferentes. Afirmer que o texto é o mesmo significa apenas dizer que o texto possui sentidos literais dos quais os tradutores ou quaisquer outros leitores não conseguem nem tentam escapar.

De qualquer forma, Arrojo prossegue insistindo na ideia de ausência de significados literais nas palavras e nos textos. E diante das conclusões a que ela chega sobre o significado, uma pergunta surge naturalmente: se as palavras e os textos não possuem significado literal e se, conseqüentemente, é o leitor que produz

esse significado, isso implica que o leitor, comportando-se como Humpty-Dumpty, pode dar o significado que quiser às palavras e aos textos? Arrojo (1992, p. 38-39) responde que não porque “[...] essas conclusões não trazem, como temem alguns, a morte do autor, nem a liberação do leitor, nem tampouco o risco de uma produção caótica e desenfreada de significados desautorizados”.

Uma especulação acerca da possibilidade da produção caótica e desenfreada de significados não é baseada em temor, como coloca a autora, mas, sim, baseada em uma conclusão lógica e óbvia que surge a partir da linha de raciocínio que ela escolheu seguir. Se os significados das palavras e dos textos não existem *a priori*, cabendo ao tradutor produzi-los a partir de sua interpretação, pode-se concluir, naturalmente, que o tradutor dá o significado que quiser às palavras e aos textos. Afinal, ele é o produtor de significados. A saída para Arrojo passa a ser o conceito de comunidade interpretativa de Fish (2000): é a comunidade interpretativa que estabelece os limites dentro dos quais o tradutor pode interpretar as palavras ou os textos, o que vai impedir a produção caótica e desenfreada de significados.

Entretanto, aceitar o conceito de comunidade interpretativa fishiano para dar conta dessa questão da produção dos significados implica aceitar a existência de sentidos literais. Isso porque é a comunidade interpretativa que, em última análise, determina os significados das palavras e dos textos. As interpretações que cada leitor faz de uma mesma palavra ou de um mesmo texto podem variar, mas as possibilidades de variação já são estabelecidas de antemão pela comunidade interpretativa.

A sinuca em que alguns teóricos se meteram ao defenderem de forma extremamente radical os direitos dos leitores, gerou o

seguinte comentário de Terry Eagleton (1998, p. 35) acerca do pós-modernismo:

Ao mesmo tempo libertário e determinista, sonha com um sujeito livre de limitações, deslizando feito um desvairado de uma posição a outra, e sustenta simultaneamente que o sujeito é o mero efeito do conjunto de forças que o constituem.

Continuando sua crítica, Eagleton (1998, p. 89, grifo do autor) reafirma o paradoxo criado pela posição radical de teóricos pós-estruturalistas:

[...] o sujeito pós-moderno é, paradoxalmente, ao mesmo tempo 'livre' e determinado, 'livre' *porque* constituído até a alma por um conjunto difuso de forças. Nesse sentido, ele é simultaneamente mais e menos livre que o sujeito autônomo que o precedeu. Por outro lado, a tendência culturalista do pós-modernismo pode levar a um autêntico determinismo: o poder, o desejo, as convenções ou as comunidades interpretativas nos moldam, sem que possamos evitá-lo, a comportamentos e crenças específicas.

Bem, se é a comunidade interpretativa a responsável “numa determinada época e numa determinada sociedade, pela emergência de significados aceitáveis” (ARROJO, 2002, p. 79), as palavras em estado de dicionário, fora de contexto, possuem os significados que a comunidade interpretativa estabeleceu como aceitáveis em uma determinada época. Esses significados podem ser modificados pela comunidade em uma época posterior, fa-

zendo com que novas edições dos dicionários usados pelos seus membros contemplem essas modificações. Em outras palavras, é a comunidade interpretativa quem estabelece os significados lexicais literais.

Há uma questão, relacionada ao significado literal, que precisa ser abordada aqui: o que Arrojo (1992b, p. 78) quer dizer quando fala de “tradução simples, despretensiosa”, na citação que abre esta seção? O que será que ela considera uma tradução simples e despretensiosa, se ela afirma que não existe tradução neutra ou literal porque toda tradução é inescapavelmente uma leitura? Será que é o tipo de texto, *i.e.*, literário ou não-literário, que torna uma tradução mais complexa ou mais simples?

Para Arrojo (2002), nada há de inerente em um texto que o identifique como literário ou não-literário. São as convenções de leitura estabelecidas pelas comunidades interpretativas que dão a um texto o caráter de literário ou de não-literário. Em outras palavras, um mesmo texto pode ser considerado poético pelos membros de uma comunidade interpretativa em uma época e, em outra época, ser considerado não-literário pela “mesma” comunidade interpretativa.

Contudo, saber se os textos possuem características inerentes que os tornam literários, ou se os textos são literários por convenções oriundas da comunidade interpretativa, não tem muita relevância. Para os membros de uma comunidade, alguns textos são literários e outros são não-literários, e serão tratados, *i.e.*, lidos, de acordo. Em outras palavras, a natureza da literariedade, se convencional ou inerente ao texto, é irrelevante. O fato é que alguns textos são tratados como literários, como os poemas e os

romances, e outros como não-literários, como os relatórios técnicos e os bilhetes. O que importa saber é se realmente existem textos mais fáceis de serem traduzidos. Se existirem, a tradução desses textos talvez seja o que Arrojo chama de tradução simples e despreziosa.

Com o objetivo de ilustrar a questão da tensão entre literário e não-literário, Arrojo (2002) usa o poema *This is just to say*, do poeta americano William Carlos William. Inicialmente, ela apresenta o poema em formato de bilhete, que foi supostamente escrito por um americano para seu anfitrião brasileiro. Em seguida, Arrojo (2002, p. 32, grifo nosso) afirma que “Como tradutores de um simples bilhete de caráter pessoal, cujo contexto e função acabam de ser estabelecidos, sabemos que nosso objetivo é **reproduzir** a informação e o pedido de desculpas do ‘original’”. Finalmente, ela traduz o bilhete e escreve: “Teríamos, entretanto, outras leituras, outras traduções e, portanto, pelo menos um outro ‘texto’ ao constatarmos que o fragmento acima, é, na verdade, um poema [...]”

Essas breves citações colocam Arrojo em maus lençóis teóricos. Vejamos lençol por lençol. Em primeiro lugar, ela escolhe o adjetivo *simples* para qualificar *bilhete*. Ora, ser simples é uma característica comum a qualquer bilhete. Pelo menos eu nunca vi nenhum bilhete complexo e nem sei como seria um. Portanto, qual a necessidade dessa marca adjetival? Arrojo está, claramente, manipulando a atenção do leitor para a conclusão que vem em seguida: de que traduzir um bilhete é mais fácil do que traduzir um poema, *i.e.*, traduzir um texto não-literário é mais fácil do que traduzir um texto literário. Em segundo lugar, ela diz qual é o seu objetivo quanto à tradução do bilhete: **reproduzir** a infor-

mação e o pedido de desculpas do “original”. A não ser que Arrojo estivesse sendo irônica, o que não transparece nas suas palavras, ela faz aquilo que tanto criticou ao longo de alguns de seus textos, pois, de certo modo, acaba tratando a tradução como uma reprodução do conteúdo de um texto, e, nesse caso, está em pleno acordo com Nida (1975) e Catford (1980). Talvez ela use o termo *reproduzir* porque considere a tradução de um bilhete mais fácil do que a tradução de um poema já que, para o poema, há outras leituras, outras traduções possíveis. Parece que a tradução do bilhete é o que ela chama de “tradução simples, despretensiosa”, considerando-se a seguinte afirmação: “Enquanto que a tradução do texto/bilhete não nos trouxe **maiores dificuldades**, a tradução do texto/poema nos obrigaria a tomar várias decisões nada fáceis” (ARROJO, 2002, p. 33, grifo nosso).

Além de inconscientemente revelar que não consegue evitar o uso de *original*, Arrojo se enrola mais um pouco e cabe a quem lê seu texto tentar entender o que ela quer dizer com “não trazer maiores dificuldades”. Uma leitura que se pode fazer dessas palavras é que os significados do bilhete estão mais à tona, mais visíveis, enfim, literais, tornando mais fácil a sua tradução e não exigindo um exercício interpretativo muito grande por parte do tradutor. Note-se que o poema em questão traz a palavra *plums*, sobre a qual Arrojo (2002, p. 36, grifo negrito nosso) comenta:

A tradução do substantivo *plums*, que nos pareceu óbvia quando consideramos o texto/bilhete, passa a ser problemática quando lidamos com o texto/poema, exatamente porque, quando ‘aceitamos’ ler um determinado texto de forma ‘poética’ (isto é, quando aceitamos que determinado texto possa ser rotulado

de ‘poema’), passamos a considerar *significativas* todas as relações e associações que pudermos combinar numa *interpretação coerente*.

O que faz uma tradução parecer óbvia para Arrojo? Ela não esclarece isso, mas nós podemos tentar interpretar suas palavras: se a tradução da palavra *plums* parece óbvia no bilhete, é porque apenas seu significado literal está sendo levado em consideração naquele ato tradutório.

Não importa que interpretações Arrojo faça de *plums*: ela não pode fugir do fato de que *plums* não é a mesma coisa que *avocados* ou *unicorns*, por exemplo. Em outras palavras, ela tem de partir do significado literal, preestabelecido pela comunidade de falantes de inglês, que diferencia o lexema *plums* de outros lexemas da língua inglesa. É provavelmente por isso que ela considera a tradução de *plums* óbvia no bilhete: ela diz, sem dizer, que o significado de *plums* que ela está considerando é o literal e, por isso mesmo, visto como óbvio por ela.

Afinal, um texto literário propicia um ritual de interpretações que um texto não-literário não propicia. Um manual técnico sobre como usar um aparelho de tomografia computadorizada não deve ser interpretado por um tradutor de um jeito e de um jeito diferente por outros tradutores, senão o médico brasileiro pode até danificá-lo se as instruções não forem aquelas indicadas no manual original. A própria natureza de um manual técnico, de uma lista de material escolar, de um texto teórico ou de um bilhete não dá margem a interpretações tão distintas como um poema ou uma canção dá. Isso explica o fato de Arrojo considerar a tradução do bilhete simples e o fato de ela problematizar apenas a tradução de poemas, e não de textos técnicos ou teóricos.

Ainda a respeito de textos literários e textos não-literários, há uma questão que precisa ser levantada. Por que os teóricos da tradução que argumentam contra a existência de significado literal só baseiam seus argumentos em cima de análises de textos literários, principalmente poemas, e não em cima de textos não-literários, como manuais técnicos? Veja-se, a propósito, o título de uma seção do *Oficina de tradução* (ARROJO, 2002, p. 52): “O poema: máquina de significação”. Talvez a razão esteja no fato de um texto não-literário não oferecer tantas possibilidades de interpretação quanto um poema oferece, o que atrapalharia muito qualquer argumentação a favor da ausência de significados literais em um texto. Fish (2000, p. 277, tradução nossa) argumenta em favor dessa possível razão:

Se esperamos que um texto seja ambíguo, no ato de ler esse texto nós imaginaremos situações nas quais ele significa primeiro uma coisa e depois uma outra coisa (não há nenhum texto com o qual isso não possa ser feito), e aqueles significados plurais serão, no contexto daquela situação, a leitura literal daquele texto. Em outras palavras, numa situação em que a leitura óbvia (imediatamente perceptível) é uma leitura plural, significar mais de uma coisa será a única coisa que um texto significa.³

³ Cf. o trecho original: “If we expect a text to be ambiguous, we will in the act of reading it imagine situations in which it means first one thing and then another (there is no text with which this cannot be done), and those plural meanings will, in the context of that situation, be that text’s literal reading. That is, in a situation in which the obvious (immediately apprehensible) reading is a plural one, meaning more than one thing will be the one thing a text means”.

Assim, se as pessoas esperam que um determinado gênero textual, como um poema, por exemplo, tenha vários significados, a leitura imposta a esse gênero textual será uma leitura plural. O corolário do raciocínio de Fish é que a leitura de um tipo de texto no qual se espera encontrar um único significado, como os manuais técnicos, por exemplo, será uma leitura literal. Provavelmente seja essa a razão pela qual os teóricos da tradução que argumentam em favor da ausência de significado literal no texto não usam listas de material escolar ou manuais técnicos nas suas argumentações teóricas. Afinal, é muito pouco provável encontrar um teórico da tradução usando um manual técnico de um aparelho de DVD para argumentar que o parágrafo do manual que descreve os passos para programar uma gravação pode ter duas ou mais interpretações. De qualquer forma, seria não apenas interessante, mas também essencial que um teórico da tradução pós-estruturalista incluísse listas de supermercado, listas de material escolar e manuais técnicos em suas análises para argumentar a favor da ausência de significados literais nesses textos.

Não se pode deixar de apontar aqui o fato de Arrojo (2002, p. 36) adicionar um conceito à questão da interpretação: coerência. Isso significa que há leitores que fazem interpretações incoerentes e outros, coerentes. Mas, coerentes em relação a quais parâmetros? O que determina que uma interpretação de um texto literário seja considerada coerente? Infelizmente, ela não se posiciona em relação a isso, mas adota uma postura prescritiva para fazer a crítica da tradução do poema *Áporo*, de Carlos Drummond de Andrade, feita por John Nist.

Arrojo (2002, p. 54-57) considera problemática a leitura, *i.e.*, a tradução que Nist faz do poema. Os problemas se encontram,

segundo ela, nas escolhas que Nist faz, como o termo *insect* para o título do poema. Para ela, essa e outras escolhas de Nist causam dificuldades para os leitores construírem uma interpretação coerente. Em outras palavras, ela considera a sua interpretação do poema melhor que a de Nist. Por exemplo, a respeito da escolha que ele faz para traduzir *áporo*, Arrojo (2002, p. 54, grifo negrito nosso) faz o seguinte comentário:

Ao propor o título 'Insect', Nist sugere que esse é o significado a ser privilegiado, ou seja, prepara seu público para a leitura de um poema que trata essencialmente de um inseto. Perde-se, assim, **a relação que tanto valorizei em minha leitura** entre os três significados de *áporo*, o que torna mais difícil para seus leitores encontrarem um fio interpretativo coerente.

Note-se que Arrojo vê uma perda daquilo que **ela** considera importante. E mais: é a interpretação dela, não a de Nist, que possibilita aos leitores encontrarem um fio interpretativo coerente. Depreende-se daí que os leitores farão uma interpretação coerente do poema se eles o interpretarem da mesma forma que ela faz. Não posso deixar de citar aqui algumas palavras interessantes de Eco (2000, p. xxi), as quais se aplicam à reação de Arrojo à tradução de Nist:

[...] quem sustenta que dos textos não se extrai nenhum significado que seja intersubjetivamente comunicável, esse irrita-se muito quando alguém não aceita sua proposta, e queixa-se de não ter sido compreendido. Vem-nos aqui à mente o paradoxo de Smullyan: 'Sou solipsista, como todos'.

A prescrição permeia não só a sua crítica a Nist como também a sua análise da sua leitura do poema de Drummond ao usar frequentemente a primeira pessoa do plural, e.g. “vamos tentar”, “tenta nos dar”, “pensamos”, “descobrimos”, “sem que possamos”. A análise que Arrojo faz é dela e não de quem está lendo a sua análise. A experiência de leitura que ela descreve é a experiência dela, e não a de outros leitores. O uso da primeira pessoa do plural é uma estratégia argumentativa já muito conhecida, não necessitando de maiores comentários.

Para Arrojo (2002), o leitor tem de ter os seguintes requisitos para fazer uma leitura bem-sucedida: ser muito bem-informado; conhecer muito bem sua comunidade cultural; conhecer muito bem a obra do poeta que pretende ler (curiosidade: por que não cientista ou teórico, mas apenas poeta?); ter muita prática como leitor de poemas (curiosidade: por que não de manuais técnicos ou de textos científicos?). Qual requisito Nist não preenche? Talvez ele seja mal-informado, não conheça bem sua comunidade cultural, não conheça Drummond direito e/ou não tenha prática de ler poemas. É difícil julgá-lo com base nos critérios sugeridos por Arrojo pelo fato de eles serem muito vagos. Quanta informação o leitor precisa ter para ser bem-informado? A que tipo de informação ela está se referindo? Como se sabe que alguém conhece bem sua comunidade cultural? E o que ela entende por comunidade cultural de um leitor? Infelizmente, ela não fornece respostas para essas perguntas.

Entretanto, Eco (2000) oferece um parâmetro muito simples e óbvio para se avaliar se uma interpretação é aceitável ou inaceitável: o próprio texto, *i.e.*, os significados literais que se encontram no texto (se não houvesse esses significados, não se poderia

julgar a interpretação de nenhum leitor). O problema é que Arrojo só pensou em termos do leitor e, conseqüentemente, se esqueceu de olhar para o problema do ponto de vista do texto. Assim, fica-se sem saber o que ela entende por “tradução simples, despreziosa”, “tradução óbvia”, “interpretação coerente”, e fica-se sem saber também o que ela interpreta em um texto, já que o texto supostamente não tem significados literais.

As convenções que uma comunidade linguística estabelece, seja ela uma comunidade interpretativa poderosa como a fishiana ou não, são necessárias para o funcionamento da sociedade. São as convenções que fazem com que dois indivíduos possam se comunicar. Parte dessas convenções são os significados lexicais. Os teóricos pós-estruturalistas da tradução afirmam que os textos e as palavras não possuem significados literais, estáveis, preservados no texto, mas se comportam de forma contraditória quando partem para a prática tradutória.

Essa contradição se materializa no momento em que eles usam o dicionário. Afinal, o que é o dicionário senão uma lista de palavras fora de contexto com seus significados literais? Alguns podem tentar argumentar que muitos dicionários modernos trazem exemplos com o contexto sentencial no qual a palavra tem um determinado significado. Isso, entretanto, não apaga dois fatos: (1) há muitos dicionários que não trazem exemplos e que são usados por muitas pessoas, principalmente os dicionários compactos, que não possuem espaço para exemplos; (2) os exemplos dados nos dicionários modernos são sempre sentenças isoladas, sem nenhuma informação acerca do contexto extralinguístico no qual foram usadas, o que as qualifica como sentenças descontextualizadas. Mesmo assim, todos os teóricos e tradutores

usam dicionários. Arrojo (2002, p. 56) lança mão do *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, de Caldas Aulete, e, a propósito da palavra *áporo*, que Drummond usa para dar título ao seu poema, ela comenta que “[...] podemos supor que até mesmo um leitor médio de Drummond, cuja língua materna fosse o português, necessitaria de vários dicionários para decifrar o título do ‘original’”.

Ora, o que Arrojo ou qualquer outro usuário de um dicionário busca em um dicionário senão os significados literais das palavras? Quando um leitor não sabe o que uma palavra significa, é comum que ele consulte um dicionário porque um dicionário contém os significados das palavras que seus usuários desconhecem. Esses significados não estão ali por causa da inventividade ou decisão *ad hoc* do lexicógrafo. Eles são os resultados das convenções estabelecidas pela comunidade linguística ao longo de sua história, podendo, obviamente, ser modificados pela própria comunidade com o passar do tempo.

Observe-se também que Arrojo e Rajagopalan (1992, p. 88) falam em decifrar o título, ou seja, a palavra *áporo* tem algo cifrado, oculto, e esse algo é o seu significado literal. Agora, vejamos o que ela escreve em outro livro: “o significado não se esconde nem se embute no texto à espera de (sic) que um leitor o decifre, compreenda ou resgate”. A contradição aí é bem clara.

Quando Arrojo consulta o *Caldas Aulete*, publicado em 1948, ela está admitindo, conscientemente ou não, que naquele dicionário se encontra a chave para decifrar o que Drummond quis dizer quando escolheu aquela palavra para intitular seu poema. Essa chave é o significado literal, ou os significados literais, de

áporo. Sem o dicionário, Arrojo não seria capaz de chegar às conclusões a que chegou.

Um argumento que alguns teóricos usam para tentar derrubar a ideia de que o significado lexical literal existe é a necessidade de uma palavra ocorrer num contexto para que se possa determinar seu significado. Nas palavras de John Lyons (1995, p. 410, tradução nossa):

Um outro aspecto das situações cotidianas nas quais nós inquirimos a respeito do significado das palavras é que nos dizem frequentemente que ‘ele depende do contexto’. (‘Dê-me o contexto em que você encontrou a palavra, e eu direi a você o seu significado.’) É frequentemente impossível dar o significado de uma palavra sem ‘colocá-la num contexto’ [...]⁴

A posição de Lyons (1997) merece ser analisada com atenção. Observe-se que ele fala de um aspecto das situações cotidianas nas quais as pessoas fazem perguntas a respeito do significado das palavras. É provável que Lyons esteja pensando nele próprio e em outros professores de linguística e de línguas, para quem é comum e frequente ouvir perguntas sobre o significado das palavras, já que não é frequente para os falantes-ouvintes nativos de uma determinada língua se encontrarem nessa situação. Por exemplo, quando um brasileiro pergunta a outro brasileiro o que uma determinada

⁴ Cf. o trecho original: “Another feature of the everyday situations in which we inquire about the meaning of words is that we are frequently told that ‘it depends on the context’. (‘Give me the context in which you met the word; and I’ll tell you its meaning’.) It is often impossible to give the meaning of a word without ‘putting it in a context’ [...]”.

palavra do português significa, muito provavelmente, essa palavra tem uma baixa frequência de ocorrência e não faz parte do vocabulário ativo ou passivo desse falante. E se o outro pede o contexto em que a palavra ocorreu para responder a pergunta, é porque seu vocabulário ativo e passivo também não inclui essa palavra, o que o leva a recorrer a um exercício de adivinhação contextual, muito comum em ensino de línguas estrangeiras.

Imagine-se, agora, um brasileiro que está iniciando seu curso de inglês no Brasil e que pergunta ao seu professor: “O que significa *mother*?” É extremamente improvável imaginar que o professor peça ao aluno que forneça o contexto em que a palavra ocorreu para que ele possa dar o significado de *mother*. Mas se o aluno perguntar ao professor o significado de uma palavra que o professor não conhece, ele pode pedir ao aluno para fornecer o contexto em que encontrou a palavra para tentar adivinhar o seu significado. É uma estratégia que funciona algumas vezes; em outras, não.

Quando um usuário da língua decide usar uma palavra, ele o faz com base naquilo que a palavra significa antes de ele a usar. O significado literal é o significado em estado de dicionário, o qual foi determinado pelas convenções da comunidade linguística ao longo de sua história. A ausência de um contexto remete o significado de uma palavra ao seu estado de dicionário. Nesse sentido, a ausência de um contexto é também um contexto: o dicionário é o contexto no qual o significado lexical se ancora.

É importante repetir aqui que as palavras entram no dicionário com os significados ali expressos não por causa de uma decisão *ad hoc* dos lexicógrafos, mas sim porque aqueles significados

foram dados às palavras pela comunidade de usuários da língua a que essas palavras pertencem. A ausência de contexto e o isolamento da palavra são, pois, apenas aparentes: quando isolada, o significado da palavra será sempre o resultado das convenções que a comunidade criou dentro de um contexto histórico e social. Eco (2000, p. xvii-xviii) coloca isso com muita clareza e lucidez:

[...] dentro dos confins de uma língua determinada, existe um sentido literal das formas lexicais, que é o que vem arrolado em primeiro lugar no dicionário, ou então aquele que todo cidadão comum elegeria em primeiro lugar quando lhe fosse perguntado o que significa determinada palavra. Assumo, portanto, que o homem comum diria em primeiro lugar que um figo é um tipo de fruta assim e assado. Nenhuma teoria da recepção poderia evitar essa restrição preliminar. Qualquer ato de liberdade por parte do leitor pode vir *depois* e não *antes* da aplicação dessa restrição.

Eco (2000, p. 11) ilustra essa questão com uma carta que Derrida lhe enviou, em 1984, pedindo que escrevesse uma carta de apoio para ajudar a formar um *Collège International de Philosophie* e comenta:

É óbvio que a carta de Derrida teria podido assumir para mim outros significados, estimulando-me a fazer suspeitosas conjecturas sobre o que ele queria 'dar-me a entender'. Mas qualquer outra inferência interpretativa (por mais paranóica que fosse) ter-se-ia baseado no reconhecimento do primeiro nível de significado da mensagem, o literal.

É óbvio, pois, que as palavras possuem significados literais e, conseqüentemente, os textos também possuem sentidos literais. Nesse sentido, vale a pena ressaltar aqui que uma tradução literal não é a mesma coisa que tradução palavra-por-palavra. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. De acordo com Luiz Angélico da Costa (1996, p. 87, grifo do autor):

[...] a preocupação com a fidelidade linear, *verbum pro verbo* (como já recomendava Cícero que **não** se fizesse), a pretensa fidelidade um a um, palavra por palavra, termo a termo, até mesmo sentença por sentença, não passa de uma compreensão errônea do conceito de ‘tradução literal’ – simplória e equivocadamente tomada sempre como uma transposição *ipsis literis*, quando, em realidade, não é necessário estabelecer-se qualquer artifício contábil para determinar-se a literalidade do processo tradutório, independente de qual seja o produto final alcançado pelo tradutor.

O significado que a palavra possui contribui para a formação do significado do texto, mas isso não implica que o tradutor possa fazer uma tradução de cada palavra isoladamente e depois juntá-las e acreditar que está formando um texto. O significado que uma palavra traz para o texto se combina com o significado das outras palavras e com o contexto social e cultural em que o texto é elaborado, produzindo uma sinergia textual que é exatamente o sentido do texto. É por isso que saber o significado de cada uma das palavras que compõem um texto, tomadas de forma isolada, não implica entender o texto como um todo. Saber o significado das palavras, não necessariamente de todas, é condição necessária, mas não suficiente, para entender um texto.

É a partir da literalidade semântica que os tradutores podem fazer suas viagens interpretativas, como coloca brilhantemente Eco (2000). E não se pode esquecer que, nessas viagens, os tradutores fazem escalas em dicionários, os portos seguros desses profissionais, nos quais os significados lexicais literais estão ancorados. Quanto tempo os significados ficarão nesses portos, ninguém sabe.

Teóricos pós-estruturalistas da tradução têm demonstrado resistência para admitir um fato tão óbvio quanto o sentido literal. Essa resistência só é compreensível se for percebida como um comportamento reativo radical a posicionamentos teóricos igualmente radicais, como o estruturalismo, que elimina o contexto social, cultural, pragmático de suas análises. Eagleton (1998, p. 34-35) faz uma crítica ao radicalismo do pós-modernismo por ele alardear uma abertura ao Outro e, ao mesmo tempo, poder se mostrar “[...] quase tão exclusivo e crítico quanto as ortodoxias a que ele se opõe” pelo fato de se tratar de “[...] uma heterodoxia de todo ortodoxa, que como qualquer forma imaginária de identidade precisa de seus bichos-papões e alvos imaginários para manter-se na ativa”.

Conclusão

Do que foi exposto até aqui, podemos chegar a duas conclusões. A primeira é que a polêmica criada em torno do conceito de texto original é totalmente desnecessária. Os tradutores sempre traduziram e sempre traduzirão textos que são originais porque dão origem aos textos produzidos por eles. Discutir-se a desvalorização profissional do trabalho do tradutor é extremamente importante. Contudo, não se pode colocar a culpa no termo *texto*

original, já consagrado na literatura sobre tradução. Aliás, tão consagrado que nem a teórica que mais o critica consegue dele escapar quando escreve sobre a tradução, por mais aspas que use.

A segunda conclusão diz respeito à presença de significados literais nas palavras e nos textos mesmo antes do ato da leitura, do ato da tradução. Alguns teóricos pós-estruturalistas da tradução, como Arrojo, assumiram uma postura extremamente radical e indefensável ao afirmarem que um texto não possui significados literais, *i.e.*, significados anteriores ao ato da leitura. É indefensável porque eles não conseguem responder a duas perguntas básicas:

- (1) se o texto não possui um conteúdo estável, ou seja, se o texto não possui significados literais, que são estáveis, o que é que o leitor interpreta em um texto?
- (2) o que impede o leitor de interpretar o texto da forma que ele quiser, de dar o significado que ele quiser dar às palavras, como faz Humpty-Dumpty ao conversar com Alice no País do Espelho?

Arrojo e os outros teóricos pós-estruturalistas que assumem uma postura radical não apenas não conseguem responder essas perguntas como ainda se contradizem de maneiras interessantes, como o faz Rajagopalan ao falar de significados entranhados, enterrados no texto. O fato de que não se pode escapar dos sentidos literais é tão verdadeiro que nem mesmo Arrojo consegue evitar escrever trechos como os seguintes, nos quais os grifos em negrito são meus:

- (1) “Além de **literalmente** significar ‘torto’, o adjetivo *crooked* (em *one of the crooked angels*) em linguagem figurada, somente pode significar ‘desonesto’, ‘fraudulento’, ‘falso’, perverso” (ARROJO, 2002, p. 62);

- (2) “O eu se encontra, **literalmente** preso(a) nessa atmosfera pétrea fria” (ARROJO, 2002, p. 70);
- (3) “Nenhum dia está a salvo de notícias suas’ (numa **tradução literal**)” (ARROJO, 2002, p. 73).

Os trechos acima (e vários outros que se encontram no mesmo livro) denunciam a contradição teórica em que Arrojo se encontra: critica e renega certos conceitos, mas deles não consegue escapar. Tanto não consegue que os usa, conscientemente ou não, mesmo afirmando que não existe tradução literal, neutra.

Este texto defende explicitamente a existência de significados literais, anteriores à experiência da leitura e da tradução, concordando com as posições de teóricos importantes como Eco, Culler e Eagleton. Entretanto, não se defende aqui a ideia ingênua de que todo texto só tem uma leitura: todo texto oferece aos leitores o mesmo trampolim do qual eles podem saltar e dar pulos interpretativos diferentes. No entanto, prever aonde esses pulos vão levar os leitores é impossível.

Não dá para se defenderem os direitos do texto em detrimento dos direitos do leitor e vice-versa. Por mais que Roland Barthes deseje matar o autor para dar mais ênfase aos direitos do leitor, o autor sempre estará a falar nos textos que escreve. E o leitor maduro, responsável, sabe respeitar o que o autor coloca no texto para dele discordar ou com ele concordar ou para qualquer outro propósito. O ponto de partida da experiência da leitura é sempre o conjunto de significados que o autor nele coloca, é sempre o mesmo; quanto aos pontos de chegada dessa experiência, ninguém pode afirmar exatamente quais são. Vale a pena conferir uma última citação, de Eco (2000, p. xxii):

[...] dizer que o texto é potencialmente sem fim não significa que *todo* ato de interpretação possa ter um final feliz. Até mesmo o desconstrucionista mais radical aceita a idéia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis. Isso significa que o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos do seu autor).

Em suma, os direitos do leitor e os direitos do texto devem ser ambos defendidos. Afinal, a leitura, a interpretação, a tradução são atos que resultam de três elementos fundamentais: os sentidos que o autor coloca no texto, *i.e.*, os significados literais que existem no texto antes da leitura; o contexto em que esses atos são realizados; e os conhecimentos prévios do leitor, *i.e.*, conhecimentos enciclopédicos, linguísticos e textuais. São esses conhecimentos que tornam a recepção de um texto imprevisível e variável, possibilitando leituras plurais.

Essas foram as cartas que pretendi colocar na mesa. Fim de jogo.

Referências

ARROJO, Rosemary. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In: ARROJO, Rosemary. (Org.). *O signo desconstruído – implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes Editores. 1992a. p. 35-39.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. 3. imp. São Paulo: Ática, 2002.

ARROJO, Rosemary. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In: ARROJO, Rosemary. (Org.). *O signo desconstruído – implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes Editores. 1992b. p. 71-79.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: imago, 1993.

ARROJO, Rosemary; RAJAGOPALAN, Kanavillil. O ensino da leitura e a -escamoteação da ideologia. In: ARROJO, Rosemary. (Org.). *O signo desconstruído – implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992. p. 87-91.

CAPRA, Fritjof . *O tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. Tradução José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1985. Título original: The tao of physics: an exploration of the parallel between modern physics and eastern mysticism.

CATFORD, John. *Uma teoria linguística da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1980. Título original: A linguistic theory of translation.

COSTA, Luiz Angélico. Os conceitos de “tradução literal” e “tradução livre” no processo de ensino-aprendizagem. In: COSTA, Luiz Angélico. (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996. p. 83-89.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. Título original: On deconstruction: theory and criticism after structuralism.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Título original: The illusions of postmodernism.

ECO, Umberto. Interpretação e história. In: ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução Editora Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 27-51. Título original: Interpretation and overinterpretation.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000. Título original: I limiti dell'interpretazione.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 11. imp.

LYONS, John. *Linguistic semantics – an introduction*. reimpr. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MARTINS, Márcia A. P. ; FROTA, Maria Paula. Avaliação de traduções: a vez e a voz do aprendiz. *TradTerm - Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 69-84, 1997.

NIDA, Eugene. *Language structure and translation*. Califórnia: Stanford University Press, 1975.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A trama do signo: derrida e a desconstrução de um projeto saussuriano. In: ARROJO, Rosemary. (Org.). *O signo desconstruído – implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992. p. 25-29.

TOBEN, Bob; WOLF, Fred Alan . *Espaço, tempo e além: rumo a uma explicação do inexplicável*. Tradução Hernani Andrade e Newton Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 1998. Título original: Space-time and beyond.

Submetido em: 04/08/2008

Aceito em: 10/05/2009

POESIA LATINA: CULTURA E TRADUÇÃO

LATIN POETRY: CULTURE AND TRANSLATION

Mário Augusto da Silva Santos

Universidade Federal da Bahia

Resumo

O artigo trata do binômio cultura-tradução, enfatizando a relativização necessária ao momento histórico e cultural do autor do texto original e ao momento do tradutor. Como ilustração, são tomados versos dos poetas latinos Catulo e Ovídio e as traduções aqui realizadas em diferentes épocas históricas. Aponta-se para o tratamento dado, no original e nas traduções, a temas como moral, amor e sexo, conforme os valores então vigentes.

Palavras-chave: Catulo. Ovídio. Tradução. Contexto.

Abstract

The article deals with the culture-translation binomial, emphasizing the need for relativity to the historical and cultural momentum of the author

of the original text and the translator's momentum. We take as illustrations verses by the Latin poets Catullus and Ovid, and the translations carried out here at different historical periods. We point out the treatment given to the original in the translations regarding themes such as morality, love and sex, according to the values in force.

Keywords: Catullus. Ovid. Translation. Context.

Introdução

A tradução como filha de seu tempo é o que pretendemos aqui destacar. Para tanto, tomaremos alguns poucos exemplos da poesia lírica latina e as traduções surgidas em culturas e momentos históricos diversos.

O reconhecimento de que a tradução de um texto literário resulta de uma leitura contemporânea ao tradutor é, atualmente, noção disseminada entre aqueles que se ocupam teórica e praticamente da questão.

Na sua *Oficina de tradução*, Rosemary Arrojo imagina um concurso de fantasias na São Paulo da década de 20 do século 20, com vistas a premiar a caracterização da Cleópatra que fosse a mais fiel à Cleópatra do Egito, do século I a.C. A premiada, imagina a autora, seria uma Cleópatra muito mais próxima a uma “melindrosa” do que à rainha original, pelas imposições do gosto, das técnicas e das disponibilidades de matéria-prima no momento do concurso. (ARROJO, 2003)

A hipótese dessa “Cleópatra melindrosa” pode ser estendida, concretamente, aos “filmes históricos” de Hollywood e de outras procedências com suas Dalilas, rainhas de Sabá, Helenas de Tróia, Salomé etc., encarnadas por atrizes que correspondiam aos pa-

drões de beleza e tendências da moda no momento em que os filmes foram produzidos, repetindo-se, na realidade, o que Arrojo imaginou para a “Cleópatra melindrosa”.

Os opositores da concepção de tradução literária como releitura da obra original sempre poderiam argumentar que tais filmes não têm pretensões artísticas, sendo meramente comerciais que visariam apenas ao gosto do consumidor. Entretanto, contra-argumentando, pode-se mencionar que não se contesta o mérito artístico das óperas de Händel e Mozart, compostas no século XVIII, nas quais não somente as emoções e sentimentos das personagens não são de homens e mulheres da Roma antiga, v.g. *Giulio Cesare* e *La Clemenza di Tito*, mas do mesmo século em que viveram os compositores. Além do mais, essas e outras óperas, que tinham um “cenário histórico” da antiguidade oriental ou clássica, eram representadas no palco com todas as rendas, plumas e cabeleiras empoadas do século XVIII.

Assim, a tarefa de traduzir de uma língua para outra não se esgota no âmbito puramente linguístico. O binômio cultura do autor e cultura do tradutor norteia o trabalho de tradução, seja entre línguas contemporâneas, seja entre uma língua antiga e uma língua moderna.

Se a obra original é mais ou menos contemporânea ao tradutor, apresentam-se-lhe as diferenciações culturais. O que não dizer então, da prosa ou da lírica latinas escritas há mais de 2000 anos, antes da cristianização de Roma? Os autores que chegaram até nós provêm de um mundo estranho sob muitos aspectos: ideias e ideais, crenças e costumes, modos de sentir, pensar e agir, valores morais, valores religiosos, visões de mundo.

O cineasta italiano Federico Fellini disse, certa feita, que filmara o *Satyricon* de Petrônio para revelar um pouco da Roma anterior ao cristianismo. Esse mundo que aí vemos nos parece mesmo bem distante de nós em suas imagens grotescas, cruas e brutais do cotidiano romano.

Entretanto, mesmo na obra de Petrônio e no filme de Fellini, é possível discernir desejos e sentimentos comuns aos romanos do tempo de Nero e homens atuais – afinal, a humanidade é o traço comum a todos. E ela é a ponte que torna possível a inteligibilidade de escritores e poetas tão afastados no tempo. Se recuarmos ainda mais na história, até o início do século VI a.C., vamos encontrar outro exemplo na lírica de Safo. Do fundo do tempo, nos chegam as paixões por ela cantadas, tão humanas, e, por isso, traduzíveis para a época e a sensibilidade de hoje.

Mas cada momento histórico tem seus valores dominantes, e, se agora, podemos reconhecer a um Catulo e a uma Safo a magnitude de poetas líricos, épocas houve em que tal não se deu. Safo, por exemplo, na Idade Média, por causa do viés acentuadamente erótico de seus versos, foi considerada inconveniente pela Igreja Católica – guardiã dos escritos da Antiguidade Clássica. Às vezes, tão somente citada como exemplo do grego arcaico, a poetisa de Lesbos esteve longo tempo esquecida, tendo sido, muitos séculos depois, sua obra devidamente reconhecida e valorizada.

Se, como foi dito acima, cada momento histórico tem seus valores dominantes, a recepção das obras literárias anteriores a ele passa pelo seu crivo. Assim, algumas delas mantêm-se como objeto de interesse, outras são deixadas de lado, e outras, que pareciam fadadas ao limbo do esquecimento, passam a ocupar a atenção de leitores e estudiosos.

Isso é bem aplicável à literatura latina. Durante séculos, desde a revivescência do interesse pelos clássicos na Europa, autores houve que ganharam e mantiveram a preferência de traduções e análises linguísticas e literárias: César, Cícero, Eutrópio, Fedro, Virgílio e Horácio, entre outros. Os três primeiros, representantes da prosa, e os três últimos, da poesia: Fedro com suas conhecidas fábulas; Virgílio, pela *Eneida*; quanto a Horácio, o maior interesse estava nas suas *Cartas aos pisões*, também conhecidas como *Ars poética*.

No Brasil, por exemplo, criou-se ao longo do tempo uma tradição de estudos da língua latina baseados nesses autores, fosse na escola secundária, fosse nos cursos superiores de Letras. Tal observação diagnostica a relevância de certos valores culturais que, durante muito tempo, norteavam a preferência por certos autores e obras em detrimento de outros. Deixava-se de lado o melhor da lírica latina: Horácio, Catulo, Ovídio, Propércio e Tibulo.

Queremos agora deter-nos um pouco na relação entre esses valores e tradução. Faremos algumas considerações sobre dois líricos romanos e suas traduções em momentos diversos do mundo contemporâneo: Catulo e Ovídio.

Caius Valerius Catullus viveu nos anos de 82 a 52 a.C., portanto no final da república romana. Os dados sobre sua vida pessoal são escassos e alguns deles são reconstituídos a partir de seus próprios versos, o que leva os biógrafos, às vezes, a confundir o sujeito histórico com o eu poético. (GRIMAL, 1991; CATULO, 1991)

Sabe-se que Catulo, nascido na Gália Cisalpina, ainda bem jovem foi morar em Roma. Aí, se juntou ao grupo dos *poetae*

novi (poetas novos), assim chamados por Cícero com certo desprezo. Esses *poetae novi* tinham em comum uma nova percepção da literatura: esta não deveria subordinar-se a nenhum valor patriótico ou moral, como até então fora concebida a poesia latina.

O objetivo agora seria a poesia em si mesma, a realização do prazer estético. Por isso, os *poetae novi*, influenciados pela cultura helenística – Roma já dominava boa parte do antigo império de Alexandre –, retiravam da arte quaisquer considerações utilitárias.

Assim, para esses poetas, tudo poderia ser inspiração para o verso: desde a paixão amorosa, o despeito contra rivais e inimigos, críticas a governantes até outras *nugae* (bagatelas), tema central da chamada “poesia de circunstância”. (CATULO, 1991, p. 18)

Catulo ocupou-se de todos esses temas em mais de 100 poemas. Contudo, notabilizou-se principalmente por suas composições dedicadas a Lésbia. Esta pode ter sido personagem real, objeto da paixão do homem Catulo, ou uma espécie de objeto-síntese criado pelo sujeito poético.

O nome Lésbia remete-nos à grande Safo, que o lírico romano quis homenagear, batizando com ele a mulher inspiradora de seus versos. A ela prestou reverência inequívoca, traduzindo para o latim o poema escrito em eólio havia seis séculos.

No original de Safo e na tradução-imitação de Catulo, estão presentes, de forma marcante, emoção e sensualidade. O corpo e

as sensações físicas aparecem em ambos os poemas para expressar a paixão pelo objeto cantado:

Safo:

Φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν ὤνηρ, ὅττις ἐναντίός τοι
ἰσodάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεῖ-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με
φώναισ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ καὶ μὲν γλώσσα ἔαγε, λεπτόν
δ' αὐτικά χρω πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρην', ἐπι-
ρρόμβεσσι δ' ἄκουαι,

ἐκ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δέ ποίας

ἔμμι τεθνάκην δ' ὀλίγω ἡριδύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτά.

...

Igual aos deuses esse homem
me parece: diante de ti
senta-do, e τ'ο πρ'χιμο, ουσε
α δο'υρα δα τυα σοζ,

e o teu riso claro e solto. Pobre
de mim: o coração me bate
de assustado. Num ápice te vejo
e a voz se me vai;

Catulo:

Ille mi par esse deo uidetur,
Ille, si faz est, superare diuos,
Qui sedens aduersus identidem te
Spectat et audit

Dulce ridentem, misero quod omnis
Eripi sensus mihi; nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
Vocis in ore,
Lingua sed torpet, tenuis sub artus
Flamma demanat, sonitu suopte

Tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte.

Otium, Catulle, tibi molestum est;
Otio exultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
Perdidit urbes.

Ele me parece semelhante a um deus,
Ele, se não é sacrilégio dizer, supera os deuses,

O homem que, sentado diante de ti, muitas vezes

Contempla-te e ouve-te

Sorrindo docemente, o que arrebatava a mim,
infeliz,

Todos os sentidos, pois assim que te
Vejo, Lésbia: nem um fio de voz
Resta em minha boca,

196 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

a língua paralisa; um arrepio
de fogo, fugaz e fino,
corre-me a carne; enevoados
os olhos; tontos os ouvidos.

O suor me toma, um tremor
me prende. Mas verde sou
do que uma erva – e de mim
não me parece a morte longe
[...]

(SAFO, 1992, p. 20-21)

A língua, porém, se paralisa; uma chama
sutil
Se espalha pelos meus membros; com
ruído interno

Tintinam os ouvidos, os olhos se cobrem
Com dupla noite.

O ócio, Catulo, te faz mal;
No ócio te exaltas e te excitas demasiadamente.
O ócio, outrora, a reis e prósperas.
Cidades levou à ruína.

(CATULO, 1991, p. 48-49)

Pela linguagem emocional e sensual, tornam-se os versos de Safo e a “imitação” de Catulo facilmente “traduzíveis” para idiomas modernos.

Tomado o poema de Catulo como uma imitação ou tradução de Safo, há algo a dizer sobre a diferenciação entre ambos, já estudada, aliás, por Paulo Sérgio de Vasconcellos. Aqui, basta mencionar os últimos versos de Catulo, que são um acréscimo ao poema de Safo. Este se conclui com uma antevisão da morte por tanto amor e depois de tantas emoções violentas: coração agitado, língua entorpecida, fogo sob a pele, cegueira, suores, zumbido nos ouvidos, iminência da morte.

Safo: Mais verde sou do que uma erva – e de mim
não me parece a morte longe...

Em Catulo, aparece uma nova estrofe:

O ócio, Catulo, te faz mal;
No ócio te exaltas e te excitas demasiadamente.
O ócio, outrora, a reis e prósperas
Cidades levou à ruína.

A última estrofe de Catulo pode parecer-nos uma espécie de anticlímax. Depois de atingir o limiar da morte, o eu poético retorna à vida prosaica e passa a considerações de ordem moral. Tentemos compreender tal atitude. Apesar de tais preocupações e, por isso mesmo, ter sido criticado por espíritos tradicionalistas como Cícero, não deixava Catulo de ser um romano. Ao mesmo tempo em que rejeitava a *gravitas* da sua cultura, deixava-se apanhar por ela: inconscientemente, ou, quem sabe, conscientemente, ironizando-a.

É bem possível que, apesar de arrebatado pela paixão, alma gêmea de Safo, Catulo não tivesse podido escapar das imposições de certos valores vigentes no seu tempo. Um desses, por exemplo, era a noção de que a abundância conquistada depois do domínio de outros territórios levava ao ócio e este à decadência. As palavras finais do poeta soam como uma advertência e seriam “[...] o último sobressalto de uma educação provinciana”. (GRIMAL, 1991, p. 169)

Vimos um pouco do Catulo “poeta-tradutor”. Passemos agora uma rápida vista sobre recortes de alguns de seus poemas traduzidos modernamente. Observemos como certos fatores culturais podem ter influenciado as traduções.

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentio, et excrucior. (CATULO, 1991, p. xx)

Esse dístico de Catulo, muito apreciado pelos admiradores de sua lírica, já foi chamado de “paixão em miniatura”. (CATULO, 1991, p. 21) De forma compacta, expressam-se aí fortes sentimentos opostos – *odi et amo* – por meio de recursos morfológicos e semânticos.

Queremos deter-nos no verbo final – *excrucior* – e como aparece traduzido modernamente.

- 1) Odeio e amo. Talvez perguntes porque faço isso. Não sei, mas sinto que acontece e me torturo. (CATULO, 1991, p. 21)
- 2) Odeio e amo. Talvez me perguntes por que procedo assim. Não sei, mas sinto isso dentro de mim e me angustio. (NOVAK; NERI, 1992, p. 33)
- 3) Ódio y amo. Por que hago yo esto? Preguntes acaso. Yo no lo sé, mas lo siento y ello me causa dolor. (CATULO, 1998, p. 242)

Excrucior é a forma passiva do verbo *excrucio*, que ganha no verso um conteúdo médio-passivo, isto é, o sujeito pratica e sofre a ação. Sua raiz é *cruc*, a mesma do substantivo *crux*, instrumento romano de tortura (cruz).

No tempo de Catulo, *crux* já designava tudo o que servisse para torturar, supliciar. Já era também empregado no sentido figurado: *I in malum crucem* (vai-te para o inferno, vai-te ao diabo etc.). (SARAIVA, 1993, p. 321)

Aqui, é preciso levar em conta o que significavam as penas de amor para um homem romano. O sofrimento masculino por amor, o arrebatamento da paixão não eram bem aceitos pelo

código de conduta coroado pelo ideal da *gravitas*. Homens livres que dominavam mulheres, filhos e escravos não deviam deixar-se arrastar por emoções tão violentas.

Catulo confessa sua paixão, mas, ao mesmo tempo, parece não escapar à autocensura imposta pelas normas de seu mundo, e, por isso, sente-se punido pelo mais infamante dos castigos – a crucificação – reservado aos escravos e aos piores criminosos. Rebaixa-se, portanto, à condição ínfima.

Catulo viveu antes de Cristo, e muito antes de o cristianismo ganhar os romanos para a crença de igualdade espiritual entre os seres humanos, e de serem o sofrimento e a resignação, meios de se conquistar a vida eterna.

No mundo posterior ao de Catulo, mundo cheio de elementos culturais provindos do cristianismo, as penas de amor foram cantadas em movimentos diversos, desde a Idade Média, acompanhando toda a literatura ocidental até nossos dias. O sofrimento do homem amante, cruamente expresso ou sublimado, ocupa lugar privilegiado na arte, sob variadas formas.

Por isso, uma “atualização” dos versos de Catulo, conforme nossas concepções contemporâneas, talvez não precise mais do que traduzir o *excrucior* para o *me torturo* da tradução 1. As traduções 2 e 3, *me angustio* e *me causa dolor*, respectivamente, talvez não sejam suficientemente fortes para expressar o que está dito no original.

Continuando a observar a “atualização” necessária para aproximar as duas culturas, encontramos os seguintes versos dirigidos a Lésbia:

[...] *Dilexi tum te non tantum uti vulgus amicam, Sed pater ut gnatos diligit et generos* (CATULO, 1991, p. 60)

- 1) Estimei-te, então, não tanto quanto o homem comum a amante, mas como um pai estima os filhos e os genros. (CATULO, 1991, p. 61)
- 2) Yo, em aquel tiempo te amé no del modo que uno a su amiga, mas como el padre querer debe a los que el engendró. (CATULO, 1998, p. 215)

Na tradução 2 vê-se uma “atualização” ou “ajuste”: espera-se do pai que ame apenas aqueles que gerou. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, os genros – salvo exceções – não recebem o mesmo amor que os filhos.

Já na família romana genros e noras eram incluídos na concepção e na prática da família extensa – a *gens*. Essa era a realidade das famílias patrícias dominantes, que formavam espécies de clãs: a *gens* Julia, a *gens* Claudia, a *gens* Fabia etc., cuja origem mítica remontava à fundação de Roma. À frente delas estava a figura do *pater-familias*, que distribuía a todos os membros integrantes sua autoridade e sua afeição.

Já na tradução 1, brasileira, o verso de Catulo ganhou mais literalidade: por intenção do próprio tradutor ao querer levar ao leitor uma experiência cultural do romano, por ser essa literalidade mais próxima da situação social e cultural brasileira, campo mais aberto do que a europeia para a compreensão dos laços familiares extensos? O tradutor explicita a peculiaridade dessa situação

em Roma, mas sempre optou pela literalidade. (CATULO, 1991, p. 110)

Há um certo aspecto na poesia de Catulo que merece nossa atenção: o uso de palavras e expressões cruas para designar práticas sexuais e o órgão sexual masculino. São muitas as incidências dessa ordem, seja na “poesia de circunstância”, seja nas composições dedicadas a Lésbia ou a outrem.

É preciso ter em mira que, no final da república, ocorria acentuada liberalização dos costumes romanos. Desde meados do século II a.C., após a conquista da Grécia helenística, abriram-se as portas da Itália para a cultura grega – língua, artes em geral, literatura, religião – e tudo já mesclado de elementos de culturas orientais, uma vez que essa era a característica do mundo helenístico.

A famosa frase do poeta Horácio, *Graecia capta ferum victorem cepit* – “a Grécia conquistada conquistou seu feroz vencedor” – como que confirma a previsão de Catão, o Antigo mais de um século antes, isto é, a ruína da república tradicional romana. (MONTANELLI, 1961, p. 142-143)

Nos versos ousados de Catulo e de outros poetas como Ovídio, a realidade dos costumes acha-se refletida nos transbordamentos do eu poético. Tal realidade era inaceitável para mentes afeitas a um modelo de comportamento mais sóbrio e conforme a regras mais rígidas – o exemplo sempre evocado é o de Catão, o Antigo.

Essa liberalização dos costumes descrita no *Satyricon* de Petrônio talvez tenha sido feita em cores demasiadamente carregadas e foi, certamente, caricatural. Afinal, trata-se de ficção. Mas

muitos dos elementos aí contidos foram inspirados na realidade. (PETRÔNIO, 1981)

Também no estudo de Catherine Salles, entramos em contato com uma Roma bem diversa daquela oferecida nos manuais tradicionais de história ou na produção fílmica hollywoodiana, que nos dão cenas da organização política e narrativas de guerras expansionistas, ou falas grandiloquentes de heróis em meio a cenários assépticos. Já a história do cotidiano de Salles nos leva à Roma de Plauto, e, aí, podemos conhecer os “prazeres à grega”, as misérias, as fomes, as epidemias periódicas, o proxenetismo, a prostituição feminina e masculina, antros e tabernas, albergues e lupanares. (SALLES, 1982)

Foi nessa Roma mais humana e contingente de Salles que floresceram as artes em geral, a literatura de poetas como Catulo e Ovídio.

No primeiro, a referência direta ao sexo não é obstada por maiores pudores, aparecendo em boa parte de seus versos. Por isso, não podem passar sem menção algumas incidências desta natureza em traduções contemporâneas.

Note-se que, em Catulo, as referências ao sexo assumem quase sempre o tom de insulto, seja à própria Lésbia ou aos rivais no seu amor, seja aos ex-amantes do eu poético, Juvêncio e Gélio, e aos adversários em geral.

Nem César escapou aos ataques de Catulo. Dirigindo-se a ele, com aparente indiferença, o poeta na verdade insultava-lhe a masculinidade. “Nil nimium studeo, Caesar, tibi velle placere, Nec scire utrum sis albus an ater homo”. (CATULO, 1991, p. 15) “Não

faço lá muita questão, César, de procurar agradar-te, Nem de saber se és *branco* ou *preto*". (CATULO, 1991, p. 15)

Em nota à sua tradução, Tobal explica os significados especiais de *albus* (branco) e *ater* (negro): eram a tradução latina para os adjetivos gregos *ἄσπρος* e *ἄσπρος*, que também indicavam os papéis passivo e ativo numa relação homossexual. (CATULO, 1998, p. 318)

O uso e abuso de ofensas à masculinidade dos adversários e de acusações as mais ignóbeis à amada que desprezara o amante parecem fazer parte de uma cultura que atravessou séculos e chegou até hoje. De certa forma, isso nos permite uma compreensão do estado de espírito do eu poético e certa familiaridade nos modos de extravasá-lo.

Daremos apenas dois exemplos desses insultos: o primeiro contra Lésbia, o segundo contra todos os rivais pelo amor dela.

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
Illa Lesbia, quam Catullus unam
Plus quam se atque suos amavit omnes,
Nunc in quadruviis et angiportis
Glubit magnanimi Remi nepotes. (CATULO, 1991, p. 51)

1) Célio, nossa Lésbia, aquela Lésbia,
A Lésbia, única mulher que Catulo
Mais do que a si próprio e aos seus amou,
Agora, nas encruzilhadas e becos,
Suga os descendentes do magnânimo Remo
(CATULO, 1991, p. 51)

2) Celio, la Lesbia nuestra, Lesbia aquella,
aquella Lesbia sola a quien Catulo
más que a si mismo quiso y que a los suyos,
ahora en callejones y en esquinas
se la pela a los nietos del magnánimo Remo.
(CATULO, 1998, p. 58)

3) Célio, a nossa Lésbia, aquela Lésbia,
a Lésbia, a única mulher que Catulo amou
mais do que a si mesmo, mais do que a todos os seus,
vive hoje nas encruzilhadas e becos
a eroticamente excitar
os descendentes do magnânimo Remo. (NOVAK;
NERI, 1992, p. 15-17)

O verbo latino *glubere* do último verso, na forma da 3ª pessoa do singular, significa esfolar, *tirar a pele*, *tirar a casca*. A tradução 1 foi mais direta, optando por *suga*, deixando clara a acusação contra a vida desregrada da mulher amada.

Na tradução 2, foi usado o verbo espanhol *pelar*, que tanto pode significar *despelar*, *tirar a pele*, quanto *queimar*. A intenção do tradutor parece ter sido a de *despelar* ou *esfolar* com uma conotação sexual.

A tradução 3 coincide, quase totalmente, com a tradução 1, fazendo exceção à escolha para o verbo *glubere*.

Não se trata aqui de apontar a melhor tradução. Parece, entretanto, que a tradução 1 expressa melhor, no português, o insulto latino original: Lésbia não apenas “excita eroticamente os

descendentes do magnânimo Remo” (tradução 3), mas pratica neles o sexo oral.

O segundo exemplo de linguagem direta, violenta e obscena de Catulo, é o poema contra os homens com os quais Lésbia se relaciona, depois de tê-lo abandonado:

Salax taberna vosque contubernales,
A pileatis nona fratribus pila,
Solis putatis esse mentulas vobis,
Confutuere et putare ceteros hircos?
An, continentur quod sedetis insulsi
Centum an ducenti, non putatis ausurum
Me una ducentos irrumare sessores? (CATULO, 1991,
p. 71)

1) Imundo puteiro, e vocês, companheiros de putaria
(nona pilastra depois do templo dos irmãos de bar-
rete),
Pensam que só vocês têm culhões,
Podem comer tudo quanto é moça.
E que os outros não passam de bodes?
Ou, porque em fila ficam sentados
Em números de cem ou duzentos imbecis, acreditam
que não ousarei
Fazer que me chupem, de uma só vez, duzentos
sentadores”.
(CATULO, 1991, p. 71)

2) Asidua clientela de esa taberna
salaz del pilar nono trás los del pïleo,

creéis que sois los únicos que tenéis polla,
y que podéis tiraros cualquier muchacha
tratando cual cabrones a los demás?
o porque estáis sentados cien o doscientos,
no pensáis, mentecatos, que yo me atreva
a llenaros la boca de un golpe a todos? (CATULO, 1998,
p. 83)

Tobal traduz *me una ducentos irrumare sessores?* por *a llenaros la boca de un golpe a todos?*, isto é, encher-lhes a boca de uma vez só. Também o verbo *irrumare*, que é a chave do insulto, teve mais clara expressão em Vasconcellos. Na tradução 2, não se trata de escrúpulo quanto à vulgaridade, uma vez que outros termos obscenos aparecem em vocábulos correspondentes no espanhol. Sua preferência deve ter obedecido a outros critérios, tais como o ritmo dos versos, conforme ele mesmo explica na sua nota preliminar. (CATULO, 1998, p. 10)

A propósito de palavras vulgares, é interessante notar como certos dicionários de Latim-Português as escamoteiam ou lhes conferem apenas um sentido geral e não um específico e possível de ser utilizado.

Por exemplo, de três dicionários, apenas no de Ernesto Faria (1991)obtém-se para o verbo *irrumo* os significados de “meter na boca de alguém, dar de mamar (dar o seio) e, (sent. priapeu) (Cat. 16.1)”. O último significado foi colhido pelo dicionarista no próprio Catulo.

Para o verbo *glubo*, o dicionário de F. R. dos Santos Saraiva (1993) dá os significados gerais de “tirar a casca, descascar” e “es-

foliar”, citando também Catulo: “Cat. = *Rem veneram exercere*”. Assim, não diz em português, mas em latim o significado de *glubo*, isto é, o de praticar o sexo oral.

Ernesto Faria (1991) confere ao mesmo verbo *glubo* os significados gerais e ainda: “-Sent. Figurado: 2) Descascar (Cat. 58,5)” Cretella Júnior e Cintra (1956): “Varr. Descascar, tirar a casca. Fest. Escolar (*transfertur in rem obscoenam a Catullo*)”. Assim o dicionarista diz pudicamente em latim o que em português seria: “empregado como algo obsceno em Catulo”.

O excesso de escrúpulos em dar em português o possível uso obsceno das palavras latinas deve-se, provavelmente, aos valores morais vigentes na época em que tais dicionários foram elaborados, alguns no final do século XIX: o de Saraiva, por exemplo, em 1927 já estava na nona edição e havia sido usado, em Portugal e no Brasil, no século XIX. (SARAIVA, 1993) É preciso levar em conta o público-alvo de um dicionário Latim-Português: nele estavam estudantes adolescentes em geral, quando o latim era disciplina obrigatória depois da escola primária, e seminaristas da Igreja Católica. Deles deveriam ficar afastadas as coisas do sexo, conforme a visão da época. Aqui, é possível apontar o quanto valores culturais dominantes podem influir não apenas sobre as traduções, mas até mesmo sobre um de seus instrumentos práticos mais importantes, que é o dicionário.

O outro lírico escolhido, como exemplo de traduções possíveis, conforme a cultura vigente, é Ovídio e sua *Ars Amatoria* (Arte do amor)

Publius Ovidius Nasus viveu na segunda metade do século I a.C. e nos primeiros anos d.C., portanto em meio ao pleno florescimento da literatura romana, renovada na lírica por predecessores como Catulo, um dos *poetae novi*.

As primeiras obras de Ovídio, *Amores* e *Heroides*, ocupam-se de intrigas amorosas, dando à última, um tratamento leve à mitologia. Sua mais famosa obra lírica – *Ars Amatoria* – volta-se para o amor e a arte de sedução. O mesmo tema reaparece em *Remedia Amoris* e *Medicamina Faciei*. Escreveu ainda *Metamorphoseon* (poemas de conteúdo mitológico), *Fasti* (poema didático), *Tristia* e *Epistulae ex Ponto* (elegias escritas no exílio), além de outros.

Boa parte das obras de Ovídio conservou-se até a Baixa Idade Média, embora a Igreja só permitisse a leitura dos *Fasti* e das *Epistulae ex Ponto*. Daí em diante, contudo, Ovídio passou a ser traduzido para línguas modernas.

Em épocas de pruridos de pudicícia mais ou menos inquietantes, as traduções de Ovídio devem ter oscilado em torno de alguns dilemas, em nome da discrição, do bom gosto, mas muito em torno da noção de pecado judaico-cristão. Afinal, a *Ars Amatoria* orienta homens e mulheres para a conquista amorosa e para as práticas sexuais.

Aqui, teremos a oportunidade de comparar três traduções diferentes de alguns recortes da *Ars Amatoria*, como pequena amostra da diversidade de posturas dos tradutores, influenciados certamente pelos componentes culturais do seu tempo.

Parece-nos eloquente esta passagem da “Introdução” de Émile Ripert à sua tradução de Ovídio, publicada em 1941.

Outrora, os tradutores prudentes ou mesmo hipócritas deixavam em latim as passagens que não ousavam traduzir, de modo que se podia descobrir-lhes o sentido mediante consultas a dicionários, sentido que parecia tanto mais saboroso quanto fora difícil sua compreensão; ou então aqueles tradutores edulcoravam fastidiosamente o vigor alegre do texto verdadeiro. (OVIDE, 1941)¹

Ripert traduziu Ovídio para o francês em prosa, como, de resto, era a tradição francesa das traduções de versos gregos e latinos. Na “Introdução” à sua tradução, Ripert afirma não ter querido mascarar-se com falsos pudores e que, para o tradutor, a única postura autêntica seria a de expressar o que o próprio Ovídio quis, com ousadia, mas sem baixeza, uma vez que o tradutor deveria juntar-se ao poeta, diante das realidades mais técnicas do amor. Ainda acrescenta que sua tarefa foi a de retirar de Ovídio a fama de chão, vulgar ou licencioso, restituindo-lhe sua verdadeira fisionomia. A tradução de Ripert foi publicada em Paris no ano de 1941, momento em que, segundo ele próprio, parecia estabelecer-se um neopaganismo na sociedade contemporânea. Haveria, assim, maior receptividade para a obra de Ovídio em traduções sem disfarces.

Em outras condições, foi feita a tradução de Ovídio pelo português Antônio Feliciano de Castilho, na segunda metade do século

¹ Em francês no original. Tradução do autor.

XIX. Em Portugal, dominavam valores de uma moral tradicional rígida e onde a Igreja Católica exercia forte influência, ambiente, portanto, bem diverso daquele encontrado por Ripert, quase um século mais tarde, na França.

A tradução de Ovídio por Castilho tem a marca predominante da forma, que aparece como uma preocupação de virtuosismo na tentativa de manter nos versos portugueses a concisão do original latino. A partir de 1850, Castilho dedicou-se a traduzir, entre outros, o grego Anacreonte e o latino Ovídio, cuja produção poética é perpassada por versos eróticos. Isso se deu, porém, quando já estava ligado a um movimento voltado para a guarda dos “bons costumes de sã moralidade”, encabeçado pela *Revista Universal Lisbonense* que o próprio Castilho dirigira de 1842 a 1848. (LOPES; SARAIVA, 1996)

A tradução de Castilho é realizada em versos, e, por isso, ele, afeito ao ritmo e à métrica clássicos, procurou transpor para o português a obra de Ovídio. Sua intenção foi a de recriar o original dentro das possibilidades do idioma português. Por isso, por vezes, teria modificado o conteúdo e substituído certas expressões originais, segundo opinião de Zélia Cardoso. (CARDOSO, 1992, p. 13)

Mas, aqui, convém indagar se tais modificações se deveriam apenas a imposições métricas e linguísticas, ou se também o ambiente cultural e ideológico do autor não teria tido peso decisivo. Isso é o que nos sugere a comparação da tradução de Castilho da *Ars Amatoria*, com a de Ripert, e a mais recente de Natália Correia e Davi Mourão Ferreira.

Os dois últimos realizaram a tradução de Ovídio, levando em conta as novas necessidades atuais em comparação com o trabalho de Castilho.

Este usa uma linguagem

[...] nobre e requintada; o vocábulo é rico e precioso, sofisticado, com muitas palavras e expressões próprias do século XIX e hoje em desuso [...] isso talvez torne a leitura do poema em pouco ‘difícil’ para o público de hoje, principalmente para o menos familiarizado com a cultura clássica, explicando, assim, a necessidade de uma de uma/cortar nova tradução mais ágil, adequada ao leitor que viverá no limiar do terceiro milênio. (CARDOSO, 1992, p. 14)

A tradução de Correia e Ferreira foi publicada, em primeira edição, em 1990. Foi feita em versos, mas sem a tentativa, como a de Castilho, de atingir o rigor da métrica nem a concisão do latim. Certamente, o ambiente cultural do Brasil de hoje, mesmo nos redutos acadêmicos, não aproveitaria muito uma tradução nos moldes da de Castilho. Daí, justificar-se uma nova tradução em português. Contudo, a linguagem de Correia e Ferreira, despojada e coloquial, às vezes, não chega a ser “popular”, como quer Zélia Cardoso. (CARDOSO, 1992, p. 15)

Passamos agora a comparar alguns recortes da *Ars Amatória* em três traduções.

Ao descrever a reação lacrimosa de jovens virgens no leito nupcial, assume Ovídio a fala do marido. “Quid teneros lacrimis

212 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

corrumpis ocellos. Quod matri pater est, hoc tibi” (OVÍDIO, 1992a, p. 30)

- 1) Não consintas que as lágrimas ofusquem do teu olhar o brilho sedutor. Por que chorar? Só te quero dar. O que teu pai já deu a tua mãe (OVÍDIO, 1992b, p. 31)
- 2) Pourquoi abîmer par des larmes tes jolis petits yeux? Ce que ton père est pour ta mère, je le serai pour toi (OVIDE, 1941, p. 167)
- 3) Que choras tu? (lhe disse) oh! Poupa olhos tão belos; qual tua mãe a teu pai, vem-me inspirar desvelos (OVÍDIO, 1992a, p.245)

Da tradução 1 para a 3 nota-se pudor ou delicadeza crescentes para reproduzir a fala de um marido impaciente diante da esposa virgem e tímida. A mais “popular”, portanto é a 1, e a mais distante da crueza da situação é a 3. A 2, em prosa, é a mais literal, a mais próxima do texto latino, que também poderia ser lido *ipsis litteris*: “Por que turvas os ternos olhinhos com lágrimas? O que o pai é para a mãe agora sou para ti”.

*Cetera lascivae faciant concedere puellae,
Et si quis vis male vir quarerit habere virum.*

- 1) Tudo o mais que o façam as mulheres que na lascívia se consomem ou os homens que contra a natureza procuram o amor de um outro homem (OVÍDIO, 1992b, p. 71)
- 2) Tout le reste, laisse-le faire aux jeunes coquettes ou aux hommes anormaux, qui recherchent les hommes (OVIDE, 1941, p. 189)
- 3) [...] o mais às moças vãs só cabe, e ao venal sem pudor que o sexo seu não sabe (OVÍDIO, 1992a, p. 261)

A referência à homossexualidade masculina, nas três traduções, está perpassada pela condenação moral existente na cultura dos tradutores, condenação que não aparece nos versos originais, que dizem literalmente: “E algum homem se, contrariamente, quiser possuir (outro) homem”. É certo que aí o advérbio *male* pode ser tomado em um de seus significados que é o de “contrariamente”, “contra a regra” (FARIA, 1991 p. 328; SARAIVA, 1993 p. 705), encerrando, em latim, conteúdo algo negativo, ou, apenas, contra a regra geral, que é a prática do sexo entre homens e mulheres. Contudo, mesmo negativo, não tem a força condenatória dos tradutores, mesmo porque, na cultura romana, no tempo de Ovídio, havia certa aceitação dessa realidade. Vejam-se, por exemplo, os versos de Catulo e Horácio dedicados a rapazes (CATULO, 1991; HORACE, 1950) e as descrições de Petrônio (PETRÔNIO, 1981).

Odi concubitus qui non untrumque resoluunt;

Hoc est cur pueri tangar amore minus. (OVÍDIO, 1992a, p. 164)

1) Odeio o coito quando não é mútua
a desvairada entrega dos amantes
(eis por que encontro menos atrativos
no amor praticado por rapazes) (OVÍDIO, 1992b, p. 165)

2) Je hais les ètreintes qui n’amènent pas la détente des deux
partenaires; voilà
pourquoi je suis moins sensible à l’amour des garçons (OVIDE, 1941,
p. 245)

3) Gostos só para um não posso consenti-los;

Ninguém me fale cá de sórdidos Batilos. (OVÍDIO, 1992a, p.278)

Os versos acima são outro exemplo do que dissemos para os versos anteriormente exemplificados. As traduções 1 e 2 ficaram mais próximas do original, enquanto a de Castilho denomina os rapazes praticantes da homossexualidade de **sórdidos Batilos**. Aqui o tradutor foi buscar uma referência na literatura grega – Batilos, evitando nomeá-los diretamente, porém classificando-os de *sórdidos*, conforme sua visão pessoal e de sua época.²

Nota sibi sint quaeque; modos a corpore certos
 Sumite: non omnes una figura decet.
 Quae facie praesignis erit, resupina iaceto;
 Spectentur tergo, quis sua terga placent.
 Tu quoque, cui rugis uterum Lucina notavit,
 Ut celer aversis utere Parthus equis.
 Milanion umeris Atalantes crura ferebat.
 Si bona sunt, hoc sunt aspicienda modo.
 Parva vehatur equo: quod erat longissima, nunquam
 Thebais Hectoreo nupta resedit equo.
 Strata premat genibus, paulum cervice reflexa,
 Femina per longum conspicienda latus.

² Batilo foi um jovem a quem o lírico Anacreonte dedicara versos. Horácio, em um de seus Epodos, refere-se a Bathyllo de Samos por quem Anacreonte ardia de paixão: *non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo / Anacreonta Teium* (não diferentemente se diz ter Anacreonte de Téos ardido por Bathyllo de Samos) (HORACE, 1950, p. 224)

Cui femur est iuvenale, carent quoque pectora menda,
Stet vir, in obliquo fusa sit ipsa toro.
Nec tibi turpe puta crinem, ut Phylleia mater,
Solve, et effusis colla reflecte comis. (OVÍDIO,
1992a, p. 244- 246)

1) Que cada uma de vós a fundo se conheça
e escolha a atitude
que mais em harmonia com o corpo lhe pareça.
A mesma posição a todas não convém.
Se o teu corpo é bonito, deita-te sobre as costas
e é de costas que deves tua nudez mostrar
se à perfeição do dorso nada tens a apontar.
Também tu, cujo ventre Lucina encheu de rugas
faz como o parto que no combate volta o dorso.
Milânion trazia sobre os ombros as pernas de Atalanta;
se as tuas mãos são belas do mesmo modo as mostra-
rás.
Se a mulher é pequena,
Que tome a posição do cavaleiro.
Porque era altíssima
Nunca a tebana mulher de Heitor
fez de cavalo em cima do marido.
Se procuras que o homem admire
da tua anca a linha inteira,
com a cabeça atirada para trás,
na cama te ajoelha.
Se as tuas coxas têm da juventude o viço
e é impecável o teu peito
fique o homem direito
e obliquamente a ele estende-te no leito.

Não te envergonhes dos cabelos soltar como as Bacantes. (OVÍDIO, 1992b, p. 245- 247)

2) Que chacune se connaisse: usez-en de la manière qu'exigera votre corps; la même position ne sied pas à toutes les femmes. Celle dont la figure est belle doit s'étaler sur le dos. C'est leur dos que devront montrer celles qui sont contentes de leur dos. Toi aussi, dont Lucine a marqué le ventre de ses rides, fais tourner bride à ton cheval, comme fais le Parthe rapide. Milanion sur ses épaules portait les jambes d'Atalante; Si les tiennes sont agréables, c'est ainsi qu'il faut les montrer. Que la petite soit à cheval; comme elle était de grande taille, jamais son épouse thébaine ne prit Hector comme cheval. Qu'elle se mette à genoux sur le lit, la nuque en peu reversée, celle qu'on doit admirer pour la ligne de ses flancs. Pour celle dont la cuisse est juvenile et la poitrine sans défaut, que l'homme reste debout et qu'elle – même obliquement soit étendue sur le lit. Ne rougis pas de délier ta chevelure, ainsi que fait une Bacchante et, dans le flot de tes cheveux, tourne mollement le col. (OVIDE, 1941, p. 297)

3) Cada mulher conheça-se, pois disso pende na terna luta o seu maior feitiço.
A que em rosto primar, deite-se ressupina;
de braços, a que ostente espáduas de heroína.
Lançava a Milanião os braços pelos ombros
Atalanta: assim faça, as que os tiver de assombros.
Alteie-se a que é baixa (a Andrômaca a estatura fez que sempre de Heitor fosse maior a altura).

A de tronco elegante, os joelhos assente
nos colchões, inclinando o colo brandamente.
A de corpo de estátua, o colo sem defeito
jaza (e o amante em pé) oblíqua no seu leito.
Também não fica mal, coma solta, à bacante,
ou lançar para trás a trança flutuante.
Enrugam-te o derme as lidas de Lucina?
Combate ao modo parto: opõe garupa equina.
(OVÍDIO, 1992a, p. 293)

Ovídio pensava que seu banimento de Roma se devera à ousadia da sua *Ars Amatoria*. E, realmente, nessa obra, os versos acima estão entre os mais ousados, nos quais o poeta aconselha à mulher as posições mais adequadas durante o ato sexual de modo a tirar o melhor partido de seus dotes físicos e disfarçar as imperfeições da natureza.

As traduções 1 e 2 seguem, quase literalmente, o conteúdo original. Na tradução 3, observamos, mais uma vez, a utilização de certos recursos para disfarçar passagens que poderiam parecer mais cruas ao tradutor ou ao seu público. É assim que o conselho *Milanion umeris Atalantes crura ferebat* (literalmente: Milanion trazia nos ombros as pernas de Atalanta) é mudado para “Lançava a Milanião os braços pelos ombros / Atalanta”. O tradutor mudou completamente a posição da mulher que, no original, lhe possibilitaria exibir as pernas se fossem belas.

O escamoteamento do sentido também aparece nos seguintes versos:

Parva vehatur equo: quod erat longissima, nunquam
Thebais Hectoreo nupta resedit equo.

Sua tradução literal seria:

A (mulher) pequena é levada pelo cavalo: porque era
altíssima, nunca a esposa tebana de Heitor sentou a
cavalo (ou montou no marido).

As traduções 1 e 2, portanto, estão mais próximas do sentido original: a mulher pequena pode montar no homem.

Já na tradução de Castilho, a noção de posição desaparece completamente, restando apenas: Alteie-se a que é baixa (*Andrômaca a estatura fez que sempre de Heitor fosse maior a altura*).

Assim, nessas poucas passagens de Ovídio, vimos como culturas diversas, em momentos históricos diversos, influíram sobre as traduções. Tais influências operam sobre os próprios tradutores e sobre a recepção, indo desde a procura da literalidade, como Ripert, ao visar o conteúdo, até Castilho que recompôs os versos ovidianos com os elementos poéticos do português, modificando ou suprimindo o conteúdo original, enquanto deixava na sua tradução-versão a marca forte da sua formação e da cultura de sua época.

Mesmo na imitação-homenagem de Catulo aos versos de Safo, vimos a releitura de um cidadão romano que, após os transbordamentos do eu poético, retoma os valores do seu momento e da sua cultura. Traduções, por assim dizer, atualizam formas de sentir e expressar de outras culturas e de outras épocas e colocam, à disposição de leitores de outra atualidade, a produção literária de

tempos pretéritos. Se assim não fosse, como poderiam leitores sem conhecimento do grego antigo e do latim entrar em contato com a beleza multifacetária da cultura clássica?

É preciso não esquecer que foi mediante a existência da tradução para o alfabeto e para a língua grega antiga que o francês Champollion deu passos decisivos para a decifração da escrita do Egito antigo. Assim, foram colocados à disposição da humanidade os tesouros culturais daquele povo, que até então permaneceram como mistérios.³

Outro marco na história cultural da humanidade foi a tradução da Bíblia do latim para o alemão, realizada por Martinho Lutero, o que tanta repercussão causou não apenas sobre a religião cristã como também sobre os campos político e cultural em meio à Reforma Protestante e depois dela.

Aliás, a história da religião cristã está intimamente ligada a traduções, desde a passagem de textos em hebraico e aramaico para o grego da *koiné*, deste para o latim e, finalmente, deste último para línguas modernas. Nessas sucessivas traduções é possível imaginar quantas interpretações e recriações teria havido. Afinal, dos testemunhos dos discípulos de Cristo até a tradução de Lutero haviam-se passado dezesseis séculos.

³ A pedra de Roseta, encontrada no Egito no ano de 1799, pela expedição levada por Napoleão, era um bloco de basalto que tinha em uma das faces três inscrições: 14 linhas em escrita hieroglífica antiga, 32 linhas em escrita demótica, 54 linhas em língua e escrita grega. A comparação entre os textos em língua egípcia e o texto em grego possibilitou a Champollion e aos continuadores de suas pesquisas a decifração dos textos egípcios. Portanto, foi certamente a existência da tradução em grego na mesma pedra que possibilitou o feito.

Finalmente, não percamos de vista o atributo da “mortalidade”, que é intrínseco a toda e qualquer tradução literária e, até mesmo, não literária. (ARROJO, 2003) Textos literários são lidos com a sensibilidade possível a um determinado momento. Em outro momento, a leitura será diversa e aquela primeira já não satisfará. Assim, as traduções revelarão sempre a historicidade do humano.

Referências

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2003.

CARDOSO, Zélia. Prefácio. In: OVÍDIO. *Arte de amar, Ars Amatoria*. São Paulo: Ars poética, 1992.

CATULO. *O cancionero de Lésbia*. Tradução e notas de Paulo Sérgio Vasconsellos. São Paulo: HUCITEC, 1991.

CATULO. *Poesía completa*. Tradução de Juan Manuel Tobal. Madrid: Ediciones Hiperión, 1998.

CRETELLA JR., José; CINTRA, Geraldo de Ulhoa. *Dicionário latino-português*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1956.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC-FAE, 1991.

FERREIRA, Antônio Gomes. *Dicionário de latim-português*. Porto: Porto Editora, 1991.

GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HORACE. *Oeuvres complètes, odes et épodes; Texte établi, traduit, préface et annoté par François Richard*. Paris: Garnier, 1950.

LOPES, Oscar; SARAIVA, Antônio José, *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

MONTANELLI, Indro. *História de Roma*. São Paulo: IBRASA, 1961.

NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza. (Org.). *Poesia lírica latina*. Tradução de Lauro Mistura. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

OVIDE. *Les amours, suivis de l'art d'aimer, les remédes d'amours, de la manière de soigner le visage féminin*. Traducion de Émile Ripert Paris: Garnier, 1941.

OVÍDIO. *Arte de amar, Ars Amatoria*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Ars poética, 1992a.

OVÍDIO. *Arte de amar, Ars Amatoria*. Tradução de Natália Correia e Davi Mourão Ferreira. São Paulo: Ars poética, 1992b. Texto bilíngue: latim e português

PETRÔNIO. *Satiricon*. Trad. de Miguel Ruas. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SAFO. *Safo de Lesbos*. Tradução de Pedro Alvim. São Paulo: Ars Poética, 1992. Texto bilíngue: grego e português.

SALLES, Catherine. *Nos submundos da Antiguidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.

SUBMETIDO EM: 25/06/2008

ACEITO EM: 10/05/2009



AS TRADUÇÕES DE *HAMLET* NA CULTURA DE MASSA

HAMLET'S TRANSLATIONS IN MASS CULTURE

Sílvia Maria Guerra Anastácio

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Este artigo pretende refletir sobre conceitos relacionados à tradução intersemiótica, que possibilita um trânsito entre linguagens, de modo que cada uma possa ampliar o sentido da outra. Sendo o sujeito um tradutor, por excelência, ele vive exercitando essa prática no dia a dia, utilizando-se para isso de uma confluência de signos, que inclui desde os signos verbais até os não verbais e vice-versa. O presente trabalho dialoga com um texto clássico sobre tradução intersemiótica de Júlio Plaza e, a partir desse diálogo, pretende analisar algumas versões de *Hamlet* no cinema e na animação.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. *Hamlet*. Filme. Animação.

Abstract

This paper discusses intersemiotic translation as a process in which several language systems interact in such a way that one language widens the senses expressed by the other. Since translation of verbal and non verbal languages is an intrinsic ability of human beings, we exercise this ability every day through a confluence of signs both verbal and non-verbal. This paper dialogues with Julio Plaza's classic text on intersemiotic translation and, with this dialogue as a starting point, proposes to analyze different versions of Hamlet in film and animation.

Key-words: Intersemiotic translation. Hamlet. Film. Animation.

Poema Semiótico

O que vem a ser este tão afamado signo
a invadir minhas conversas, meus gestos, meu olhar?
[...] O signo é o de representar.
É todo aquele que está por aquilo.
(autor desconhecido)

Introdução

Nos versos que servem de epígrafe para este trabalho, reflete-se sobre a relevância dos signos, capazes de representar tudo o que existe através de sinais. Ao traduzir ou dar sentido a tudo o que percebemos à nossa volta, ou até dentro de nós mesmos, utilizamos signos ou sinais, que servem de elementos intermediários para que o processo cognitivo aconteça. Mas sendo o homem falível, a condição que desempenha no mundo configura-se como de eterna busca de sentido e por isso o processo de ação do signo ou semiose nunca se completa. Dentro dessa lógica sónica, cada signo situa-se como elo de uma cadeia infinita de representações que, por sua vez, contém vestígios de tantas linguagens coexis-

tindo dentro de uma complexa rede semiótica. Segundo Peirce (1990, p. 46):

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia.

A ciência que estuda a atuação dos signos, a Semiótica, se situa, portanto, na interseção ou confluência entre as linguagens. Dentro desses estudos, a tradução intersemiótica desempenha um papel fundamental e pode ser definida como um tipo de tradução que interpreta signos verbais através de outros não verbais ou vice-versa. É o caso do trânsito de um texto literário para a dança, para o cinema, para a pintura, a escultura, dentre outros, ou de qualquer um desses suportes para o verbal. Logo, esse tipo de tradução propõe um contraponto entre as diversas artes ou linguagens, fazendo um recorte vertical ou horizontal do fenômeno.

O processo tradutório é uma dialética que acontece entre o eixo sincrônico e o diacrônico. O sincrônico é aquele em que se observa o fenômeno em um dado momento temporal, de um modo pontual, logo, fazendo um recorte vertical. Já a perspectiva diacrônica é uma maneira de ver o fenômeno continuamente se modificando na linha do tempo, no seu trajeto histórico, portanto, dentro de um recorte horizontal.

Nessa dialética entre sincronia e diacronia, cada evento sógnico pode ser interpretado, segundo Júlio Plaza (2001), levando-se em conta três elementos distintos. Primeiro, considerando uma determinada linha de tradição poética ou artística na qual o fenômeno se insere, seja uma obra de arte ou qualquer outro signo; segundo, considerando uma linguagem ou linguagens na contemporaneidade usada(s) para representar qualquer que seja o fenômeno; ou terceiro, considerando uma determinada tendência poética ou artística do fenômeno que se deseja observar.

Para exemplificar os princípios de análise do texto de Plaza, com o qual o nosso texto dialoga, escolhemos a peça *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616) e três de suas adaptações para as telas. Dentre as linguagens na contemporaneidade usadas para representar *Hamlet*, privilegiaremos, neste ensaio, três versões, duas para o cinema e uma para a televisão. A primeira é a de Laurence Olivier (1948) e a segunda é de Michael Almercyda (2000); a terceira contemplada será a linguagem da animação para TV, pelo diretor Mike Anderson (2002). Portanto, os suportes midiáticos estão sendo utilizados para reverenciar e dar acessibilidade a uma obra canônica, possibilitando que um texto literário complexo como *Hamlet* se torne familiar para um público-alvo mais amplo e heterogêneo.

Constatamos que há uma linha de tradição da qual a obra literária *Hamlet* é um elo importante e na qual se insere. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, escrita provavelmente em 1600/1 e encenada pela primeira vez, no Globe Theatre, Londres, 1601, foi publicada em 1603. É a tragédia mais representada de Shakespeare, a que tem sido mais alvo de recriações na mídia, e também a mais longa escrita pelo autor. Acredita-se que

Shakespeare tenha se inspirado na história de um príncipe dinamarquês popular entre os escandinavos, que deu origem a uma série de lendas. Assim, faz parte de um mosaico de narrativas, colocando-se no intertexto de tantas outras. (PARKER, 2000)

Há um recorte horizontal ou diacrônico de tradição teatral da era Elizabetana, que também não se deve perder de vista ao fazermos releituras da obra de Shakespeare. Por sua vez, essa obra literária acaba instaurando outra linha de tradição ao sofrer releituras em outras linguagens, ao passar para os palcos, para as telas de cinema, incluindo a linguagem da animação, dança e das artes plásticas. Há inúmeras adaptações desse texto para as telas, desde a época do cinema mudo, em 1900, na França, no mundo ocidental, mas também no oriental, perfazendo um total de mais de setenta adaptações. Portanto, a obra insere-se em uma determinada linha de tradição e, se fizermos um recorte diacrônico, seremos capazes de acompanhar o seu percurso tradutório, dentro de uma perspectiva cronológica, até chegarmos aos suportes midiáticos e às linguagens da contemporaneidade. Cada uma das recriações suplementa as demais, mantendo a obra canônica viva através dos tempos.

Se interpretarmos qualquer nova tradução ou recriação de *Hamlet*, segundo a abordagem da semiótica peirceana, cada versão será o objeto imediato de um signo muito maior e que não se deixa capturar por inteiro, o objeto dinâmico do signo que, no caso, é o grande signo *Hamlet*. Cada recorte desse grande signo, feito por este ou por aquele intérprete, só consegue vislumbrar alguns aspectos do objeto dinâmico. Segundo Santaella (1995, p. 54-55):

O *objeto imediato* é uma sugestão ou alusão que indica o objeto dinâmico; é o objeto tal como está representado no próprio signo, ou tal como o signo o apresenta, é o objeto tal como o signo permite que o conheçamos. [...] O *objeto dinâmico* é mediado pelo objeto imediato.

[...]

Para ilustrar o que seriam os objetos imediato e dinâmico de um símbolo, tomemos a palavra “mulher”. Como signo, esta palavra foi evoluindo historicamente, representando o objeto dinâmico de várias formas. [...] Objeto dinâmico é tudo aquilo a que o signo se aplica (potencialmente a todas as mulheres de todas as épocas). [...] O que a palavra mulher significava para as feministas [...] é diferente do que ela significa hoje. [...] Em toda a semiose particular, o que aparece do objeto dinâmico é um ou alguns de seus aspectos. Portanto, em semioses particulares, estamos sempre no nível do objeto imediato. Mas o tempo refaz as semioses e as dinamiza, de modo que os limites do objeto imediato estão sempre se expandindo. [...] O objeto dinâmico é uma referência última, aquilo a que o signo se aplica e que sempre se pode investigar mais a fundo. (SANTAELLA, 1992, p. 193-195)

Se fizermos um estudo sobre as traduções de *Hamlet*, o objeto dinâmico é o grande signo shakespeariano, a peça *Hamlet*, com todas as possíveis interpretações e ambiguidades inerentes ao seu texto, que nunca se esgota. Cada tradução, cada recriação desse texto para qualquer que seja a linguagem ou mídia utilizada será o objeto imediato de todo o potencial dinâmico e significante da

peça shakespeariana, sempre atualizada para diferentes épocas e culturas.

Partindo do texto-fonte e considerando a sua tendência poética ou artística, *Hamlet* enquadra-se no gênero tragédia, na obra dramática de Shakespeare, que escreveu não só tragédias, mas também comédias e peças históricas. A tragédia é um tipo de drama, de linguagem elevada, conhecida por suas características de seriedade e dignidade. Propõe um conflito entre um personagem importante (heróis, reis, que sempre têm uma falha qualquer de caráter, o que acaba provocando a sua desgraça) e uma entidade detentora de poder, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. A história deve ter um final triste e as personagens acabam destruídas por sentimentos, como o orgulho, a sede de vingança, o ciúme, ou mesmo pelas circunstâncias do destino. Ficam, muitas vezes, loucas ou são sacrificadas por se insurgirem contra as forças do destino, o que provoca uma catarse no público-alvo, ou seja, uma identificação tal entre a peça e a plateia, que acaba gerando uma grande emoção na audiência, capaz de fazê-la expurgar ou purificar seus próprios sentimentos através da *catharsis*.

Aristóteles, na *Poética*, dá uma definição de tragédia, que pode ser assim identificada: “A tragédia é a imitação de uma ação nobre [...] por personagens em ação e não por meio de uma narração e que, por intermédio da piedade e do temor, realiza a purgação das emoções”. (ARISTÓTELES, 1990, p. 1449b)

A *Poética*, texto fundador da tragédia, baseia-se, sobretudo, na *mimese*, ou imitação de uma ação nobre pelos personagens, que se contrapõe à *diegese*, ou à narração. A história deve ser

conduzida até o seu desenlace, o que geralmente coincide com a morte do protagonista. Embora a tragédia seja um gênero marcado por um assunto nobre e sublime, o uso desse substantivo para conotar uma circunstância dolorosa só aparece com esse sentido no século XIX. As histórias do gênero trágico fundamentam-se na força do destino, que leva o herói, contra a sua vontade, a uma grande infelicidade. (STALLONI, 2001)

A tragédia de Shakespeare, *Hamlet*, preenche os requisitos da tragédia, pois a história se passa no castelo de Elsinore, entre príncipes, reis e rainhas. O protagonista, Hamlet, vive atormentado depois que o espectro do pai lhe aparecera, uma noite, em uma torre do castelo de Elsinore, na Dinamarca. O fantasma clamava por vingança por ter sido morto pelo próprio irmão, que derramara veneno em seu ouvido. Hamlet fica inconformado com o tio, que roubara o trono de seu pai e ainda se casara com sua mãe, a rainha Gertrudes. Trama então uma vingança, que acaba em um fim trágico.

Cada vez que essa obra é interpretada, convém reconsiderar a perspectiva histórica na qual ela se insere, a do seu público-alvo. Ocorre uma apropriação do texto, reconfigurado ou emoldurado sob outra ótica, a depender do polo de recepção, e o texto será suplementado com outros traços provenientes da cultura para a qual for traduzido. O tradutor opera, então, sobre o passado, e atualiza o texto-fonte no presente, estando agora, a nova interpretação, carregada com a historicidade do seu momento presente e, assim, subverte-se a ordem do sistema em que o texto-fonte se achava inserido, ao ser transmutado para o novo sistema receptor.

Emerge, sob a perspectiva semiótica, outro objeto imediato, para tentar, mais uma vez, dar conta do objeto dinâmico, o signo *Hamlet*. O que ocorre é que

[...] ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica [...] para fazer face a um projeto transformador do presente. (PLAZA, 1998, p. 7)

Sob este aspecto, encaramos a tradução como “[...] forma privilegiada de recuperação da história” (PLAZA, 1998, p. 8), como uma trama semiótica em que passado, presente e futuro se encontram intrinsecamente imbricados.

Esse processo de entrelaçamento de vários tempos ocorre porque consideramos que:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para outro sistema de signos. (LOTMAN, 1985, p. 291)

A primeira versão para o cinema que desejamos contemplar é a obra clássica de Laurence Olivier (1948), filmada em Elsinore, Dinamarca, onde as cenas principais da peça acontecem. Trata-se de uma tradução predominantemente icônica, que podemos chamar também de transcrição, devido à similaridade suscitada

no observador entre a atmosfera do texto literário de Shakespeare e essa versão fílmica. Quando se fala em ícone, o que a semiótica peirceana deseja ressaltar é aquilo que Santaella (1999, p. 46-47) denomina de:

Instâncias de qualidade de sentir [...], um sabor [...], o perfume de rosas, [...] uma cor. [...]. Um instante eterno [...], o som de uma música [...] estados de disponibilidade, percepção aberta ao mundo, [...] consciência de mera qualidade de um sentimento [...], primeira apreensão das coisas [...], nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada.

Segundo Peirce (1990, p. 52), “Qualquer coisa [...] é ícone de outra, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizada como seu signo”. Interpretando Peirce, Nöth afirma que “[...]o critério para defini-lo é o da similaridade [...] e Peirce se refere a um signo cujas qualidades são semelhantes às do objeto e excitam sensações análogas na mente. Os seus exemplos são pinturas, fotos, metáforas [...]”. (NÖTH, 1995, p. 80)

Logo, na percepção icônica, saltam aos olhos as impressões rápidas, fugazes, os sentimentos vagos que podemos ter perante a qualidade de alguma coisa com que nos deparamos. Esse momento perceptivo antecede qualquer análise e o que caracteriza o ícone é a impressão de similaridade entre o objeto representado e o signo ou o sinal que o representa, ressaltando-se assim as qualidades percebidas pelo intérprete. No cinema, os aspectos icônicos desenham a atmosfera do filme, que podem recriar impressões análogas às do texto literário.

A versão de Olivier, *Hamlet*, adaptada da peça homônima em 1948, buscou estabelecer uma mediação entre o cinema e o texto literário que lhe deu origem, o qual atua como objeto do signo fílmico. (SANTAELLA, 2004) O interpretante ou efeito provocado é qualquer impacto que este signo pode causar nos espectadores, e quando falamos de um impacto que se dirige aos sentidos, às sensações, às impressões, estamos no nível perceptivo predominantemente icônico. Este signo icônico pode ser sugerido na literatura através das descrições, que são recriadas na adaptação fílmica através dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do uso de efeitos sonoros, das cores, do jogo de luz e sombra, da utilização de inflexões capazes de emprestar um tom dramático aos diálogos, do ritmo da câmera, da música, dentre outros recursos.

Apesar de podermos considerar essa tradução de Olivier como predominantemente icônica, sabemos que o cinema é um sistema complexo, que inclui elementos de caráter icônico, indicial e simbólico, já que as três instâncias sógnicas não são excludentes, mas complementares. Assim, na adaptação, esses diferentes aspectos ocorrem simultaneamente, embora haja sempre a predominância de algum, em determinado momento.

Na abertura do filme de Olivier, versão clássica em preto e branco de *Hamlet* para o cinema, o que aparece logo na primeira tomada é a imagem de um brasão de família, símbolo de nobreza que pode ser codificado culturalmente e que, na adaptação, denota a família real da Dinamarca. Então, o espectador primeiro se depara com um símbolo, semioticamente definido como “Um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei [...]”. (PEIRCE, 1990, p. 52-53) Como afirma Nöth (1995, p. 85-86):

A relação entre o *representamen* {outro nome para o signo} e seu objeto é arbitrária e depende de convenções sociais [...], hábitos, regras, leis. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos. Outros exemplos de símbolos são o estandarte, uma insígnia, uma senha, um credo religioso [...]

Após esse símbolo, que é culturalmente marcado, os próximos signos que vão aparecendo na tela continuam a ser predominantemente simbólicos: o nome de Olivier apresentando *Hamlet*, de William Shakespeare. Ouve-se o som da Orquestra Filarmônica, em tons graves, e aparecem os créditos, tendo ao fundo o mar batendo nas pedras. Desses créditos consta o local onde a história vai ocorrer: *The royal court of Denmark* [A corte real da Dinamarca].¹ (HAMLET, 1948) As tomadas de câmera, feitas do alto de um penhasco, continuam mostrando as ondas do mar, lá embaixo, investindo contra as pedras. Som e imagem aparecem em sincronia. A trilha sonora continua sendo ouvida, em tom grave, solene. O espectador depara-se com uma bruma, ao fundo, que confere às cenas uma impressão de irrealidade, mas essas impressões icônicas têm como contraponto outro signo, de natureza simbólica, que aparece em primeiro plano na tela a seguinte vinheta: *Scene – Elsinore* [“Cena – Elsinore”]. (HAMLET, 1948) Em meio àquela bruma, as palavras funcionam como uma ancoragem de natureza racional, com a função de contextualizar a história para o espectador. Descortina-se en-

¹ Legendas em português e inglês, retiradas das adaptações para o cinema da peça shakespeariana *Hamlet*, respectivamente pelos diretores Olivier (1948) e Almereyda (2000).

tão o castelo do rei da Dinamarca, situado sobre um penhasco, em meio a uma névoa.

Vemos e ouvimos textos da peça de Shakespeare, que invadem a tela. Certamente que o logocentrismo se impõe, como que testemunhando a importância da palavra escrita sobre a imagem. Nesses textos, a palavra “corrupção” chama a atenção do espectador, apontando para uma das temáticas da peça. Em seguida, uma cena que começa com um plano de conjunto e a câmera, lentamente, vai fechando sobre um grupo de atores, em plano médio. Um deles introduz a história como: “This is the tragedy of a man who could not make up his mind” [“Essa é a tragédia de um homem, que não sabia tomar decisões”]. (HAMLET, 1948) Após esse recurso fílmico, que funciona como um prólogo, a câmera torna a se distanciar do grupo de atores, em uma tomada do alto, que tem como efeito diminuir a estatura física dos personagens que, na tragédia se veem, muitas vezes, oprimidos pela força do destino. Alternando recursos de *fade in* e *fade out*, em que a imagem surge gradualmente do claro para o escuro e do escuro para o claro, o grupo de atores desaparece e reaparece o castelo da Dinamarca.

Daí em diante, o *traveling* da câmera, em sintonia com a trilha sonora, mostra, em primeiro plano, as formas complexas do castelo da Dinamarca, com suas escadas em espiral, que sobem e descem, passando para o espectador a impressão de estar vendo um labirinto, e tudo envolto por uma névoa espessa. Nessa abertura do filme, os elementos icônicos, como se pode perceber, ajudam a estabelecer a atmosfera da história, mas guardam um contraponto com o elemento simbólico, que aparece quer como palavras soltas ou como textos, quer como um brasão, que foi a primeira imagem da adaptação de Olivier.

Outros recortes escolhidos para ilustrar os efeitos icônicos dessa versão de Olivier foram o da aparição do rei assassinado e, ainda, a cena do solilóquio “To be or not to be” [“Ser ou não ser”]. (HAMLET, 1948) Especialmente nesses momentos, os efeitos cinematográficos merecem destaque e serão comparados aos utilizados nas outras versões comentadas do presente trabalho.

De acordo com o enredo da peça, Hamlet, decidido a ver o espírito de seu pai, que soubera já ter aparecido mais de uma vez a algumas pessoas de suas relações, dirige-se, tarde da noite, à parte mais alta do castelo que vai dar no penhasco. Os recursos de *fade in* e *fade out* são novamente utilizados para fazer a transição entre as cenas do interior do palácio e as do alto de uma escada, que dá acesso ao penhasco. Hamlet, acompanhado por um oficial, Marcellus, e por seu amigo Horatio, deslocam-se para lá.

Na cena em que o príncipe vê o espírito do rei, aparece a figura de Hamlet focalizada em corpo inteiro, e depois, em um plano mais amplo. Ouve-se a trilha sonora, em um tom dramático, marcando aquele momento de tensão. A câmera vai então se aproximando de Hamlet, em plano médio, para em seguida dar um *close-up* no seu rosto, quando o oficial Marcellus exclama: “Look, my lord, it comes” [“Olhe, meu senhor, está chegando”]. (HAMLET, 1948) Um plano de conjunto mostra o entorno. O cenário está envolto pela bruma. A atenção de todos volta-se para onde a névoa está mais espessa e o cenário mais iluminado, onde surge a aparição. Hamlet aproxima-se e a câmera, em *traveling*, vai dando um *close* nos seus pés, até que ele pára e diz: “Speak, I’ll go no further” [“Fale, não prosseguirei mais”]. (HAMLET, 1948)

O espírito conta então como tinha sido envenenado, e a câmera vai desvelando para o espectador as emoções de Hamlet, através de planos médios alternados por *close ups*. Ora com a câmera em *reverse shot*, ou invertida, que mostra o rei de costas olhando para a aparição, ora em plano médio, focalizando a aparição de frente, podemos acompanhar a cena, toda envolta por uma bruma.

Os efeitos dessa cena, tão importante na peça, são transmitidos através dos signos icônicos operacionalizados especialmente pelos planos fílmicos, pelo tom da voz, rouca e abafada do rei, pelo jogo de luz e sombra que paira e se mistura com a atmosfera de irrealidade reforçada pela bruma espessa. Esses recursos fílmicos são capazes de passar para o espectador uma atmosfera de tensão e intensa emoção, que atinge outro momento de clímax, quando Hamlet recita o solilóquio “To be or not to be” [“Ser ou não ser”]. (HAMLET, 1948)

Na cena desse solilóquio, o espectador depara-se com alguém atormentado pelo dilema das escolhas, que constitui o *tragic flaw* (ARISTÓTELES, 1990), ou a falha de caráter do protagonista, e que irá empurrá-lo para a morte. Também o jogo sinistro de luz e sombra em momentos como esse, em que sobressai uma atmosfera de medo e de tensão por causa da incapacidade de Hamlet de fazer escolhas, tudo isso é replicado na tela pelos sons graves da trilha sonora, passando para a audiência o terror que domina a tela e que perpassa também o texto literário. O ritmo das tomadas sucede-se com rapidez, em um vai e vem, alternando, quase todo o tempo, planos médios a primeiríssimos planos, que mostram Hamlet no seu dilema. A impressão que o espectador tem é que vai entrar na cabeça do próprio Hamlet, junto com a câmera

em primeiríssimo plano, para compartilhar da sua aflição. Ao fundo, ouve-se o ritmo das ondas poderosas batendo nos penhascos do Castelo de Elsinore. O conjunto de todos esses signos icônicos, dramaticamente orquestrado pelo realizador do filme, é capaz de gerar interpretantes ou efeitos de forte carga emocional na audiência. Essas impressões, situadas em um nível predominantemente icônico, ajudam a construir uma atmosfera que guarda semelhança com o clima do texto-fonte. Finalmente, em uma tomada de conjunto, o solilóquio vai chegando ao fim e o espectador acompanha a descida do personagem para dentro da bruma, para o nada, acompanhado pela trilha sonora, que também marca aquele momento de tensão.

Como se pode perceber, os signos icônicos foram capazes de transportar o espectador para dentro da cena, tamanho o efeito mimético das tomadas fílmicas. Mas apesar desses signos serem de grande importância para construir a atmosfera do filme, também há signos indiciais que se impõem desde as primeiras tomadas e são transpostos da peça literária para o cinema. Os primeiros traços do filme já apontam para a peça de Shakespeare e começam a dialogar com ela. Dentre as marcas do texto literário que passam para o cinema, constam: os nomes dos personagens, o enredo, o local da história, a indumentária e o mobiliário daquele palácio na Dinamarca, que são índices de um passado de algum modo ali resgatado. Também a focalização, que é o ponto de vista através do qual a história vai sendo contada, que é o do próprio Hamlet, constitui um signo indicial importante. Vemos o que se passa através do seu olhar, sentimos através do seu sentir, percebemos a partir da sua percepção. Logo, é a sua focalização que domina e indicia o ponto de vista da história.

Entende-se por índice, “um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto”. (PEIRCE, 1990, p. 52) Segundo Nöth (1995, p. 84-85):

[...] O índice está fisicamente conectado com o seu objeto. [...] Entre os exemplos peirceanos de índice estão o cata-vento, [...] o ato de bater na porta, um dedo indicador apontando numa direção e um grito de socorro. [...] Estabelece relações de causalidade, espacialidade e temporalidade.

A composição e o ordenamento das cenas que dão sentido à narrativa de *Hamlet* são operacionalizados, sobretudo, através dos signos indiciais. Estes garantem o sequenciamento dos fatos de uma história, garantindo a unidade orgânica e a continuidade espaço-temporal da narrativa. Os índices do filme de Oliver apontam para a narrativa da peça de Shakespeare, e também para outros textos, além do texto-fonte, inclusive para os interesses do cineasta, para a sua época, para a sua história, que são diferentes daqueles do bardo inglês. Para o crítico Robert Stam (2008, p. 20-21), esse dialogismo enfatiza “a interminável permutação de traços textuais [...] de um texto posterior em relação a um anterior”, reconhecendo o livre trânsito de ideias entre os textos e suas interpretações, do qual os autores podem ou não ter consciência quando estão produzindo as suas obras.

Quando falamos das interpretações que um cineasta pode fazer a partir de uma peça literária de Shakespeare, como *Hamlet*, nos remetemos a outro patamar sógnico: o da interpretação racional, que está no nível da tradução simbólica. Na semiótica peirceana, o símbolo é “[...] um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei”. (PEIRCE, 1990, p. 52-53)

Dentro da perspectiva simbólica, as leis que regem a peça *Hamlet* e que a classificam como tragédia, foram transcodificadas para a versão de Laurence Olivier, também uma tragédia na mídia cinematográfica. O filme busca representar a condição humana de fragilidade, de dúvida e de incerteza, à semelhança do que ocorrera no texto literário de Shakespeare, atuando como protagonistas nobres que entram em uma história com um desfecho trágico. Refletindo ainda sobre a interpretação que Olivier fez da peça de Shakespeare, podemos imaginar ainda que o seu realizador talvez tenha enfatizado, no filme, uma abordagem mais psicanalítica, em que o personagem Hamlet parece dominado pelo Complexo de Édipo, o que pode ser sugerido pelas cenas incestuosas entre o príncipe e sua mãe, a rainha Gertrude.

Considerado um renomado ator anglófono, Olivier, realizador dessa versão de *Hamlet*, embora tenha morado na Inglaterra, dirigiu uma série de superproduções de Hollywood. Dentre elas, as adaptações de Shakespeare como *Henrique V*, *Hamlet*, *Ricardo II* e *Otelo*. Ganhou quatro Oscars com *Hamlet*, peça em que foi ator principal, além de responsável pela direção e pelo figurino. No nível simbólico, portanto, aquele em que consideramos as leis que regem o processo de criação de Olivier, sua filmografia inclui a adaptação de vários clássicos da literatura para o cinema. Em cada uma dessas adaptações, o diretor buscou transpor os diálogos da obra fonte do modo mais próximo possível ao texto primeiro que lhe deu origem, e em *Hamlet*, teve a mesma preocupação, recriando inclusive os cenários bucólicos da Dinamarca na época medieval. E como o próprio Olivier interpretou Hamlet no filme, pode-se ainda pensar na questão do metatexto aí implicada, já que diretor e personagem acabam se aproximando; naturalmente que esse fato não pode ter deixado

de interferir na interpretação fílmica que Olivier fez da peça shakespeariana.

Passando para a análise de outra adaptação de *Hamlet* no cinema, consideramos a versão *Hamlet, Vingança e tragédia* (2000), do escritor e diretor americano Michael Almercyda. Ele também trabalhou em Hollywood e se interessou pela adaptação de obras clássicas da literatura para o cinema. Trazendo a linguagem de Shakespeare, inclusive o ritmo do pentâmetro jâmbico para os dias de hoje, o diretor expandiu as possibilidades de um filme experimental com um cenário *high-tech*. Conseguiu dar um tom contemporâneo às contradições do seu protagonista, aproximando os espectadores de hoje de uma obra clássica do passado.

O ator Ethan Hawke, que desempenha o papel de *Hamlet*, não é um nobre como no texto de Shakespeare, mas um estudante de cinema; e a história não se passa no reino da Dinamarca, mas em Nova York, na “Corporação Dinamarca”, um grande império da atualidade. O fantasma do rei, pai de Hamlet, aparece-lhe no terraço do Hotel Elsenor e não no Castelo de Elsinore. Além disso, o famoso solilóquio, que tematiza a questão existencial do ser ou não ser acontece em uma locadora de vídeo Blockbuster. Através de uma focalização, que tem como referência o personagem central Hamlet, o espectador acompanha o famoso solilóquio de Shakespeare, nas telas, ou através de um monólogo interior em que se pode perceber os fluxos de consciência do personagem principal ou através de um solilóquio recitado diretamente para uma câmera de vídeo. Ironicamente, nessa loja de vídeo, podem-se ver várias placas em que se lê: *Action* [“Ação”]. Ou seja, como se o realizador do filme quisesse incitar o protago-

nista – que sofre de um certo tipo de paralisia comportamental – à ação.

Fazendo uma leitura semiótica do filme de Almereyda, observa-se que esta não é uma tradução predominantemente icônica da peça de Shakespeare, visto que não busca recriar a atmosfera do texto-fonte, como o fez Olivier. Na verdade, as semelhanças entre o texto-fonte e a adaptação não são tão óbvias, pelo menos em um primeiro momento. Sequer há qualquer referência a Shakespeare no início do filme, como ocorrera na versão de Olivier, sendo mencionado o nome do autor e sua obra apenas no final.

Os signos icônicos, que ajudam a construir a atmosfera do filme de Almereyda, não fazem lembrar, logo de saída, o reino da Dinamarca. Ao invés disso, o espectador depara-se com as ruas de Nova York, com mil letreiros de néon piscando cores luminosas, que ofuscam o olhar e embriagam, ao som de uma batida instrumental de sons metálicos. A impressão de embriaguez é replicada pelas tomadas de câmera feitas de baixo para cima, agigantando e distorcendo as silhuetas dos arranha-céus, ao mesmo tempo em que a estatura de Hamlet, que anda pelas ruas, parece diminuída. Como podemos observar, o mesmo jogo de planos de câmera e efeitos usados para agigantar ou diminuir personagens, que constou da abertura do filme de Olivier, aparece também no de Almereyda, com outras roupagens.

À semelhança da versão de Olivier, na abertura do filme de Almereyda aparecem signos de natureza simbólica para pontuar as referências espaço-temporais da história, em que se lê a vinheta: “New York 2000” (HAMLET, 2000). Lê-se, então, na tela, um

sumário do enredo para contextualizar a história, que funciona como um prólogo:

O Dono e Presidente da Companhia Dinamarca faleceu.

A viúva logo se casou com o irmão caçula dele.

Seu filho Hamlet retorna da faculdade

suspeitando de traição. (HAMLET, 2000)²

Logo nas tomadas iniciais do filme, o espectador vê a entrada do “Hotel Elsinore” (HAMLET, 2000), cujo nome aparece perto da porta de entrada. Um telão em *close-up*, em uma das ruas de Nova York, lê-se: *Denmark Corporation* [“Corporação Dinamarca”] (HAMLET, 2000) e, abaixo, “Panasonic”. Não há dúvida de que estamos agora na era das imagens, das redes de comunicação e do império tecnológico, não mais no reino da Dinamarca. Até o espírito do rei morto vai aparecer a Hamlet em monitores de TV e, todo o tempo do filme, os rostos dos protagonistas são projetados nas telas, enquanto surgem, em alguns momentos, pessoas filmando e exibindo vídeos, vendo vídeos como uma metacomunicação sobre o próprio ato de filmar. A arte do cinema parece então dobrar-se sobre si mesma, sobre as mil imagens que compõem o panorama midiático da contemporaneidade.

² The King and C.E.O. of

Denmark Corporation is dead

The King’s widow has hastily remarried

his younger brother

The King’s son, Hamlet, returns from school, suspecting foul play (HAMLET, 2000).

Ainda na abertura do filme de Almereyda, o título *Hamlet, vingança e tragédia* aparece em uma tela de TV, contra um fundo vermelho, cor de sangue. A cor vermelha pode ser vista aqui como um signo icônico de qualidade, que estaria associado com as ideias de violência e morte. Portanto, o signo icônico vermelho amplia e enfatiza a temática do filme, explicitada logo no título, através de signos de natureza simbólica como as palavras “vingança e tragédia”.

Outro traço que chama a atenção no filme é a alternância cromática de cenas em preto e branco para imagens coloridas e vice-versa. Esse jogo de cores pode estar sugerindo uma brincadeira que o realizador do filme quis fazer entre dois tipos de realidade: a virtual das telas de TV, de vídeo, em preto e branco, e a daquele que manipula as máquinas, que olha as imagens virtuais e que aparece em cores. Numa dessas sequências filmicas, os olhos azuis do personagem aparecem, em primeiríssimo plano, olhando para o vídeo em preto e branco, como que pontuando o poder visual das imagens na contemporaneidade.

Temos ainda esse império contemporâneo das imagens enfatizado, em Almereyda, quando nos damos conta de que essa versão apresenta um filme dentro de outro. Isso ocorre quando o assassino Claudio, que matara o seu irmão, pai de Hamlet, assiste, em uma sala de projeção de cinema, a uma peça escrita e filmada por Hamlet com o intuito de desmascarar o impostor. Nessa história escrita pelo personagem Hamlet, *The mouse trap* [“A ratoeira”] (HAMLET, 2000), o protagonista mata o irmão, colocando veneno no ouvido da vítima e, em seguida, casa com a viúva.

Enquanto na peça shakespeariana e na versão cinematográfica de Olivier a história dentro da história é representada por um grupo de atores ambulantes, que tinha ido à corte do rei da Dinamarca para divertir o monarca Cláudio e a rainha Gertrude, na versão contemporânea de Almereyda o palco foi substituído pelo suporte midiático do cinema: a sala do trono foi substituída por uma sala de projeção. Logo, a adaptação de Almereyda guarda marcas ou índices do texto literário que lhe deu origem, sendo por isso considerada uma tradução predominantemente indicial do texto fonte. Essa tradução indicial ocorre pela transposição dos nomes próprios como *Elsinore*, *Claudius*, *Gertrude*, *Dinamarca*, presentes no texto-fonte, ou no desenrolar da ação dramática que recria a peça shakespeariana. Todos esses elementos aparecem como rastros da obra de *Hamlet* nas telas do cinema de hoje.

Também o filme de Almereyda pode ser analisado em outro nível de tradução, o da tradução simbólica, quando refletimos sobre as leis ou convenções associadas à sua produção e que fazem o espectador associar esse trabalho com o gênero trágico associado à ficção científica. Destaca-se, sobremaneira, a aura futurística da obra, sugerida pelo interesse do seu realizador em explorar como as mídias e a tecnologia da era digital podem ser vistas como uma extensão dos conflitos humanos e capazes de expressá-los de um modo peculiar. A ideologia ou a visão de mundo do realizador desse filme fica bem evidente, ao dialogar com outros textos dos quais guarda marcas e indícios. Dentre eles, destacaria um texto que reflete sobre as leis do universo que habitamos, destacando como tudo o que existe está interligado:

Se você for um poeta, verá claramente que há uma nuvem flutuando nesta folha de papel. Sem uma nu-

vem, não haverá chuva; sem chuva, as árvores não podem crescer e, sem árvores, não podemos fazer papel. A nuvem é essencial para que o papel exista. Se ela não estiver aqui, a folha de papel também não pode estar aqui. Logo, nós podemos dizer que a nuvem e o papel intersão. ‘Interser’ é uma palavra que não está no dicionário ainda, mas se combinarmos o prefixo ‘inter’ com o verbo ‘ser’, teremos este novo verbo ‘interser’. Sem uma nuvem, não podemos ter papel, assim podemos afirmar que a nuvem e a folha de papel intersão. (HANH, 2000, p. 14)

Para colocarmos esse texto em um diálogo direto com o de Almereyda, é interessante citar uma sequência em que aparece o rosto de um oriental em uma tela de vídeo, com o seguinte discurso:

Temos a palavra ser, mas eu proponho a palavra – interser; pois ninguém pode ser sozinho, sem a ajuda de alguém. Você precisa de outras pessoas para ser alguém. Não só precisa de seus pais, de seus tios, irmãos, irmãs, amigos, mas também precisa de sol, dos rios, do ar, das árvores, dos pássaros [...]. Portanto, é impossível ser feliz sozinho. Você precisa inter-ser com tudo e com todos. Portanto, ser significa inter-ser. (HAMLET, 2000)³

³ We have the word –to be-on TV, but what I propose is the word to inter-be because it is not possible to be alone, to be by yourself. You need other people in order to be, you need other beings. Not only you need father, mother, but also uncle, brother, sister, society, but you also need sunshine, river, air, trees, birds [...]. So it is impossible to be by yourself alone, you have to inter-be with everyone and everything else. And therefore, ‘to be’ means ‘to inter-be’. (HAMLET, 2000)

Dentro da tradução simbólica, que privilegia o nível das ideias, da síntese e das interpretações, podemos inferir que a visão de mundo do realizador desse filme é uma visão sistêmica, em que nenhum elemento tem valor isoladamente, mas precisa ser tomado em um contexto, em uma rede com tantos outros com os quais dialoga, já que tudo parece estar interligado. Segundo a ótica de Almereyda, até o famoso solilóquio *To be or not to be* de Shakespeare pode ser transformado em *inter-to-be* no seu texto fílmico, já que hoje as pessoas não são, mas “inter-são”, ligadas através das redes digitais e de toda a sorte de recursos tecnológicos, que ordenam as narrativas.

Finalmente, a terceira versão cinematográfica que gostaríamos de comentar neste trabalho é a de *Hamlet* para animação em 2002. Nesse episódio de *Os Simpsons*, que se encaixa na sequência de *Tales in the public domain* [“Histórias de Domínio Público”], 13ª temporada, Bart, como Hamlet, tenta vingar a morte do pai. Com a duração de cinco minutos e meio, fica claro que a técnica da condensação é a chave dessa paródia.

Também a releitura do diretor Mike Anderson é predominantemente *indicial*, pois propõe um recorte do enredo da obra canônica para a animação, em que são *transpostos* personagens e partes de diálogos da obra fonte, juntamente com traços das cenas de Shakespeare. Embora a iconicidade não pareça ser o traço dominante dessa releitura em que a tragédia clássica é pasteurizada pelo diretor da animação, a semelhança com as duas outras adaptações de *Hamlet*, já comentadas, pode ser percebida através do resgate da própria história shakespeariana.

A ação trágica ocorre em poucas cenas. Falas das personagens de Shakespeare aparecem condensadas ou reconstruídas

nesse episódio, de modo a incluir no *script* momentos cruciais da peça, indicadas pela animação. Na abertura do episódio, à semelhança das versões de Olivier e Almereyda, a animação começa com um pequeno resumo da história de Hamlet para situar o espectador. O protagonista está dormindo e as paredes do seu quarto estão adornadas com quadros e uma flâmula. Neles estão escritas palavras-chave da tragédia shakespeariana. Mais uma vez, é a palavra, signo simbólico na semiótica peirceana, que vai ancorar ou contextualizar a história, ampliando o poder das imagens pictóricas. Assim, na parede acima da cama em que Bart, no papel de Hamlet, está dormindo, lê-se: *Danes. Do it.* [“Os Dinamarqueses”. “Faça”]. (HAMLET, 2002) Essas palavras aparecem sobre um fundo vermelho sangue, um elemento icônico novamente conotando violência. No mesmo enquadramento de cena, em uma flâmula, aparece a palavra *Feudalism* [“Feudalismo”]. (HAMLET, 2002) Para completar, veremos o tom da história, em outro quadrinho: *Melancholy* [“Melancolia”]. (HAMLET, 2002) Considerando que a peça de Shakespeare é uma tragédia que termina em chacina, o tom de tristeza, melancolia e pesar domina a história. Logo, como uma síntese, estão aí esquematizadas peças-chave do texto-fonte: protagonistas, regime econômico, tom e, finalmente, o incitamento à ação, em contraponto à paralisia de Hamlet, que não consegue tomar decisões.

O recorte condensado de *Os Simpsons* inclui o aparecimento de Homer a Bart como um fantasma, clamando vingança, além de envenenamentos, duelos e da encenação de uma peça, em que Bart desmascara o assassino do rei morto, pai de Hamlet. Esse recurso dramático, em que se insere uma peça dentro de outra, é conhecido como *mise en abyme* e toma grande parte do episódio.

Nessa sequência, um grupo de atores locais – perante o rei e a rainha da Dinamarca, sentados na sala do trono, ao som de trombetas e onde se pode ver até personagens caricaturados como vikings – vão encenar uma peça para divertir os soberanos. É através dessa peça, que entrarão na história personagens de alta estirpe, que encenarão o que teria ocorrido com o pai de Hamlet, envenenado pelo irmão. O desfecho trágico marca o final do episódio, em que o famoso solilóquio *To be or not to be* não é incluído, provavelmente por se tratar de uma questão introspectiva para ser trazida para a animação. Mas apesar de ser uma versão paródica de Shakespeare, ela mantém muitos traços de uma tragédia clássica, como se pode observar nas características da animação mencionadas.

No nível da tradução simbólica, as convenções que perpassam essa adaptação de *Hamlet* têm a ver com o gênero da paródia, um estilo que caracteriza o processo de criação do tipo de animação norte-americana de *Os Simpsons*. Irreverente, o realizador desses desenhos satiriza o comportamento e a sociedade, de uma maneira geral, mais especificamente, a classe média americana, através de uma família constituída pelo pai, Homer, pela mãe, Marge, e pelos filhos, Bart, Lisa e Maggie. A linguagem dos episódios é informal e reflete o modo de vida contemporâneo, o que tem um efeito cômico quando esse tipo de registro aparece lado a lado com versos da obra de Shakespeare, *Hamlet*, no episódio homônimo.

Ao mesmo tempo em que há heróis trágicos recitando versos em um registro formal, o léxico do episódio inclui palavras como: diarreia, fraldas, *sweaters*, enfim, assuntos e utensílios que têm a ver com o dia a dia da família Simpsons e, também, com a vida

de uma criança, considerando que Hamlet é encenado por um menino. Tudo isso tem um efeito estranho e engraçado, acentuando os traços paródicos da animação. Para completar, os episódios de violência e morte são tão exagerados que mais se enquadram ao gênero da comédia-pastelão, ou seja, a um tipo de comédia em que a violência ou as ações são mostradas de forma tão caricaturada que extrapolam o bom senso. Afinal, trata-se de uma releitura paródica do texto shakespeariano que, paradoxalmente, acaba provocando risos na plateia.

Ainda dentro da tradução simbólica, há uma inserção paródica nessa interpretação animada em que o recurso literário “solilóquio” merece especial destaque. Bart, no papel de Hamlet, murmura para si mesmo que quando o tio Cláudio visse os atores no palco encenando exatamente como matara o próprio irmão para ficar com a rainha, a consciência dele não ia resistir e o rei haveria de se trair:

Hamlet: Eu acho que com essa peça eu vou atingir a consciência do rei.

Rei: Attingir a minha consciência? Como assim?

Hamlet: Não é para você me ouvir. É um solilóquio.

Rei: Está bem, vou fazer um solilóquio também.⁴
(HAMLET, 2002, tradução nossa ⁵) ⁶

⁴ Hamlet: Methinks the play's the thing wherein I'll catch the conscience of the king.

King: Catch my conscience? What?

Hamlet: You're not supposed to hear me. That's a soliloquy.

King: Ok, well I'll do a soliloquy too (HAMLET, 2002).

Como se pode perceber, os recursos literários também servem de motivo para se fazer brincadeiras na interpretação de *Os Simpsons*, já que o seu realizador não perde a chance de usar até esses ganchos metalinguísticos para fins cômicos. O texto shakespeariano é assim atualizado na contemporaneidade, fazendo-se uma ponte entre o trágico e o cômico.

Essa releitura para animação e as adaptações fílmicas de Olivier e Almereyda podem, portanto, ser analisadas sob o eixo da tradução simbólica, situada no terreno das ideias, em um patamar predominantemente racional. É nesse patamar que se pode perceber a ideologia do realizador deste ou daquele filme, peça ou animação. De acordo com Robert Stam (2008, p. 33):

Como tecnologia da representação, o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempos e espaços; tem a capacidade de entremear temporalidades e espacialidades bastante diversas: um filme de ficção, por exemplo, é produzido numa gama de tempos e lugares, representa uma outra constelação (diegética) de tempos e espaços, sendo ainda recebido em outro tempo e espaço (na sala de cinema, em casa, na sala de aula). A conjunção textual de texto e imagem em um filme significa não apenas que cada trilha apresenta dois tipos de tempo, mas também que essas duas formas de tempo mutuamente fazem inflexões uma sobre a outra [...]. O leque de

⁵ Tradução da legenda para o português pela autora do artigo.

⁶ Legenda em inglês retirada da adaptação para televisão da peça shakespeariana *Hamlet*, pelo diretor Mike Anderson (2002).

técnicas cinematográficas multiplica ainda mais esses já diversos tempos e espaços. [...] Aqueles que afirmam que ao filme inerentemente falta a 'flexibilidade' do romance esquecem-se dessas versáteis possibilidades.

Considerações finais

Como observamos, um texto é capaz de ser infinitamente reinterpretado, suplementado e assumir feições as mais diversas, a depender do modo como for traduzido. Passando de uma linguagem a outra, o texto literário pode tornar-se mais acessível ao seu receptor, na contemporaneidade, através de recursos filmicos, como aqueles que analisamos e em que a história de *Hamlet* foi contemplada sob diversos aspectos. O fato é que as artes estão sempre se entrelaçando para que signos verbais e não verbais venham a se completar, facilitando as diversas leituras e as possíveis representações do mundo. Na verdade, tornar uma obra clássica acessível ao grande público, através de um processo em que a democratização da arte parece ter se tornado o mote é a tônica da arte contemporânea e, neste cenário, a tradução intersemiótica desempenha um papel relevante. O cânone é desafiado pela comunicação de massa, convidando o espectador a entrar na dança, através de novas abordagens propostas por outras culturas, línguas, linguagens, épocas, mas, com frequência, lidando com valores semelhantes, pois são trazidas à baila questões universais.

Conclui-se que, a partir de antigas receitas e velhos mapas, é sempre possível traçar novas rotas e configurações para contes-

tar e questionar as existentes, que podem servir de referência e ponto de partida para mudanças e ressignificações. Assim, o imprevisível abre caminho para uma agenda em que tantos outros espaços e entendimentos são criados até dentro de cada um de nós mesmos. A criatividade de cada intérprete é capaz, então, de desestabilizar padrões e narrativas já existentes, propondo releituras de tramas conhecidas e adaptando-as para o *locus* enunciativo de outras culturas, para que todas possam compartilhar narrativas em um mundo onde as identidades são continuamente fabricadas e refabricadas, onde tudo faz parte de uma imensa e intrincada trama sógnica, na qual as relações estão sempre se desdobrando em um processo semiótico ilimitado.

Referências

ARISTÓTELES. *La poétique*. Trad. M. Magnien. Paris: Le Livre de Poche, 1990.

HANH, Thich Nhat. *O coração da compreensão*. Comentários ao sutra do coração Prajnaparamitra Sutra. Porto Alegre: Bodigaya, 2000.

LOTMAN, Iúri, USPÊNSKI, Boris. *Tipologia de la cultura*. Milano: Bompiani, 1985.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

PARKER, John. *William Shakespeare*. London: The Pitkin Guide, 2000.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Peirce e a literatura. R. Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Nova York: Washington Square, 1965.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte-Editora da UFMG, 2008.

Filmografia

HAMLET. Direção: Laurence Olivier. Produção: Laurence Olivier, Reginald Beck, Anthony Bushell. Roteiro: Laurence Olivier. Intérpretes: Laurence Olivier, Jean Simmons, Peter Cushing, Eileen Herlie, Basil Sydney, Felix Aylmer, Stanley Holloway. 1948. Pilgrim Pictures. Two Cities Films. 1 DVD (150 min.), preto e branco. Adaptação da obra de William Shakespeare.

HAMLET. Direção: Michael Almereyda. Produção: Gideon Ponte. Roteiro: Michael Almereyda. Intérpretes: Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Bill Murray, Julia Stiles, Sam Shepard, Diane Venora, Liev Schreiber, Karl Geary, Paula Malcomson. 2000. Imagem Filmes. 1 DVD (123 min.), color. Adaptação da obra de William Shakespeare.

TALES of public domain. Episódio de Os Simpsons, 13^a Temporada. “História de Domínio Público”. Direção: Mike B. Anderson. Produção: James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon. Roteiro: Andrew Kreisberg, Josh Lieb e Matt Warburton. Intérpretes: Dan Castellaneta, Julie Kavner, Harry Shearer, Nancy Cartwright, Yeardley Smith, Hank Azaria, Pamela Hayden, Tress MacNeille, Brian Hamilton, Charity James, Karl Wiedergott. 2002. 20th Century Fox Television. 1 DVD (28 min.), color.

Submetido em: 09/08/2008

Aceito em: 10/05/2009



TRADUIRE EN FRANÇAIS UN
ROMAN RÉGIONALISTE: CANGA,
D'HORACIO BENTO DE GOUVEIA

TRADUÇÃO FRANCESA DE UM
ROMANCE REGIONALISTA: CANGA,
DE HORÁCIO BENTO DE GOUVEIA

THE FRENCH TRANSLATION OF A
REGIONAL NOVEL: *HORÁCIO BENTO
DE GOUVEIA'S CANGA*

Thierry Proença dos Santos

Universidade da Madeira

Résumé

Nous nous proposons d'énoncer quelques réflexions pouvant délimiter le projet d'une traduction en français du roman *Canga* de l'écrivain madérien Horácio Bento de Gouveia. Ce qui nous a intéressé, en particulier, a été de profiter de la pulsion de lecture pour nous poser quelques questions de fond sur la traduction du texte littéraire, mais

plus du point de vue d'une pratique que d'une théorie. Les préliminaires de l'acte de traduction sont très importants et doivent résulter d'une méthodologie qui présuppose divers gestes critiques, qui vont de la critique textuelle jusqu'à la rhétorique.

Mots-clés: Traduction littéraire. *Canga*. La critique textuelle. La rhétorique.

Resumo

Propomo-nos enunciar algumas reflexões com vistas a delimitar o projeto de uma tradução para francês do romance *Canga* do escritor madeirense Horácio Bento de Gouveia. Interessou-nos, particularmente, aproveitar o estímulo que a leitura provoca para nos colocarmos questões de fundo sobre a tradução do texto literário, procurando situar-nos no terreno da prática e não tanto no da teoria. Nesta abordagem, entendemos que as preliminares do ato tradutivo são muito importantes e que devem resultar de uma metodologia que pressupõe vários gestos críticos, que vão da crítica textual à retórica.

Palavras-chave: Tradução literária. *Canga*. Crítica textual. Retórica.

Abstract

We propose some reflections on a French translation project of the novel *Canga*, by Horácio Bento de Gouveia, a writer from Madeira Island. We are particularly interested in posing some questions on literary translation from a practical point of view rather than from a theoretical one. The preliminary steps of the translation process should result from a methodology that presupposes several critical acts, derived both from rhetoric text and criticism.

Keywords: Literary translation. *Canga*. Text criticism. Rhetoric.

Introduction

Canga est un roman aux caractéristiques régionalistes portant, en grande partie, l'expression du ruralisme de la terre natale de l'auteur, Horácio Bento de Gouveia (1901-1983).

Ce récit, dont le premier titre *Ilhéus*, a été publié en 1949, narre l'histoire d'un garçon de Ponta Delgada, petit village situé sur la côte nord de l'île, né et élevé au sein d'une famille aisée. À mesure qu'il découvre, pendant les années vingt du siècle passé, les délices de l'amour sous ses côtés les plus variés, il prend petit à petit conscience du drame social dans lequel vivent *les colons*, prisonniers du régime agraire *du domaine congéable (regime de colonia)*. Cette situation convient particulièrement au propriétaire qui exploite les familles d'agriculteurs de façon inhumaine. Entre la chronique et le reportage, la fiction met en scène des personnages qui ont été inspirés par des figures qui ont certainement existé.

Ce roman réunit des faits qui eurent lieu entre 1914 et 1956, que l'écrivain condense en une période de temps plus courte (antérieure à l'époque de la Seconde Guerre mondiale) pour être probablement intéressé par une construction mythique et littéraire de Madère. Dans ce livre, Horácio Bento fait le recensement et le cadastre d'une grande partie des familles du canton ainsi que d'autres cantons des alentours, prêtant ainsi à ce récit valeur accrue d'indéniable registre ethnographique. Il s'agit d'un roman d'espace qui met en évidence l'identité propre d'une communauté. Dans le fond, c'est un village qui joue le rôle principal, par le biais duquel on peut entrevoir le milieu humain dans ses rapports avec le milieu géographique et tellurique. Le protagoniste, Manuel Esmeraldo, représente la prise de conscience des problèmes

socioéconomiques devant lesquels les paysans sont affrontés, la conscience critique appliquée à trouver des solutions.

Traduire *Canga*, d'Horácio de Gouveia constitue la possibilité de questionner la transmutation du *paysage culturel madérien*, ainsi que celle de mieux mesurer la vision de l'auteur, le degré de son approche à la poésie et au mythe personnel. En vérité, quand on traduit un texte littéraire, on ne traduit pas seulement la langue ; on traduit un texte, un univers culturel et l'auteur lui-même.

Au début, se pose le problème de la référentialité régionale, ainsi que celui du contexte culturel: comment traduire fidèlement le lexique des multiples composants de la réalité *sui generis* madérienne? La difficulté du traducteur, qui prétend s'adonner à la tâche de transplanter ce monde vers un autre espace linguistique et culturel commence ici, parce qu'il devra apporter des modifications résultant d'un processus de réécriture (altération, adaptation, expansion, recréation).

Contrairement à ce que l'on peut penser, bien connaître et bien écrire dans la langue d'arrivée ne suffit pas. Qui ne domine pas profondément la thématique insulaire n'atteindra certainement pas son but. Nous ne parlons pas seulement des composantes linguistiques régionales – quelques-unes ne figurent pas même dans les dictionnaires –, nous parlons aussi de la connaissance de l'histoire et des traditions madériennes¹.

¹ Bien que peu connues en dehors de l'île, il y a d'autres œuvres de référence, telles que *Elucidário Madeirense*, de Fernando Augusto da Silva et Carlos Azevedo de Menezes, ou les *Ilhas de Zarco*, d'Eduardo C. N. Pereira, entre d'autres études plus récentes, plutôt du domaine de l'Histoire, qui offrent l'information nécessaire à la compréhension du milieu dépeint. Il est

De cette socio-culture madérienne, il faut tenir compte de plusieurs champs lexicaux: environnement physique, habitations², agriculture archaïque, folklore, pêche, moyens de transports anciens, médecine populaire, organisation sociale, et tous ceux qui sont propriétaires ou liés à des services administratifs et publics.

Au-delà de faire une liste en rapport avec les aspects régionaux de la culture madérienne, le traducteur de *Canga* doit être au courant des différentes façons de vivre relatives à certains domaines de travail dans lesquels l'action du roman a lieu, tels que les vendanges, le pressoir, les récoltes, tout ce qui concerne la broderie, entre autres, et chercher à tout savoir sur des situations qui eurent ou qui ont lieu dans l'espace culturel de la langue cible. Pour ce type de recherche, l'Internet est sans aucun doute un outil précieux.

indispensable de consulter des glossaires locaux, tels que *Falares da Ilha*, d'Abel Marques Caldeira, ou "linguagem popular madeirense", d'Eduardo Antonino Pestana (dans *Ilha da Madeira*, vol. II, *Estudos Madeirenses*, Funchal, 1970). Cependant, nous ne trouvons pas toujours de réponse aux doutes qui surgissent.

² Dans le texte *O Piano*, Alberto Figueira Jardim définit la *quinta* de cette façon: "dans l'île de Madère, on appelle *quinta* les immeubles de résidence constitués, en plus de la maison aux proportions généralement amples et agréables, par des jardins, des allées coquettes, etc. qui forment un tout bien défini et probablement isolé de tout voisinage urbain ou rural par des murs ou autres clôtures. La *quinta* peut avoir des dépendances ou des terrains de culture qui se distinguent de la *quinta* proprement dite pour être purement utilitaires et non récréatifs" (v. l'anthologie *Crónica Madeirense (1900-2006)*, Campo das Letras, Porto, 2007, p. 46). Il est donc possible de traduire, en français, le concept madérien de *quinta* par *ferme-manoir*.

Ces questions que le traducteur de Bento de Gouveia doit résoudre ne sont pas tellement différentes de celles qui constituent le quotidien habituel des traducteurs de romans, parmi lesquels certains seront sans doute plus difficiles à traduire que *Canga*. Mais transposer un ouvrage artistique avec la voix – qui doit être respectée – de l'écrivain, qui pose de claires préoccupations ethnographiques –, faire connaître le monde insulaire, peu ou pas connu du tout à l'époque – pas même au Portugal continental – que l'auteur décrit, implique une connaissance minutieuse de la langue-culture de départ et sa restitution fidèle dans la langue-culture d'arrivée.

Il est évident que l'intention de capter et de traduire la *madérite* du roman influence directement certaines options de traduction. Que signifie, pour des objectifs pratiques, le fait d'avoir un engagement envers l'expression de l'insularité madérienne pour la traduction des éléments indiqués ci-dessus et pas seulement de ceux-ci? La réponse semble être qu'il s'agit d'un probable jeu de traduction basé sur un hybridisme textuel volontaire.

Sans prétendre épuiser la question, nous allons tisser quelques considérations sur des aspects de la traduction inhérents à la problématique de la réécriture, parce qu'ils obligent à une adaptation du texte, dans sa nouvelle version et contextualisation. Comme le texte possède de nombreux éléments intraduisibles, cette situation autorise plus l'écart et stimule la réécriture – si l'on trouve le ton adéquat et une équivalence d'effet et de sens perceptible par le lecteur. C'est dans la traduction de la composante culturelle que le processus de réécriture devient plus visible. Nous ne nous pencherons donc pas sur les équivalences linguistiques, puisque c'est une question qui dépasse le domaine de notre dessein, qui va

des concepts universaux aux particularismes grammaticaux, tout en passant par l'*orthonymie*³ : fuite au lusisme suggéré par le texte original, ou recherche d'une plus grande autonomie linguistique du texte cible.

Pour développer notre approche, nous distinguerons quatre niveaux d'analyse : structuration et dimension du texte, aspect sémantique dénotatif, aspect pragmatique et aspect stylistique formel.

Structuration et dimension du texte

Le besoin d'expliquer au nouveau public quelques idiosyncrasies de la culture et de la langue de départ fait que le texte traduit a tendance à être plus volumineux que l'original. En France, dans le monde de l'édition, circule l'idée qu'il faut compter, dans un texte traduit, sur un supplément graphique de 10 à 15%.

Ceci se doit au besoin que le traducteur ressent de dédoubler fréquemment le sens de gestes ou de références qui particularisent la langue-culture d'origine. La nomenclature de la structure et

³ Le recours à des formulations divergentes de celles que le texte d'origine suggère découle souvent – que le traducteur en ait ou pas conscience – du fait que ce dernier cherche un mode expressif plus naturel, plus spontané, du type “cela se dit comme ça”, dans une situation donnée. À ce mode habituel de verbaliser cette expérience, à cette façon d'entrer directement dans le vif du sujet, Bernard Pottier a appelé “orthonymie”. On doit son application à la traduction à Jean-Claude Chevalier, dans *Problèmes de linguistiques de la traduction – L'horlogerie de Saint Jérôme*, Paris, L'Harmattan, 1995. L'*orthonymie* explique, en partie, le jalonnement altéré des événements, le changement de sujet, les explicitations, le choix des temps verbaux et le refus de la “traduction littérale”.

division administrative, les spécialités artisanales et gastronomiques, les pratiques sociales d'un certain groupe ou d'une communauté en sont des exemples.

Comme ces éléments n'ont pas d'équivalence dans la langue d'accueil, le traducteur peut faire un emprunt – justifié lorsque les mots en question expriment une situation qui a des marques culturelles très spécifiques. Simultanément, il doit s'emparer d'un recours indispensable qui ne doit jamais être fréquent. Nous pensons à la périphrase explicative, à la clarification, à la désambiguïté des sous-entendus, à la note du traducteur, pour expliquer l'importance de certaine notion ou référence: ce parti pris donne l'idée que la traduction littéraire doit maintenir un sentiment d'étrangeté qui remet au texte d'origine, ce qui est aussi une façon subtile de diffuser les particularités de la langue de départ. Comme l'observe Anne Marie Quint au sujet de la traduction explicative: "Et cela ne me semble pas gênant, car les mots d'origine mêlés aux explications stimulent l'imagination sans la décourager". (QUINT, 2005, p. 37)

Par rapport au lexique relatif à la sphère traditionnelle de la culture portugaise, celle de Madère en particulier, et à quelques instruments de musique, le traducteur devra sans doute avoir recours aux techniques mentionnées ci-dessus. Pour un lecteur français, il sera difficile de comprendre ce que la *messe de l'accouchement* éveille chez un lecteur madérien. Il sera aussi difficile à ce lecteur d'avoir la perception de la confiserie en forme de poupée plate et colorée qui était anciennement un article obligatoire dans les kermesses de l'île⁴, si le traducteur ne les explique pas.

⁴ Et elle l'est encore, mais comme échantillon d'une "relique" à l'intérêt ethnographique.

Pour ne pas transformer le livre en un volume énorme au texte surchargé de gloses, il est toujours possible au traducteur de recourir à des processus d'effacement par économie, ou de condensation, s'ils ne modifient pas le sens global de l'œuvre.

Aspect sémantico-dénotatif

Une traduction doit transmettre toute l'information transmise par l'original sur la réalité extralinguistique. Elle doit en effet arriver à atteindre une équivalence dénotative sur le plan lexical, grammatical et syntaxique, et narratif.

Comme ce roman présente des difficultés de traduction en langue française parce que de nombreux concepts de la culture d'origine n'ont pas d'équivalence dans la culture d'arrivée, plusieurs "tactiques" sont possibles.

Outre le transplant de l'organisation administrative du territoire (adaptation ou naturalisation), de la désignation des unités monétaires (emprunts) et des expressions idiomatiques (parallélismes syntaxiques et sémantiques), l'aspect qui demandait le plus de soin était celui de *traduire* le monde rural. Il a été possible de trouver quelques analogies entre les réalités des deux langues-cultures en cause: au *contrato de colonia* correspond le *Bail à domaine congéable*, très fréquent en Basse Bretagne jusqu'à sa suppression en 1792, ou 'bail à colonat'; aux *benfeitorias*, les 'édifices et surfaces cultivables', en accord avec les contrats de l'époque, à la *fazenda*, la 'petite exploitation agricole' ou, au *senhorio*, le 'foncier ou propriétaire terrien', au *colono*, le 'colon', au *caseiro*, le 'métayer', et au *feitor*, le 'régisseur'. Quelques termes sont cependant restés intacts, tels que *fajã*, *levada*, *til* et *barbusano*.

Pour faire une approche du paysage madérien humanisé en contexte culturel et linguistique français, un important instrument de travail pouvant résoudre certains des problèmes que nous venons d'énoncer nous a été précieux : nous parlons de la monographie d'Orlando Ribeiro intitulée *L'Île de Madère : étude géographique* (Thèse de Doctorat, Lisbonne, 1949), qui explique la nomenclature locale pour décrire la géographie de l'île.

Dans le milieu rural madérien de l'époque où se situe l'action du roman, les termes *aguardente*, *grogue* et *mata-bicho* désignent le même produit: l'eau de vie de canne à sucre, soit le rhum. Dans ce cas de polymorphie lexicale, nous avons hésité, pour la traduction, entre le terme vieilli 'tafia', le moderne 'rhum' (agricole), ou le neutre mais peu élégant 'eau de vie de canne à sucre'. Pour rendre la référentialité du roman plus accessible au lecteur, nous avons choisi le mot "rhum".

En vérité, le lexique – principalement le régional – présente certaines difficultés au traducteur du roman, surtout à cause du manque de bons dictionnaires bilingues, ainsi que du manque d'un bon dictionnaire portugais d'archaïsmes et de régionalismes. Le contexte de la phrase permet quelquefois de comprendre le sens du terme qui ne se trouve pas dans le dictionnaire mais lorsque cela n'est pas possible, il faut consulter les glossaires sur les parlers de l'île, les études ethnographiques et avoir recours à ceux qui, connaissant la réalité en cause, peuvent nous aider – ces derniers furent, pour nous, une aide précieuse.

Aspect pragmatique

S'agissant de la traduction d'un roman dans lequel est normalement fait le rapprochement entre l'auteur et le lecteur, déplaçant et adaptant le discours de l'auteur – bien que la qualité esthétique du texte source subisse une inévitable modification –, il ne reste au traducteur que de tenter la récupération de cette identité par le biais de moyens linguistiques disponibles dans la langue réceptrice. Cette récupération passe par une nouvelle définition de la situation narrative ou discursive qui peut influencer, soit au niveau du péri-texte, des formes de courtoisie, des modes d'actualisation du discours par la constitution d'affinités intertextuelles, soit encore par l'option prise par rapport à la mise en place culturelle.

Le lecteur établit son premier contact avec un ouvrage imprimé par le biais de la couverture ou du dos sur lesquels il est possible de lire le titre qui, pour des raisons pragmatiques et commerciales, n'est pas toujours traduit littéralement – le nom de l'auteur et, éventuellement, son origine.

Comme, généralement, le titre identifie l'œuvre, prépare le lecteur à ce qu'il va lire, et établit un rapport dynamique avec le corps du texte, il est facile de deviner le besoin que le traducteur, et surtout l'éditeur étranger ressentent de médiatiser l'ouvrage d'une autre façon, tenant compte du nouveau contexte linguistique et culturel. Ceci arrive souvent avec les films importés.

D'ailleurs, la plus grande liberté que nous avons prise dans la traduction de *Canga* fut celle du titre *Sous le joug: une chronique madérienne*. Les facteurs les plus pertinents qui nous ont mené à prendre cette liberté furent: la difficulté de traduire, pour un public

d'expression française, le nom *Canga*, sans le déterminant, d'une façon aussi lapidaire qu'incisive; l'utilisation sémantique, en français, du terme *joug* qui exigeait un encadrement de contextualisation; notre tentative d'établir, devant l'emploi du romantiquement suggestif *chronique*, certaine parenté avec la littérature du XIX^e siècle, alliée à la particularité que l'auteur était un célèbre chroniqueur madérien et que l'identité de l'œuvre se confondait avec l'espace décrit. Il nous a donc semblé convenable d'attirer l'attention du lecteur français sur cette relation.

Notre attitude par rapport à la traduction concède de l'importance à l'espace référentiel, au point de laisser transparâître, dans les mailles de notre version, la tonalité portugaise/madérienne, à travers le maintien des originaux: *Padre, Padri-
nho, senhores*. Maintenant le terme tel quel, nous nous montrons scrupuleux par rapport à l'esprit de l'écriture, et nous confions dans l'intelligence du lecteur. Nous avons également permis cette lecture ethnographique en recourant aux notes de bas de page ou en maintenant le respect des explications de l'auteur. Nous sommes d'accord avec Manuel Gomes da Torre, lorsqu'il observe:

Lire est une façon de voyager, non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace et dans les cultures. Lorsque nous voyageons, nous nous trouvons souvent devant le différent, l'étrange, l'exotique. Nous ne sentons pas ces aspects de la même façon que ceux qui les côtoient quotidiennement, mais nous les connaissons, même de façon superficielle, encadrés dans leur propre décor. Si nous arrivons un jour à bien les connaître, nous pouvons commencer à les sentir de la même façon que ceux qui leur sont plus liés. Il

s'agit là de l'une des fonctions de la traduction comme processus de pont entre langues et cultures. (TORRE, 1999, p. 49)⁵

Quant au transfert de la toponymie et de l'anthroponymie, nous avons tenu compte des considérations suivantes: généralement, les toponymes réels sont maintenus dans la langue de départ, sauf dans les cas où les lieux sont très connus et fréquemment mentionnés (Lisboa/Lisbonne etc.). Dans le cas des toponymes madériens, on doit maintenir la désignation portugaise, puisqu'il s'agit de lieux peu ou pas connus, donc sans droit à être traduits.

Dans une œuvre littéraire, les noms des personnages ne sont pas choisis par hasard. En dehors de leur valeur d'identification, ils ont fréquemment une valeur fonctionnelle, symbolique.

Dans le cas des sobriquets significatifs, il peut y avoir un processus de naturalisation ou d'adaptation phonique, tout en respectant les caractéristiques de la langue réceptrice, s'il y a des motifs valables qui le justifient. Comme ces noms ont une signification intrinsèque qui véhicule de multiples informations, c'est le moment propice pour recourir aux moyens linguistiques

⁵ Nous traduisons : "Ler é uma forma de viajar, não só no tempo mas também no espaço e nas culturas, quando se viaja, deparamo-nos frequentemente com o diferente, com o estranho, com o exótico. Não sentimos esses aspectos da mesma forma que aqueles que os vivem quotidianamente, mas ficamos a conhecê-los, mesmo que superficialmente, enquadrados no seu cenário próprio. Se chegarmos algum dia a conhecê-los bem, até podemos começar a senti-los da mesma forma que aqueles a que andam mais ligados. Essa, afinal, também é uma das funções da tradução como processo de ponte entre línguas e culturas."

disponibles pour restituer leur contenu. Le traducteur peut donc se soumettre à l'expérience de la transcréativité : *Lemulet* pour Macho, *Bouffi* pour Inchado ou *João La-misère* pour João Miséria. En réalité, l'effet prétendu ne résulte pas toujours positivement dans l'économie du texte; cela peut causer une distorsion ou de l'invéraisemblance dans le système des anthroponymes. Les uns peuvent sembler francisés alors que d'autres sont maintenus en portugais, c'est pourquoi nous avons opté pour maintenir l'anthroponymie comme elle figure dans le texte original.

Transfert de la flore et de la faune

L'une des composantes les plus riches de la *réalité madérienne* est la flore et, par extension, la sphère ethnobotanique. Si quelques termes ne posent pas de gros problèmes comme, par exemple, les roses, il y en a d'autres qui obligent à une recherche plus profonde et à l'élaboration d'un *concordancier* portant une traduction en latin et en français, basé sur des recherches effectuées sur l'Internet:

açucena (beladona)	<i>brunsvigia rosea</i> — (Lam). Hannibal	Amaryllis belladone
alegra-campo	<i>Semele androgyna</i> (L.) Kunth	Ruscus grim pant
Balanço	<i>Avena barbata</i> — Pott ex Link	Avoine barbue
Cipéria	<i>spiraea cantoniensis</i> — Lour..	Spirée de Canton
erva diaba	<i>Vinca major</i> — L.	Grande pervenche
Pimpinela	<i>Sechium edule</i> — (Jacq.) Swartz	Chayotte, Christophine

Table 1: Traduction en latin et en français, basé sur des recherches effectuées sur l'Internet.

Fonte : elaboração própria.

En vérité, le nom sous lequel certaines plantes sont connues peut induire le traducteur en erreur. Par exemple, l'*açucena* mentionnée dans le roman est le terme utilisé populairement dans certaines communes de la côte nord pour désigner une belladone. L'*açucena* est, dans la poésie de Bento de Gouveia, le motif qui renvoie au paysage de ses origines (jeunesse, pureté d'esprit et de sentiments, communion avec les racines ancestrales).

Pour la faune, nous procédons de la même manière. Nous trouvons la *jaca* (*pchygrapsus marmoratus* – Fabricius), le *pinéu* (poussin, poulet, poulette), la *manta* (*buteo buteo harterti* – L.), et l'*espada* (*aphanopus carbo* – Lowe).

Nous cherchons et arrivons généralement à établir une équivalence formelle. Nous avons peu de fois dû résoudre le problème en utilisant un terme plus générique.

Adaptation des façons de s'adresser aux gens (le *tratamento*)

Les façons de s'adresser aux gens posent le problème des réalités sociales qui existent dans la diversité des langues. Si nous faisons, à ce sujet, une comparaison en français et en portugais européen, nous constatons un déséquilibre net de la balance qui s'incline en faveur du portugais. Le portugais incorpore la troisième personne⁶ et a abandonné l'utilisation du pronom *vós*, survivance littéraire. Cette situation n'arrive pas en français, dont le système est beaucoup plus simple avec le familier *tu* et le respectueux *vous*.

⁶ Voir D. Tereza Gouveia (1975, p. 29) : abréviation de Dona, marque de respect qui précède le nom d'une dame.

Le traducteur doit donc adapter les utilisations linguistiques et socioculturelles pour la culture de l'accueil, mais doit essayer de transmettre l'idée, le plus clairement possible, des pratiques sociolinguistiques où s'inscrit la langue d'origine.

Dans le contexte historique et social où l'action du roman a lieu, en termes de codes de conduite, le langage entre garçons et filles marquait une distance de bon ton aussi bien dans les classes aisées que dans les classes défavorisées. Dans ces dernières, les filles se tutoyaient, comme nous pouvons le voir dans le dialogue entre Marta et Cristina (GOUVEIA, 1975, p. 152), mais vouvoyaient les garçons.

Chez des personnages du milieu strictement rural aux faibles ressources, nous pouvons vérifier la même déférence verbale dans le dialogue entre Mendes et Maria. Il parle d'elle utilisant le pronom *lhe*, et elle utilise le pronom *si* (GOUVEIA, 1975, p. 51) en position de sujet – *madérensisme* syntaxique – dans des constructions du type *Si o sabe* qui signifie 'vous le savez bien'. Le dialogue est d'autant plus curieux qu'il s'agit d'un discours affectueux en harmonie avec le milieu dépeint – quelque chose de naïf, de la part de la figure féminine, faussement naïf de la part de la figure masculine – qui se dirige vers l'intelligence de l'interlocuteur et qui révèle les émotions de qui parle :

- Antão que lh'aconteceu daí p'ra cá?
- Alors, qu'est-ce qu'est arrivé entre-temps ?
- Si o sabe!
- Vous l'savez bien !
- Que mal lhe fiz?
- Qu'est-ce que j'veus ai fait?

- Dê-me voltas ao miolo!
- Vous m’avez tourné la tête! (GOUVEIA, 1975, p. 51)

Nous avons traduit *Sinhô Luís*, propriétaire de plusieurs domaines, par *Maît’ Luís* car, dans certains milieux ruraux français, on utilisait le terme *Maître* pour qualifier les paysans aisés qui, grâce à leur condition géographique et sociale, ne pouvaient pas être appelés *monsieur*, terme qui désignait une personne provenant d’un milieu urbain.

Cela vaut aussi la peine de noter un cas curieux, de déférence, appliquée aux institutions administratives qui surgissent, personnifiées de cette façon par un paysan :

Il avait p’us d’argent pou’ payer l’impôt sur sa chaumière au Bureau des Recettes et **dame-Justice** est venue et lui a tout confisqué, même le chaudron où il faisait cuire l’igname. (GOUVEIA, 1975, p. 38)⁷

- M’sieur le curé, ou **dame-Mairie** retire l’impôt ou on met l’ feu à c’te diablesse. **Sieur-Gouvern’ment** nous fait déjà assez souffrir comme ça... Eh ben, i’ nous manquait p’us que ça ! [...] ⁸(GOUVEIA, 1975, p. 74)

⁷ “Nã teve dinheiro com que pagar a contribuição do seu palheiro na Recebedoria, e veio a **senhora Justiça**, levou-lhe tudo até a panela onde cozia o inhame”.

⁸ – Sinhô vigairo, ou a **senhora Cambra** tira o imposto ou larga-se lume àquela diaba. Basta já o qu’a gente sofre do **senhô Governo** e ainda mais esta!...”

Bien que fonctionnant comme marque du parler paysan, l'expression pourra être comprise par le lecteur comme véhicule d'ironie de la part de la voix du texte. Nous avons voulu transmettre cette idée par le biais de l'adaptation proposée ci-dessus, en caractères gras⁹.

Aspect stylistique formel

Des phrases de Bento de Gouveia émanent une musicalité, un rythme et une *imagétique* qui contribuent à la littéarité de *Canga* et qui touchent le lecteur portugais. Dans une écriture qui extrait son originalité aussi bien de l'accumulation littéraire des auteurs canoniques portugais que de la langue vernaculaire, Horácio Bento l'enrichit de combinaisons lexématiques et néologisantes, de registres multiples dans lesquels diverses voix sont appelées à prendre la parole. L'auteur semble modeler la langue portugaise à partir des possibilités productives et créatives qu'elle renferme.

Dans l'œuvre d'Horácio Bento, le recours à l'*écriture de l'oralité* de quelques paysans madériens semble surgir comme aspect évident de sa recherche littéraire. En représentant la vie insulaire, l'écrivain s'est montré sensible à la plasticité de l'expression orale populaire, non seulement au niveau du vocabulaire des formules et des images qu'à celui de la configuration discursive, ce qui cause des répercussions dans l'esthétique du roman.

C'est dans le discours direct que le régionalisme de Bento, composante intrinsèque de la *madérite*, devient évident. Il s'agit

⁹ Nous devons la solution proposée à Madame le Professeur Jacqueline Penjon.

là d'une difficulté supplémentaire pour le traducteur qui devra se familiariser avec des expressions et un vocabulaire que l'on ne trouve pas toujours dans les rares glossaires. Ces dialogues entre paysans constituent un démenti flagrant envers qui dit qu'une profonde connaissance de la langue-source n'est pas nécessaire pour bien traduire.

Transposer le discours direct n'est pas seulement une opération sémantique. Dans ce roman ont été traduits des dialogues qu'il a fallu contextualiser, tenant compte des différents registres et des différents sociolectes.

Se pose alors la question de savoir si une traduction sémantique des dialogues convient mieux ou s'il vaut mieux investir dans une traduction qui transpose les contenus des messages et qui suggère un parler rustique, portant des marques de l'oralité, marque distinctive d'un langage standardisé par l'institution scolaire, comme:

- Maît'e Custódio, vous voudrez ben prend'e note des kilos et m'dire ensuite combien j' dois toucher...
- Comme tu sais, c'est à trois *tostões*.
- Mais votre annonce disait que c'était au meilleur prix courant...
- Oui, mais pas pour le métayer qui travaille sur mes terres. C'est comme ça tous les ans. Tu devrais le savoir...
- Je vous demande pardon, mais j'le savais pas...
- Pour toi et les autres métayers, c'est à trois *tostões*.
- On est alors des laissés-pour-compte?!¹⁰ (GOUVEIA, 1975, p. 46)

Nous avons choisi de créer un langage à la tournure populaire où il y a des ellipses, une écriture d'oralité dans laquelle il y a des déviations de prononciation, de syntaxe, sans mettre en risque la compréhension du lecteur. Le rapport entre écriture créative et traduction peut être exploité et avoir des résultats intéressants. La procédure est sans doute artificielle, mais nous avons prétendu un effet de lecture équivalent. Le lecteur de Lisbonne, qui ignore le paysage culturel madérien, doit avoir le même sentiment d'étonnement que le lecteur parisien qui lit un dialogue régionalisant et populaire.

En fonction de tout ce que nous avons déjà affirmé, il est évident que la tâche du traducteur – du ré-écrivain –, dans son travail de manipulation du texte-source, semble surtout être liée au style, particulièrement à la rhétorique, étant donné que, selon nous, s'y concentrent des options discursives qui peuvent être comprises comme marques d'une époque esthétique restreinte au texte-source.

Le littéralisme est une sauvegarde contre les écarts auxquels toute réécriture peut succomber. La traduction est sans doute une réécriture parce que nous ne pouvons pas traduire à la lettre et parce que l'activité de la traduction consiste en restituer quelque chose (le texte) à quelqu'un (le lecteur).

¹⁰– Sr. Custódio, Vossa Senhoria vai tomando nota dos quilos e ó depois diz-me o qu'eu tenho a arreceber... § – Já sabes, é a três tostões. § – Mas o pregão dizia qu'era p'lo maior preço que corresse! § – Isso é só p'ra quem não é meu caseiro. Todos os anos é assim. Não é novidade p'ra ti. § – Peço desculpa, mas eu nã sabia. § – Para ti e os outros é a três tostões. § – Antão a gente semos injeitados?!”

Pour terminer, le texte traduit part, dans son ensemble, d'une traduction littérale (mais pas à la lettre), dans laquelle le traducteur essaie d'équilibrer la balance entre gains et pertes de sens. Dans la pratique de la traduction littéraire, l'importance de la compensation comme moyen d'obtention d'équivalence est claire. Ainsi, en traduisant un original au texte parlé, la difficulté d'obtenir le même coloris verbal dans la langue d'arrivée pourra être compensée par des transcréations qui maintiendront un ensemble d'effets équivalents chez le lecteur. Le contexte culturel d'un passage littéraire complémente aussi l'équivalence linguistique et stylistique en vue. Sa traduction devra tenir compte des implications littéraires et idéologiques en rapport avec une éventuelle option entre la non-traduction, la transposition ou la modulation des questions culturelles. Il est donc essentiel que le traducteur construise pour soi une culture générale solide et toujours actualisée.

Nous avons exploré le texte original pour détecter, reconnaître et évaluer les éléments référentiels qui sont à la base de la *madérite* de *Canga*, de ce territoire qui détermine une matrice identitaire sociale et insulaire. Ce processus a mené à la prise de décisions fondées sur ce qui devait être maintenu ou pas dans le but d'atteindre une équivalence dynamique, construisant un système qui n'est pas exactement le même, mais dont la valeur – dans le contexte – est comparable, entre le texte original et le texte traduit. Traduire naît de l'équilibre entre actions apparemment simple : retenir et adapter, réécrire et restituer, conformément aux modèles de la littérarité. Mais si les concepts d'esthétique littéraire évoluent dans l'espace et dans le temps, coexistent dans une myriade de concepts parallèles, chaque texte littéraire finira par créer ses propres normes de lecture, d'interprétation et... de traduction. Il

reste donc au traducteur la stratégie immuable de la précision qui se traduit – jouant avec les signes linguistiques – dans la reconnaissance des langues de travail, avec une insistance toute spéciale sur une profonde connaissance – intuitive et informée – , et sur une manipulation habile de sa ressource la plus précieuse: la langue maternelle.

Références

CHEVALIER, Jean-Claude. *Problèmes de linguistiques de la traduction L'horlogerie de Saint Jérôme*. Paris: L'Harmattan, 1995.

GOUVEIA, Horácio Bento de. *Canga - romance*. Preface de Aquilino Ribeiro. Coimbra: Coimbra Editora, 1975. 3ème. Edicion de *Ilhéus*.

QUINT, Anne-Marie. Réflexions sur les traductions françaises des romans de Jorge Amado. In: GODET, Rita ; PENJON, Jacqueline (Dir.). *Jorge Amado - Lectures et dialogues autour d'une œuvre*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. p. 31-43.

TORRE, Manuel Gomes da. Traduzir *You* ou a inevitabilidade de opções arbitrárias. JORNADAS DE TRADUÇÃO, 4., 1999, Porto. *Tradução: o cultural e o tecnológico*. Porto: I.S.A.I., 1999. p. 45-52.

Submetido em: 21/08/2008

Aceito em: 10/05/2009

ENTRE JANELAS: GILBERTO GIL E DORIVAL CAYMMI

BETWEEN THE WINDOWS: GILBERTO GIL E DORIVAL CAYMMI

Cássia Lopes

Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Este ensaio discute o tema do duplo no processo criativo em Gilberto Gil a partir do encontro com a poética de Dorival Caymmi. Considerando a metáfora da “janela” e do “quarto do hotel”, aborda-se a maneira como a zona de fronteira, entre a poética e política do corpo de Gilberto Gil, em trânsito por diversas cidades brasileiras e por outros países, abraça o papel não só de intérprete das canções caymmianas, mas também da formação do Brasil.

Palavras-chave: Gilberto Gil. Corpo. Dorival Caymmi. Canções.

ABSTRACT

This essay discusses the theme of the double in Gilberto Gil's creation process, from the perspective of an encounter with Dorival Caymmi's

poetics. Considering the metaphors of the “window” and of the “hotel room”, it approaches the way the border line between Gilberto Gil’s poetics and politics of the body, across several Brazilian cities and other countries, plays not only the role of Caymmi’s songs interpreter but also an important role in the Brazilian formation.

Keywords: Gilberto Gil. Body. Dorival Caymmi. Songs.

Introdução

Domingo no parque, como *Luzia Luluza* e outras do mesmo período, foi feita no Hotel Danúbio, onde eu morei durante um ano, em São Paulo. Nana (a cantora Nana Caymmi, segunda mulher de Gil) dormia ao meu lado. Nós tínhamos vindo da casa do pintor Clovis Graciano – amigo de Caymmi –, onde eu tinha rememorado muito a Bahia e Caymmi. Eu estava impregnado disso, e por isso saiu *Domingo no parque*: por causa de Caymmi, da filha dele, dos quadros na parede. A umas duas da manhã fomos para o hotel e eu fiquei com aquilo na cabeça: ‘Vou fazer uma música à la Caymmi, fazer de novo um Caymmi, Caymmi hoje!’ Peguei papel e viola e trabalhei a noite toda. Já era dia, quando eu terminei. De manhã, gravei.¹

O depoimento de Gilberto Gil, recortado acima, apresenta-se menos como uma epígrafe e se insere mais como um catalisador de questões e de motivos que irão nortear e compor a leitura a ser desenvolvida neste texto. Da frase exclamativa “Vou fazer uma

¹ Depoimento oferecido por Gilberto Gil. Cf. Rennó (1996, p. 81).

música à la Caymmi, fazer de novo um Caymmi, Caymmi hoje!” não apenas se exalta um nome; desenham-se os contornos do projeto de autorrepresentação, quando, entre o recurso da rubrica autoral e o processo anônimo próprio da linguagem, afirma-se a fronteira na travessia pelo território dúplice. Na *refazenda* de Caymmi, no entusiasmo presente na exclamativa, a história de um nome é reescrita no diálogo e da experiência com o Outro, de onde se pode extrair, portanto, o seu duplo. Gilberto Gil inventa-se quando retoma Caymmi e reinventa Caymmi ao trazê-lo para si. Em *Toda menina baiana*, ouve-se o eco de uma pergunta que reboava em *O que é que a baiana tem?* A exclamativa de Gilberto Gil expõe, portanto, a vontade de entender e afirmar a importância daquele “Buda Nagô” para a construção do cancionário popular brasileiro e para a grafia de sua vida.

Na expressão “Vou fazer um Caymmi, Caymmi hoje!”, revela-se a tomada de consciência daquilo que extrapola os limites do presente, da necessária distância de um mesmo território – a Bahia – e da proximidade com as marcas guardadas e queridas na pintura da memória afetiva, por meio da qual o sujeito pôde reelaborar a escrita sobre o seu tempo e a sua biografia. Como sugere o fragmento de texto, do encontro com as lembranças ativadas pelas telas e palavras de Clovis Graciano – amigo de Caymmi – e pelas imagens sonoras caymmianas, inscritas no corpo da filha Nana, com quem Gilberto Gil casou-se em 1967, desse conjunto de forças – que não subtrai a emergência do acaso e do inesperado –, nasceu a canção *Domingo no parque*. No terceiro Festival de Música Popular da TV Record, o Brasil podia ouvir a narrativa trágica de José, Juliana e João, acompanhada pelas vozes de Os Mutantes, quando a canção foi classificada em segundo lugar.

Em pleno regime de ditadura militar no Brasil, à mercê dos desmandos e das duras diretrizes praticados por Artur da Costa e Silva, segundo presidente pós-golpe de 64, obteve-se a confirmação do talento e do ânimo musical do jovem artista baiano. Contrariando o silêncio e a timidez impostos pelo momento, essa canção marcou não só a biografia do compositor, que, na época, contava com seus 25 anos de idade. Também uma geração de artistas e de intelectuais podia assistir à ebulição de um movimento estético e cultural importante para a interpretação da história política brasileira, sensível ao complexo de forças repressoras e de controle estatal: o tropicalismo.

A música de Gilberto Gil penetrou no tecido da vida coletiva brasileira e reviu as convenções sociais e artísticas. *Domingo no parque* projetou-se a partir do encontro com o magma da linguagem caymmiana: adentrou o vocabulário inaugurado com as canções de Dorival Caymmi, quando os temas e a sensibilidade, sintonizados com as cores da Bahia, ganharam uma dimensão nacional. As imagens poéticas, decorrentes do olhar sempre atento ao ritmo cotidiano das pessoas comuns, fotografaram os pescadores de Itapuã e as lavadeiras do Abaeté, porém não se restringiram a esses atores sociais. Na escuta e no registro da linguagem simples, na maneira de interpretar os ventos, o samba da terra e das gentes, a solidão nas noites de espera de tantos pescadores – que vão para o mar e nem sempre retornam –, desses encantos e recantos afirma-se a potência da música de Dorival Caymmi no cenário brasileiro e em Gilberto Gil.

A criação de *Domingo no parque* retoma, portanto, um modo de sentir e viver caymmianos, com o artifício de uma melopeia muito própria, quando se expande a estética do mar e das ruas.

Impulsionada pelos ventos, a música é evocada como modo de remexer nos segredos guardados e trazer a consciência clara da necessidade de alteração social e política no Brasil: “Vamos chamar o vento/ Vamos chamar o vento (Assobio)”. (CAYMMI, 2000g) Assim como em Caymmi, outros ventos sopraram na canção de Gilberto Gil, que moveu a roda e a saga em torno de um João e de um José, impressas na história de tantos anônimos brasileiros. Acompanhada pela pictografia de uma cena em movimento, como numa expressão fílmica de um enredo musical, *Domingo no parque* adensa o ritmo do berimbau, com cortes inesperados, seguidos da agitação sugestiva das rodas de capoeira, das rodas-gigantes, com as quais se sintonizava também um capítulo da história política desse país, em finais da década de 60.

Não distante do que se observava nos jornais brasileiros, os cortes bruscos do berimbau, em *Domingo no Parque*, traduziam e se afinavam a outros cortes, decorrentes da violência sofrida e praticada pelos personagens não restritos à canção. O Brasil iria conhecer, naquela época, o caminho de recrudescimento das medidas ditatoriais. Em 1967, os brasileiros assistiam à promulgação da Carta Magna, aprovada não por uma Assembleia Constituinte, mas por constitucionais nomeados pelo governo, sem qualquer participação da comunidade civil. Por meio da Carta de 1967, os Atos Institucionais, em especial o AI-5 de 1968, passaram a ser legitimados, e a população brasileira pôde defrontar-se com um dos capítulos mais densos e difíceis da sua narrativa.

Foi um momento de culminância de opressão social, quando a censura estabelecia um modo de escrita para a nação, que não deveria ser aclarado publicamente. Assim, entre um rei da brincadeira e um rei da confusão, por meio das vozes e dos ruídos do

parque – entre a rosa e o sorvete –, que compõem o espaço de experiência com o coletivo e com o público, a rítmica de Gilberto Gil captou os compassos do berimbau e a roda de capoeira da Bahia e os expandiu para outros canteiros do Brasil, que margeavam a atmosfera densa e asfixiante, espalhada por tantos parques do país.

A narrativa trágica do triângulo amoroso formado por Juliana, João e José sinalizava para vários pontos-chave para rastrear as filiações, a rede de afetos e de sentidos, que ali já se desenhavam nas primeiras décadas da biografia de Gilberto Gil. O recorte da entrevista traduz, portanto, não apenas o mote da consagrada canção *Domingo no parque*; remonta à sua história enquanto sujeito e à importância da música popular para o entendimento das agendas culturais e políticas das cenas brasileiras, das quais ele também participou e participa ativamente. Assim, *Domingo no parque* é uma música feita à la Caymmi, entretanto ela não poderia ser composta por um Dorival Caymmi ou por um Ary Barroso. Esta canção, embora retome as raízes africanas associadas ao universo simbólico caymmiano, marca o início do movimento tropicalista em 1967, com outros pressupostos musicais que vinham conferir a abertura para uma estética e um tônus comportamental diferentes em face da cultura e do contexto artístico brasileiro.

Dorival Caymmi ensinou que a música capta a força dos ventos e move as águas, as lembranças e a história, deslocando os sentidos impressos e estabelecidos pelas malhas conservadoras: “Ô vento que faz cantigas/ nas folhas, no alto do coqueiral/ Ô vento que ondula as águas/ [...] Me traga boas notícias/ daquela terra/ toda manhã/ e jogue uma flor no colo/ de uma morena

em Itapuã [...]” (CAYMMI, 2000f) Os ventos de Caymmi moveram outras velas e outros barcos, para além das praias de Itapuã. Ao contrário do que sugere a letra *Domingo no parque*, o nascimento dos seus versos ocorreu no quarto do Hotel Danúbio, onde Gilberto Gil viveu durante um ano, em São Paulo. Esses dados são relevantes quando se vai pensar o processo de criação poética deste compositor.

O quarto do hotel representa a metáfora para a alteridade, a experiência do corpo em trânsito. Nesse sentido, a associação entre a escrita e o quarto de hotel é um traço para entender o projeto da grafia de uma poética e de uma política do corpo em passagem, que permite adentrar a roda de conflitos e de ruídos da cultura, não só de *Domingo no parque*, mas pela constante circulação de signos do tecido social brasileiro, que o projeto do tropicalismo alcança. Diferentemente da casa – espaço privado com o qual se protege e se escapa dos ventos, na segurança dos seus muros –, o quarto do hotel aparece como retiro estratégico e necessário, que possibilita a leitura da experiência subjetiva e histórica. Presume, sobretudo, o olhar vigilante frente ao deslocamento: a realidade apresenta-se sempre de caráter provisório, em que se está em um lugar alheio e, por isso mesmo, tende-se a rever o familiar, com os estranhamentos prováveis, sem a suposta linearidade teleológica.

No enfrentamento vivido no cômodo do Hotel Danúbio, o corpo desessencializa-se e alarga a sua dimensão coletiva, ao mesmo tempo em que reforça a impossibilidade de confiná-lo à mesma imagem de si. Essa vontade migratória realiza-se desde cedo em Gilberto Gil; mas não só nele. Se pensarmos como Manuel Bandeira já inseria seu poema *A maçã*, entre as cores e os objetos de

um quarto de hotel; ou se lembrarmos de Jorge Luis Borges, para quem o jogo duplo entre o mesmo e o outro exigiu que seus últimos dias de vida fossem finalizados também em um quarto de hotel, tal como o fez Oscar Wilde;² ou se ainda recordarmos da obra *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll, para trazer a questão da crise da identidade e do estranhamento, notar-se-á que o tema da grafia do sujeito, entrelaçada ao espaço do hotel, é um signo que atravessa a forma de pensar a escrita nômade e repetida – marca de uma subjetividade contemporânea –, na releitura da rede da tradição, não estritamente literária. Assim, as palavras nas letras das canções de Gilberto Gil, no contexto da realidade brasileira, não se confinam a um lugar restrito e pessoal.

Se a cultura pode ser definida pelas relações tecidas entre o tempo e o espaço, por meio das quais se traçam as fronteiras identitárias, ela se assume como campo de diferenças, de contrastes e de comparações. Nesse sentido, o espaço onde se inscreve o corpo de Gilberto Gil – o quarto do Hotel Danúbio – permite que o nome de Caymmi apareça como um ponto articulador, um signo de ligação entre o passado e o presente: há um sujeito que pode falar pela voz de Caymmi, quando outros sujeitos sociais expressam-se em um arranjo musical, justamente porque se constroem outros lugares e se exprimem diversas vozes nas trilhas sonoras do cotidiano brasileiro. Na abertura e no começo de outra navegação, Gilberto Gil amplia a rede fluida de significações, como na pescaria descrita nas canções praieiras de Caymmi, quando o tempo e as águas sempre se refazem.

² Sobre essa abordagem, foi consultado o ensaio *Genebra, 14 de junho de 1986* de Eneida Maria Souza.

Na vigília poética experimentada por Gilberto Gil, no Hotel Danúbio, observa-se o processo de escrita que atravessa a noite, no isolamento temporário, porém no intenso diálogo com as questões e com os sintomas de seu tempo. Entre duas horas da madrugada e o raiar da manhã, decifra-se a busca de uma linguagem incoagulável, presente no processo de reelaboração do Outro, tomada por um forte abraço com a paisagem social brasileira. Se os álbuns de retratos da família, naquela época, traziam a proximidade dos rostos de Gilberto Gil e de Dorival Caymmi, pode-se ler uma tradição familiar, que não se restringe a essa moldura. O jovem artista declarou a vontade de retomar e ler a história do amigo, do sogro e, principalmente, do compositor, cuja voz cantada no rádio, desde a década de 30, tratou de divulgar para todo o Brasil a simbologia da noite e o seu potencial criador: as águas espalharam-se pela correnteza do canto duplo, que dissemina e condensa sentidos, no arranjo e rearranjo da história brasileira.

Na cantiga *João Valentão* composta por Dorival Caymmi em 1953, o personagem João Valentão, como o próprio nome sugere, assume, no lugar do sobrenome, um traço de sua psicologia pessoal, identificada pelo seu contato com o coletivo.³ Representa o tipo masculino afeito a brigas, a agir de forma mais impulsiva e a quem todos temem. À noite, contudo, deixa cair a armadura e desliza para a atmosfera mais solitária, intimista, de encontro com o outro: “João Valentão/ É brigão/ Pra dar bofetão/ não presta atenção e nem pensa na vida/ A todos João intimida/ faz coisas que até Deus duvida; mas tem seus momentos na vida.” (CAYMMI, 2000a)

³ Segundo a biógrafa e neta Stella Caymmi (2001, p. 78), a Canção *João Valentão* teria sido inspirada no atleta por nome Carapeba, cujo filho Aurelino era amigo de Caymmi.

Os versos captaram, na dualidade vivida pelo personagem, também a dualidade que marcou o Brasil, como força e exaustão; um jogo dualista entre o gesto mais abrupto e agressivo desfeito na surdez e no enternecimento de uma nação diante de suas possibilidades, extenuada frente às crises sucessivas, em face do processo de conquista de democratização social. A canção foi escrita no ano que antecederia o suicídio de Getúlio Vargas, época na qual se espalhavam pelos ventos os traços de uma política personalista, fortemente populista, quando o Brasil respirava o clima do nacionalismo mais acirrado e assistia à nacionalização do petróleo. Constatava-se também o momento em que se dissiparia a sua potência, na marca de um jogo dualista e sincopado. No contraponto melódico de uma nação – e o samba será a maior forma de denúncia –, apresenta-se a cena lírica flagrada na composição de Caymmi, que traça os dois compassos de João Valentão e, ao mesmo tempo, de uma realidade brasileira, que a música popular tenta subverter: “É quando o sol vai quebrando/ lá pro fim do mundo/ pra noite chegar/ É quando se ouve mais forte/ o ronco das ondas na beira do mar/ É quando o cansaço da lida da vida/ obriga João a se sentar”. (CAYMMI, 2000a)

Nessa travessia social pela voz e pelo timbre caymmianos, a relação cada vez mais estreita entre música e política no Brasil, que se perfilava desde o Estado Novo, seria consolidada nos anos 50, porém de outra forma. Atinge a densidade mais intimista, que penetra nas casas e também se afirma na vida urbana. Na sua melódica, está descrito não só o fascínio da noite, de um ritmo mais lírico que invade o personagem João Valentão; resvala para a atmosfera musical crescente, que tomava a paisagem cultural e política brasileira naquela década e chega até os anos 60, com Gilberto Gil.

Na história da música popular, *Domingo no parque* desponta entre o sonho e a realidade, entre a ficção e a notícia de jornal, entre a épica e a lírica, entre o dia e a noite, no corpo que condensa e dispersa frações de vidas, capturadas em sintonias musicais, com estilo próprio, inconfundível. A música, que vara a noite e anuncia o dia, desperta um horizonte vinculado à tradição. Na sua textura, no nome autoral Caymmi, afirma-se também o enigma das palavras e de sua partitura musical: falar do Outro é dizer de si, quando os ecos desviam e refazem a leitura do passado e remexem nos traços projetados para o futuro.

Atento sempre ao deslocamento de lugares e das imagens – metaforizado no quarto de hotel –, Caymmi é apresentado na trama familiar de referência, no jogo da presença, embora também se situe na grafia da ausência. Naquele cômodo, além da presença visível dos traços de Caymmi em sua filha Nana, a experiência do familiar confirma-se por meio de algo que escapa àquele espaço físico, de um retrato que se refaz pelo próprio esboço incompleto de uma vida que mal se anunciava. Nesse contexto, a cidade de Salvador reaparece constantemente nos traços da poética de Gilberto Gil, ratifica-se no fazer “à la Caymmi”; grafasse, no entanto, como ausente, a exemplo do jogo de espelhos, em que algo se revela e se esconde, inevitavelmente.

Nesse sentido, o nome “Hotel Danúbio” mostra-se significativo para entender o manejo da relação especular, pela travessia da realidade brasileira e da América. O Danúbio – um rio europeu – situa, alegoricamente, o valor do paradoxo e do entrelugar no duplo da poética de Gilberto Gil. De acordo com as premissas do tropicalismo, a música brasileira experimenta-se como espelho refratário da tradição europeia, que refaz as águas do Danúbio.

Assim como ensinava Oswald de Andrade, a devoração antropofágica representa a vontade crítica e descolonizadora na maneira de pensar a tradição artística brasileira, reafirmada pelos gestos tropicalistas.

Para além de uma lógica territorial fechada, pode-se ler o “Hotel Danúbio” como índice que aponta para o entrelugar na maneira de distinguir a voz de Gilberto Gil, entre a tradição popular e a tradição letrada no Brasil.⁴ No depoimento citado, manifesta-se a liberdade para trabalhar com o já escrito, sem as hierarquias estabelecidas, em desacordo com as formas de regimento de uma tradição lida de maneira fixa e confinada à ideia de passado, no paradigma linear do tempo.

O “Caymmi hoje” expressa, portanto, não uma vontade de sentido parodístico, mimético; assinala para a presença marcante da poética e da música caymmianas em Gilberto Gil. Nessa abordagem, o sentido de Caymmi não se exprime somente nos limites de suas letras e melodias, nos contornos do mar da Bahia; espalha-se e ressurgem em outras águas: entre as paredes do quarto do Hotel Danúbio, um outro pescador, de olhar sensível, dirige-se a Caymmi, como a ler sua arte musical, sem, no entanto, canonizá-lo; sem colocá-lo no altar das hierarquias. Nesse aspecto, no Hotel Danúbio, o nome “Caymmi” aponta para um modo de se situar no mundo, uma maneira de estar no mundo, com os quais Gilberto Gil também se identifica. Assim, o projeto do du-

⁴ O termo “entrelugar” remete ao pensamento de Silviano Santiago (2000), desenvolvido sob a inspiração do conto antológico de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor de Quixote*, quando se situa o discurso latino-americano no campo que reverencia e, ao mesmo tempo, transgride o modelo europeu na tessitura textual cujos traços remontam sempre a outro texto.

plo entre Luiz Gonzaga e Caymmi – no entrelugar nordestino – nasce como crítica à hegemonia do Sul, no caso do Brasil, também extensiva à hegemonia da cultura letrada e europeia do além-mar; mas sem cair em novas dicotomias.

Em face desse contexto, o espaço do hotel ganha o valor simbólico de permuta, quando se transmigram as palavras e os sons de seu lugar habitual. A fala de Gilberto Gil traz a reflexão crítica sobre o conceito do *novo* e a pulsação de diferentes sentidos direcionados à paisagem musical brasileira. No decorrer de uma vida consagrada a compor letras e músicas, este artista passou a hospedar-se em diferentes países e cidades, o que caracteriza o ritual de passagem: um corpo sempre migrando entre os aeroportos, no embarque de onde se interconectam diferentes culturas e os diversos sinais de fronteiras, refletidas em suas partituras musicais.

Quase duas décadas depois da composição de *Domingo no parque*, mais uma vez observa-se a experiência de compor em um quarto de hotel; conforme demonstra o depoimento sobre a criação de *A novidade*, letra de 1986. Quando se encontrava em Florianópolis, em uma das suas viagens, Gilberto Gil recebeu, por telefone, o convite de Herbert Vianna. O vocalista do Paralamas do Sucesso teria solicitado uma letra para uma música já pronta, que completaria a gravação do disco *Selvagem*. Gilberto Gil não negou o pedido do amigo:

Fui pro hotel e botei a fita no gravador. Depois de umas quatro horas passadas, saí anotando. Eram mais ou menos duas da tarde. Às três horas eu estava ligando pro estúdio já para passar a letra. Foi uma coisa as-

sim: bum! A letra veio como um tiro certo, absolutamente de chofre, inteira. E de um modo surpreendente até pra mim, porque, mesmo sem tempo para qualquer avaliação crítica no dia seguinte, resultou no que eu acho um dos meus melhores textos – pela escolha e pela maneira de tratar o assunto, pela concisão e elegância da construção.⁵

O compositor baiano revive uma cena similar, embora diversa daquela do quarto do Hotel Danúbio, em 1967, em São Paulo. Desta feita, em um cômodo de hotel em Florianópolis, uma canção salta, repentinamente, do seu corpo, de seu manancial criativo e ganha o sucesso pelas rádios do Brasil. Entre os tempos e os espaços, revela-se o jogo duplo em que se ressaltam as diferenças. A primeira localiza-se no próprio contexto de 1986, quando nas ruas brasileiras respirava-se o ar carregado de expectativas, com a campanha para eleições diretas. Mesmo com a morte de Tancredo Neves e a consequente ascensão do vice-presidente José Sarney – antigo membro da UDN –, vislumbrava-se a possibilidade concreta de se reinventar a história de tantos brasileiros, apoiada na vontade de democracia. A segunda diferença remete às características do quarto do hotel em Florianópolis, pois da janela podia-se ver o mar: retomava-se, portanto, uma cena “à la Caymmi”. No gesto repetido das ondas, Gilberto Gil captou “uma novidade”, que resulta mais da subversão de uma ordem e da releitura do passado: “O quarto do hotel dava para o mar, e eu estava escrevendo na mesinha de frente para a janela, com a visão do mar no fundo. Daí a ideia da sereia que vinha dar na praia”.⁶

⁵ Depoimento de Gilberto Gil. Cf. Rennó. (1996, p. 311).

⁶ Depoimento de Gilberto Gil. Cf. Rennó. (1996, p. 311).

No cotidiano de Dorival Caymmi, a “janela” tornou-se signo de predileção, hábito que o caracterizou como um janeleiro inveterado.⁷ Na sua infância, em 1925, quando contava 11 anos de idade, Dorival morou em um sobrado na Rua do Carmo, em Salvador, que possuía um sobressótão de onde se avistava o mar. Na grafia do seu corpo, a janela traz a extensa gama de interesses do compositor pelo campo da vizinhança circundante e se define como traço significativo também para percorrer a trajetória de sua criação: o olhar atento e sensível, por meio do qual se identifica e se acentua o seu modo particular de apreender as imagens visuais e sonoras, que o situam na linha próxima ao mar. Nos relatos de seus familiares, ressalta-se esse registro:

A casa contava ainda com um sótão e um sobre-sótão, de onde se tinha uma bela visão do mar. Nem é preciso dizer que esta era a parte da casa que mais atraía Dorival. Aliás, até hoje Dorival Caymmi é um amante de janela. Sempre adorou ver as belezas através delas e observar as gentes. (CAYMMI, S., 2001, p. 46)

O gesto de Caymmi repete-se em Gilberto Gil. A janela é o signo de semelhança e de diferença entre os dois músicos, de onde se espreita o mesmo e outro mar, que se desfaz e se refaz em ondas, num movimento intermitente e compassado. Como uma fresta que se abre sobre a realidade, o olhar absorve as fotografias

⁷ Sobre esse tema, vale conferir o depoimento de Jairo Severiano, “Dorival Caymmi, apesar de se confessar um janeleiro inveterado, não criou sua obra vendo o tempo passar pela janela. Viveu a vida movimentada de um ídolo popular, com as peripécias nem sempre agradáveis que impõe uma carreira artística”. Cf. Estella Caymmi (2001, p. 14).

de uma paisagem brasileira, decodifica os ruídos e os sentidos de um mundo que se apalpa e se dissipa continuamente, pelo processo da criação poético-musical. A analogia entre a janela e o olhar do criador permite pensar o limite no jogo do duplo, quando uma história individual espelha e multiplica, por entre outras águas, a imagem transfigurada de uma cena.

“O mar/ quando quebra na praia/ é bonito... é bonito”, reitavam, em forma de refrão, os versos célebres de Dorival Caymmi. Gilberto Gil ouviu, internalizou e manteve a atualidade dos versos caymmianos, na certeza de que o caminho aberto pelo compositor de *O mar* jamais poderia ser esquecido na pintura cultural do Brasil. Da janela do quarto, o mar não se mostra apenas o estímulo visual para a criação; nem somente responde ao gesto de saudade: na correnteza das marés, vem a necessidade de refazer os limites da linguagem caymmiana, movido pelo desejo de reinvenção de si e das praias diante da realidade brasileira observada. Nesse sentido, a janela constitui a zona intervalar presente no duplo, de onde emana uma memória plástica e sonora, uma via de acesso a um conteúdo histórico sobre o Outro, a genealogia de valores sobre si e a respeito da história brasileira. Longe de pertencer ao acervo museológico, a janela e o mar de Caymmi despontam em Gilberto Gil como signo afirmativo para entender a releitura da tradição musical e da cena política brasileira: “A novidade veio dar na praia/ Na qualidade rara de sereia/ Metade, o busto de uma deusa maia/ Metade, um grande rabo de baleia”. (GIL, 1996c, p. 310)

Se para Ulisses, na sua *Odisseia*, o canto das sereias representava a novidade que trazem as paixões, levando o viajante a seu conseqüente naufrágio, a sereia reaparece, depois em Itapuã, no

eflúvio do canto imerso na história local de uma população, seduzida pelas praias ensolaradas da Bahia de Dorival Caymmi. A sereia, dona de sua beleza e de seu encanto – mesmo que submetida ao olhar do pescador –, ganha visibilidade pelo mar e pelas praias que habitavam a poética caymmiana, na década de 50, numa lírica mais intimista, que vai adentrando a realidade e o imaginário brasileiros: “A novidade era o máximo/ Do paradoxo estendido na areia/ Alguns a desejar seus beijos de deusa/ Outros a desejar seu rabo pra ceia”. (GIL, 1996c, p. 310)

Na travessia pelo cenário musical e político do Brasil, em finais dos anos 50, a Bossa Nova haveria de consolidar o descompasso entre a “lírica das massas” e o canto orfeônico em harmonia com o círculo letrado e afeito à música considerada erudita. Nesse contexto, a sereia desafina em “um samba de uma nota só” e consolida a imagem de um país projetado para o futuro, uma nação capaz de produzir “a novidade” musical, que alimentaria a fé no país de JK; promessa ratificada com o lançamento da obra *Grande sertão: veredas*, em 1956. Enfim, o Brasil via-se alimentado pelo clima de euforia cultural e de uma produção musical intensa, que o representaria internacionalmente.

As sereias que habitavam o mar e o amor de Caymmi, entretanto, não podiam ser esquecidas, e a “novidade veio dar na praia” de Gilberto Gil. Nesse caso, vale demarcar o sentido social que o termo “praia” adquire na genealogia dos valores históricos a ele atribuídos pela Cidade da Bahia e no Brasil. Segundo Antonio Risério, a praia é uma invenção que retrata o percurso da história brasileira desde o período colonial até hoje. Ao retomar a discussão desenvolvida por Thales de Azevedo, em *A praia – Espaço de socialidade*, para quem a praia “tem somente cerca de um século

de existência”, Antonio Risério (1993, 2004) amplia as margens litorâneas no tempo, pois adverte que a beira-mar não era deleitada pela elite; já era, porém, desfrutada pelos índios, pelos escravos e pelos pobres desde o período colonial no Brasil: “Os pobres é que iam à maré. Assim, na Cidade da Bahia e seu recôncavo, a ‘praia’ foi, primeiramente, coisa de pobre”. (RISÉRIO, 2004, p. 474)⁸ No passado colonial, a praia começou a existir a partir do gesto de liberdade e de ousadia dos dominados. Não apenas movidos pela atividade de caráter funcional – para banhos de higiene e pesca –, esses atores sociais dirigiam-se à beira-mar também como fonte de prazer e de encontro social.

Remontando ao passado, as páginas da Cidade da Bahia desenhavam o desdém e a cegueira das elites, que não costumavam banhar-se no mar. (RISÉRIO, 2004b, p. 475) Contempladas a distância, as ondas nem sempre habitaram as pinturas dos quadros dos sobrados da Cidade do Salvador. A plasticidade das águas marítimas e de suas areias foi esquecida e só ganharia novamente visibilidade a partir do século XIX, quando se firmou a valorização terapêutica dos banhos marítimos, na confluência com as regras e os remédios receitados pela medicina europeia: “Ainda no rastro da Europa, mas agora via Rio de Janeiro, para onde se transferira a corte lisboeta, a beira-mar baiana também se converteu em espaço terapêutico”. (RISÉRIO, 2004b, p. 478) A praia

⁸ Segundo Antonio Risério, no século XVIII, notava-se a desvalorização da praia como fenômeno estético, mesmo que, antes, o poeta Gregório de Matos já afirmasse esse fato estético em alguns de seus poemas: “Houve um período, na história de nossas elites, em que o litoral deixou de ter existência estética e paisagística. [...] Foi nesse contexto que nasceu Petrópolis, a corte brasileira voltando as costas à praia tropical, aos incômodos do Rio de Janeiro, cidade mestiça, escravista, ensolarada e marítima”. Cf. Risério (2004b, p. 474).

passaria a existir, desde então, como território de sociabilidade, embora atrelado à emergência de uma semântica clínica associada ao mar, que ainda negligenciava o prazer e a ludicidade. Os banhos e as idas da elite às águas marítimas, em meados do século XIX, proporcionaram, contudo, a proximidade mais intensa com a praia e permitiram a elevação de outro capital simbólico, que investiu as areias com o significado mais coletivo. Disso resultou a “invenção da praia”, tal como hoje se observa no Brasil.

As canções praieiras de Dorival Caymmi convidaram a abrir a janela para o mar e, através dessa fresta, registraram e espalharam, em ondas sonoras, a leitura descolonizadora das praias da Bahia, com suas morenas, com o sol, a sensualidade e o prazer; não apenas como fonte de remédio. A cultura praieira estabeleceu-se, pelas músicas caymmianas, como via de acesso e de possibilidade de atingir sujeitos confinados entre as quatro paredes, presos a uma leitura redutora e vertical das narrativas e paisagens brasileiras. Como modo acessível à horizontalidade do mar, a janela remete à passagem, à fissura no cimento das classificações sociais, atestadas em tantas praias do Brasil: “Ô morena do mar/ Oi eu, ô morena do mar/ Ô morena do mar/ Sou eu que acabei de chegar/Ô morena do mar/ Eu disse que ia voltar/Ai! Eu disse que ia chegar/Cheguei!”. (CAYMME, 2000c)

Em *Morena do mar*, canção de 1972, o lirismo calmo e intimista reúne, na aliteração da consoante nasal, não somente o laço estreito entre a morena e o mar; permite o campo de associação que inviabiliza entender a trama musical caymmiana distante do panorama social e político brasileiro. O litoral oferece a oportunidade de encontros com um contingente de pessoas invisibilizadas, desprestigiadas, mas que, na disposição rítmica, emergem com o molejo e a graça do corpo. Com os banhos, nas-

ce a consciência sobre a nudez recalcada; emerge, no contrapelo, a potência suscitada pela força das águas da música popular, que desloca o artefato metafísico e ascético da cultura ocidental.⁹ As praias de Caymmi trazem, no seu substrato melódico, a poética do mar atrelada à política dos corpos, antes sombreados por um modo de iluminar os relevos, o litoral brasileiro e também a costa da América. As ondas, em cadências sonoras, revolvem as areias e as páginas da história do Brasil e trazem a sedução da sereia, do canto de Iemanjá, em Itapuã: “Para te agradar/ Ai! Eu trouxe os peixinhos do mar/ Morena/ Para te enfeitar/ Eu trouxe as conchinhas do mar/ As estrelas do céu, morena/ E as estrelas do mar/ Ai! As pratas e os ouros/ de Yemanjá”. (CAYMME, 2000d)

As sereias de Caymmi reaparecem na praia de Gilberto Gil, embora ressurjam na linha de um horizonte diferente, em um país marcado por desigualdades sociais acirradas, de que a praia é um grande palco. Na contemplação das janelas, o a travessia da música popular: a passagem da deslocamento do olhar reflete também vertente mais intimista, para o caráter de denúncia e de protesto.¹⁰ O mar de Gilberto Gil interpela e expõe os horizontes já abertos por

⁹ Na biografia *O mar e o tempo*, Stella Caymmi (2001, p. 82-83) registra os veraneios em Itapuã e ressalta “o naturismo em voga e Dorival e seus amigos chegaram a praticar o nudismo nas areias brancas do Abaeté”.

¹⁰ Segundo José Miguel Wisnik (2004a, p. 208) “a bossa nova sustentou muito tempo intactos o intimismo urbano e a contemplação otimista do país moderno que a caracterizam, pois as linhas cruzadas daquele momento cultural, em que um projeto populista de aliança de classes em bases nacionais contracenava fortemente com o desenvolvimentismo, levaram a que ela se desdobrasse numa música de tipo regional, rural, baseada na toada e na moda de viola, quando não no frevo, no samba e na marcharanchinho. Vandrê, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Gilberto Gil e o próprio Caetano, entre outros, fizeram a mesma passagem, de uma formação bossa-novística para a canção de protesto”.

Caymmi, de onde se avistam não só as ondas que escapam e deslizam continuamente numa repetição indiferenciada: “Ó mundo tão desigual/ Tudo é tão desigual/ Ó, de um lado este carnaval/ De outro a fome total”. O canto que emana de *A novidade* traz a sereia mais consciente da pressão das correntes marítimas, que reivindicam o seu canto e a sua presença; entretanto, nessa correnteza, infere-se a força de atração de sua voz, sintonizada com os meios de comunicação de massa. Desse processo, resulta a canção que interroga as possibilidades e as barreiras da *refazenda* no traçado das praias do Brasil e do mundo, persistente no mesmo descompasso social: “E a novidade que seria um sonho/ O milagre risonho da sereia/ Virava um pesadelo tão medonho/ Ali naquela praia, ali na areia”. (GIL, 1996c, p. 310)

A janela do quarto do hotel permite a leitura crítica da realidade social brasileira, ao mesmo tempo em que representa o signo de interface entre Dorival Caymmi e Gilberto Gil.¹¹ Assim, na música deste compositor, a sereia metaforiza “a novidade”, que aparentemente nada traz de novo. Primeiro, porque as sereias sempre habitaram o mar; desde Caymmi já se ouve o seu canto. Segundo, ela navega pelas águas do mesmo paradoxo que envolve o cenário brasileiro: a sociedade do carnaval e da fome, da riqueza que cresce acompanhada de uma miséria também ascendente. Terceiro, o “novo” já não anima a retórica dos letrados, nem se exaltava na vontade dos tropicalistas, que souberam entender o papel e a importância da tradição.

¹¹ Quanto ao tema da “janela”, Octavio Paz (1991b, p. 38) ressalta, baseado nas ideias de Whorf, que “continua de pé a idéia da linguagem como uma janela que nos deixa ver os outros e, dentro de certos limites, nos comunicar com eles”.

A ideia do “novo” já moveu o discurso das vanguardas, quando se colocava a chave do debate em torno do termo “originalidade”, acreditando ser o desejo da arte a necessidade de rupturas quanto ao passado, na regulação linear do tempo. No caso particular de Gilberto Gil e daqueles que cumpriam os ideais do tropicalismo, não se ressalta esse anseio. Sabe-se que “a novidade” é possível pelo modo de ler a tradição, pela maneira de repetir e rearranjar as histórias, que se reconfiguram, nesse gesto, diferentemente. Sobre isso trata Gilberto Gil, quando se reporta a sua celebrada *Tradição*:

No conjunto da obra do Caymmi, encontra-se relato de uma outra tradição da Bahia, anterior à chegada do petróleo e ainda com o saveiro, as praias, as baianas, o acarajé. Minha música já faz a indicação de várias mudanças de tradição: a transformação do transporte urbano (os ônibus começando a circular), os navios, o contrabando, a cultura americana chegando [...] ¹²

No fragmento do texto, nota-se que a tradição aparece contígua às mudanças exigidas pelo espaço e pelo imaginário urbano baiano e brasileiro. Do bonde da Bahia de Caymmi ao ônibus circulante pelas ladeiras do Barbalho, explicita-se a proximidade

¹² O depoimento concedido por Gilberto Gil sobre a letra de *Tradição* de 1973 dialoga bem com uma parte da canção: “Conheci uma garota que era do Barbalho/ Uma garota do barulho/ Namorava um rapaz que era muito inteligente/ Um rapaz muito diferente/ Inteligente no jeito de pongo no bonde/ E diferente pelo tipo/ De camisa aberta e certa calça americana/ Arranjada de contrabando/ E sair do banco e, desbancando, despongar do bonde/ Sempre rindo e sempre cantando/ Sempre lindo e sempre, sempre, sempre, sempre, sempre / Sempre rindo e sempre cantando”. Cf. Rennó (1996, p. 145).

e a distância entre ritmos e subjetividades emergentes também nas canções dos dois compositores. Nesse sentido, o título da canção *Morena do mar* de Caymmi representa um modo especial de sentir e entender a locução adjetiva dessa expressão. O compasso cadenciado alude ao próprio movimento e remelexo da morena e das ondas, do meneio de corpo a deslizar pela calmaria envolvente da orla marítima, confirmado no ritmo da canção. A locução adjetiva, por outro lado, afere também a repetição no processo criativo caymmiano, quando este compositor retoma e retorna “às águas” de sua poética na imagem da mulher associada ao mar. No trocadilho com *Morena do mar*, nasce o nome Marina, que revela o duplo fascínio de Caymmi reafirmado por Gilberto Gil.

Na canção *Marina*, de 1958, ouve-se novamente o diálogo musical com o mar, com aquele ritmo que vem das ondas sonoras e deságua na canção e no nome feminino. Do compasso sem ornamentos, surge a face nua da linguagem de *Marina*, exortada pelo compositor a ser um rosto sem pintura, sem os excessos, a não ser com as cores que envolvem a própria miragem natural de seu corpo. A sedução acentua-se na nudez de seu despojamento simples, sem adereços que venham pôr sombra na tela cuidadosamente pincelada. Nesse contexto, a mulher associa-se ao próprio corpo da canção, autorizada pelo estilo marcante de seu compositor: “Marina, morena,/ Marina, você se pintou./ Marina, você faça tudo,/ Mas, faça um favor: Não pinte esse rosto que eu gosto e que é só meu./ Marina você já é bonita com o que Deus lhe deu”. (CAYMME, 2000b)

Em 1990, no disco *Realce*, Gilberto Gil gravou *Marina*; dessa atitude do cantor, emergem duas questões. A primeira refere-se

ao fato da escolha desta música dentre o elenco das composições caymmianas. Ao se rever a discografia deste artista, nota-se que ele não gravou muitas músicas de Caymmi, embora se defina como um seguidor de sua história; essa canção foi a eleita. A segunda reporta-se ao próprio tom impresso no disco, no timbre do seu título *Realce*, que leva a pensar a vontade presente no gesto dessa repetição de *Marina*, em outro tempo e com outro tónus musical.

O nome *Realce* já é índice da interpretação que foi realizada de *Marina*, 30 anos depois de seu surgimento na voz de Caymmi. O ritmo impresso por Gilberto Gil não agradou a todos, principalmente àqueles admiradores afeiçoados ao tom de voz e à melodia construída pelo seu criador.¹³ Na recusa desses, rejeitou-se a maquiagem completa do rosto de *Marina*, expressamente proibida na letra e no ritmo da canção. Desse modo, Gilberto Gil transgride a ordem dada pelo pai e, na releitura do texto prévio, afirma o deslocamento e a diferença nas malhas da dinâmica da tradição.

Inúmeros acordes e cores foram agregados à música caymmiana. Gilberto Gil, de fato, pintou *Marina*, mas não se tratou de uma mancha, nem uma mácula no retrato. Há a polifonia de instrumentos em relação à música precedente, com o caráter multifacetado e simbólico inserido na pintura da face musical e feminina. A pintura remete à consciência exposta di-

¹³ Dentre esses, está Antonio Risério, para quem a interpretação de Gilberto Gil representou a maquiagem completa do rosto de Marina. Segundo ele, “a personagem de Caymmi pedia apenas um favor, exatamente o que Gil resolveu não atender. Era preferível um canto a palo seco ao excesso de cosmético”. Cf. Risério (1993, p. 36-37).

ante das transformações que ocorreram entre a música interpretada por Gilberto Gil e a criada por Dorival Caymmi. No intervalo da fala masculina, ocorre a produção de outro sentido, quando *Marina* pode ser ouvida no corpo em trânsito, entre hotéis e as cidades, na passagem por não-lugares e janelas que envolvem e permitem a emergência de territórios dúplices. Na interpretação de *Realce*, nasce, portanto, outra *Marina* e um outro olhar frente a ela, que não lhe nega o direito de se maquiar. Na mudança do ritmo impresso por Gilberto Gil à cantiga, adensa-se a transformação de sentido: no requiebro, dá-se a permissão para se pintar, embora a letra da canção negue e diga as mesmas palavras de Caymmi, em seus versos: “Me aborreci, me zanguiei,/ Já não posso falar./ E quando eu me zango, Marina, não sei perdoar”.

A música desenvolvida sobre a matriz caymmiana ganha um tom lépido, em contato com o som da flauta e o jogo da voz de Gilberto Gil. Ao pintar o rosto de *Marina*, este se torna ainda mais urbano, penetrando em outros campos simbólicos, a enfrentar diferentes espaços e outros mares. O ritmo recriado sinaliza e afirma, na segunda versão, a autonomia de *Marina* diante do autor e, também, diante do masculino. Na regravação, nota-se a impossibilidade de reprimir a escolha de “Marina, morena”; a distribuição das cores vem iluminar as atitudes do corpo, como se houvesse o Outro na imagem, que só seria notado com os matices agregados à primeira gravação. Gilberto Gil, por outro lado, expõe a certeza de que nada poderá conter o desejo guardado em *Marina*, e o amante terá de suportar o seu rosto no realce de outras cores. Desse modo, ele distende a força de *Marina*, desenhada por Caymmi, e dá vazão a seu destino, como canção e como mulher-sereia.

A “novidade” do ritmo está em agregar outro sentido para aquilo que já estava codificado e situá-lo em outro tempo e espaço, consoante as exigências da produção artística, voltada ao mercado fonográfico e ao público. Nesse artefato de releitura do outro, delinea-se o duplo em Gilberto Gil: na costa do mar de Dorival Caymmi, faz-se a revisão de preceitos formais e também das mudanças que ocorreram no horizonte social brasileiro e em outros arredores do globo, com as transformações de sentido que isso acarreta.

A praia de Caymmi não se esbarrou em penedos, nem se reprimiu nos recifes e pedras de Itapuã. As cores, sugeridas pela suposta maquiagem de *Marina*, na sua primeira versão, não se tornaram reativas ao imperativo que negava a sua prática: “Não pinte esse rosto que é só meu”. As praias levaram o rosto de *Marina* para o reencontro com o sentimento mais amplo na voz de Gilberto Gil; ela é regravada para mover a dança daqueles que se encantaram com o mundo aberto pelo mar de Caymmi – na miragem contemplada da janela, de onde se avistava a psicologia do homem comum presente no cotidiano de Salvador – e também por outras gerações ulteriores às praias e às sereias de Itapuã. No interstício da janela, Gilberto Gil deixa entrar o mesmo e outro vento; espalha-o em ondas sonoras pelas cidades do Brasil, na interface do duplo, no diálogo entre as arestas das palavras do outro, no “realce” das duas “Marinas”.

Assinala-se, na façanha da maquiagem de *Marina*, a ambivalência presente também nas janelas: a dinâmica do duplo entre o dentro e o fora. Nesse sentido, a janela representa o limite que impede a completa separação entre o espaço de exterioridade e o de interioridade. Se o “dentro”, a princípio, sugere o encontro

com a intimidade, com os convites das marcas do corpo da *Morena do Mar* – vivida na voz de Caymmi e na costa marítima da Bahia, nas telas da memória –, não se opõe à exterioridade. Diante do apelo ao mar que ressalta da janela – dentro e fora de Caymmi –, contempla-se e se recria o Brasil na imensidão refulgente da orla entre o inconsciente e a consciência da história social das praias brasileiras, refeitas no entredizer e no entrecompor da cena caymmiana. O ritmo de Caymmi transfigura-se no *Realce* de Gilberto Gil, que o reconhece como um pai “Buda nagô”: “Dorival é um Buda nagô/ Filho da casa real da inspiração/ Como príncipe, principiou/ A nova idade de ouro da canção/Mas um dia Xangô/ Deu-lhe a iluminação/ Lá na beira do mar (foi?)”. (GIL, 1996a, p. 338)

Composta em 1991, a canção *Buda nagô* é mais que uma homenagem prestada a Dorival Caymmi: “Dorival é a mãe/ Dorival é o pai/ Dorival é o peão/ Balança mas não cai”. (GIL, 1996a, p. 338) Esta música também nasce em um quarto de hotel, em Roma, à noite, quando se observa a retomada da mesma e da outra cena do Hotel Danúbio, em 1967. A janela que levou até Caymmi foi um show da família de Bob Marley na cidade italiana, do qual Gilberto Gil havia sido um dos participantes. Interessa sublinhar, nesse contexto, a repetição da cena do corpo em passagem, que elege a geometria e a ótica do quarto de hotel como espaço para situar a sua memória, para intensificar experiências intersubjetivas e afirmar a pulsação de fragmentos de narrativas biográficas concentradas e dispersas no ritmo das canções.

Tal como se havia revelado em *Domingo no parque*, há de se considerar a modificação na pintura daquela paisagem: a música não seria “à la Caymmi”, seria para Caymmi. Na transposição

geográfica, o nome do pai surge na *refazenda* dos conteúdos recalcados de uma cultura colonizada, ocidentalizada, que teve na Igreja Católica Apostólica Romana um de seus vetores maiores de poder. A cidade romana revela a cifra secreta de outra cidade, de outra lógica cultural. Dorival desponta, então, na paisagem de outra Roma: “Dorival é um monge chinês/ Nascido na Roma negra, Salvador/ Se é que ele fez fortuna, ele a fez/ Apostando tudo na carta do amor/ Ases, damas e reis/ Ele teve e passou (iaiaí)/ Teve um mundo a seus pés (ioiô)/ Ele viu, nem ligou (iaiaí)”. (GIL, 1996a, p. 338)

Os versos apresentados trazem referências à biografia de Dorival Caymmi, interpretada e reescrita por Gilberto Gil em seus acordos. Quando deixou Salvador no navio Itapé, com 23 anos de idade, em 1º de abril de 1938, Caymmi não possuía planos nítidos sobre a carreira profissional. Embarcava para a então capital do Brasil com a expectativa de inserir-se no mercado de trabalho, já que, em Salvador, as tentativas com esse propósito não haviam alcançado êxito. Naquele centro urbano, a música ainda não se tinha projetado decisivamente em seu futuro, e o violão, guardado em papel de embrulho nos primeiros dias no quarto da pensão de dona Julieta, no centro do Rio de Janeiro, mal sabia o que o esperava nos próximos meses. Muitas músicas ainda inacabadas, trazidas da paisagem baiana, ganhariam corpo e voz nas andanças de Caymmi pelas ruas e noites cariocas.¹⁴

¹⁴ Canções como *O que é que a baiana tem*, *O mar* e *A lenda do Abaeté* nascem no compasso daquele baiano pelas ruas do Rio de Janeiro. Antes costumava buscar sua fonte de criação na leitura das ruas e dos pregões escutados na Rua do Carmo, mas, longe de sua terra natal, revive as cenas do passado e as reintegra ao presente, na contemplação de outras praias. Em um dos seus depoimentos, Dorival Caymmi confirma: “Eu ia sentir o cheiro do mar ali na Praça Mauá”. Cf. Estella Caymmi (2001, p. 111).

Na letra da sua canção, Gilberto Gil ressalta não somente o sucesso vertiginoso conquistado pelo ex-sogro e compositor baiano, que teve “um mundo a seus pés”. Apresentam-se afetos compartilhados, além do quadro de valores marcantes da vida do “Buda nagô”, com os quais se define a realeza da sua inspiração e de sua história, comparável à de Buda: “Seguidores fiéis (ioiô)/ E ele se adiantou (iaiá)/ Só levou seus pincéis (ioiô)/ A viola e uma flor”. (GIL, 1996a, p. 338) Na analogia a Sidartha Gautama, sobressaem-se as aproximações inevitáveis entre Caymmi e aquele príncipe-sábio, dono de um trono, mas que rejeitou as loas vazias prestadas aos reis.¹⁵ Similarmente, Gilberto Gil interpreta o silêncio de Caymmi – quando este deixa de compor – como a atitude de quem não se permitiu seduzir e cegar pelo poder da riqueza e da glória: “Ele viu, nem ligou (iaiá)”. (GIL, 1996a, p. 338) Sensível à simplicidade e ao despojamento na forma de conduzir a biografia caymmiana, à maneira do mestre afro-oriental, os versos da canção caracterizam o “Buda às avessas”.

No jogo entre “ases, damas e reis”, Gilberto Gil marca, principalmente, a diferença entre os dois príncipes. A biografia de Caymmi reescreve-se, na canção, como sinal indicativo da críti-

¹⁵ Sobre isso discorre Gilberto Gil: “As semelhanças, por mim engendradas, dessemelhanças entre as trajetórias do Buda e do Caymmi, o nosso Buda ocidental, atual, transpreto e transreligioso. Um, abandonando o palácio e a vida principesca para iniciar a sua peregrinação ascética de abdições e mortificações até sentar-se cansado, como conta a lenda, debaixo de uma árvore e, aí, se iluminar. E o outro obtendo, segundo meu ponto de vista, a iluminação – elevação de espírito que ele demonstra ter –, no percurso de uma vida mundana, de um roteiro que passa por lugares comuns. [...] A iluminação de um homem comum e a desnecessidade da visão sacralizante de um espaço especialmente ungido para obtê-la. Esses os sentidos de ‘Buda-Nagô’”. Cf. Rennó (1996, p. 339).

ca à lógica ascética; afirma o saber e a alegria que as ruas da Bahia ensinaram-lhe a apreciar e a usufruir. Longe de se sentir inadequado às palavras que definem o mundo na sua orquestração desconcertante e incerta, para Caymmi as cenas da vida não têm ensaio; elas se exigem no tempo instantâneo e concreto de apreensão da realidade e do presente. Desse modo, sem a angústia e a ansiedade que acompanham a escolha ascética dos santos e mártires, as canções caymmianas desfrutam do sentimento de pertença ao mundo, no encontro com as praias, as paisagens e as “rosas” do Brasil: “Rosas formosas são rosas de mim/ Rosas a me confundir/ Rosas a te confundir/ Com as Rosas, as rosas, as rosas de abril”. (CAYMME, 2000e)

Com as rosas e as ondas que chegam à praia, observa-se a melodia na inflexão da música modulada à exaltação da vida. Dessa sintonia, Caymmi extrai os signos e os acontecimentos da trama social brasileira que irão povoar a grafia da história de suas canções, sempre atentas ao rumor do mar e ao marulho das esquinas no desenho de seus pincéis. A vida para ele é um bem-querer que, na semelhança e na diferença dos versos dedicados a “João Valentão”, exige a entrega a seus cantos e encantos: “Porque não há sonho mais lindo/ do que sua terra,/ não há!” (CAYMME, 2000a)

Assim, não foi apenas no Nordeste de Luiz Gonzaga que Gilberto Gil foi encontrar o compasso de sua canção. Ao traçar as linhas dos versos de *Buda nagô*, não há apenas o tributo dirigido a Dorival Caymmi: desfruta-se, na pulsação contagiante do ritmo, no jogo com os pares e com as antíteses, a forma de sentir e avaliar a importância de Caymmi para a grafia da cultura brasileira; esta música não se restringe apenas à vontade de interpre-

tar e reverenciar as praias e as sereias caymmianas. Também se desenha a geometria das afiliações de valores com os pais espirituais – “Mas um dia Xangô/ deu-lhe a iluminação” –, dos encontros afetivos, filosóficos e estéticos, que marcaram também a biografia de Gilberto Gil: “Na praia de armação (foi não)/ Lá no jardim de Alá (foi?)/ Lá no alto sertão (foi não)/ Lá na mesa de um bar (foi?) /Dentro do coração”.(GIL, 1996a, p. 338) Espreita-se, na filosofia caymmiana, o declínio da perspectiva dualista na maneira de entender o “Buda nagô”, na fronteira entre o Oriente e a África.¹⁶ Assim, nas ilações do lance de dados da existência de Caymmi, as cadências de oposição desfazem-se no duplo e no reinventar do próprio nome: o “Buda nagô”: “Dorival é ímpar/ Dorival é par/ Dorival é terra/ Dorival é mar”.

Nos versos da canção, Dorival Caymmi insere-se na rítmica atenta ao molejo do corpo: o poder do “pé, da mão, do céu e do chão”. Entre o céu e o chão, situa-se o despojamento e a liberdade de criar, como crise de valores e princípios metafísicos em meio aos quais se situou o alicerce da Roma sagrada. Entre o Oriente e a África, emerge a estratégia da janela, da qual Dorival Caymmi, entre o profano e o sagrado, pôde ouvir a crise do pensamento dirigido pela premissa da unidade, atrelada à soberania do logocentrismo ocidental: “Dorival tá no pé/ Dorival tá na mão/ Dorival tá no céu/ Dorival tá no chão”. Ao pé e à mão correspondem os movimentos articulatórios exigidos pela sua

¹⁶ No seu ensaio *A gaia ciência*, José Miguel Wisnik faz a análise do papel da música popular para o processo de fundação do país, presente nas canções, quando se apreende o desenho da “filiação a uma paternidade plural, múltipla e dialógica, [...] o pai baiano brasileiro universal, africano e oriental, surpreendido por Gilberto Gil em Dorival Caymmi como ‘Buda Nagô’”. Cf. Wisnik (2004b)

música, por meio dos quais se ressignifica o corpo na cultura brasileira, no desprezo do riso maroto à paisagem idealizada do além-mar. A corporeidade, nas malhas interpretativas de Gilberto Gil sobre o “Buda nagô”, desenvolve-se mediante a dança construída no intervalo das antíteses, entre o objetivo/subjetivo, no limiar da fronteira e da fresta entre o céu e o chão:

Eu tenho o fascínio do chão. Eu sou um homem que olha muito pro céu, por instinto. Contemplação de praia vazia pra mim é um preenchimento natural. E olhar o chão assim... aí eu andava cutucando, examinando isso de perto. Encontrava uma folha, um cisquinho, umas terrinhas, caquinhos de louça, lixazinha de caixa de fósforo, um palitozinho de cera, que antigamente se usava palito de fósforo de cera. E encontrava bombinha de lança-perfume jogada, de outro carnaval, encontrava continhas e coisas assim, encontrava as maiores bobagens, tudo que tinha jeito curioso, uma pedrinha, eu metia no bolso e furava, né? (CAYMMI, S., 2001, p. 47-48)

No sentido sugerido pelas palavras caymmianas, pode-se dizer que Caymmi inaugura a sua poética *entre* o céu e o chão; nele, ativa-se a potência da fronteira, apreendida também por Gilberto Gil. Disso resulta a valorização do irrisório e do simples na maneira de sentir e abordar o mundo – o “cisquinho” –, que não o torna menos complexo e menos rico. Nesse contexto, permite-se pensar a potência do “cisco”, cuja matéria insinua-se como ínfimo objeto, porém, quando se desloca para os olhos, impede-os de enxergar e distinguir a paisagem. O incômodo provocado pelo “cisco”, ao cerceamento da visão, afirma o momento em que

as poses sociais caem diante do deslocamento momentâneo e imprevisto do sentido, e, desse modo, no chão de Caymmi, refulge a estética dos pequenos acontecimentos, quando as narrativas coletivas são repassadas pelas experiências subjetivas, diante do inesperado – como na tempestade em *A Jangada voltou só* –, sem o controle do leme da razão.

Ao rastrear o chão onde se imprime a escrita e a psicologia do homem comum, divisa-se o limite com o céu e, nesse intervalo, desponta o brilho do mar no horizonte musical brasileiro, cujas águas desfazem os conceitos dicotômicos: o natural e o cultural, o sublime céu e a profana terra. Assim, em *Buda nagô*, revelam-se a riqueza e as possibilidades de vida inerentes à poética das ruas, no tecido alusivo às cores e ao panorama cultural do Brasil, no limiar do plano concreto de apreensão da realidade, quando não se abstrai o mundo, colocando-o na dimensão do intocável: “No Abaeté tem uma lagoa escura/ Arrodeada de areia branca/ Ô de areia branca/ Ô de areia branca”. Em *A lenda do Abaeté*, o inominável apreende-se do visto e do refletido nas águas escuras da lagoa; pois as abstrações – apenas nos contornos restritos ao céu – tornam a vida social impensável.

A plasticidade da pintura do Abaeté parece falar por si mesma, no entanto nasce da experiência permeada pelas músicas, estórias ouvidas na Bahia e de um modo próprio de desnudar a linguagem, que Dorival Caymmi aprendeu a decifrar quando veraneava, na juventude, em Itapuã. A canção, assim, não é o refúgio, nem o asilo para a solidão do artista, pois há, na dupla visão entre a areia clara e a sombra da lagoa, o formato da magia e do mistério presente na vida e na alquimia da linguagem caymmiana, sem negar o poder e a realidade descritos em *A lenda do Abaeté* e de sua gente.

Assim, ao falar do *Buda nagô*, as areias das praias de Gilberto Gil reverberam os raios solares da poética e do ritmo caymmianos, no remanejamento e rearranjo das hierarquias estabelecidas, no modo de coreografar as diferenças no Brasil. Se Dorival é ímpar e par, há nesse jogo a ambivalência de sentidos no duplo: ele é ímpar no sentido de sua diferença, de sua singularidade; contudo ele se faz par, na interface com o outro, quando se garante o convívio social. O jogo de Gilberto Gil, por outro lado, afirma a zona intervalar, quando a viola tange o declínio das polarizações, como índice de reconfiguração estética, política e contra os padrões morais ascéticos, nomeadamente de inspiração greco-romana. Por meio desse modelo, corpos foram produzidos à margem da cultura; no entanto, no ritmo da música popular, na voz e na viola de Caymmi, eles ganham visibilidade: a cultura praieira degusta e “come beiju”, no pirão que vem da terra e do Nordeste do Brasil: “Dorival é Eva/ Dorival Adão/ Dorival é lima/Dorival limão/[...] Dorival é índio/ Desse que anda nu/Que bebe garapa/ Que come beiju”. (GIL, 1996a, p. 338)

Dorival Caymmi ajudou a construir os caminhos e a fama da música popular brasileira. Em 1938, o jovem compositor baiano entrava para a Rádio Nacional e, com ele, notava-se a afirmação da música urbana, que antes era definida, por Mario de Andrade, como “popularesca”, no timbre afinado pela dicotomia ao popular; este último termo restrito às canções folclóricas.¹⁷ É possível ler a genealogia da expressão “música popular brasileira” a partir de Dorival Caymmi, na travessia por Gilberto Gil, quando sobre-

¹⁷ Sobre esse enfoque, foi consultado o livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, de Antonio Risério (1993, p. 13-14)

vêm as pressões estéticas e políticas, que se enlaçam à efervescência e à afirmação da República no Brasil.

O *Buda nagô* rastreia e participa de um conjunto de forças sociais e de sintonia artística, que concorreu para constatar o caráter não-universal da expressão “música popular”; índice do fenômeno estético e cultural desentranhado das lutas e encontros entre os diversos agentes e atores sociais implicados com a história política brasileira. Sobre esse enfoque, merecem destaque as palavras de Carlos Sandroni, para quem “a ideia de ‘música popular’ tem um pressuposto comum à de república: trata-se da ideia de povo”.¹⁸ Segundo este autor, a partir dos anos de 1930, as músicas urbanas, com a emergência do disco e a crescente voltagem de propagação dos rádios, vão possibilitar o surgimento de outro sentido para o “popular”, antes associado majoritariamente à música rural. Arelada a esse impulso que animava as vozes e os acordes tocados nos rádios, nascia a expressão “música popular” associada à ideia de “povo brasileiro”, no influxo cada vez maior nos limites urbanos. Dorival Caymmi, com suas peças musicais, é a afirmação desse fenômeno cultural e político brasileiro.

Nos anos 50, o Brasil ainda assistia à dicotomia entre o folclore e o popular. A primeira palavra mantinha-se definida nos contornos da música rural anônima e não-mediada; já ao “popular” cabia a música urbana, de caráter autoral, divulgada no rádio e nos discos, pois a televisão mal se anunciava naquele período. Os anos de 1960 traziam a sedução dos meios midiáticos, do mer-

¹⁸ Para esse recorte interpretativo, foi valioso o ensaio *Adeus à MPB*, da autoria de Carlos Sandroni (2004, p. 25)

cado fonográfico crescente e, com esse impulso, confirmava-se a proveniência de outro sentido para o termo “música popular”, unido ao adjetivo “brasileira”. Para Carlos Sandroni, a sigla MPB constituía-se, portanto, como “uma senha de identificação político cultural”, emergente nessa época.¹⁹ Em sintonia com a partitura da MPB, conjugava-se uma forma de compreender também um projeto político para a nação, quando se pregavam e se legitimavam ideais republicanos e, em certa medida, dava-se a invenção coletiva da voz e da expressão do “povo brasileiro”.

O movimento tropicalista, desde os anos 60, afirmou a necessidade de rever a travessia pela sigla da MPB e suas orientações estéticas e políticas, com consequentes conflitos. Gilberto Gil transitou também pelas forças que acompanharam a roda da MPB em sua vida e no Brasil. Revê o saldo dos acordos sociais possibilitados pela sua música, repassa a crônica dos fatos dos dias vividos, na expectativa do aceno aos sentidos vindouros, inseparáveis da dinâmica, da ordem e da desordem das cidades, que segregam e, ao mesmo tempo, ampliam os horizontes das canções. A sigla da MPB dos anos 70 passaria por transformações de forças e vontades, que exigiriam a atenção redobrada, para o balanço geral dos sentidos estéticos e políticos delas resultantes.

Em *Fechado para balanço*, canção composta exatamente em 1970, quando já estava no exílio em Londres, observa-se – no

¹⁹ Segundo Carlos Sandroni (2004, p. 29), “a concepção de uma ‘música-popular-brasileira’, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla MPB, liga-se ao momento da história da República em que a ideia de ‘povo brasileiro’ – e de um povo, acreditava-se cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores”.

léxico do mundo empresarial e administrativo – um momento da biografia de Gilberto Gil e também de análise do que representou a escolha e a decisão pela música popular brasileira. A canção lembra a formação acadêmica em Administração de Empresa, iniciada em 1961, na Universidade Federal da Bahia.²⁰ A música só entrou como atividade fundamental e única na vida desse cantor em 1966: “Gasto sola de sapato/ Mas aqui custa barato/ Cada sola de sapato/ Custa um samba, um samba e meio”. Por entre as contas, Gilberto Gil reflete sobre os esforços e os ganhos que as canções trariam para sua vida e para a história da cena política e cultural brasileira: “Tô fechado pra balanço/ Meu saldo deve ser bom/ Tô fechado pra balanço/ Meu saldo deve ser bom/ Deve ser bom”. (GIL, 1996b, p. 119)

O próprio tropicalismo encarregou-se de discutir as exigências impostas à MPB, na restrição aos limites de defesa fechada ao âmbito nacional.²¹ A militância estudantil e o clima de ditadura militar marcaram essa sigla com a vontade modulada pelos códigos estipulados pela chamada “esquerda” política. Assim, *Domingo no parque* participou da reviravolta, dos ruídos que sua música inauguraria para um público acostumado e afeito às canções de

²⁰ Esta canção remete ao momento da biografia de Gilberto Gil, da sua dupla face como artista e como administrador, que resulta na afirmação da sua vocação para o campo político, notadamente quando ficou à frente da Fundação Gregório de Matos e, por fim, como ministro da cultura. A formação acadêmica já revelava a face de Gilberto Gil seduzida pelo plano do trabalho administrativo, que lhe deu condição de ocupar, durante dois anos, o cargo de fiscal de imposto no Ministério da Fazenda e, posteriormente, em 1965, de se empregar na empresa Gessy Lever, em São Paulo. Tal formação poderia ser entendida como o indício de uma vontade que se expandiria no campo da política oficial.

protesto. Segundo Caetano Veloso, o próprio Gilberto Gil temia os efeitos de sua canção. Tal como Caymmi em 1938, quando estreava na Rádio Tupi, cantando *Noite de temporal*, outro caminho seria aberto para a música popular brasileira com a entrada, em cena, de *Domingo no parque*:

Como o que viria a se chamar tropicalismo pretendia situar-se além da esquerda e mostrar-se despudoradamente festivo, nós nos sentíamos imunes a julgamentos desse tipo. Parti para a aventura de ‘Alegria, alegria’ como para a conquista da liberdade. Depois do fato consumado, eu sentia a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis. Gil, ao contrário, considerando que, se se dava tamanho peso ao que se passava em música popular e se nós estávamos tomando atitudes drásticas em relação a ela, algo pesado deveria nos acontecer em consequência – um cálculo que eu, em minha excitação, evitei –, entrou em pânico. Na noite de apresentação de ‘Domingo no parque’, ele se escondeu sob os cobertores no quarto do hotel (nós estávamos morando provisoriamente no Hotel Danúbio, em São Paulo), tremendo com que

²¹ O sentido que se apoderou da sigla nos anos de 1980 já não era o mesmo dos anos de 1970. Com a força das telas da TV e do mercado fonográfico, a sigla apareceria, em muitos momentos, alheia às exigências e às demandas impostas à defesa do projeto político nacional e de luta democrática. Segundo Carlos Sandroni, o sentido restrito à sigla, na qual se encontrava a música popular associada à defesa dos ideais republicanos brasileiros, seriam diluídos, em nome de uma abertura a novos integrantes, como, por exemplo, o *rock nacional*. Nos anos 90, o Brasil assistiria à emergência de outro capital simbólico agregado à MPB, associado à etiqueta mercadológica, uma marca de consumo no mercado fonográfico. Sandroni (2004, p.31).

parecia ser uma febre repentina, e se recusou a ir para o teatro. [...] Iniciava um romance com Nana Caymmi, filha de Dorival. Nana, que tinha cantado ‘Bom dia’, do próprio Gil, no mesmo festival, para os apupos da platéia, esforçava-se para convencê-lo a ir enfrentar o seu destino. (VELOSO, 1997, p. 179-180)

Do quarto do Hotel Danúbio, na cidade de São Paulo, *Domingo no parque* anunciava o esboço das mudanças pelas quais passaria a música popular no Brasil, no reinventar do processo da composição urbana, feita “à la Caymmi”. Décadas depois, o “Buda nagô” reaparece, em outro quarto de hotel, em Roma, como signo de transformação do impulso iniciado desde o tropicalismo, quando se pregavam as alterações dirigidas à sigla MPB, com outra “orientação estético-política”. (SANDRONI, 2004, p. 29-30) Em *Buda nagô*, Gilberto Gil elabora também um discurso sobre si e sobre a história da música popular no Brasil; ele se produz dentro e fora da tradição caymmiana, da história musical brasileira, no ritmo de um balanço e de uma cadência que não cai: “Dorival no Japão/ Dorival samurai/ Dorival é a nação/ Balança, mas não cai”.

Com Luiz Gonzaga, Gilberto Gil captou a senha para lidar com os meios comerciais de comunicação de massa – no trânsito da música rural à urbana –; por outro lado, ele amplia isso a Dorival Caymmi. Tanto no ritmo imposto a *Marina*, como em *Buda nagô*, imprime-se a vontade de expandir e atualizar a face musical caymmiana, numa época em que a própria sigla MPB revia os seus limites e os seus conflitos: “Dorival vai cantar/ Dorival em CD/ Dorival vai sambar/ Dorival na TV”. Assim, no jogo duplo entre Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, desentranha-se o du-

plo de si mesmo, inscrito no nome: Gil (berto) Gil. No intervalo da grafia do seu duplo acrônimo, nota-se a abertura – simplificada e reinventada na síncopa da vogal da forma “berto” – a reverberar no próprio significante, que marca a fronteira entre a poética e a política, apreendida na força e na fenda aberta pelas canções desses três nordestinos.

Em depoimento à revista *Carta Capital*, em setembro de 2006, Gilberto Gil desvela o seu testemunho: “Eu já quis ser Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga. Aliás, eu sou”.²² Não seria possível, nem necessário, mensurar quem está mais desenhado, quantitativamente, nas inflexões rítmicas e na biografia do corpo daquele que foi um dos mentores do tropicalismo, se é o primeiro ou o segundo nome; nem tampouco a análise permite a síntese dos dois pais. O duplo, inscrito no corpo poético-musical e na cifra do nome Gil (berto) Gil, confirma a janela, a fronteira, que sempre se renova em cada hotel, na reinscrição do nome e no corpo da história musical do Brasil. Entre o sertão e o mar, entre o baião do rei da sanfona e as praias do príncipe Buda nagô, o ministro e artista baiano reinventa também a dupla face no duplo de seu nome.

Na leitura anagramática do prenome “Dorival”, captam-se os ecos sonoros do significante, que traz a inscrição da “dor” e, ao mesmo tempo, do verbo “rir”. Ao gesto associativo entre as duas

²² O depoimento foi extraído do comentário de Gilberto Gil sobre o espetáculo *Os doces vampiros*, que teve como atriz e protagonista a filha do compositor: Preta Gil. Como o tema do espetáculo versava sobre a relação conflitada entre os fãs e os artistas, o cantor baiano traz o tema sob o enfoque do artista como fã: “Sou a hipóbole disso. Eu dizia ‘eu quero ser Dorival Caymmi’”. Cf. Sanches (2006).

palavras, corresponde o jeito próprio deste compositor elaborar o destino, já potencialmente inscrito e sugerido na grafia do próprio nome. As associações entre a “dor” e o verbo rir – conjugado na terceira pessoa “ri” –, evocam a filosofia de quem soube fazer do riso uma forma de burlar a dor, modo de não ser ultrapassado por esta. No nome, assinala-se, portanto, um aspecto da subjetividade e de transformação do signo linguístico: a dor que se inscreve, a princípio, como “rival” – a forma utilizada por tantos ascéticos para desprezar a vida – é reinventada pelas notas musicais, entre o “dó” e o “mi” (de Caymmi). Também no “val” (de Dori-val) – forma apocopada de vale – decifram-se as possibilidades e se exploram as zonas intervalares, presentes no tecido do próprio nome e da história da música popular no Brasil.

Gilberto Gil, em sua canção, decifra o que estava guardado em potencial no nome de Dorival Caymmi e o rebatiza como Buda nagô. O prenome, porém, inscreve-se em anáfora entre os versos – “Dorival é belo/ Dorival é bom/ Dorival é tudo/ Que estiver no tom” – e afirma a simplicidade aprendida com o Buda nagô, com os versos que ensinam a pescar: “Ô canoeiro/ Bota a rede/ Bota a rede no mar/ Ô canoeiro, bota a rede no mar”. (CAYMME, 2000) Dessa maneira, o fluxo da música caymmiana transborda e o afirma como um dos maiores intérpretes da cena cultural brasileira, sendo uma referência não só para a sua família biológica; o seu nome acaba assumindo uma função paradigmática: há um modo de pensar e de compor “à la Caymmi”. Em Gil (berto) Gil, entre a poética e a política do corpo, extraem-se a realeza e o destino de quem soube tecer e destecer a “refazenda” da grafia do Brasil, na melodia que “balança, mas não cai”, evocada e inscrita, anagramaticamente, em “Caymmi”.

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. Um marinheiro num mar pós-colonial. In: _____. *Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000. p. 227-245.

ALMEIDA, Miguel Vale de. O corpo antropológico. *Revista de Comunicação Contemporânea*, Lisboa, p. 49-64, 2004. (Corpo, técnica e linguagem).

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

BRETON, David Le. O corpo enquanto acessório da presença. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, p. 69, 2004. (Corpo, técnica e subjetividade).

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 3 v.

CAYMMI, Dorival. João Valentão. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMME, Dorival. *Caymmi: amor e mar*. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI do Brasil, p. 2000a. 7 CDs. Remasterizado em digital. p1958.

CAYMMI, Dorival. Marina. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMME, Dorival. *Caymmi: amor e mar*. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion.

Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI do Brasil, p. 2000b. 7 CDs. Remasterizado em digital. Disco: *Caymmi também é de rancho*, 1973.

CAYMMI, Dorival. Morena do mar. Disco: *Caymmi 1972*. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMME, Dorival. *Caymmi: amor e mar*. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI do Brasil, p. 2000c. 7 CDs. Remasterizado em digital.

CAYMMI, Dorival. Pescaria (Canoeiro). Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMME, Dorival. *Caymmi: amor e mar*. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI do Brasil, p. 2000d. 7 CDs. Remasterizado em digital. Disco *Canções praiieras*, 1954.

CAYMMI, Dorival. Das rosas. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMME, Dorival. *Caymmi: amor e mar*. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI do Brasil, p. 2000e. 7 CDs. Remasterizado em digital. Disco: *Caymmi*, 1965.

CAYMMI, Dorival. Saudade de Itapoã. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMME, Dorival. *Caymmi: amor e mar*. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI do Brasil, p. 2000f. 7 CDs. Remasterizado em digital. Disco: *Caymmi e o mar*. 1957.

CAYMMI, Dorival. O vento. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMME, Dorival. *Caymmi: amor e mar*. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI do Brasil, p. 2000g 7 CDs. Remasterizado em digital. Disco: *Caymmi e o mar*. 1957.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

322 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GIL, Gilberto. Buda nagô. In: RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

GIL, Gilberto. Fechado pra balanço. In: RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

GIL, Gilberto. A novidade. In: RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996c.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a.

PAZ, Octavio. O sentido é filho do som. In: PAZ, Octavio. *Convergências: ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991b.

RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993.

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004a.

RISÉRIO, Antonio. A invenção da praia. In: RISÉRIO, Antonio. *Uma história da Cidade da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004b.

SANCHES, Pedro Alexandre. Os doces vampiros. *Carta Capital*. São Paulo, p. 50, 27 set. 2006

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice et al (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Afrontamento, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A fronteira, o barroco, o sul, constelações tópicas. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 347-383.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Do pós-moderno ao pós-colonial: e para além do outro*. In: CONFERÊNCIA DE ABERTURA DO CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004,

324 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

Coimbra. Disponível em: <<http://www.ces.fe.uc.pt/opinião/bss/150en.php>>. Acesso em: 6 jan. 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (Org.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000; Contra Capa Livraria, 1999. p. 43-51.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Rio de Janeiro: Autêntica, 1999.

TATIT, Luiz. *A canção – eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004a.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004b.

Submetido em: 30/08/2008

Aceito em: 10/05/2009

O PODER E A DIALÉTICA DA
REPRESSÃO E DA RESISTÊNCIA NA
OBRA *OS QUE BEBEM COMO OS
CÃES*¹

THE POWER AND DIALECTICS OF
REPRESSION AND RESISTANCE IN
THE WORK *OS QUE BEBEM COMO
OS CÃES* (THOSE WHO DRINK LIKE
DOGS).

Saulo Cunha de Serpa Brandão
Soraya de Melo Barbosa Sousa
Universidade Federal do Piauí

RESUMO

Este trabalho visa à análise do romance *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, à luz de conceitos da genealogia do poder, de Michel Foucault, numa abordagem sócio-histórica em que a obra, na concep-

¹ Esta pesquisa tem financiamento do Programa CAPES/PRODOC.

ção de Antonio Candido, configura-se numa relação entre os aspectos estéticos e a realidade social que se transforma em componente de sua estrutura literária. O social, ou seja, o externo, não é visto como causa ou significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura do enredo, tornando-se, portanto, “interno”.

Palavras-chave: Poder. Repressão. Resistência.

ABSTRACT

This article intends to analyse Assis Brasil's novel *Os que bebem como os cães* from Michel Foucault's perspective of power genealogy, within a sócio-historic approach in which the book, under Antonio Cândido's conception, denotes a relation between aesthetics aspects and social reality that becomes a component of a literary structure. The social, that is, the external, is not seen as cause or signify, but an element that plays a role in the constitution of the plot structure, becoming itself “internal”.

Keywords: Power. Repression. Resistance.

Antelóquio biográfico

Um prefácio dessa natureza é normalmente dispensável em um artigo acadêmico. Justificamos sua presença pelo fato de Assis Brasil continuar sendo um quase desconhecido para grande parte dos literatos no Brasil e no exterior, embora isso deva ser considerado uma anomalia, fruto de uma falha de nossas instâncias de consagração, que merece um estudo cuidadoso, pois o escritor é autor de mais de uma centena de livros dentre romances, crítica literária, biografias, dicionários.

Ele faz parte do grupo muito restrito de autores que já ganharam o Prêmio Walmap; ele foi além, ganhando a premiação em

duas ocasiões distintas – *Beira rio, beira vida* (1965) e *Os que bebem como os cães* (1975) –, além de ter recebido quatro menções honrosas na mesma contenda em outros anos. Em 2004, ele foi premiado, pelo conjunto da obra, com o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Ele dedica-se exclusivamente à literatura, já publicou cento e treze livros que foram traduzidos para mais de uma dezena de idiomas.

O autor é dado a escrever livros em série sobre uma mesma temática, desta forma encontramos em sua produção livros que são publicados e agrupados em tetralogias ou ciclos, como: a tetralogia piauiense, a tetralogia histórica, o ciclo dos romances do terror/o ciclo dos romances políticos e a tetralogia/quarteto de Copacabana (inacabada até o momento).

Assis Brasil é piauiense da cidade de Parnaíba, nasceu em 1932 e hoje vive no Rio de Janeiro.

Introdução

A obra modernista de Assis Brasil, *Os que bebem como os cães*, publicada em 1975, recria crítica e esteticamente o momento histórico da ditadura militar brasileira, bem como denuncia, de forma universal, a tortura e toda forma inumana de sobrevivência e de resistência dela resultante.

Essa capacidade de recriação da realidade pelo escritor configura-se no que Antonio Candido (2002, p. 5) diz sobre a literatura:

A literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal [...] Nela se

combinam um elemento de manipulação técnica, indispensável a sua configuração e implicando uma atividade de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor no momento de sentir e apreciar.

A essa afirmação, pode-se acrescentar:

É, nesse sentido, que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça, e transcende a vida real. [...] É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, p.135)

Com base nos pressupostos acima, propomos uma leitura analítica da obra em foco, vislumbrando a inscrição da história da repressão no horizonte do texto, a partir de sua própria tessitura, numa fusão intrínseca do texto e do contexto, ou seja, onde o “externo torna-se interno”. (CANDIDO, 2002, p. 4) Para tanto, apresentaremos a genealogia do poder, de Michel Foucault, na tentativa de aplicação de conceitos como poder, repressão, resistência, entre outros, e a referência ao contexto histórico em que a obra está inserida, imprimindo-lhe o caráter de elemento estrutural da mesma.

A genealogia do poder: do suplício à prisão

Foucault inicia seu livro *Vigiar e punir*, apresentando como objetivo elaborar

[...] uma história correlativa da alma moderna e de um novo poder de julgar, uma genealogia do atual complexo judiciário onde o poder de punir se apóia, recebe suas justificações e suas regras, estende seus defeitos e mascara sua exorbitante singularidade. (FOUCAULT, 2004a, p. 23)

Para isso, determinou quatro regras de análise: a) não ver os mecanismos punitivos unicamente em seus efeitos repressivos, mas ver a punição como uma função social complexa; b) analisar esses mecanismos como técnicas políticas; c) colocar essas técnicas no princípio de humanização da penalidade e do conhecimento do homem; e d) verificar se a sujeição dá ao homem o caráter de objeto do saber científico.

O autor afirma que o corpo, além dos estudos da patologia, fisiologia, biologia, também está mergulhado num campo político, onde as relações de poder investem sobre ele (marcando-o, supliciando-o, dirigindo-o, sujeitando-o a trabalhos etc.) em relações complexas e recíprocas de dominação e como força de produção. Mas sua constituição como força de trabalho só é possível num sistema de sujeição em que, ao mesmo tempo, esse corpo é produtivo e submisso. Tal sujeição se dá não só por instrumentos de violência e ideológicos, mas pode ser sutilmente calculada, organizada e tecnicamente pensada e, no entanto, continuar a ser de ordem física. Ou seja, há um saber do corpo que não é a ciência de seu funcionamento e o controle de suas forças, mas a capacidade de vencê-las, uma “tecnologia política do corpo”. (FOUCAULT, 2004a, p. 26) Essa tecnologia é raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos e não passa de uma instrumentação multiforme e talvez, por isso, não possa ser lo-

calizada quer numa instituição, quer num aparelho do Estado, apesar de os mesmos recorrerem a ela para utilizá-las e impor algumas de suas maneiras de agir:

Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças. Ora, o estudo dessa microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas; que se desvele nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. (FOUCAULT, 2004 b, p. 26)

Nessa perspectiva, o autor registra a ocorrência de uma revolução dos meios coercitivos utilizados desde o século XVII aos tempos modernos, na Europa, observando sempre as relações de poder, mascaradas em nome do corpo social. São três as modalidades através das quais se exerce o poder de punir, três tecnologias de poder: o corpo supliciado, a alma manipulada através de representações e o corpo que passa a ser treinado para a obediência, como reproduzimos a seguir:

1. O suplício: ritual que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, deve ser marcante: “[...] destina-se, ou pela cicatriz

que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; [...] e pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo”. (FOUCAULT, 2004a, p. 31-32) Dessa forma, o castigo não é medido como reparação de um dano, mas para afirmação enfática do poder e de sua superioridade intrínseca, que não é a do direito, mas a da força física do soberano, mais do que obra da justiça. A cerimônia do suplício impõe a relação de força que é dar poder à lei.

2. A punição – princípio da penalidade humana: com a apropriação absoluta da terra pelos burgueses, provocando ilegalidade dos campesinatos e, depois, com a propriedade comercial e industrial implicando um investimento e aumento geral da riqueza, além do grande crescimento demográfico, o alvo da ilegalidade popular passa da linha dos direitos (direito de pasto livre, de recolher lenha, abandono de obrigações que eram essenciais à sobrevivência dos colonos) para apropriação dos bens (a pilhagem, o roubo passa a ser uma ilegalidade a ser punida). Esse fato gerou uma intolerância por parte da sociedade afetada por essa ilegalidade e forçou uma reforma penal, no século XVIII, constituída de uma nova economia e uma nova tecnologia do poder.

Os reformadores buscaram dar ao poder de punir um instrumento econômico que pudesse atender a uma classificação paralela dos crimes e dos castigos e à necessidade de uma individualização das penas, conforme as características singulares de cada criminoso, sem ignorar a necessidade de punir o suficiente para impedir uma desordem futura. “Punir seria uma arte dos efeitos” (FOUCAULT, 2004b, p.78), ou seja, a pena devia ser calculada não em função do crime, mas de sua possível repeti-

ção: seria atribuída de maneira que o malfeitor não quisesse repetir o crime, nem fosse exemplo a ser imitado. A função mais importante da punição é prevenir.

Essa humanização das penas exigia um deslocamento do ponto de aplicação do poder: não mais o corpo através do suplício, mas o espírito, ou antes, um jogo de representações e de sinais que circulem discretamente, mas com necessidade e evidência no espírito de todos. A lembrança da dor ou do inconveniente da punição impede a sua reincidência e previne atos semelhantes, no futuro, por parte da sociedade. O castigo não é mais sobre o corpo, mas atua profundamente sobre o coração, o intelecto, a vontade e as disposições. É, portanto, uma forma de punição mais econômica e eficaz do que os suplícios feitos em público para ressaltar o poder do soberano.

3. A prisão – aparelho de poder e de saber: a partir do código penal de 1810, na França, a prisão era a forma de castigo essencial. Isso se deu devido à formação de grandes modelos de encarceramento punitivo durante o Renascimento que, de certa forma, atendiam aos princípios gerais da reforma penal e, principalmente, tornavam-se aparelhos de saber que organizavam um saber individualizante tomando por referência não o crime cometido, mas a virtualidade dos perigos contidos no indivíduo observado.

Dessa forma, o corpo e a alma formam o elemento submetido à intervenção punitiva. Os instrumentos utilizados sobre o prisioneiro são formas de coerção, esquemas de limitação aplicados e repetidos, buscando, nessa técnica, não a reconstrução de um sujeito de direito, mas um sujeito submisso a uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele.

A prisão

No fim do século XVIII e início do século XIX, criou-se a instituição prisão caracterizando o poder de punir como função geral da sociedade que passou a descartar todas as demais formas de punição. Com seu duplo fundamento: a) jurídico-econômico – na forma de privação da liberdade durante o tempo de pena estabelecido –; e b) técnico-disciplinar – encarregado de transformar os indivíduos em pessoas dóceis para o seu retorno à sociedade.

Sua característica deveria ser onidisciplinar, ou seja, a disciplina deve observar todos os aspectos do indivíduo, a saber: o moral, o comportamental e a aptidão para o trabalho.

Em seu caráter reformatório, a prisão deveria obedecer a três princípios: o isolamento – condição primeira da submissão total; o trabalho – como agente da transformação carcerária, levando o prisioneiro violento a ocupar-se e atender às suas necessidades; e a autonomia ao julgamento penitenciário para avaliar o desempenho do condenado e a atenuação ou interrupção da pena.

Para tal desempenho, deveria haver vigilância permanente e registro do comportamento de cada detento, de suas melhoras. O tema do *Panóptico de Betham* – programa arquitetural em que todos os prisioneiros dispostos em cela, ao redor de uma torre central, seriam observados e anotados num sistema de documentação individualizante e permanente – foi bastante discutido como o mais eficaz na busca de uma humanização dos códigos e de uma nova teoria penitenciária:

Trata-se, de qualquer maneira, de fazer da prisão um local de constituição de um saber que deve servir de princípio regulador para exercício da prática penitenciária. A prisão não tem só que conhecer a decisão dos juízes e aplicá-la em função dos regulamentos estabelecidos, ela tem que coletar permanentemente do detento um saber que permitirá transformar a medida penal em uma operação penitenciária que fará da pena tornada necessária pela infração, uma modificação do detento útil para a sociedade. (FOUCAULT, 2004b, p. 210)

Como vemos, Foucault buscou no estudo sobre a prisão, não discursos sobre a prisão, mas aqueles vindos da própria instituição: as decisões, regulamentos, funcionamento, estratégias, discursos não formulados e astúcias que “não são de ninguém, mas que são, no entanto, vividas, assegurando o funcionamento e a permanência da instituição”. (FOUCAULT, 2004b, p. 130) E nesse estudo, observou também uma espécie de discurso contra o poder, um contradiscurso expresso pelos prisioneiros e afirma:

O que é fascinante nas prisões é que o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais ínfimos detalhes e, ao mesmo tempo, é puro [...] pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem. (FOUCAULT, 2004b, p. 72-73)

A partir do momento em que há poder, há possibilidade de resistência. A resistência é coextensiva a ele e para que seja eficaz é necessário ser como ele: produtiva, móvel e vir de baixo, distribuindo-se estrategicamente, pois não existe o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que se distribuem (assim como o poder) por toda a estrutura social. (FOUCAULT, 2004a, p. 241)

Essa concepção do poder como poder disciplinar, da resistência como contrapoder, e da realidade da prisão, como acima descrita pelo teórico será a que desejamos empregar na análise a qual nos propomos.

A ortopedia social

A partir do século XIX, Foucault afirma que entramos na idade da ortopedia social “trata-se de uma forma de poder de um tipo de sociedade que classifico de sociedade disciplinar por oposição às sociedades propriamente penais que conhecíamos anteriormente. É a idade de centro de controle social”. (FOUCAULT, 2003, p. 86)

Essa formação de sociedade disciplinar dá-se pelas transformações dos sistemas de penas, através da reelaboração teórica da lei penal cujo princípio fundamental é que o crime não deve ter mais nenhuma relação com falta moral ou religiosa – para que haja infração é preciso haver um poder político e uma lei efetivamente formulada. O segundo princípio diz que a lei deve representar o que é útil à sociedade. Como terceiro princípio, o crime é um drama social, uma perturbação para toda sociedade.

Daí decorrem quatro tipos de punição: a deportação, a humilhação, o trabalho forçado e a pena de talião. Tais projetos foram substituídos por uma pena curiosa, por não estar prevista no programa do século XVIII: a prisão que traz consigo o controle do indivíduo e a noção da criminologia e da penalidade em termos de periculosidade; o indivíduo passa a ser considerado pela sociedade ao nível das virtualidades de seu comportamento.

Essa noção leva à separação entre poder judiciário, legislativo e executivo. O controle dos indivíduos passa a ser efetuado por uma série de outros poderes laterais à margem da justiça como a polícia e toda uma rede de instituições de vigilância e de correção, com a função não mais de punir as infrações dos indivíduos, mas de corrigir suas virtualidades (instituições pedagógicas, psicológicas, hospitais, polícia etc.).

A vigilância tem também o caráter de constituir um saber de exame organizado em torno da norma pelo controle dos indivíduos, ao longo de sua existência. Dessa forma, a disciplina “fabrica indivíduos, ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos, ao mesmo tempo, como objetos e como instrumentos de seu exercício”. (FOUCAULT, 2004b, p. 143)

Segundo o autor, o momento histórico da disciplina é o momento em que nasce uma arte do corpo humano:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma anatomia política, que é também igualmente uma mecânica do poder, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não sim-

plesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 2004b, p.11)

Para Roberto Machado (1988, p. 196):

A grande importância estratégica que as relações de poder disciplinar desempenham nas sociedades modernas depois do século XIX vem exatamente do fato de elas não serem negativas, mas positivas no que se refere à tecnologia empregada. É então que surge uma das teses fundamentais da genealogia do poder: o poder é o produtor de individualidade. O indivíduo é uma ~~produção do poder~~ ~~do saber~~.

Considera, ainda, este autor, que essa “positividade” se dá na sua eficácia produtiva de gerir a vida dos homens, aproveitando suas potencialidades para dar-lhes uma utilidade econômica e torná-los politicamente dóceis, através da diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder.

Foucault adverte que as técnicas disciplinares, ao longo dos séculos, foram se generalizando de forma muitas vezes minuciosa, sutis, de aparência inocente, mas profundamente suspeitas, coercitivas; dispositivos que obedeciam a “economias inconfessáveis” que levaram à “mutação do regime punitivo” no

início da época contemporânea, definindo um modo de investimento político e detalhado sobre o corpo, uma nova “microfísica do poder”. (FOUCAULT, 2003, p. 120)

O genealogista acrescenta, ainda, que a partir do século XIX, o corpo adquire uma nova significação – deve qualificar-se como corpo capaz de trabalhar e para isso, tem que se submeter a três funções – a primeira é a de transformar seu tempo em tempo de trabalho; a segunda consiste em tornar o corpo uma força de trabalho; e, a terceira, consiste na criação de um novo tipo de poder, um poder polimorfo, polivalente: em qualquer instituição está presente o poder econômico, o político, o judiciário e o poder epistemológico. Este poder extrai um saber resultante do olhar e do controle dos indivíduos feito pelos demais poderes. Isso se dá de duas maneiras: através do saber técnico, extraído da prática dos próprios indivíduos, de seus comportamentos, em situação de vigilância e de controle; e de um saber clínico que se forma através da observação dos indivíduos, da sua classificação, da análise de seus comportamentos (que constituirá as chamadas ciências humanas do tipo da psiquiatria, psicologia, criminologia):

É assim que os indivíduos sobre os quais se exerce o poder ou são aquilo a partir de que se vai extrair o saber que eles próprios formaram e que será retranscrito e acumulado, segundo novas normas ou são objetos de um saber que permitirá também novas formas de controle. (FOUCAULT, 2003 p. 122)

Em seu estudo sobre a genealogia do poder, Machado (1988) faz algumas considerações sobre o que pensa Foucault. Em relação ao poder, o genealogista não admite que o Estado seria o ór-

ção único de poder, os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma máquina social que não se situa em lugar privilegiado, mas que se dissemina por toda estrutura social. No que se refere à resistência, pensa o autor que esse caráter relacional do poder implica luta contra seu exercício e “[...] como onde há poder há resistência, não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda estrutura social”. (MACHADO, 1988, p. 192) Quanto ao poder disciplinar, ele é responsável pelo aparecimento do homem como produção do poder, mas também como objeto de saber. A investigação do saber (e esse é o grande objetivo da genealogia) deve remeter a relações de poder que constituem o sujeito, como afirma, categoricamente, Foucault (2004a, p. 27):

Deve-se admitir que o poder produz saber, que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha nem constitua ao mesmo tempo relações de poder. [...] trataríamos aí do corpo político como o conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem nos corpos humanos e os submetem fazendo deles objeto de saber.

O interno e o externo

Para uma análise que leve em consideração o aspecto formal da obra sem excluir as condições em que essa obra foi criada é

importante buscarmos os estudos de Antonio Candido sobre a literatura.

Em meio ao convívio do formalismo e do historicismo na década de 50, surge, no Brasil, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, que considera, para análise literária, a fusão de texto e contexto numa interpretação dialética que vê os fatores externos, como os sociais e psíquicos, como elementos formadores da estrutura da obra literária, dando-lhe um caráter orgânico, pois cada elemento dessa estrutura torna-se essencial, não podendo ser priorizado, nem deixado de lado.

Candido (2002) estabelece que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana e a literatura como tal, pressupõe – além das suas características internas como a linguagem, o ritmo ou imagens – três fatores de ordem social e psíquica “literariamente organizados” (CANDIDO, 2002, p. 22), os quais são fundamentais e indissociáveis: autor, obra e público. A criação da obra literária depende desses três fatores os quais só têm sentido num contexto de conjunto em que nenhum se sobrepõe ao outro. A esse conjunto, denomina *sistema literário*:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária para configurar a realidade atuando no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 74)

Nessa perspectiva, o trabalho crítico deve, de acordo com Candido, simultaneamente, focalizar a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras. Considerando, a princípio, a obra como realidade autônoma que utiliza, como matéria-prima do ato criador, elementos não-literários – como impressões, paixões, ideias, fatos e acontecimentos –, sua importância e sua autonomia são dadas, não pelo fato de exprimirem um aspecto da realidade social ou individual, mas pelo jogo de elementos expressivos – eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, relação e invenção das imagens – cuja síntese constitui a sua fisionomia. No entanto, se a emoção estética não necessita dos fatores sociais e psíquicos que integram o texto, por outro lado, para que haja crítica, estes fatores devem ser considerados na sua interpretação, pois o “[...] texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria”. (CANDIDO, 1981, p. 34) A nosso ver, é aqui que reside o método crítico de Antonio Candido que o apresenta como um “método que seja histórico e estético ao mesmo tempo”. (CANDIDO, 1981p. 16) O que pode ser esclarecido pela reprodução das palavras do próprio crítico:

[...] embora concentrando o trabalho na leitura do texto e utilizando tudo mais como auxílio de interpretação, não penso que esta se limite a indicar a ordenação das partes, o ritmo da composição, as constantes do estilo, as imagens, fontes, influências. Consiste nisso e mais em analisar a visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito ou a sociedade. Um poema [...] um romance [...] valem porque inventam uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quan-

to possível nova, que a imaginação imprime ao seu objeto [...]. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito. (CANDIDO, 1981, p. 34)

É com essa perspectiva metodológica que objetivamos a análise da obra *Os que bebem como os cães*, visando, além da eficácia expressiva da obra, os sentimentos e ideias transfigurados na atmosfera criada no texto.

O real e a ficção

Os que bebem como os cães é um romance que rendeu, no mesmo ano de sua publicação, dois prêmios a Assis Brasil: o Prêmio Walmap – concurso literário lançado pelo Banco Nacional – e o Prêmio Joaquim Manoel de Macedo. O ano de publicação – 1975 – é considerado como o fim dos anos de chumbo da ditadura militar, sob o comando do General Emilio Garrastazu Médici, num contexto de repressão política contra os opositores ao regime, principalmente pessoas que exerciam qualquer atividade de pensamento: professores, jornalistas, artistas, estudantes.

Também é um marco do projeto de distensão política criado pelo novo presidente Ernesto Geisel e seu chefe da Casa Civil, o General Golbery do Couto e Silva. O projeto visava a uma recomposição do sistema político, entre cujos objetivos estava o de abrir frentes de diálogo com a sociedade, sobretudo com as instituições mais importantes como a imprensa, a igreja e universidades (mesmo de forma restrita).

No entanto, os órgãos de repressão e a direita militar perceberam que a aliança do governo com a imprensa liberal representava, além da “[...] diminuição de seu poder de pressão, uma ameaça à impunidade de seus atos de tortura e corrupção”. (NAPOLITANO, 1998, p. 56) E com o afastamento do general Golbery, reagiram com violência contra os jornalistas e funcionários dos grandes órgãos de comunicação do país.

O ápice dessa violência deu-se em 27 de outubro de 1975, quando o comando do II Exército, sediado em São Paulo, divulgou o suposto suicídio do então respeitado diretor de jornalismo da TV Cultura, Wladimir Herzog, que, após ter sido intimado a comparecer ao DOI-CODI, havia se apresentado voluntariamente.

Assis Brasil trabalhou na *Tribuna da Imprensa* e na Escola de Comunicação (UFRJ) dando aulas sobre técnica de jornal, sobre dois focos: Dops, Censura e soldados armados na redação e na escola:

Havia um clima de terror na redação. Muitos costumavam fugir por um ‘caminho’ no telhado, que ia sair, na outra rua, no Correio da Manhã. Ali também a barra era pesada [...] quando publiquei *Os que Bebem Como os Cães*, que é sobre a repressão e a tortura, temi algumas coisas. Mas já estávamos em 1975. (BRASIL, 1995, p. 303)

Dialogando com esse contexto da realidade social brasileira, o autor afirma: “[...] não costumo separar a significação social da significação estética da literatura, porque ela documenta, denuncia, critica a vida ao nível de uma realidade artística, com uma linguagem específica”. (BRASIL, 1995, p. 315)

Nesse prisma, o autor, ao contrário das narrativas lineares, busca uma forma mais eficiente de apresentar a perplexidade do protagonista, diante de condições desumanas de sobrevivência que lhe são impostas numa estrutura alienante de repressão. Assim, a obra é escrita em capítulos que se seguem, sem necessariamente um intervalo de páginas e se repetem ciclicamente na sequência dos títulos: *A cela*, *O pátio*, *O grito*, havendo, sempre, o retorno para o ponto de partida, com exceção do final que se encerra no pátio, havendo a supressão do grito, o qual não será ouvido, mas escrito com sangue no muro – única possibilidade de libertação – como negação do silêncio e prova da resistência ao sistema repressivo que continuará imperando sobre outros corpos e outras mentes:

Apalpa o muro, sabe que enxerga pouco – cada centímetro quer dizer um pequeno túmulo. Um palmo, uma legião de homens sofreadores. A mancha maior, centenas de paixões inúteis [...] olha para o ponto mais branco, a pedra desnuda em sua natureza. É ali onde deve pousar os pulsos. É ali onde deve rasgá-los, para que se complete o trabalho dos homens em luta. Talvez não seja ele ainda o último na tarefa. (BRASIL, 2000, p. 143)

Esse ritmo caótico e repetitivo da narrativa revela o momento histórico da ditadura militar, apesar de não haver nenhuma referência temporal para o leitor. Mesmo no eixo dramático, o tempo é imensurável. O protagonista tenta mensurá-lo a partir de várias situações – desde o intervalo entre as refeições ou entre as saídas da cela para o banho no pátio, até a presença do rato com o qual dividia a cela, quando este buscava migalhas de sua refeição:

Assustou-se. O vizinho de fila lhe dera a informação: o banho no pátio era apenas uma vez por mês. Aproveite, dissera ele. Mas entre a vez anterior, o prato de sopa, e outra vez no pátio, não devia ter se passado mais do que um dia. Um mês. Impossível. (BRASIL, 2000, p. 21)

[...]

Já se habituara ao sabor da sopa, e isso queria dizer TEMPO. Já identificara o sal, o óleo, um sabor azedo, um sabor acre. E isso queria dizer TEMPO. A boca já não estava grossa nem pastosa e os lábios adquiriram a resistência do couro para suportar o vai-vem da mordada. (BRASIL, 2000, p. 33)

[...]

O pequeno rato poderia ser o seu relógio – poderia por ele marcar as etapas daquele confinamento, e então a sua orientação seria melhor para organizar os pensamentos e saber. (BRASIL, 2000, p. 53)

Nos fragmentos acima, percebe-se que o tempo é fator de disciplina, pois a substância alucinógena a qual era acrescentada à água que bebia dava-lhe uma sensação de torpor, sem que pudesse ter consciência do tempo em que se encontrava naquele estado de submissão; mantendo, assim, um comportamento disciplinado frente àquela realidade.

O protagonista, um professor de literatura, o professor Jeremias, representa a classe que detém o poder do pensamento contrário à ideologia do regime repressor. Conotando, assim, o perigo de subversão dos oprimidos pela inalienação que poderia implementar em seus alunos e, indiretamente, nas classes sociais

as quais são amordaçadas e manipuladas para a vigência do sistema ideológico dominante:

Sua voz não era de discurso, mas de solícita cadência explicativa.

- A ARTE TAMBÉM NÃO DEVE FUGIR AO REAL.
- De que dose real precisa a arte, professor ?
- Uma dose que não a faça desaparecer entre as nuvens, ou arrastar-se com solas de chumbo. (BRASIL, 2000, p. 129)

[...]

Diga de uma vez: agitou ou não os estudantes ?

[...]

é verdade que está escrevendo um livro? O que está escrevendo?

[...]

meu livro é sobre arte e a arte não pode ser um monólogo, mas todos estão surdos ou distraídos, quer dizer que agita os estudantes dessa maneira? (BRASIL, 2000, p. 137)

Malgrado essa identificação, o personagem pode representar qualquer ser humano que tenha cometido o erro de opor-se à ideologia dominante. Dessa forma, a obra passa a **re-presentar** um tema universal: a repressão àqueles que não se deixam disciplinar, nem se moldar diante de um regime de poder que em nome de relações econômicas ou políticas aliena ou exclui. O narrador já se manifestara a esse respeito: “[...] o homem não pode, não tem o direito de violentar o seu semelhante, jamais se justificando a opressão e a violência para os que não se submetem, para os que pensam”. (BRASIL, 2000, p. 145)

Segundo Napolitano (1998, p. 37), a tortura como a maneira de “extrair informações rápidas do preso” era um engodo, o verdadeiro objetivo era a destruição física e psicológica do militante de oposição, impedindo não só sua recomposição como pessoa humana, mas também a própria recomposição da organização à qual ele pertencia. Para tal, havia métodos previamente estudados por médicos e psicólogos com o objetivo de fazer com que o prisioneiro chegasse ao limite da dor física e da humilhação moral.

Esses métodos, à luz da genealogia, são obtidos pela observação de comportamentos e reações de pessoas que foram submetidas a estratégias disciplinares em prisões ou instituições com o mesmo fim, ou seja, o poder produzindo saber.

Na obra, além da tortura física, o protagonista sofre, a princípio, uma lavagem cerebral e recebe continuamente, através da sopa, uma porção que o deixa alienado, em estado de torpor e perda da memória e da consciência de espaço e de tempo, evitando, assim, qualquer ato de insubordinação. No entanto, numa atitude de resistência e numa tomada de consciência inicia a sua libertação através da lucidez:

Era isso: eles não queriam que os homens soubessem quantos dias, semanas, meses, haviam passado ali – nenhuma relação com a realidade deveria ser admitida. (BRASIL, 2000, p. 49)

[...] Por isso as algemas. As algemas eram a cadeia menor do confinamento – elas ditavam a imobilidade, a consciência de que não podia mexer o corpo.

Mas ele podia porque sua mente podia. E se levantou.

A princípio indeciso, vacilante, trôpego.
Endireitou-se, se perfilou como um soldado – tinha
que ter a fortaleza externa dos homens que se vesti-
am de farda. (BRASIL, 2000, p. 63)

Foucault (2004a, p. 110) diz que “[...] o que torna forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado”. Dessa forma, diante do poder que o imobiliza, o personagem tenta quebrar sua condição de docilidade, imposta por esse poder, através da produção de um saber que se encontra na via inversa do *status quo*. Assim, saber e poder se inter-relacionam, tanto do ponto de vista do indivíduo que oprime, quanto daquele que sofre o poder da repressão. A repressão pela qual sofre o personagem é também a força motriz que o leva à sublevação.

A lucidez adquirida pelo personagem é impressa, na estrutura da obra, através do discurso indireto livre, de citações estanques entre momentos de interferência do narrador onisciente e de *flashbacks* do personagem. Além disso, quando toma uma decisão ou na descoberta de uma etapa do passado, recobrando laivos de identidade, o discurso direto é utilizado e a primeira pessoa é marcada através de pronomes:

Não procurava uma máscara para o que lhe acontecia: voltava à sua própria condição de homem que tem desejos, fede, e tem esperança, pensa e procura uma luz, nem que seja a luz falsa de um pátio fechado.

Isso é o que sou: os resíduos do corpo, o suor, as lágrimas – Você é um homem? O que é um homem? O que está acima do pó? Quero dizer, das fezes? (BRASIL, 2000, p. 110)

Dessa forma, o corpo e a alma formam o elemento submetido à intervenção punitiva. Os instrumentos utilizados são forma de coerção, esquemas de limitação aplicados e repetidos, buscando, nessa técnica, um sujeito submisso a “uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em forma dele, e que ele deve deixar funcionar automaticamente nele”. (FOUCAULT, 2004, p. 108)

A tortura vivida pelo protagonista é o retrato de um sistema opressor em que há apenas duas classes: a opressora e a oprimida. O sistema está tão bem arquitetado que a fuga é impossível. No entanto, Jeremias alimenta a quimera de uma ruptura e, através do grito, tenta estabelecer senão uma revolta, um elo com os demais protagonistas dessa história, mas é levado pelo sistema à única saída digna que ainda resta a um homem: a luta.

Lutar para assenhorear-se de sua condição humana e traçar conscientemente a sua trajetória: a morte como a busca eterna da liberdade e como uma negação ao que lhe é imposto por não se enquadrar ao *modus vivendi* fabricado pelos que detêm o poder (do homem sobre o homem).

Consequentemente, a única realização possível é a fuga que, no contexto em que está inserido é representada pela morte, não como entrega passiva e iminente, mas como determinação de um **eu** que inscreve a sua história com sangue, deixando-a como *germen* para os que virão.

O muro que conota a intransponibilidade e a impossibilidade de mudança é, ao mesmo tempo, o painel, o livro que apresenta a não-aceitação da intolerância política, da incomunicabilidade e da impossibilidade de haver diferenças ideológicas:

Esfrega com certo fervor os pulsos no muro, uma, dez vezes, e vê o sangue saltar para as mãos e respingar em seu rosto.

[...]

Ouve alguns murmúrios – a luz intensa do pátio se dilui, o barulho do tanque já é coisa longínqua.

– Tragam a maca.

Quem disse que a única desculpa para Deus é a de que não existe? – ainda consegue um sorriso: lembra-se das cenas repetidas, as macas, o sangue, a água generosa, um desfilar contínuo de homens que haviam escolhido o próprio destino. (BRASIL, 2000, p. 144)

Retomando Antonio Candido, percebe-se que a correlação entre a ordem interna do romance e a ordem social exterior está presente em cada um dos capítulos, que se inter-relacionam e se complementam.

Assim, a *cela* revela a escuridão, a imobilização e a alienação do protagonista, mas também é o espaço de fortalecimento da resistência, da busca de sua identidade, da produção do saber, através da rememoração e reconstrução de significados como “ESPERANÇA, AMOR, TEMPO, LIBERDADE, DEUS”, ecoados, no pátio, por seus semelhantes.

O *pátio* por sua vez, representa a liberdade vigiada; o mutismo imposto pelo regime ditatorial, personificado pelos guardas para cujos rostos era proibido olhar; representa ainda, a ilusão, pois um foco de luz intenso e artificial, um falso sol, intensificava a percepção caótica do tempo. À semelhança de um sistema

panóptico, nesse espaço os prisioneiros eram observados e seus comportamentos direcionados ou reprimidos, era um local de exercício de poder e registro do saber. Em contrapartida, também era um local de percepção dos signos, emitidos através do grito fugaz de quem se atrevia a romper o silêncio opressor.

Finalmente, o *grito* denuncia a repressão, mas fortalece a mobilização, a nomeação dos seres e sentimentos experimentados, a comunicação entre os semelhantes marginalizados, a ruptura. Enfim, o grito é a única realidade palpável:

Seu estremecimento foi maior do que com o impacto da água. Aquela claridade, que pensara ser de uma manhã bela e azul [...] não passava de uma fraude. A luz do sol não existia, o céu era artificial – e aqueles homens eram a realidade ou apenas a sua sombra refletida no nada? (BRASIL, 2000, p. 35)

[...]

Mas a liberdade era o pátio, o banho, e o grito era a esperança, e um nome de mulher era o amor. Ia construindo o seu vocabulário – e já de posse dessa trilogia sensível, dispôs-se a tecer a teia de sua vida ali. (BRASIL, 2000, p. 33)

Considerações finais

Diante do exposto, percebe-se que a estruturação do caos na obra (o interno) – através da repetição cíclica dos títulos, das ações e alienação vivenciadas pelo protagonista e do ritmo torturante da narração – revela a apreensão da dinâmica do contexto (o externo), sintetizando em sua imanência uma verdade histórica: a atitude opressiva do homem pelo homem na busca do poder.

Além disso, Assis Brasil apresenta uma temática universal: a repressão, independente de nação, de tempo e de ideologia, pois embora a obra tenha sido produzida no contexto da ditadura militar brasileira, a América Latina estava sob o jugo de regimes ditatoriais e o mundo vivia em plena Guerra Fria.

Segundo a genealogia, não existe um poder, mas relações múltiplas que não poderiam ser definidas como opressão, pois diz o próprio autor: “[...] o poder não oprime por duas razões: primeiro dá prazer pelo menos para algumas pessoas [...], em segundo lugar, o poder pode criar”. (FOUCAULT, 2003, p. 154) Reconhece-se tal convicção, no entanto, na sociedade capitalista em que se vive, percebe-se que a grande conquista da individualização serve apenas àqueles que não somente têm o poder do saber, mas que se servem desse saber para promover o seu poder de força sobre seu semelhante, de quem é tirada toda possibilidade de relação discursiva.

Referências

ANDRADE, A. C. O romance como ensaio do grito. In: ANDRADE, A. C. *Angústia da concisão: ensaios de filosofia e crítica literária*. São Paulo: Escrituras, 2003.

BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRASIL, A. *Os que bebem como os cães*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BRASIL, A. *Teoria e prática da crítica literária*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. (Momentos decisivos, v. 1).

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: TAQ, 2002.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2004a.

FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2003.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir – história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2004b.

MACHADO, R. *Ciência e saber – a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

NAPOLITANO, M. *O regime militar brasileiro: 1964 – 1985*. São Paulo: Atual, 1998.

Submetido em: 30/08/2008

Aceito em: 10/05/2009



TRADIÇÃO E TRADUÇÃO DE MÚSICA ERUDITA NO BRASIL¹

CLASSICAL MUSIC TRADITION AND TRANSLATION IN BRAZIL

Francisco José Machado Meira²

Secretaria de Educação da Bahia

RESUMO

Este trabalho é parte de uma pesquisa descritivo-comparativa de traduções de textos de cantatas de Johann Sebastian Bach, a serem executadas musicalmente. Aqui, investigamos o sistema musical erudito brasileiro, especialmente em relação à tradição musical e tradição em tradução dos textos a serem cantados. Baseamo-nos nos Estudos Descritivos da Tradução desenvolvidos por Gideon Toury a partir da Teoria dos Polissistemas, elaborada por Itamar Even-Zohar. Tal teoria mostra a interferência dos vários sistemas que interagem, determinando a realização e compleição de uma obra.

Palavras-chave: Bach. Cantatas. Tradução Musical.

¹ As informações sobre a história da música erudita no Brasil foram baseadas na obra de Vasco Mariz (2005)

² Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia.

ABSTRACT

The article is part of a descriptive-comparative research of translated texts of Johann Sebastian Bach's cantatas to be executed musically. Here, we investigate the Brazilian "highbrow" musical system, particularly in terms of musical tradition and tradition in translating texts to be sung. We base ourselves on the Descriptive Translation Studies developed by Gideon Toury taking from Itamar Even-Zohar's Polysystem Theory. Such theory shows the interference of the several systems which interact, thus determining the actual execution and conclusion of a work.

Keywords: Bach. Cantatas. Musical Translation.

Tradução e tradição são dois conceitos próximos, uma vez que tradição é o costume, o uso, a praxe que nascem da transmissão de valores, crenças, e tradução é, num conceito mais amplo, a transmissão do conteúdo de um sistema de linguagem para outro. O ato de traduzir possibilita o acesso a outras culturas, por um lado, e, por outro, abre portas para a divulgação da cultura traduzida. A tradição em tradução nasce da necessidade de relacionamento entre os povos, e cada faceta de uma cultura experimenta essa necessidade de maneiras e graus diferentes. Do ponto de vista musical, o Brasil apresenta características bem visíveis em relação à tradição em tradução, determinadas pela sua posição dentro do sistema da chamada música erudita.

A música brasileira é considerada uma das mais ricas e variadas de todo o mundo. As influências de vários povos, desde o início de nossa história, vêm se juntando e formando o nosso universo musical, que já possui uma identidade.

Os indígenas não tiveram influência tão expressiva sobre a constituição da nossa música, quanto os africanos e europeus, em parte, talvez, por causa da sua dizimação pelos portugueses. Por sua vez, a identidade africana se faz refletir fortemente na música brasileira. No entanto, em relação à estética geral da música, por força da situação política e do estado de desenvolvimento cultural, representantes da Europa, os portugueses foram os que, cedo, mais influenciaram as bases da música brasileira. Através do colonizador português, chegou até nós o sistema musical europeu: o sistema tonal, os instrumentos musicais usados institucionalmente, o sistema de notação musical e os estilos predominantes na Europa, naquele período. O elemento português serviu, ainda, de canal através do qual chegaram ao Brasil as influências musicais francesa e italiana. Com o processo migratório, essas fontes fizeram sentir sua influência direta em nossa música.

Apesar da existência de um sistema musical no período colonial, ainda não se falava em música brasileira, e, por maior razão, não se falava em música erudita brasileira. O sistema político colonial de mera exploração não fez surgirem escolas de música. Os músicos, que aqui existiam, chegavam “prontos” da Europa, ou recebiam sua formação através de preceptores particulares, muitas vezes dos próprios familiares. A música indígena não era reconhecida. Vasco Mariz (2005, p 27) nos ensina que mesmo “[...] no século XIX, falar em música brasileira era motivo de riso. Dominava, então, a música operística italiana, apesar das tímidas incursões dos mestres alemães e franceses”.

O autor da *História da música no Brasil* diz ainda que o público dos concertos no Rio de Janeiro, então capital do Brasil,

“delirava com a *Traviata* (1852), ou suportava Bach *snob* e estoicamente [...]” (MARIZ, 2005, grifo do autor)

Mas foi mesmo no século XIX que o nacionalismo cresceu na Europa e a música foi influenciada por essa tendência política. Compositores como Richard Wagner, Charles Bizet, Piotr Tchaikovsky e Modest Mussorgsky, dentre outros, faziam questão da língua pátria em suas obras. Johannes Brahms chegou a escrever o *Ein Deutsches Requiem* (*Um Réquiem Alemão*), entre os anos de 1861 e 1868. Trata-se de uma missa da liturgia católica para os mortos, mas com o texto em alemão, numa época em que os rituais católicos eram realizados em latim.

Na época do Império, no Brasil, houve várias tentativas de se criar uma ópera nacionalista, com texto em português. Criou-se, então, a Ópera Nacional, que apresentou, com sucesso, óperas de compositores brasileiros, como Carlos Gomes, e óperas italianas traduzidas para o português, como a *Traviata* (1852) e a *Norma* (1831). Tais traduções foram inexpressivas, se comparadas ao número de obras apresentadas em suas línguas originais.

Importante é perceber, na segunda metade do século XIX, a presença do compositor Carlos Gomes, nos cenários nacional e internacional. Ele compôs algumas óperas de grande êxito, mas as de maior prestígio foram compostas utilizando libretos em língua italiana. Isso não significa que o compositor não tivesse trabalhado com libretos em português, mas o prestígio da ópera italiana e o fato de ter o compositor estudado e estreado algumas de suas óperas na Itália, fizeram com que suas grandes composições tivessem a língua italiana como base. A gravura da página seguinte é a capa de uma publicação de *O Guarani* feita no sécu-

lo XIX, em Milão, Itália, onde podemos observar o título da ópera em italiano, assim como ela foi concebida. O fato ilustra claramente a importância da tradição no sistema musical, que define o modelo a ser seguido em um determinado período, modelo esse que inclui não apenas normas musicais, mas as línguas de prestígio.

Abre-se aqui um parêntese para uma curiosidade pesquisada por Vasco Mariz (2005). Richard Wagner, famoso compositor alemão, começou a escrever a ópera *Tristão e Isolda* tendo em vista sua estreia no Brasil. Isso porque se tratava da encomenda de um brasileiro, que teria se passado por cônsul do Brasil, em Leipzig, junto ao compositor. O falso cônsul teria, então, utilizado o nome do imperador D. Pedro II. Wagner começou a compor a ópera, mas tal foi a complexidade que o trabalho chegou a atingir, que sua execução tornou-se impossível no Brasil, daquela época. Alguns anos mais tarde nosso imperador conheceu Wagner, em Berlim.

A música erudita brasileira começa a tomar contornos nacionais, não só na temática, mas também na forma, com a obra de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). Tendo feito parte da Semana de Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos é o nome que fez nascer a música brasileira com motivos brasileiros. Grande pesquisador da música folclórica brasileira, o compositor fez de sua música um meio para expressar a natureza e o homem brasileiros. E o fez aliando o seu olhar “brasilianista” à técnica erudita europeia.



Figura: Capa da partitura de *O Guarani* de Carlos Gomes

No decorrer do século XX, o Brasil apresentou uma série de compositores nacionalistas e vanguardistas. A música erudita brasileira de caráter mais próprio já tinha seu lugar. No entanto, devemos nos lembrar de que todo talento individual é fruto também de uma tradição, o que fica muito bem exemplificado com o caso Villa-Lobos.

Apesar de serem quase inexistentes políticas públicas em relação ao ensino da música, no sistema básico de educação no Brasil, atualmente o país conta com grandes salas de concerto, algumas de nível internacional, que recebem grandes orquestras e grandes concertistas. Existem cursos de música (instrumento, canto, licenciatura, composição e regência) em muitas de nossas universidades, e grandes musicistas figuram na constelação internacional, como o pianista Nelson Freire, o maestro John Neschling e a cantora Eliane Coelho, dentre outros.

Entretanto, em relação à tradução de obras eruditas para o português, temos uma história paralela. É comum ouvirmos óperas em alemão, italiano e até em francês, por serem as óperas mais populares. Existem, porém, óperas com textos em inglês, húngaro e russo figurando nos cartazes das grandes casas de ópera do mundo. A mesma sorte não têm outras línguas como a portuguesa, devido ao fato de Portugal ou o Brasil não terem feito parte do centro de produção de música erudita, como o foram os países anteriormente citados. Referimo-nos, aqui, ao período de máxima expressão da produção de música erudita, isto é, o período compreendido entre os séculos XV e XIX, ou seja, entre o Renascimento e o Romantismo. Mas, mesmo assim, será que não poderíamos escutar, por exemplo, uma ópera ou outro gênero de música vocal erudita, em português?

A resposta para a pergunta acima já temos. Existem inúmeras obras compostas em português – assim como em outras línguas de menor prestígio para a música – embora não sejam tão conhecidas e reconhecidas como as grandes obras europeias. O estado de Minas Gerais, por exemplo, foi pródigo em bons compositores eruditos, no século XVIII. Além disso, existem tradu-

ções (e a possibilidade desta) de textos de obras dos grandes mestres, feitas para serem executadas na língua do público alvo.

As traduções dos textos musicais já são feitas há algum tempo, embora não exista uma constância. Foram e são determinadas por fatores histórico-culturais, econômicos, dentre outros. Temos o exemplo do Teatro de Cuba, que, seguindo uma diretriz governamental, apresentava óperas traduzidas para o castelhano.

É preciso que se faça uma distinção entre a simples tradução dos textos das obras, daquela realizada para sua execução musical. Este último tipo engloba uma série de dificuldades técnicas, além do preconceito dos puristas, que defendem a originalidade da letra.

A propósito, vale salientar que o apego ao original foi um valor desenvolvido durante a Renascença, período em que a valorização individual refletiu-se na valorização da autoria. Logo, o texto passou a ter a sua qualidade atrelada à sua autoria, e os trabalhos de adaptação, releitura e tradução passaram a ser vistos como algo inferior. Mas, se investigarmos a fundo, muitos destes textos não apresentam valor literário. Foram “sacralizados” apenas pelo fato de terem sido utilizados por grandes mestres da música. Muitos dos textos utilizados por Bach, por exemplo, foram escritos por Picander, um funcionário dos correios de Leipzig, que não era o que se poderia chamar de um escritor reconhecido. Os textos literários mais elaborados e reconhecidos artisticamente podem ser identificados em obras como os *Lieder*, do século XIX, em que compositores como Schubert utilizaram textos de grandes escritores como Schiller e Goethe.

Apesar do preconceito em relação à execução da música erudita utilizando textos traduzidos, devido ao já mencionado apego

ao original, grandes compositores como Richard Wagner e Giuseppe Verdi, ambos do século XIX, foram a favor da tradução dos textos de suas obras, para que fossem executadas na língua do público alvo. (MATEO, 1998) O primeiro pregava a “arte completa” ao denominar de “dramas musicais” as suas composições operísticas: defendia o uso de todos os elementos possíveis com o propósito comunicativo (cenário, figurino, expressão teatral, música e texto). Ambos propuseram-se, até mesmo, a fazer modificações em suas partituras, no sentido de facilitar o ajuste dos textos traduzidos.

Mas, vê-se que, no caso de Verdi e Wagner, os dois compositores pertencem ao centro do sistema da música erudita. Suas concepções tinham espaço para aceitação, pois não estavam pressas a um sistema de domínio linguístico do ponto de vista linguístico-cultural. No caso do brasileiro Carlos Gomes, repetimos, a composição das óperas fez-se em língua italiana por ser esta a língua “própria” para a ópera, naquele momento histórico. Não pertencendo ao centro, o brasileiro talvez achasse indevido o uso da língua materna, não em face dos aspectos técnicos, mas sócio-políticos e culturais. Defenderia Carlos Gomes a tradução de suas óperas italianas para o português? Pouco provável, uma vez que o Brasil era uma nação com poucos anos de independência política e nossa identidade cultural era praticamente inexistente. Embora tivesse composto outras obras em português, suas óperas com libreto italiano foram as que obtiveram sucesso, inclusive na Europa.

A Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990), explica bem este fenômeno. Demonstra a interferência dos vários sistemas que interagem entre si, determinando a compleição de

uma obra, desde sua concepção pelo autor, até a publicação. Muitos fatores interferem na criação de uma obra, tais como o momento sócio-histórico de sua concepção e realização, a política editorial, o estilo literário da época, a ideologia do autor, para mencionar apenas alguns. Portanto, os sistemas musical e cultural dominantes influenciam a produção musical de um período. O compositor Carlos Gomes, no caso, seguiu o modelo europeu, sabendo não ser possível encontrar prestígio para seu trabalho, não fosse ele produzido dentro dos moldes preestabelecidos nos centros hegemônicos. Talvez hoje em dia, o brasileiro, autor de *Il Guarani* (1870), não tivesse utilizado um libreto em italiano, uma vez que o sistema literário brasileiro já é reconhecido e a citada ópera é baseada na obra homônima de José de Alencar.

É necessário assinalar, no entanto, a existência de traduções musicais de obras eruditas no Brasil, tendo algumas delas sido realizadas musicalmente, como a ópera *Hänsel und Gretel* (*João e Maria*) de E. Humperdink, traduzida e apresentada em português, em São Paulo, em 2002, sob a direção do maestro Jamil Maluf. A escolha de *Hänsel und Gretel*, composta em 1893, e de sua tradução se deram em face do público alvo: o infantil. O tema é a conhecida estória de João e Maria (dos Irmãos Grimm) e o libreto em português foi traduzido por Dante Pignatari e Jamil Maluf. A estreia teve lugar no Teatro Municipal de São Paulo, incluindo mais quatro temporadas no mesmo teatro. Além dessas, houve uma temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a cidade de Manaus foi a terceira a receber o espetáculo, em abril de 2008. O espetáculo foi sucesso de crítica e de público infantil e adulto.

É também importante destacar que o sucesso de um empreendimento como a apresentação dessa ópera cantada em português deve-se, também, ao prestígio dos responsáveis pela criação. A mesma obra se encenada por profissionais menos conhecidos e reconhecidos poderia não ter tido o mesmo alcance. Portanto, o prestígio do tradutor pode ser um dos fatores de maior relevância, quando se trata de um tipo de tradução ainda sem tanta tradição.



Figura 2: A ópera de Humperdinck, *Hänsel und Gretel* cantada em português pelas cantoras Denise de Freitas e Andréa Ferreira, São Paulo, 2002

O fenômeno da tradução de música erudita ilustrado pelo exemplo anterior também encontra respaldo na Teoria de *Skopos*. Elaborada por Hans Vermeer, em 1978, a Teoria de *Skopos* constitui uma abordagem funcional, nos Estudos da Tradução. É uma

teoria centrada no funcionalismo, explicando a tradução pelo seu propósito. Segundo Vermeer (1978), a ação humana é dirigida pelo propósito (*skopos*, em grego). O que importa não é o texto fonte em si mesmo, mas as necessidades do público alvo: a tradução atende, assim, a uma função. A tradução é tomada como uma das formas da ação humana motivada por um determinado fator. Através dessa teoria, podemos explicar o porquê da decisão de se traduzir uma ópera, como a de *Hänsel und Gretel*. Além disso, explicado o porquê da decisão de se traduzir a ópera, explica-se também como se deu sua tradução.

Em 2006, a Fundação Calouste Goulbekian, de Portugal, promoveu a execução da *Flauta Mágica* de Mozart, em português, numa tradução adaptada para o público infanto-juvenil contemporâneo. Os ideais maçônicos do libretista Emanuel Schikaneder ficam em segundo plano, e é assumido que a Rainha da Noite e Sarastro (personagens da ópera) eram casados, cabendo, assim, a discussão sobre o tema da separação. O tema do racismo não foi amenizado, nem retirado do texto. Alexandre Delgado, tradutor do libreto, afirmou que “não quis transformar a *Flauta Mágica* numa obra politicamente correcta” [...] “[...] não devemos dulcificar demasiado a realidade”. Além disso, “[...] as crianças sabem pensar pela sua própria cabeça. Não devemos limar todas as arestas. Fazem parte da vida.” (DELGADO apud UMA FLAUTA..., 2006)

Observamos esse caso como mais um exemplo daquilo que a Teoria de *Skopos* chama de decisão tradutória, obedecendo a uma função: o entendimento do público alvo num determinado lugar e de determinada faixa etária. Embora prescritiva, pois não abandona a idéia de supremacia do original em detrimento da

tradução, essa teoria pode auxiliar os Estudos Descritivos da Tradução, pelo fato destes explicarem a tradução como fruto de vários sistemas que interferem e determinam a compleição de uma tradução.

Em relação à tradução de textos a serem executados musicalmente, percebemos que a função da tradução de se fazer entender um espetáculo como a ópera é de suma importância. Ainda assim, a tradução do texto costuma acontecer apenas para sua inserção no libreto, que a plateia recebe ao entrar no teatro, para ser lido antes de iniciado o espetáculo.

Em nosso trabalho de pesquisa com vista à Dissertação de Mestrado, analisamos duas obras de Bach com textos traduzidos para o inglês e para o português. A tradução em língua portuguesa foi motivada pelo público receptor. Tratava-se de uma Igreja Protestante tradicional, que, reconhecendo a importância de se conhecer o citado compositor, assim como seu papel dentro do sistema religioso protestante, encomendou a tradução do texto e sua adequação à partitura para que as obras (duas cantatas) fossem apresentadas e cantadas em vernáculo. O desejo de se ouvir Bach em português, numa Igreja protestante, advém da tradição luterana de se usar o vernáculo em suas cerimônias. A seguir, temos um trecho da Cantata BWV 40, no qual podemos observar o texto original em alemão e duas traduções. Uma feita para o inglês no século XIX e a outra para o português, assinada por Eugênio de Lima Gall, em 1993, e revisada em 2006. Deve-se observar o trabalho de adequação dos textos traduzidos à notação e ao ritmo musical, tratamento idêntico ao dispensado ao texto original.

2. Recitativo

O ver - bo_e - ter - no_es - te - ve en - tre nós, a luz do mun - do se
The word as flesh doth in the world a - bide, the Light of the World the
Das Wort ward Fleish und woh - net in der Welt, das Licht der Welt be

fez - - - - - bri - - lhar em to - da_a
round - - - - - of earth il
- strahlt - - - - - den Kreis der

Figura 3: A *Cantata BWV 40* e suas traduções

As traduções de Eugênio Gall, embora não tenham sido publicadas, já foram apresentadas ao público. A não publicação pode refletir a influência do sistema editorial, que, no Brasil, parece não ter interesse em publicações desse gênero, pois que a música traduzida não é muito difundida entre o público brasileiro. O tradutor é brasileiro e reside na cidade do Rio de Janeiro. É organista e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Não tem formação acadêmica na área da Tradução, mas realiza trabalhos esporádicos de tradução rítmica (tradução musical), trabalhando com as línguas alemã e inglesa, traduzindo-as para o português.

Em 1978, atendendo à solicitação de um amigo regente de um coro formado por membros da Igreja Batista, traduziu a Cantata BWV 106, uma das mais famosas de Bach. Eugênio Gall mostra uma grande identificação com o objeto trabalhado, uma

vez que é admirador da obra do compositor alemão. Afirma, em uma das respostas, que “para um organista, é muito importante conhecer bem os corais luteranos, saber seu conteúdo poético” e que “todo organista, em sua formação acadêmica, deveria se especializar em Bach”.

O prestígio do compositor certamente influenciaria o tradutor em tentar estabelecer maior proximidade entre o texto traduzido e o original, mas é importante relembrar aqui que os textos das cantatas não são da autoria de Bach, e seus autores não são reconhecidos literariamente, excetuando-se os casos, por exemplo, das passagens bíblicas traduzidas por Martinho Lutero. Mesmo assim, o simples fato de Bach ter trabalhado sobre estes textos conferiu-lhes autoridade.

Em entrevista a nós concedida, Gall afirma que:

[...] além das dificuldades normais numa tradução de obra musical, onde há que se levar em conta a métrica, a prosódia, a versificação, a rima, etc., há o problema da contextualização. Trata-se de textos de hinos ou libretos de cantatas escritos no século XVIII ou período anterior, em língua alemã culta (*Hochdeutsch*), às vezes em algum dialeto germânico, em latim ou numa mistura de alemão e latim. Alguns remontam à Idade Média ou até à Antiguidade. A tarefa requer um estudo da semântica, da terminologia no ambiente poético-religioso da época de Bach, além de conhecimento do contexto histórico, da música protestante surgida no século XVI (o coral luterano, no caso), e da própria mentalidade e teolo-

gia protestante no período, uma vez que o pensamento teológico também é dinâmico e evolui através do tempo. O desafio é trazer todo esse universo, sem desfigurá-lo, para a nossa cultura e mentalidade atuais, num linguajar acessível e, até onde possível, simples e objetivo para o nosso público ouvinte brasileiro do século XXI, sem uso de termos muito rebuscados ou em desuso.

Façamos uma comparação com a tradução inglesa, sob a responsabilidade dos britânicos E. H. Thorne, G. W. Daisley (1877-1939) e J. M. Diack (1869-1947). Embora não tenhamos informação sobre as datas de nascimento e morte de E. H. Thorne, sabemos que viveu no período entre os séculos XIX e XX, que foi compositor, organista e professor deste instrumento, tendo trabalhado em conjunto com G. H. Daisley. J. Michael Diack foi um famoso arranjador em sua época. Ambos foram musicistas, o que nos parece comum entre os tradutores musicais, que geralmente são musicistas, sem formação acadêmica, na área de tradução. O mesmo acontece em relação ao tradutor brasileiro Eugênio Gall.

Percebe-se, então, grande semelhança com algo que ocorre com a tradução literária. Na literatura, há o fato da supervalorização do tradutor-autor, ou seja, o tradutor que também é escritor. Este é menos susceptível a críticas e goza de maior liberdade na tarefa tradutória, porque está investido da aura de criador, fazendo-se ou não presente no próprio texto, como discute Lawrence Venuti, em *The translator's invisibility* (1995). A invisibilidade decorreria do fato de que o texto traduzido deveria manter o estilo, a fluência e a naturalidade do texto original, sem qualquer interferência interpretativa pudesse gerar um desvio da

“essência do original”. Quando o tradutor é um tradutor-autor, um maior espaço lhe é dado, devido ao seu prestígio. É possível perceber que, no caso dos tradutores musicais, estes não são tradutores por profissão, mas musicistas cuja profissão lhes concedeu credibilidade para a realização da tarefa tradutória. O mesmo se aplica ao tradutor brasileiro, como veremos a seguir. Tal fato corrobora a visão de que (1) o tradutor não necessita de um treino formal, e (2) tradutores de literatura ou música devem ser escritores ou compositores, respectivamente, por serem essas consideradas artes maiores. Esses posicionamentos ainda fazem parte de um discurso tradicional sobre tradução.

Os trabalhos destes tradutores ingleses são usados, atualmente, nas publicações das cantatas de Bach pela editora alemã Breitkopf & Hartel. O contato com a citada editora foi tentado por algumas vezes, mas foi obtida qualquer informação em relação à escolha das traduções.

Nota-se que a noção de tradução dos tradutores, tanto dos ingleses quanto do brasileiro, prende-se à questão da originalidade fundamentada, particularmente, no prestígio do nome de Johann Sebastian Bach, integrante do cânone musical. Além disso, é também permeada pelo grande conservadorismo presente nos círculos da música erudita em todo o mundo. A noção de tradução do autor das traduções para o português é tradicionalista, pois enfatiza a necessidade da aproximação em relação ao original. Em relação aos tradutores ingleses, o tradicionalismo é sentido já a partir do estilo textual, que busca recuperar, no inglês, o arcaísmo do original alemão.

Da observação de tais fatos, julgamos que tradição e tradução têm caminhos paralelos e opostos ao mesmo tempo. Os cami-

nhos são paralelos, pois é evidente que as normas tradutórias, advindas dos vários sistemas culturais, são, na verdade, formadoras de uma tradição em se traduzir desta ou daquela forma, como percebemos ao analisar o caso da tradição da tradução da música erudita. E nada mais tradicional do que este tipo de música. Entretanto, a tradução pode quebrar a expectativa da tradição, pelo mesmo motivo: os sistemas que, ao ocuparem posições diferentes – periferia ou centro – podem transformar as normas tradutórias.

Hoje é reconhecido que várias questões de natureza sócio-cultural perpassam a escolha entre traduzir ou não uma obra musical. O contexto pode explicar a existência ou não da tradução de determinada obra, assim como as traduções musicais (tradução de textos utilizados em composições musicais). Os vários sistemas, nos quais está inserida a questão das traduções musicais, formam o contexto que determina a realização das traduções. O contexto explica o porquê da realização das traduções e a forma como são feitas.

O termo polissistema foi usado por Even-Zohar (1978) nos seus estudos sobre literatura. A terminologia deriva do conceito de sistema, desenvolvido pelos formalistas russos, para quem a cultura era um conjunto de sistemas que se inter-relacionavam. Zohar desenvolveu a idéia de que uma obra literária é fruto de um dado sistema, que por sua vez faz parte de uma rede de vários elementos interligados, interagindo entre si. Ele afirmou ainda que um sistema é uma estrutura aberta, onde a interação acontece de modo incessante. O teórico passou, então, a utilizar o termo polissistema, e sua forma de análise literária foi adaptada aos estudos descritivos da tradução por Gideon Toury. O polissistema

no qual está inserida uma tradução possibilita a tentativa de explicação sobre a razão de sua realização e o porquê de determinadas escolhas tradutórias.

Em relação às traduções musicais, devem-se levar em conta vários sistemas importantes, como a tradição musical do público alvo, os sistemas religiosos (se a música for de natureza sacra), o sistema musical e o sistema político. Assim, as traduções de música erudita são também reflexos do polissistema ao qual pertencem. É necessário lembrar também que existe, segundo Even-Zohar (1990), uma hierarquia entre os sistemas, e que essa hierarquia é dinâmica. Um sistema pode ocupar o centro no polissistema, mas pode depois passar a uma posição periférica, dependendo da sua aura ideológica e sócio-cultural, no momento. Por exemplo, as composições de Bach eram consideradas ultrapassadas, quando foram escritas, porque no centro já havia outro tipo de música liderando o sistema. Após a descoberta de sua obra por Mendelssohn, deslocou-se mais para o centro, sendo reconhecida até hoje, como exemplo maior de arte da composição.

O sistema musical é um dos mais importantes em relação à realização da tradução musical de uma cantata. Aqui estão presentes as normas musicais, principalmente a prosódia, que é a busca pela junção entre o texto trabalhado e o ritmo musical. A prosódia representa então as normas “dadas” previamente pelo sistema musical. O prestígio do compositor, como é o caso de Bach, interfere na tarefa tradutória. Como suas obras são ícones da música, o trabalho do tradutor se torna regulado pelo tratamento dado por Bach ao texto. A tradição musical do público alvo (sua maior ou menor familiaridade com o gênero cantatas) também é um elemento do sistema musical, pois a demanda e a

aceitação pelo público são determinantes para a execução de uma tradução.

Ao mesmo tempo em que a tradição musical do público alvo é parte do sistema musical, existe também a participação no sistema religioso, uma vez que as cantatas de Bach são, em sua maioria, sacras. Uma observação interessante refere-se ao fato de que o público religioso tem atitudes diferentes em relação às traduções de cantatas. Normalmente, as cantatas são apresentadas sob a forma de concerto ou como parte da liturgia religiosa católica ou protestante. Em relação ao público protestante, existe uma tradição em se traduzirem tais peças para o vernáculo, tradição esta resultante da Reforma implantada por Martinho Lutero, que defendia a veiculação dos textos sacros no idioma nacional.

O sistema político determina a realização de determinado tipo de tradução impondo-lhe normas. Na primeira metade do século XX, principalmente no período anterior à II Guerra Mundial, era comum a realização de óperas traduzidas na Alemanha e Espanha. Tal fato deveu-se muito ao crescimento do nacionalismo, entre o final do século XIX e início do século XX. A partir do final do século XVIII, a obrigatoriedade da tradução das óperas e sua execução em espanhol eram uma determinação legal. A Alemanha também tem casas de ópera, mesmo hoje em dia, em que todas as peças são apresentadas em alemão, e exceto quando há a presença de um solista de grande fama, canta-se no idioma original.

A tradução de música erudita no Brasil ainda é algo raro, se observamos o número de espetáculos que bem poderiam ser traduzidos para o vernáculo e terem, como em algumas casas da Alemanha, uma récita usando a língua original e outra utilizan-

do a língua local. Esse tipo de tradução, seja no Brasil, seja também em Portugal, tem sido feita numa demonstração de que existe um público, embora ainda incipiente, interessado pela música dos grandes mestres.

A falta, porém, de políticas públicas de incentivo resulta na percepção da música erudita, no Brasil, ainda como expressão artística para as elites. A formação, nessa área, permanece um privilégio de poucos. Em consequência, o fato de ser ainda muito pequeno o público para este tipo de música, faz com que a tradução das peças, para execução em língua portuguesa, seja algo ainda raro. No entanto, a possibilidade já foi demonstrada com maestria, em grandes teatros brasileiros, apontando para a possibilidade de termos em nossos teatros e salas de concerto a música vocal dos grandes mestres internacionais utilizando como veículo a nossa língua portuguesa.

Referências

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. (Cadernos de Música da Universidade de Cambridge)

ENCENAÇÃO da ópera *João e Maria* em português. Disponível em:

<www.estadao.com.br/artelazer/musica/noticias/2006/dez/08/220.htm>. Acesso em 8 dez. 2006.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, v. 11, n. 1, 1990. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Edição especial .

376 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

UMA FLAUTA mágica para doze instrumentos e cantada em português, 2006. Disponível em: <http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_press&sn=all&orn=825>. Acesso em: 30 de julho de 2006.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBEKIAN. Encenação da *Flauta Mágica* em português. Disponível em: <www.gulbenkian.pt/agenda_detalhe.asp>. Acesso em 30 de julho de 2006.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary translation theories*. Londres; Nova York: Routledge, 1993.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London/Sidney: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

LEFEVÈRE, André. *Translation / history / culture: a source book*. Londres: Routledge, 1992.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MATEO, Marta. El debate em torno de la traducción de la ópera. CONGRÉS INTERNACIONAL SOBRE TRADICCIÓN, 3., 1998, Barcelona. *Actes...* Barcelona: Universidad Autonoma de Barcelona, 1998.

MATEO, Marta. El nivel fonológico en el proceso de traducción. In: GARCIA, A. Bueno et al. (Ed.). *La traducción de lo inefable*. Soria: Depto. De Publicaciones del Colegio Universitario de Soria, 1994.

MATEO, Marta. The translation of opera: some key textual, extra-textual and sociocultural factors. SEMINÁRIO DE PESQUISA MULTIMEDIA AND TRANSLATION, 1997, Misano Adriatico, Itália. *Seminário...* [S.l.:s.n.], 1997.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans. *Grundlegung einer allgemeinen translationstheorie*. Tübingen, Alemanha: [s.n.], 1984.

STOKES, Richard. J. S. *Bach: the complete cantatas in German-English translation*. Lanham: Scarecrow Press, 2000.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and Beyond*. Amsterdam;Filadélfia: John Benjamins, 1980.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. London; Nova York: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. Ein Rahmen für eine allgemeine translationstheorie. *Lebende Sprachen*,1978

VIEIRA, Else R. P. (Org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SUBMETIDO EM: 30.08.2008

ACEITO EM: 12.03.2009

Formato	15 x 21,5 cm
Tipologia	Georgia
Papel	Off-set 75g/m ² (miolo) Craft 300 g/m ² (capa)
Impressão	Cian Gráfica
Tiragem	300