

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***DOM CASMURRO* EM TRADUÇÃO
UMA ABORDAGEM COMPARATISTA**

Alba Olmi

**Dissertação de Mestrado
Literatura Comparada**

Porto Alegre, janeiro de 2000

***DOM CASMURRO EM TRADUÇÃO:
UMA ABORDAGEM COMPARATISTA***

por

ALBA OLMÍ

Dissertação submetida ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de

Mestre em Literatura Comparada

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: **Prof.^a Dr.^a Patrícia Lessa Flores da Cunha**

Comissão examinadora:

Prof.^a Dr.^a Gilda Neves da Silva Bittencourt

Prof.^a Dr.^a Sara Viola Rodrigues

Prof.^a Dr.^a Eunice Teresinha Piazza Gai

**Prof.^a Dr.^a Rita Terezinha Schmidt
Coordenadora do PPGL**

Porto Alegre, 13 de janeiro de 2000.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho tornou-se possível graças à bolsa-afastamento concedida pela UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, à qual vai o meu primeiro agradecimento.

Os demais agradecimentos, que são muitos, vão a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaboraram com o meu trabalho e me incentivaram durante todo o seu percurso:

à colega e amiga Prof.^a Dercy Akele, cuja ajuda moral e material foram de incomensurável valia;

ao Chefe do Departamento de Letras e Comunicação Social da UNISC, Prof. Paulo Marcolla Araújo, pela compreensão amiga de sempre;

à Coordenadora dos Cursos de Letras, Prof.^a Dulci Boettcher, pela amizade e estímulo constante;

à colega e amiga Prof.^a Lissi Bender Azambuja, Vice-Coordenadora dos Cursos de Letras, pelo carinho sempre disponível;

ao colega e amigo Prof. Norberto Perkoski, pelo entusiasmo com que sempre me ouviu e pela ajuda bibliográfica que nunca me negou;

à colega e amiga Prof.^a Ângela Cogo Frankowiak, pelo apoio moral e reforço bibliográfico que colocou a meu dispor;

ao colega, mestre e amigo, Prof. Elenor Schneider, que me ensinou a amar ainda mais a literatura;

à colega e amiga Lúcia Brito Correa, pelo sincero carinho e grande incentivo;

a Gianluca Manzi e Léa Nachbin, tradutores do último *Dom Casmurro* em italiano, por sua preciosa disponibilidade;

ao Prof. Ettore Finazzi-Agrò, da Universidade La Sapienza, de Roma, pela importante ajuda bibliográfica;

ao Prof. Roberto Vecchi, da Universidade de Bologna, pelo apoio nos meus contatos italianos;

aos meus professores do Curso de Mestrado da UFRGS, pela qualidade e valor de suas aulas e sugestões;

a Maria Cristina Bürger, bibliotecária da BSCSH da UFRGS, pela ajuda extraordinária;

às funcionárias do COMUT da Biblioteca Central da UFRGS pelo pronto atendimento de meus pedidos;

aos meus alunos, presentes e passados, que torceram por mim;

aos meus familiares que suportaram pacientemente minhas longas ausências.

Um agradecimento especial a minha orientadora, Prof.^a Patrícia Lessa Flores da Cunha, que confiou em mim e acreditou em meu trabalho.

RESUMO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: *Dom Casmurro* em tradução: uma abordagem comparatista

Realização: março 1998 a janeiro 2000.

O presente trabalho se constitui de uma análise avaliativa comparada de duas traduções italianas do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, na busca da equivalência tradutória de aspectos estilísticos, pragmáticos e sociolingüísticos presentes na obra, tendo como base os postulados mais recentes da Teoria e Crítica da Tradução, objetivando averiguar a sua consistência e aplicabilidade na prática. Pelo estudo realizado foi possível comprovar a necessidade de um trabalho interdisciplinar para o processo tradutório e também a viabilidade de uma abordagem literária fiel, embora ao mesmo tempo criativa, capaz de preservar os aspectos mais relevantes do estilo machadiano, demonstrando-se também a importância da visibilidade do tradutor, juntamente com a complexidade do processo que requer dele um amplo e diversificado conhecimento de aspectos literários e socioculturais nas línguas e nas culturas em jogo.

Palavras-chave: polissistema literário, avaliação da tradução literária, abordagem lingüística, equivalência funcional, tipologia tradutória, tradução semântica, sociolingüística.

ABSTRACT

The research establishes a literary translation quality assessment comparing two Italian translations of Machado de Assis' novel *Dom Casmurro*, seeking the equivalence of stylistic, pragmatic and sociolinguistic aspects, based on the most recent issues on Theory and Critics of Translation, objectifying to aver its consistency and viability into practice. Because of the study it was possible to prove the necessity of an interdisciplinary research for the translational process, and the viability of a literary, as well as a faithful and criative approach, capable of preserving the most relevant issues of Machado de Assis' style. It was also demonstrated the importance of the translator's visibility and the process's complexity which requires a wide and diversified knowledge of literary and sociocultural aspects related to linguistic codes as well as the cultures involved in the process.

Key-words: literary polysystem, literary translation quality assessment, linguistically-oriented approach, functional equivalence, translation tipology, semantic translation.

SUMÁRIO

	Pág.
PREMISSA	1
INTRODUÇÃO	5
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO E LITERATURA COMPARADA	16
2 POSIÇÕES, COMPETÊNCIAS E FUNÇÕES DA TRADUÇÃO.....	30
2.1 TRANSLATION STUDIES: POSTULADOS, DESENVOLVIMENTO, AMPLITUDE.....	38
3 ASPECTOS HISTÓRICOS, TEÓRICOS E CRÍTICOS DA TRADUÇÃO: DIFERENÇAS E CONTRADIÇÕES	51
3.1 PROBLEMAS, VALORES E FILOSOFIA DA TRADUÇÃO: PERSPECTIVAS.....	56
3.2 A TRADUÇÃO LITERÁRIA EM POESIA E PROSA: ENFOQUES	78
4 CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A TRADUÇÃO.....	89
4.1 DUALIDADE DA ABORDAGEM TRADUTÓRIA: LINGÜÍSTICA E LITERÁRIA	93
4.2 TRADUÇÃO COMUNICATIVA VERSUS SEMÂNTICA.....	104
5 ESTILO, ESTILÍSTICA E TRADUÇÃO.....	112
5.1 ENFOQUES ESTILÍSTICOS DO SÉC. XX.....	113
5.2 O PROCESSO METAFÓRICO: ENFOQUES	121
5.3 TIPOLOGIA LINGÜÍSTICA, LINGÜÍSTICA CONTRASTIVA E ESTILÍSTICA COMPARADA NA TRADUÇÃO	125
6 ASPECTOS DE ESTILO NA PROSA MACHADIANA.....	136
6.1 OS PLEONASMOS E AS REPETIÇÕES.....	137
6.2 A SINTAXE	140
6.3 O RITMO DA PROSA MACHADIANA.....	142
6.4 O DISCURSO INDIRETO LIVRE EM MACHADO DE ASSIS	142
6.5 A ADJETIVAÇÃO.....	144
6.6 A METÁFORA	146
6.7 UMA DIMENSÃO PRAGMÁTICA EM <i>DOM CASMURRO</i> : AS INSINUAÇÕES	152
6.8 AS MARCAS SOCIOLINGÜÍSTICAS COM FUNÇÃO PRAGMÁTICA EM <i>DOM CASMURRO</i> : VARIANTES DISCURSIVAS	154
7 METÁFORA E TRADUÇÃO.....	159
8 A QUALIDADE DA TRADUÇÃO: PROCEDIMENTOS AVALIATIVOS.....	166
8.1 COMO AVALIAR A QUALIDADE DE UMA TRADUÇÃO	166
8.2 A ABORDAGEM ORIENTADA PARA O TEXTO-FONTE	167
8.3 CONCEITOS DE EQUIVALÊNCIA FUNCIONAL, COMUNICAÇÃO E TIPOLOGIAS TEXTUAIS.....	170
8.4 METODOLOGIAS CRÍTICAS DA TRADUÇÃO.....	181
9 TRADUÇÕES EM CONFRONTO.....	184
9.1 A TRADUÇÃO DAS METÁFORAS CRIATIVAS EM <i>DOM CASMURRO</i>	186
9.2 A TRADUÇÃO DOS ADJETIVOS: ESCOLHA, POSIÇÃO E RITMO DA FRASE.....	216
9.3 ASPECTOS DO DISCURSO INDIRETO LIVRE EM <i>DOM CASMURRO</i>	227
9.4 ASPECTOS PRAGMÁTICOS E SOCIOLINGÜÍSTICOS	231

9.4.1 As insinuações	234
9.4.2 Registros: variantes discursivas	246
9.4.2.1 As intervenções do narrador em relação ao leitor: alternância de tratamento em virtude do contexto/situação.....	251
9.4.2.2 Os idioletos de Bentinho e de Dom Casmurro	260
9.4.2.3. O dialeto dos negros escravos	267
CONCLUSÕES	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	286
ANEXO I	1
ANEXO II	7
ANEXO III	11
ANEXO IV	13
ANEXO V	15
ANEXO VI	18

PREMISSA

Na efervescência crítico-literária que se experimenta hoje em Literatura Comparada, nos estudos interdisciplinares e multiculturais por ela propostos e propiciados, aparece finalmente um lugar privilegiado que envolve também a tradução e, conseqüentemente, o papel do tradutor, o instrumento mediador entre culturas e provedor de fruição para um público monoglota. Os estudos literários comparados, por isso, não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois a Literatura Comparada pode contribuir para uma história das formas literárias, para o seu percurso evolutivo, e situar-se de forma crítica e histórica diante dos fenômenos literários, não restringindo-se à busca de imagens, temáticas, influências. Esses aspectos vêm demonstrar não somente os avanços do objeto científico-filosófico denominado interdisciplinaridade, mas também o retorno ao historicismo, entendido aqui como um processo que enfatiza a influência significativa da história como critério de valor, pois na visão interdisciplinar não há mais espaço para uma postura a-histórica, seja em relação à literatura, seja em relação a todo e qualquer campo do saber.

A questão da interdisciplinaridade tem sido geralmente marcada

pela tendência em se enfocá-la de uma perspectiva puramente epistemológica, mas essa questão não pode ser equacionada sem um incisivo recurso preliminar e radical à perspectiva antropológica. Não se trata de subestimar a relevância dessa discussão no plano epistemológico [...], mas sim, de se ressaltar a prioridade que a prática assume, tanto quanto nas demais esferas da existência humana, na malha dos diversos processos que a constituem. (SEVERINO, 1995:159)

É portanto na prática histórica que o discurso humano, real e concreto, é pronunciado, e é essa prática histórica que se configura na continuidade do cotidiano. Por essa razão é preciso reafirmar, dizer que é na prática que se opera a síntese com a teoria. Nessa perspectiva é também possível, pois, abordar o fenômeno tradutório e sua avaliação, um processo interativo de ordem epistemológica e antropológica, que envolve língua e literatura, cultura e aspectos filosóficos, entre outros, porque: “O traduzir não pode ser definido como um procedimento técnico e um problema fechado, mas tão somente como um complexo dinâmico de problemas, ligado às obras e à história.” (Apel, 1993:12)

A tradução suscita um interesse sempre maior neste nosso mundo em rápida evolução, e o seu papel principal na comunicação transcultural está cada vez mais em primeiro plano. Com a emergência de culturas e identidades étnicas, antes periféricas ou até submersas, e a desintegração de hegemonias sociopolíticas consolidadas, a arena geopolítica está passando por profundas mudanças. Em qualquer parte do mundo, essas modificações radicais são acompanhadas por uma difusão geral e por uma diversificação de contatos entre indivíduos e instituições, e mais forte do que nunca se faz sentir a necessidade de superar toda barreira lingüística e cultural, para alcançar uma compreensão global. Fundamental é, pois, o papel da tradução: graças a ela podemos trocar informações e conhecimentos em todos os campos do saber, desde o político, social, cultural e econômico ao científico e tecnológico.

Todos os setores da vida cotidiana são atingidos, de uma forma ou de outra, pela tradução: desde as grandes obras literárias ao filme e ao documentário; desde os artigos científicos aos ensaios acadêmicos; dos livros-texto aos manuais de instruções e de uso. Inteiras gerações cresceram com as traduções: no passado, ouvindo ou lendo histórias infantis; hoje, assistindo aos *cartoons* pela televisão ou brincando com jogos

eletrônicos. Tudo isso nos chega de países próximos ou longínquos, no entanto tudo nos é oferecido de forma tranquilizadora, numa roupagem conhecida e facilmente reconhecível, porque “traduzida”.

Estamos cada vez mais conscientes de que a tradução representa um meio de comunicação muito poderoso. É através dela e do papel mediador dos tradutores que a imagem de um autor e de uma cultura se transferem a outras culturas, e isso salta imediatamente aos olhos na tradução de obras literárias. A idéia que os leitores italianos, franceses, ingleses, espanhóis, americanos terão de Machado de Assis, por exemplo, dependerá, em grande parte, de como o autor foi traduzido na língua desses leitores, e o mesmo ocorre com os leitores brasileiros que têm a opção de ler as grandes ou pequenas obras de autores estrangeiros.

O poder da tradução, porém, não se limita a difundir conhecimento e cultura no mundo, ela influencia também a evolução das culturas receptoras. As obras traduzidas podem interagir com as produções autóctones na formação de futuras tendências e desenvolvimentos no âmbito daquela cultura. Na pior das hipóteses, as traduções poderão ser apenas um sucesso em si mesmas, sem contarmos, ainda, com a influência da tradução no curso das línguas, sobretudo quando os que se apropriam dos textos estrangeiros são escritores.

Considerando a importância e a onipresença da tradução, hoje, não nos surpreende o fato de ela ter recebido tanta atenção de estudiosos empenhados em campos diferentes e que estes tenham contribuído, por sua vez, oferecendo novos *insights* e novas perspectivas. O resultado é que hoje a tradução pode ser considerada uma multidisciplinaridade de grande profundidade e amplitude, que busca subsídios em disciplinas as mais diversas: na Linguística, Literatura, Estudos Culturais, História,

Antropologia, Etnografia, Psicologia, Filosofia, Teologia, etc., abraçando aspectos diversos: do estritamente teórico ao descritivo e ao aplicado.

Para preservar essa abordagem multidisciplinar, no entanto, é preciso que a tradução seja capaz de fundir e harmonizar a pluralidade de abordagens e de interesses e objetivos num todo orgânico, no qual diversificação e especialização sejam vistas na luz do respeito recíproco, e não numa luz negativa.¹

A intertextualidade-interdisciplinaridade se configura, pois, como causa e/ou como consequência. No processo tradutório, como veremos, esses dois aspectos, juntamente com o aspecto epistemológico e antropológico, imbricam-se e muitas vezes se confundem, sem ser possível, com frequência, estabelecer fronteiras bem nítidas e priorizar um aspecto em detrimento de outro, o que não constitui certamente nosso objetivo, centrado essencialmente nas traduções que a obra de Machado de Assis recebeu na Itália.

NOTAS

¹ Cf. ULRYCH, Margherita. (a cura di). Premessa. In: _____. *Tradurre*. Un approccio multidisciplinare. Torino: UTET, 1997. p.XII.

INTRODUÇÃO

Tradução é crítica. Uma das melhores formas de crítica.

Augusto de Campos

As traduções da obra literária machadiana são abundantes. Somente na Itália, uma primeira etapa de traduções inicia no ano de 1928¹, com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (tradução de Mario da Silva). Entre 1929 e 1930, temos as traduções de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, realizadas por Giuseppe Alpi. A partir dos anos 50, há novas versões de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba* (traduções de Laura Marchiori). Antes disso, no ano de 1954, publicava-se uma tradução de *Dom Casmurro* (por Liliana Borla) à qual se acresceu *Contos do Rio de Janeiro* (1962), na tradução de Lorenza Aghito. Nos anos 80, aparece *O alienista* (tradução de Rita Desti), *Histórias sem data* (1989), tradução de Amina di Munno, *A cartomante e outros contos* (1990), traduzido por Amina di Munno, *Memorial de Aires* (1993), na tradução de Segre Giorgi, *Missa do galo: seis variações sobre o mesmo tema* (1994), na tradução de A. Ciacchi, e ainda a reedição, em 1991, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (tradução de Laura Marchiori, com introdução de Susan Sontag). Finalmente, em 1997, surge uma nova tradução de *Dom Casmurro*, realizada pelo poeta e tradutor Gianluca Manzi e Léa Nachbim, que acrescenta um posfácio de sua autoria. A tradução apresenta ainda uma nota bio-bibliográfica de Gianluca Manzi.²

Além das traduções, as obras de crítica são incontáveis. Contudo, apesar de haver toda uma bibliografia farta, exauriente, sobre a obra de Machado de Assis, o

desejo de reinvestigar o *Dom Casmurro* foi absolutamente imperioso. A minha abordagem, no entanto, não foi essencialmente crítica no sentido da obra como tal, mas crítica em relação aos aspectos de ordem tradutória dentro de um enfoque estilístico e pragmático. Afinal, uma obra de alto valor estético, escrita em língua portuguesa, poderia receber uma tradução adequada, mesmo se vertida numa língua românica, portanto aparentada com a língua original? Desse questionamento surgiu o presente trabalho que se propõe a analisar duas versões italianas (a terceira, de 1958, e a quarta, de 1997), para tentar confirmar minha primeira intuição, essa de que Machado de Assis só poderia estar mais bem preservado numa língua da mesma família do português, tendo em vista a estrutura sintática bastante próxima nas duas línguas, e levando em conta que Machado de Assis possui, ao lado da conotação - uma de suas marcas estilísticas - um outro aspecto particular: o seu processo de construção e colocação, bastante assemelhado ao italiano.

Como resultam as diferentes regências verbais e nominais, ao lado da sintaxe por vezes classicizante, por vezes decisamente coloquial? Como reagem as metáforas? Esse foi o nosso primeiro questionamento que aos poucos foi desdobrando-se em outros.

Com relação a *Dom Casmurro*, Linhares Filho, ao propor uma análise das metáforas da obra, enfatiza que a riqueza artística dessa obra, pelas perspectivas significativas, pela ambigüidade funcional que a caracteriza,

[...] *pelos mistérios que abriga em seus processos e sentidos, eleva-se à categoria de legítima obra aberta* [grifo do autor, no sentido dado por Umberto Eco à obra passível de infinitas leituras] *e suscita ainda novos juízos, investigações e interpretações.* (LINHARES, 1978:13)

O objetivo deste trabalho foi, portanto, o de tentar uma nova reflexão sobre a obra machadiana através do processo tradutório, principalmente levando em conta o papel do tradutor na delicada tarefa de reconstruir um texto de tamanho valor, de uma língua para outra, tendo em vista a obra, o autor, o público leitor e as dificuldades que esse ‘pseudoautor’ teve de enfrentar, para chegar do original ao texto traduzido. O enfoque tradutório foi de ordem teórica, num primeiro momento, e de ordem crítica, na aplicação da teoria à prática.

O tratamento dado à tradução de uma obra literária depende de fatores os mais diversos: da tipologia do texto em si, do autor, da época de sua criação e publicação, da ideologia subjacente ao texto (e do próprio tradutor), das diferenças entre língua-fonte (LF) e língua-alvo (LA), da distância temporal que separa o original da tradução, dos objetivos da tradução, do enfoque tradutório que depende, em grande parte, da formação e da filosofia do tradutor, do conhecimento do autor/obra, das línguas e das culturas em jogo. Não último, do interesse de editores e livreiros. Por essas razões, a cada tradução correspondem diversos fatores que englobam tanto aspectos relacionados com a modalidade escolhida para a tradução, isto é, a forma dada à tradução - que poderá ser tanto uma transposição literal, ou uma recriação da obra, - bem como aspectos socioculturais, ideológicos e até econômicos.

Essa é uma das razões que justifica a realização deste projeto de pesquisa, que reside essencialmente na tentativa de detectar o enfoque, as qualidades, e/ou os eventuais problemas de duas traduções italianas de *Dom Casmurro* (Machado de Assis), tendo em vista a responsabilidade do tradutor e a ética da tradução, que não pode deixar de considerar o possível desvirtuamento do TF, com repercussões negativas na recepção da obra num polissistema literário diferente, o que poderia marginalizá-la ou diminuir-lhe o conteúdo estético. Essa é a razão pela qual os

aspectos teóricos e críticos da tradução são tão relevantes, pois são eles que dão sustentação a todo ato tradutório e, conseqüentemente, à sua avaliação.

Em se tratando de um dos maiores expoentes da literatura brasileira, nos perguntamos, com alguma preocupação e curiosidade, se Machado de Assis foi adequadamente traduzido. Isto é, se o seu valor literário, a sua essência estética e a sua mensagem permaneceram vivos nas duas últimas traduções de *Dom Casmurro* realizadas na Itália, nas décadas que vão dos anos 50 aos anos 90; através de qual (ou quais) processos tradutórios, e quais foram, naquele país, as repercussões de crítica e de público.

O interesse que a tradução vem despertando hoje, nos meios acadêmicos, a importância e a amplitude que os estudos interdisciplinares e multiculturais estão tomando no campo da Literatura Comparada, o aperfeiçoamento do conceito de polissistema, que pode revitalizar literaturas consideradas marginais ou periféricas, num sistema literário diferenciado, e a revalorização de um autor como Machado de Assis, sempre oportuna, num momento em que o enfoque crítico pós-moderno parece desestabilizar, de certa forma, valores literários consagrados, e a própria celebração do centenário de *Dom Casmurro* motivaram esta tentativa, pelo caminho do estudo da tradução, a respeito de um autor considerado basilar para as letras brasileiras. A universalidade e a atualidade da obra machadiana pareceram merecer não somente a minha preocupação, mas também a de renomados editores italianos, franceses, ingleses e norte-americanos (entre outros) que denotam um interesse sempre renovado por Machado de Assis, se levarmos em conta as numerosas traduções surgidas ao longo de mais de sete décadas, tanto na Europa como na América, juntamente com uma quantidade considerável de trabalhos críticos sobre o homem e o escritor que Machado foi na literatura brasileira.

Ao definir como surgiu a literatura brasileira, Haroldo de Campos a situa como nascida sob o signo do Barroco, porém ele esclarece que esse nascimento não possui conotação ontológica, a partir da qual fosse possível estabelecer “a identidade ou o caráter nacional, como presença entificada”, que representasse o alcance de um processo evolutivo. Para o autor, o Barroco significa a ausência de infância, a falta de origem, se for entendida como gênese. Ele sustenta que

a questão do “nacionalismo” literário brasileiro não pode ser considerada desde um ponto de vista fechado, monológico. Nem tampouco é possível explicá-la pela projeção ou emanação de um “espírito” nacional que fosse desvelando-se e revelando-se gradualmente enquanto tal, até encarnar-se numa presença plena [...] que coincidiria com uma espécie de “classicismo” nacional (Machado de Assis, ao término de nosso período de “formação”, o Romantismo, seria, por definição, o expoente deste momento de apogeu).(CAMPOS, 1987:46)

Para Haroldo de Campos, portanto, Machado de Assis não representa apenas a harmoniosa culminância de uma evolução literária gradual, mas um momento de ruptura, porque “o nacionalismo machadiano não é do tipo ingênuo dos românticos: é um nacionalismo crítico, que vive um momento de crise e que dialoga constantemente com o universal.” (Id., *ibid.*, p.49)

Por sua singularidade atípica e universalista, Haroldo de Campos considera Machado de Assis o mais representativo dos nossos escritores do passado, uma espécie de Borges do século XIX, e seu *Dom Casmurro* constitui uma obra que prefigura, “antecipa, a seu modo, o fazer literário de Borges, marcado por traços de estilo elusivos e irônicos.” (Id., *ibid.*)

Além desses fatores todos, pesou também a predileção particular pelo tema, em vista de meu envolvimento pessoal com a prática da tradução, da identificação com o autor, bem como com a língua italiana, minha língua materna. A tudo isso

acrescente-se um interesse profundo pela expressão lingüística que advém de um contato diário com as línguas, particularmente as românicas, na minha prática docente e tradutória.

Outro fator motivante foi o relativo ineditismo do tema e o desejo de contribuir de alguma forma com os estudos da tradução literária, cujas funções, amplas e diversificadas, vão desde a apresentação de um conteúdo temático, de um estilo, à introdução de novas formas literárias, passando pelo enriquecimento lingüístico e cultural do sistema da literatura-alvo.

Quanto à utilização teórico-prática dos resultados alcançados, espero oferecer o eventual esclarecimento de alguns meandros da tradução, que ainda permanecem contraditórios, e revitalizar o papel do tradutor e da tradução, por longo tempo marginalizados e até subsumidos, posto que a atividade tradutória, quando não assinada por ilustres escritores - que em grande número se dedicaram a essa tarefa literária - historicamente teve sempre pouco prestígio e escasso reconhecimento.

Mencionaria, ainda, a virtual relevância que o trabalho poderá vir a apresentar para um estudo mais científico de língua e literatura, quando se percebam os amplos campos interdisciplinares que, via tradução, se descortinam para a pesquisa, além de estabelecer em que medida a tradução é importante para o campo da língua e da literatura.

É aqui que se coloca a questão da teoria do polissistema, e a importante contribuição de Even-Zohar, amplamente favorável à introdução da tradução literária nos diversos polissistemas. “É preciso incluir literatura traduzida no polissistema - o que raramente acontece“ - afirma Itamar Even-Zohar (1973,1979),³ acrescentando que é preciso reconhecer que essa assimilação possui um relevante papel na sincronia e

diacronia de determinada literatura, um papel que pode inverter o *statu quo*, ou seja, pode propiciar a inclusão de traduções num polissistema⁴ no qual terá condições de agir como alavanca de mudanças nos cânones literários, proporcionando o equilíbrio necessário à literatura para uma maior ampliação e abertura cultural.⁵

Quanto aos objetivos deste trabalho, buscou-se:

1) identificar o enfoque tradutório dado à obra selecionada, pelo estudo da linguagem e do estilo de Machado de Assis, buscando confrontá-lo com as diversas teorias da tradução, da crítica e da avaliação de obras literárias em tradução, para verificar-lhes a consistência e a operacionalidade;

2) propor um modelo de análise e possíveis alternativas tradutórias, com a finalidade de recuperar o valor literário, ou a equivalência funcional daquela parte de obra que, eventualmente, pudesse ter sido reduzida e/ou alterada na transposição para a língua italiana;

3) verificar qual foi a recepção da crítica e do público na Itália, tanto na época de suas primeiras traduções, como também na atualidade, tentando estabelecer uma relação entre a qualidade da tradução e a recepção da obra.

Como hipótese geral do trabalho, levamos em conta o fato de que, independentemente do perfil sociopolítico, histórico e psicológico, a obra machadiana apresenta relevantes valores estéticos do ponto de vista estilístico, o que torna sua obra tão importante também sob o aspecto lingüístico. Questionou-se, pois:

1) se a tradução de uma obra literária de alto valor estético pode receber um tratamento semântico, literal, tomando aqui o conceito de literalidade como equivalência funcional-referencial, em que os aspectos estilísticos, semânticos e pragmáticos sejam preservados dentro de um processo tradutório; se esses valores

permaneceram, se enriqueceram ou se alteraram na tradução, uma vez que, como em qualquer língua, o italiano e o português, embora fortemente aparentados, possuem suas idiossincrasias de ordem sintática, morfológica e lexical;

2) se, levando em conta a copiosa conotação que impregna a obra de Machado de Assis, o seu coloquialismo, a sintaxe particular, as freqüentes elipses, cujas vantagens e rentabilidade os seus críticos tão bem reconhecem, a tradução literal, respeitados os limites que as tensões entre duas línguas possam apresentar, é adequada, isto é, pode ser considerada equivalente ao original;

3) se as teorias que privilegiam o TA, deixando o TF quase ausente da análise literária, possuem consistência, e ainda qual foi o enfoque tradutório dado às duas traduções;

4) se a qualidade da tradução de uma obra literária pode facilitar (ou não) a inserção em outro polissistema literário, e se o papel da obra machadiana no polissistema da literatura italiana, na época de suas primeiras e de suas mais recentes traduções, foi de alguma forma relevante.⁶

Inicialmente se fez uma releitura cuidadosa do original selecionado, *Dom Casmurro*, para em seguida fazer a leitura da última tradução (1997) e da terceira (1958). A comparação do original com as duas traduções processou-se com base nos postulados crítico-teóricos da tradução, da avaliação literária e nos enfoques estilísticos mais pertinentes. Num primeiro momento, buscando detectar os aspectos que se desejava analisar no seu todo; num segundo momento, examinando em detalhes, num levantamento intensivo/extensivo, aqueles aspectos mais significativos da linguagem e do estilo machadiano, objeto deste trabalho, para a sua identificação

ou não-identificação nas traduções, em virtude do tipo de abordagem tradutória adotada pelos tradutores.

A análise das metáforas criativas e do discurso indireto livre abrangeu a totalidade do romance, enquanto para a análise da tradução dos adjetivos (posição e escolha) selecionou-se um cópús que abarca um terço do romance; o mesmo critério foi utilizado para a análise das intervenções do narrador chamando o leitor a participar da narrativa, considerando-se que esses aspectos se consituem numa invariante na obra que mantém as mesmas características, evidenciando assim uma regularidade e uma previsibilidade bastante confiáveis.

Para as variantes estilísticas que diferenciam a fala da narrador Dom Casmurro do jovem Bentinho, selecionou-se o cópús pelo critério da relevância dessas falas em termos de variação e em termos narratológicos.

O suporte teórico da estilística geral, da estilística comparada, da estilística da língua portuguesa e da estilística do italiano pautou os critérios para o cotejo do original com as traduções, para a identificação de valores significativos que pudessem estabelecer o grau de adequação à essência da expressão machadiana, para a qual foi preciso valer-se, também, de alguns nomes da crítica especializada no assunto.

No âmbito da estilística, o trabalho apoiou-se nas considerações teóricas dos autores que privilegiam estruturas mais flexíveis, cuja orientação não segue modelos absolutamente fixos, como, por exemplo E. Auerbach, A. Roncaglia, E. Guerra da Cal, Amado e Dámaso Alonso, E. Etkind e, ainda, Rodrigues Lapa, pela valiosa contribuição dada ao estudo da estilística da língua portuguesa. Os postulados da estilística comparada, revista e atualizada por E. Etkind, serviram de reforço no embasamento teórico sobre avaliação da tradução literária em estudo.

Para a estilística do italiano, o suporte nos veio de M. Dardano e P. Trifone, cujos enfoques compreendem tanto a estilística tradicional, quanto as particularidades das variantes lingüísticas estudadas pela sociolingüística. As funções da linguagem são abordadas, pelos autores, do ponto de vista de Bühler, Jakobson e Halliday. Os autores abordam ainda a evolução/modificação que a língua italiana sofreu a partir do latim clássico, chegando ao século XX, particularmente a partir do fim da IIª Guerra Mundial, quando a evolução da língua acentuou-se em virtude de fatores sociopolíticos, econômicos e culturais.

Para a abordagem avaliativa da tradução literária, consideramos os aspectos essenciais das teorias de W. Benjamin, A. Popovic, G. Toury, I. Even-Zohar, K. Reiss, J. House, G. Steiner, P. Newmark, F. Apel, J. Derrida, E.A. Gutt, M. Baker, R. Bell, W. Koller, L. Venuti, B.Hatim & I.Mason e A. Lefevere, cujos enfoques, por vezes contraditórios, por vezes carentes de completude, ou demasiado categóricos a respeito de alguns posicionamentos, permitiram estabelecer as dificuldades de operacionalizar a avaliação tradutória da literatura e, ao mesmo tempo, possibilitaram a busca de um caminho intermediário ou alternativo, posto que todas essas teorias ensejam uma ampla complementaridade.

Tendo em vista o objetivo principal da pesquisa, ou seja, verificar a adequação e a qualidade das traduções italianas de *Dom Casmurro*, privilegiei as teorias voltadas essencialmente à tradução literária, ligadas à tipologia textual, à qualidade da tradução e ao polissistema literário.

O trabalho voltou-se assim aos aspectos denotativos, conotativos, pragmáticos e sociolingüísticos da linguagem e do estilo machadiano em tradução, buscando definir em que medida os recursos tradutórios utilizados na LA foram

eficientes para a manutenção do valor expressivo e das dimensões pragmáticas nos textos analisados, e em que medida essas traduções foram importantes para a inserção de um autor brasileiro tão significativo num polissistema no qual as traduções são, via de regra, domínio de escritores canonizados de ampla divulgação, e sempre mais voltadas para línguas que gozam de um maior prestígio internacional.

NOTAS

¹ Cf. Gianluca Manzi.

² Para as traduções de Machado de Assis nos Estados Unidos remeto a Bagby Júnior, Alberto. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 24, n.1.p.39-49, março de 1989. Em seu artigo, Bagby Júnior faz um levantamento sobre a divulgação de Machado de Assis nos Estados Unidos entre 1975 e 1988. Para as demais traduções alemãs, francesas, espanholas e a tradução sueca de *Dom Casmurro* ver J.Galante de Souza (1955), p.151-168 e p.703.

³ Cf. EVEN-ZOHAR, Itamar. A função do polissistema literário na história da literatura. Tradução de Ubiratan Paiva de Oliveira. (1973) Cópia eletrostática. E também EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. *Poetics Today*, vol.1, 1979.

⁴ Cf. George Steiner (1975), o conceito de polissistema, introduzido na moderna teoria literária pelos formalistas russos, define a cultura como um complexo conglomerado de sistemas que se constituem, por sua vez, de diversos sub-sistemas, entre os quais a literatura, a ciência e a tecnologia. [A economia e a política também poderiam incluir-se aqui, se levarmos em conta o sistema literário de uma cultura e os fatores econômico-ideológicos que interagem nesse campo]. No interior do sistema global, a relação entre literatura e fenômenos extraliterários não é fragmentária, mas se configura como interação contínua entre sub-sistemas, determinada pela lógica da cultura a que pertencem.

⁵ A esse respeito, é possível pensar que a inserção de Machado no polissistema literário italiano, entre outros fatores, tenha sido também uma consequência do fato de que, na época de Machado, o Brasil já era a nova pátria de inúmeros imigrantes italianos, o que pode ter despertado o interesse do autor brasileiro na Itália, evidenciando-se assim os aspectos culturais envolvidos na tradução.

⁶ Nos anos 30, época das primeiras traduções de M. de Assis, a cultura italiana achava-se fortemente impregnada de um irredutível nacionalismo nazifascista, o que pode ter influenciado, sob alguns aspectos, na sua divulgação, tendo em vista as relações amistosas da Itália com Portugal, país de língua portuguesa, dominado pelo nacionalismo de Salazar. Além disso, não se pode esquecer que o Futurismo de Marinetti já havia feito sua entrada no Modernismo brasileiro, criando uma certa parceria cultural entre Itália e Brasil.

1 Considerações sobre tradução e literatura comparada

[...] traduzir, editar uma tradução, não significa apenas se ocupar com uma operação de natureza lingüística, é também tomar uma decisão que põe em jogo um equilíbrio cultural e social.

Yves Chevrel

A tradução é, antes de mais nada, uma forma de ler com maior profundidade, para descobrir “outras profundezas que uma simples leitura não permite apreender, quando o leitor, tomado pelo prazer imediato do texto, está muitas vezes mais preocupado com ação e trama. De fato, embora o autor queira nos dizer/comunicar algo sobre o mundo ou a vida, na verdade ele não pretende falar do mundo, mas do ser lingüístico das coisas.”¹ Por isso, as abordagens que privilegiam o TA parecem anular, ou pelo menos desconsiderar, tanto o TF quanto o contexto cultural e literário que lhe deu origem. Isso levaria a uma descontextualização cultural e histórica. Por outro lado, a abordagem que se volta exclusivamente ao TF também deixa de considerar o ambiente em que o texto traduzido passa a ter vida própria. Disso decorre, entre muitos outros, um dos impasses da tradução.

Para Walter Benjamin (1994), a preocupação em saber como a obra será recebida nunca se revela fecunda. Toda referência a um público determinado ou aos seus expoentes culturais desviaria a obra de arte. Além disso, também o conceito de destinatário “ideal”, na visão de Benjamin, é nocivo a qualquer indagação estética, posto que esta tem por compromisso a pressuposição da existência e da natureza do homem em geral.

Na avaliação de Wesling e Lefevere (1970), o conceito de autonomia da obra de arte, em Benjamin, deve-se provavelmente à situação de absoluta solidão em que o intelectual judeu vivia: como judeu escreveu em alemão sem ser alemão, e em sua escritura, a meio-caminho entre o literário e o filosófico, encontrou a salvação que lhe veio do misticismo judeu, do marxismo e da própria arte. Esses aspectos justificariam a posição desses autores:

It was perhaps inevitable that a man, isolated like his master Baudelaire in a world of bourgeois philistinism, should proclaim the autonomy of art. Moreover, this was very likely the only way to safeguard the purity of art in an ever more commercialized world. (WESLING & LEFEVERE, 1970:126)²

Nessa visão de arte, teríamos, como consequência, também a autonomia da tradução, que não estaria endereçada àqueles leitores que não compreendem o original, por ser ela uma forma, e essa forma, nas palavras de A.W. Schlegel, citadas por Wesling e Lefevere, nada mais é do que *the speaking physiognomy of everything which, undistorted by any disturbing accidents, bears true witness to its hidden nature.* (Id., *ibid.*, p.126)³

Há contudo outras posições teóricas que consideram de forma diferente a comunicação que se estabelece entre texto e leitor. Na opinião de M. Coulthard (1992), ao produzir um texto que poderá ser lido por milhares de leitores, o autor não o cria para nenhum desses leitores reais. Pelo contrário, ele constrói um leitor ideal em sua mente, atribuindo-lhe o conhecimento de fatos, a memória de certas experiências, suas preferências ou seus preconceitos e um determinado nível de competência lingüística.

A partir desse momento, todos os recursos expressivos utilizados pelo autor serão selecionados em virtude desse leitor ideal, de forma que todo texto, ao ser

concluído, definirá seu leitor ideal. Por essa razão Coulthard define o tradutor como alguém que, partindo de um texto inacessível a um determinado grupo de leitores potenciais, tenta produzir um novo texto que seja acessível a esses leitores. Vista por esse ângulo, a tradução pode dar-se não só de uma língua para outra, mas também de forma intralingüística. Isso pode ocorrer com textos arcaicos, adaptações de clássicos (para adultos e crianças), entre outras re-escrituras, que não podemos tomar aqui como traduções, no sentido restrito do termo.

Quanto ao texto temporalmente deslocado, fora do passado de sua língua e de sua literatura, para George Steiner (1975:1-48), ele também representa um ato plural de interpretação, posto que a língua está em constante mudança, uma mudança que não é apenas da ordem quantitativa de eventos lingüísticos, mas de ordem qualitativa.

Se elas ocorrem em seqüência temporal, duas frases podem não ser perfeitamente idênticas, porque, embora homólogas, os eventos da língua interagem. Civilizações e época diferentes não produzem necessariamente a mesma fala (*speech mass*). Além disso, enquanto algumas culturas valorizam a concisão, outras preferem o prolixo e o ornamento semântico.⁴

Outro aspecto salientado por G. Steiner é o que se refere à diferença entre o que nós dizemos para nós mesmos e o que comunicamos a outros: não foi e não será o mesmo conteúdo-forma em todas as culturas ou nos seus estágios de desenvolvimento lingüístico. Cada ato lingüístico possui, portanto, um determinante temporal, toda forma semântica possui a sua época, o seu tempo.

Ler em profundidade é, pois, restaurar, recuperar tudo aquilo que é possível do valor e da intenção em que “o ato de fala” realmente ocorreu. Esses aspectos

parecem ainda mais relevantes quando transferidos ao ato tradutório em que a interpretação, que confere vida à língua, vai além do momento e do lugar da elocução imediata ou de sua reescritura.

O ato de traduzir é visto por Steiner como uma atividade envolvida na apropriação do TF, de modo que a captura do texto pelo tradutor deve ser compensada por um gesto de restituição. Uma orientação que parece coadunar-se com a de W.Benjamin (op.cit.) que parece ver no tradutor a figura do messias, do redentor, daquele que “restitui” a língua pura.

Inferre-se que a tradução pode ser tão ou mais importante que a própria crítica, a qual, conforme Benjamin, é também um elemento de sobrevivência da obra literária, embora um elemento bem menor, donde ressalta a importância e a responsabilidade do tradutor.

Num enfoque crítico e histórico, S.Bassnett discute a importante relação entre literatura comparada e estudos da tradução que, por um longo período tem sido difícil, relegados que foram, esses estudos, a um patamar inferior, como se fossem uma atividade menor que exige pouco talento e pouca criatividade. A autora enfatiza a evolução atual que permitiu enfoques mais ousados:

The challenge to the original like the challenge to the canon or to the notion of correct, single reading is clearly part of a wide-ranging post-modernist strategy. Instead of reading for ‘truth’, we now read as decoders. (BASSNETT, 1993:141)⁵

Em sua obra, Bassnett traça um panorama em que distingue três estágios no desenvolvimento dos estudos de tradução. A primeira fase, dos anos 70, influenciada pela teoria dos polissistemas, envolve uma quantidade de desafios para o discurso que

se estabelece sobre tradução, e cruciais, nessa fase, são os acirrados debates sobre a teoria da equivalência.

O conceito tradicional é que a tradução entre línguas é possível, devido à existência prévia de uma equivalência nocional entre os sistemas lingüísticos, conceito que contraria a hipótese Whorf-Sapir, segundo a qual nenhuma língua é suficientemente semelhante em relação a outra, para poder representar a mesma realidade social. Para Bassnett, o problema da teoria da equivalência é que ela nega a existência de relações hierárquicas entre texto-fonte, texto-alvo e suas respectivas culturas, presumindo que a tradução ocorreria num eixo vertical, entre sistemas situados de forma idêntica. A teoria dos polissistemas, pelo contrário, sustenta que os sistemas literários nunca estão situados de forma idêntica, e que os conceitos de superioridade/inferioridade de um texto ou de um sistema literário estão sempre em jogo.

A segunda fase, lembra a autora, centrou-se na criação de padrões para a atividade tradutória em determinados momentos no tempo, e a ênfase dessa abordagem continuou orientada para a língua-alvo. O que renovaria de forma significativa o enfoque anterior, enraizado no estruturalismo, representando um passo importante a caminho dos estudos de tradução do pós-estruturalismo, foi o trabalho empreendido sobre os tradutores do Renascimento a respeito da linguagem figurada.

Em seu ensaio sobre os tradutores da época renascentista, que trabalharam com o inglês, francês e holandês, Theo Hermans (1985), citado por Bassnett, categoriza o uso das metáforas, descrevendo assim claros modelos de pensamento que revelam as estratégias tradutórias subjacentes, bem como o direito de a cultura-alvo

possuí-las. O trabalho de T.Hermans revela também padrões de pensamento que esclarecem o papel e o *status* da tradução daquele tempo.

O conceito do tradutor como escravo do TF prevaleceria até o século XX, deixando transparecer claramente a idéia de dominância exercida pelo original sobre a tradução.

O enfoque da linguagem metafórica em tradução se constitui num aspecto relevante da terceira fase. Diversos trabalhos nesse sentido, no início dos anos 80, apesar de apresentar-se como não-normativos, ainda preservam fundamentos estruturalistas. Contudo, pela metade da década, ocorre uma discreta diversificação de abordagens nas quais o conceito de pluralidade se substitui às normas dogmáticas de fidelidade ao original, ocasião em que o TF é desafiado por muitas novas perspectivas.

Na linha teórico-crítica de A. Lefevere (1992), amplamente favorável aos processos manipulativos do texto, encontramos posicionamentos de ordem pedagógica, sociocultural e político-ideológica. Argumenta Lefevere que os escritores pertencem a uma determinada cultura, a um determinado tempo, herdando, dessa forma, suas tradições literárias, seus padrões, seu universo discursivo. Contudo isso não significa que eles devam ser escravos dessa cultura: os escritores tanto podem opor-se aos parâmetros estabelecidos, como também ultrapassá-los.

Esse aspecto não inclui somente o nível lingüístico, mas também o universo discursivo, o poético e o ideológico. Por essas razões, muitas vezes o tradutor precisa desenvolver estratégias capazes de lidar com esses problemas, podendo hierarquizar os níveis, de acordo com as dificuldades de cada tradução, em ordem decrescente: nível ideológico, poético, universo discursivo, língua.

Essa hierarquização possui, entre outros, o mérito de neutralizar os preconceitos correntes a respeito da tradução, segundo os quais traduzir é apenas substituir palavras e frases por outras que façam sentido. Por outro lado, certas táticas tradutórias podem chocar-se com o nível lingüístico, ideológico ou poético. O autor considera que aspectos de estilo ou alusões culturais não podem ser omitidos e, se importantes, devem ser realçados.

O produto da tradução, as estratégias que subjazem ao produto, os objetivos da tradução e o papel exercido pela obra traduzida em determinada literatura e cultura, afirma o autor, representam elementos capazes de abrir caminho para o incremento dos estudos de tradução no ambiente acadêmico, posto que o estudo do produto final, o TA, está em estreita consonância com a Teoria da Literatura e com a Historiografia. Lefevere considera impossível analisar uma tradução sem um bom conhecimento do processo tradutório, e sem situar o estudo da tradução em seu amplo contexto cultural, juntamente com as questões de poder e de manipulação textual que tais análises podem levantar.

O problema da tradução é tão antigo quanto a diversidade das línguas, e sua origem se perde na noite dos tempos. Aceitando a lenda da Torre de Babel, poder-se-ia reconduzi-lo ao momento em que se afirmou a humana presunção, punida com o estranhamento recíproco dos seres humanos. E como se ainda estivesse relacionado a essa punição, o problema da tradução continua a ser proposto e reproposto, continuando a ser discutido, porque ainda não resolvido. “Enquanto a altura da Torre de Babel já foi superada inúmeras vezes, o problema da tradução parece ainda longe de uma solução”, afirma Apel (1997:23).

Entre a primitiva fidelidade literal das mais antigas formas de tradução, entre o ciceroneano *non verbum pro verbo reddere*, entre a liberdade francesa e a fidelidade alemã, entre a *covert* e *overt translation* (tradução encoberta e evidente), segundo nomenclatura de House (1997), a teoria da tradução literária não consegue superar seu impasse: partir do TF ou do TA, levar o leitor em direção ao autor, ou fazer o autor caminhar em direção ao leitor?

Nas últimas décadas, contudo, o campo da tradução veio avançando e gerando idéias e teorias cada vez mais aprofundadas, ampliando os horizontes e reconsiderando conceitos tradicionais que favoreceram o surgimento de novos paradigmas através da identificação de fatores sociais, culturais e históricos no processo tradutório que, pelo seu caráter de comunicação intercultural e social, está sujeito a pressões ideológicas e de poder. É sabido que fatores extra-lingüísticos condicionam a tradução em dado momento histórico.

A recusa de uma abordagem prescritivo-normativa em favor de uma metodologia crítica de caráter funcional e descritivo constitui o mérito inovador que caracteriza a abordagem histórico-sociológica de Lefevere (1998). Na abordagem por ele proposta, não há lugar para indicações ou normas aptas a realizar a tradução ideal.

O autor privilegia a análise do texto traduzido como meio de detectar as normas ou as convenções que influenciaram o processo. De acordo com a abordagem descritiva, a análise de uma tradução acontece preliminarmente com base em critérios que pertencem à cultura-alvo, aquela que regula sua acolhida. Somente num segundo momento é que se realiza o confronto com o original. Dessa forma, a análise do texto traduzido se processaria de forma acrítica, recusando qualquer abstração apriorística

sobre o grau de equivalência dos dois textos em jogo ou sobre os limites da traduzibilidade.

Na ótica metodológica descritiva, o conceito de equivalência passa portanto a relativizar-se pela sua variabilidade de um texto a outro, ocorrendo assim um nítido desvio de interesse que se orienta para o TA. Ao mesmo tempo, reforça Lefevere, amplia-se o conceito de tradução, porque cada operação tradutória prevê a manipulação do TF, que se origina na interpretação subjetiva do tradutor e na mudança de código lingüístico, mas também na influência de fatores socioculturais e históricos, e na recepção do texto traduzido na cultura de chegada.⁶

Para Lefevere, que atuou prevalentemente na tradução literária, o processo tradutório é essencialmente uma re-escritura, englobando-se nesse termo todos os tipos de manipulação textual - tanto as traduções entre sistemas culturais diferentes, como também a re-interpretação de um texto dentro de uma mesma cultura. Nesse conjunto, o autor inclui adaptações cinematográficas e teatrais, literatura infantil, edições reduzidas, antologias, crítica e historiografia literária.

Fica evidente, portanto, que essa abordagem coloca lado a lado re-escritura e tradução *stricto sensu*, em âmbito /intra-/ e intercultural. Lefevere considera que dessa forma grande parte da literatura canônica é divulgada pelas diversas modalidades de re-escritura e dos processos de aculturação peculiares de cada sociedade, como meio de favorecer uma maior compreensão.

A tese defendida por Lefevere é a de que uma obra literária só pode ter acolhida na sociedade receptora se for traduzida ou re-escrita de acordo com os valores dominantes daquela sociedade. Infere-se, desse posicionamento, que quanto

mais semelhantes forem as duas culturas em jogo, menor deverá ser a manipulação e vice-versa.⁷

Desse processo de manipulação textual surge uma obra posta a serviço do poder que, dependendo das circunstâncias, poderá repercutir positiva ou negativamente. Num viés positivo, a re-escritura, e particularmente a tradução *stricto sensu*, pode contribuir para a evolução de um sistema literário e social, favorecendo a migração de novos gêneros, estilos e temáticas na literatura de chegada.

No viés negativo, a re-escritura (no sentido de manipulação) poderá reprimir a inovação e construir imagens falsas e ideologicamente marcadas, colocando-se o processo tradutório nos seus *surroundings* históricos, enfatizando assim o papel central que a re-escritura, em suas diversas formas, exerce na evolução histórica de uma literatura. As premissas desses processos Lefevere as busca na concepção sistêmica dos formalistas russos, concepção retomada, ampliada e elaborada pela Teoria do Polissistema por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury.⁸

Dessa forma, Lefevere acredita que a modalidade tradutória por ele defendida possa auxiliar a transferir os estudos de tradução da periferia da Literatura Comparada e da Teoria da Literatura para uma posição mais centralizada. Na opinião do autor, uma visão capaz de reconhecer a construção de obras consagradas saberá reconhecer também o papel das re-escrituras que não neguem ou desvirtuem o valor intrínseco das próprias obras.

As obras não re-escritas, conclui Lefevere, de uma forma ou de outra tendem a ser esquecidas ou a desaparecer, e o papel do crítico deve deixar de ser o do mediador - “essa figura sacerdotal” - de modo que o cânone deixe de ser aceito como auto-evidente ou interpretado em sua infinita perfeição.

Na perspectiva preconizada pelo autor, o tradutor será o historiador, o sociólogo, o técnico. O cânone poderá ser enfrentado, desafiado, modificado e visto em sua evolução histórica. Tudo isso se torna possível via tradução, a qual possibilita a análise da recepção de obras estrangeiras dentro de uma literatura nacional e, conseqüentemente, o seu confronto e a sua avaliação.

A linha defendida por Lefevere traz à tona, obrigatoriamente, o conceito de semelhança, literalidade, fidelidade, ética da tradução. No Brasil, José Paulo Paes enfatiza, para a tradução, o relevante conceito de “paramorfia”, argumentando que essa se constitui numa similitude formal e semântica possibilitada pelas especificidades dos dois idiomas em causa, capaz de preservar as peculiaridades estilísticas e gramaticais que assinam o texto literário. O autor acrescenta que a tradução louvável é aquela que, sem desvirtuar as normas da LA, deixa filtrar aquelas características diferenciadoras, de estranhamento, que, embora limitadas, permitem inferir as diferenças de visão de mundo entre LF e LA, e sustenta ainda:

*A idéia corrente de que boa é a tradução que dá ao leitor a mesma impressão de um texto originariamente escrito em sua língua pátria, constitui a maior das falácias. Pelo menos desde Humboldt, sabe-se que cada idioma consubstancia uma experiência diferencial do mundo; é um recorte da realidade diverso, na sua especificidade, dos demais recortes operados pelos outros idiomas. Isto não quer dizer que sejam acessíveis apenas aos seus respectivos falantes tais visões de mundo diferentemente expressas por cada idioma em nível tanto lexical como morfológico e sintático. A tradução alcança trazê-la em parte até o entendimento de falantes de outro idioma por via de uma operação antes de caráter transpositivo que redutor. Tendo-se bem presente o que possa haver de diferencial na língua de partida em relação à língua de chegada, busca-se exprimi-lo através dos recursos próprios desta. Nessa operação transpositiva, visa-se portanto menos a uma impossível **isomorfia** - perfeita simetria no espírito e na letra - do que a uma possível **paramorfia** - [grifos do autor] a similitude de forma e significado que as idiosincrasias dos dois idiomas franqueados pela ponte tradutória permita. (PAES, 1990:93)*

Efeitos semelhantes, para J.P.Paes, não significam efeitos iguais, ou isomórficos. É preciso conceber a tradução como técnica de equivalência ou aproximação, ou seja, é preciso “modalizar pragmaticamente a antítese traduzível/intraduzível.” (Id., *ibid.*, p.115) Somente assim a eficácia tradutória acaba de vez com a submissão idólatra ao original, concedendo à obra traduzida o seu estatuto de equivalência com o original, conclui o autor. Dessa forma, a obra traduzida assume *status* de equivalência com o original, que é o estado possível noutro idioma. O adjetivo “possível” passa a significar, para Paes, a exclusão do conceito de tradução definitiva, posto que a tradução não está livre da ação histórica, podendo ser refeita de forma mais apurada ou de forma mais condizente com o espírito da época.

A posição de Milliet (1984) parece bem próxima da visão de J.P. Paes. Para Milliet, as qualidades exigidas do tradutor são inteligência, modéstia, penetração crítica e espírito inventivo. É esse espírito criador que confere à tradução (e ao tradutor, evidentemente) o direito de situar-se num plano semelhante ou de igualdade ao do autor/obra original.

Partindo desses pressupostos, a obra literária, original ou traduzida, “não pode mais ser vista como algo acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável por efeito das leituras que a transformam.” (Carvalho, 1998:68)

Na perspectiva da Literatura Comparada, a ressonância que uma tradução provoca “diz muito sobre a obra, mas também sobre o sistema literário que a acolhe” (Id., *ibid.*, p.71), proporcionando a possibilidade de estudos de recepção comparada

capazes de realizar o confronto entre dois sistemas literários, ampliando assim as possíveis leituras da obra em questão.

Define-se assim a estreita relação que se estabelece entre tradução e Literatura Comparada, campo no qual, segundo Nitrini (1997:95), “As formas de recepção podem caracterizar-se por dois tipos de relações: integradoras (alusão, empréstimo, imitação, filiação, plágio, adaptação, tradução) e diferenciadoras (polêmica literária, paródia, paródia grotesca), de forma que a tarefa da Literatura Comparada é a de analisar o comportamento da literatura receptora, com a finalidade de estabelecer “relações interliterárias pela recepção de informação heterogênea, bem como para excluir esta relação e opor-se a ela” (Id., *ibid.*, p.96), definindo assim a autonomia e a individualidade das literaturas nacionais.

NOTAS

¹ Cf. Gianluca Manzi. Ver entrevista no Anexo 5.

² “Talvez fosse inevitável que um homem, isolado como seu mestre Baudelaire, num mundo burguês e filisteísta, proclamasse a autonomia da arte. Além disso, essa era muito provavelmente a única maneira de salvaguardar a pureza da arte num mundo cada mais mercantilista.”
[Todas as traduções que constam do trabalho são de minha autoria].

³ “a fisionomia falante de tudo aquilo que, sem distorções de qualquer natureza, dá o verdadeiro testemunho de sua natureza oculta.”

⁴ A expressão de M. de Assis, depois de aproximadamente um século, pode ser vista, hoje, como anacrônica, sob alguns aspectos, e a tradução de sua obra, dependendo do enfoque, poderá ou não resgatar aquelas características que, de certa forma, “datam” sua narrativa, dependendo dos objetivos da tradução e do tradutor.

⁵ “O desafio ao original, bem como ao cânone ou ao conceito de leitura única e correta, é parte evidente de uma estratégia pós-moderna de amplo alcance. Ao invés de ler pela ‘verdade’, agora nós lemos como decodificadores.”

⁶ Sobre estudos descritivos, Descriptive Translation Studies (DTS), ver TOURY, Gideon. A rationale for descriptive translation. *Dispositio*, vol. 7, University of Michigan, p.23-49, 1983. Ver também TOURY, Gideon. Translation, literary translation and pseudotranslation. *Comparation criticism*, 1984. p.73-85.

⁷ Sobre a tradução “comunicativa” - uma modalidade tradutória - há opiniões contrárias, que a consideram uma re-escritura, uma vulgarização que pode ser inclusive intralingüística e que constitui apenas uma simplificação do original. Ver MASCIALINO, R. *Studio sulla traduzione letteraria*. Udine:La Nuova base, 1996, p.65-70.

⁸ Com base nessa teoria, o sistema literário, que é parte do conglomerado de sistemas de uma cultura, é por sua vez uma estrutura complexa. Trata-se de um polissistema em estado evolutivo e transformativo contínuo. A teoria do polissistema resultou ser de grande utilidade para identificar o lugar que a tradução ocupa dentro dos sistemas literários e culturais, posto que ela realiza uma função primária na evolução histórica das várias literaturas, seja em introduzindo inovações literárias na cultura de chegada, seja ao contribuir com a consolidação do cânone vigente, embora de forma menos

contudente. Posto que os estudos diacrônicos comprovaram que a importância de um texto não é imutável, mas varia em função das convenções e dos gostos do contexto histórico-cultural, a teoria polissistêmica conduziu a uma reavaliação do impacto de fatores extralingüísticos no desenvolvimento dos patrimônios culturais e literários de todo o polissistema, permitindo que o fenômeno da tradução se colocasse numa perspectiva muito mais ampla do que a essencialmente lingüística.

2 Posições, competências e funções da tradução

Pode-se dizer qualquer coisa sobre a inadequação da tradução, e mesmo assim ela permanecerá como um dos empreendimentos mais importantes e merecedores entre os eventos do mundo.

J.W. Goethe

Uma das características fundamentais que colocam a teoria da tradução em sintonia com a estética neofenomenológica está na recusa de qualquer posição normativa: não há como estabelecer regras para a tradução literária, assim como não se podem estabelecer regras para a obra de arte. Uma poética normativa da tradução é tão injustificada quanto uma poética normativa da obra literária. Contudo, enquanto na atividade criativa já há bastante tempo deixou-se de impor normas, no campo da tradução subsiste ainda, mesmo em teóricos de reconhecida competência, uma tendência a indicar regras. O próprio Jiri Levy, ao qual devemos um dos estudos mais importantes sobre tradução, comenta Emilio Mattioli¹, assume uma posição normativa, quando afirma que

lo scopo del lavoro di traduzione é quello di mantenere, cogliere e trasmettere l'opera originale (il suo messaggio), non è mai quello di creare un'opera nuova che non abbia un antecedente. Lo scopo della traduzione è riproduttivo.(LEVY, 1963, apud MATTIOLI, 1993:10)

Uma crítica radical às posições teóricas de J. Levy foi movida por F. Apel (1997, op.cit.) que considera a posição de Levy viciada pela tentativa contraditória de conciliar uma abordagem de tipo normativo com uma de tipo histórico. A mesma objeção que Apel move também a Steiner (1975), embora reconhecendo a

importância fundamental de sua obra que, sob certos aspectos, englobaria, contudo, uma série de posições teóricas desvinculadas do contexto histórico ao qual pertencem. Outro ponto fraco, que Apel atribui a Steiner, é o fato de este último, tentando mostrar que a problemática moderna da tradução teria nascido com Schleiermacher, fica reduzido às teorizações do século XIX e começo do século XX.

De qualquer modo, o objetivo da tradução, na ótica de cunho reprodutivo, se coaduna com uma teoria da tradução já abundantemente superada. Porque é justamente abandonando toda posição normativa que se tenta dar uma nova impostação aos problemas da tradução e ao seu estudo, subtraindo do discurso sobre tradução as frias e secas alternativas de boa/má, fiel/infiel, fiel ao espírito, fiel à forma, fiel ao conteúdo.

Na análise de uma tradução, é preciso que haja uma pluralidade de competências em que se coordenem disciplinas diversas, sem que nenhuma possa pretender a hegemonia, pela multiplicidade de variáveis que ocorrem no processo tradutório.

De fato, a abordagem de caráter normativo-dogmático demonstrou-se insuficiente e inadequada, e a abordagem descritiva, baseada numa concepção substancialmente hermenêutica da tradução, evidencia a impossibilidade de chegar a denominadores comuns, num plano rigorosamente teórico, do processo tradutório como um todo, em sua multiplicidade e estratificação.²

Essa insatisfação, essa impossibilidade de chegar a um acordo geral, é demonstrada pela progressiva e quase incontrolável multiplicação da pesquisa em tradução, e já existe uma nítida diferenciação entre tradutologia (como um setor da lingüística aplicada) e os *Translation Studies*, entendidos como um ramo dos estudos

de literatura comparada, nos quais a tradução literária é considerada enquanto texto traduzido, ou texto-alvo.

Há uma tendência, hoje, que reconhece à tradução literária um fórum autônomo, posto que a reivindicação de um espaço específico constitui a reivindicação da especificidade da literatura e das razões de sua complexidade e do seu significado.

Gideon Toury (1984:73-85), alinhado com Lefevere, defende uma teoria descritiva da tradução na linha dos Descriptive Translation Studies (DTS)) que parte da natureza do objeto chamado tradução literária analisada por diversos ângulos, numa tentativa de determinar se realmente existe um denominador comum às demais abordagens e quais as implicações que o estabelecimento de um objeto ou outro pode ter para seu estudo sistemático. Isso, porque esses dois níveis são independentes e se condicionam mutuamente.

Para Toury, o texto literário é toda elocução lingüística que esteja de acordo com um certo número de normas pertinentes a uma certa cultura e que, como resultado, possui um lugar no sistema literário dessa cultura (ou funciona dentro dele). Ele esclarece que é possível aceitar tal definição, embora apenas como hipótese de trabalho, sem cogitar eventuais diferenças de opinião sobre como os textos, que possuem um lugar num sistema literário - e suas correspondentes funções literárias - se realizam numa superfície fixa de formas, assim que, como resultado, passam a ter traços estruturais, lingüísticos ou estilísticos próprios, diferenciados do texto não-literário.

Ao assumir esse texto literário e ao submetê-lo a procedimentos tradutórios, tendo em mente uma determinada LA, não é absolutamente certo que será bem aceito, ou até aceitável, como um legítimo texto literário na cultura receptora, mesmo

no caso extremo (e raro) em que o processo tradutório seja ótimo, resultando numa tradução adequada, que reconstrói no meio lingüístico da LA a maior parte ou todos os traços do TF em sua ordem hierárquica. Isso significa dizer, de acordo com a definição de Toury de texto literário, que “o produto de um processo tradutório, cujo ponto de partida é um texto literário, não possui, necessária e automaticamente, um lugar e uma função no sistema literário da LA.” (Id., *ibid.*, p.75)

Naturalmente, é ainda menos provável que esse produto, embora aceito como texto literário da LA, vá ocupar uma posição paralela no sistema da literatura-alvo, assim como o original correspondente ocupa ou ocupou na literatura-fonte, mesmo que os dois sistemas sejam organizados ao longo de linhas semelhantes em termos de gênero, tendências, escolas, língua, uso, etc., fato que para Toury não pode ser tomado como uma pressuposição. Assim, por exemplo, a tradução de um texto que se localiza num sistema periférico pode acabar encontrando-se no centro da literatura-alvo e vice-versa. A tradução de um livro infantil pode ser aceita como um livro para adultos (ou vice-versa, como ocorre com mais freqüência), a tradução de um velho poema de estilo antigo pode vir a ser recebida como um texto de vanguarda e assim por diante.

Dessa forma, afirma Toury, a tradução não-literária pode ser produzida não apenas como um texto não-literário na cultura-alvo, mas também como um texto literário, posto que seja reconhecido como obedecendo normas apropriadas e, como resultado, admitido no sistema-alvo. Na verdade, argumenta o autor, isso é muito mais raro do que o caso oposto, especialmente nos tempos modernos, quando os tradutores não-literários são deliberadamente treinados e condicionados para manter a identidade tipológica do TF tanto quanto possível; mas a raridade, por si só, não é uma razão para omitir a possibilidade dessas considerações teórico-metodológicas.

Assim que, para Toury, essa não é apenas a função principal, e não será o *status* do TF, nem os procedimentos tradutórios exatos, aos quais o texto é submetido, que determinarão a posição e a identidade do TA como uma tradução e/ou como um certo tipo de tradução, mas antes de mais nada será a constelação da própria cultura-alvo. Além disso, o alcance real do TF, como fator do estabelecimento de sua tradução, dentro de uma certa língua, é também bastante determinado "no" e "pelo" pólo recipiente. Isso significa que a constelação da cultura-alvo (em geral) ou a literatura (em particular) pode funcionar como uma tensão mais fraca ou mais forte do próprio processo da tradução. Enquanto essa constelação é realmente aceita como uma tensão, ela governa a formação e formulação do texto traduzido de acordo com as demandas de espaço que ela está destinada a preencher, por ser transformada, de certa forma, num conjunto de instruções performáticas específicas, isto é, as normas da tradução, no sentido restrito do termo. Para Toury, portanto, as normas da tradução são o fator intermediário *between the system of potencial equivalence relationships and the actual performance, i.e., the reason for the functioning of certain relationships as translation equivalence.* (Toury, 1981:24)³

Toury vê o domínio dos fenômenos interlingüísticos como uma estrutura em tripé que comporta:

1. o sistema das relações entre as línguas;
- 2.a norma da competência tradutória (relações interlingüísticas condicionadas);
3. o desempenho tradutório.

As normas que governam a formulação de uma tradução numa certa literatura (e língua) podem ser semelhantes ou diferentes daquelas que governam a composição de um texto correspondente nessa literatura. No primeiro, a tradução se parecerá

muito mais com o original, e os limites entre as duas classes poderão ser até culturalmente (semioticamente) desprezíveis. Nesse caso, que parece ter sido a regra nos velhos tempos, o TF pode vir a desempenhar um papel reduzido no estabelecimento da tradução. No segundo caso, a tradução será diferente do original, por vezes radicalmente, tanto na realização superficial, como também em posição e *status*.

Nesses casos, o TF pode ter desempenhado um papel evolutivo no estabelecimento da tradução e na realização da diferença entre ela e uma composição original na cultura-literatura-alvo, por exemplo, através de mais interferências ou mais importantes interferências de ordem interlingüística e interliterária.

Entretanto, continua Toury, em nenhuma circunstância dois conjuntos de normas, as do original e as da tradução, podem ser completamente idênticos: porque as normas tradutórias não estão relacionadas somente com a formação e formulação do texto traduzido, que é a fase de [re]composição do processo tradutório, mas também com a inevitável decomposição do TF; com a relevância de certos traços, num certo nível ou níveis, e com a fase crucial da transferência desses traços através dos limites semióticos; portanto, com as relações tradutórias, essas relações observáveis que realmente podem ser percebidas entre o TA e o TF, no final do processo.

Outro argumento de Toury é o que se refere às modificações culturais que ocorrem no tempo: “posto que a constelação da cultura e da literatura-alvo vão modificando-se no tempo, o mesmo ocorre com as normas tradutórias a elas pertinentes.” (Id., *ibid.*, p.77) Esse fato, acrescenta o autor, tem seus pontos de apoio não só nas re-traduições que se fazem na língua/cultura em jogo, mas também nas velhas, que já existem, o que pode resultar numa mudança de posição (função,

identidade funcional) na literatura-alvo, como em qualquer outro texto da LA, mesmo que nenhuma mudança tenha (ou pudesse ter) acontecido no processo que as realizou, ou nas dificuldades sob as quais elas realmente foram produzidas.

Parece evidente que para Toury é a constelação do sistema-alvo, no momento apropriado no tempo, que deve ser tomada como ponto inicial e como fator determinante, e não só qualquer constelação, especialmente se a constelação posterior inclui a compreensão e a reconstrução desses processos, tensões e normas.

A distinção básica que Toury introduz é entre a tradução de textos literários (que resultam em textos na LA de qualquer espécie) e a tradução literária (de TF de toda espécie, que resultam em textos literários aceitos no sistema-alvo). Na opinião do autor, essa distinção corresponde a uma separação mais bem definida entre dois grupos de estudiosos de literatura que afirmam seu interesse pela tradução (ou pelas traduções), de acordo com seu foco de interesse.

O centro de interesse do primeiro desses grupos - dos interessados na tradução (ou traduções) de textos literários - é sem dúvida o TF, e seus proponentes tomam suas traduções apenas como fator subsidiário. Pode-se dizer até que, via de regra, eles estão menos interessados nesses textos por si mesmos do que pelos métodos preferenciais que lhes permitem novas intuições em seus TF, o que estes, de fato, normalmente oferecem.

Para Toury, os que demonstram interesse nas traduções partem do original, e muitas vezes eles tendem a abordar a tradução não como o importante fator literário, cultural - e até semiótico - que ela é, mas como um mal necessário, um dever de proteger o original, a fim de diminuir o perigo que ameaça o TF.

Apesar da discordância que perpassa o texto, a respeito desse tipo de investigação, o autor reconhece que a abordagem pode somar-se a todas as demais

valiosas tentativas e assim contribuir com a melhoria da qualidade de futuras traduções.

O maior interesse do segundo grupo (que no entender de Toury constitui uma absoluta minoria entre os estudiosos de literatura, e é o grupo que ele defende) está voltado para a compreensão e explicação dos fenômenos tradutórios dentro do sistema literário, em seus próprios termos. Assim, esse grupo toma como tópico principal as próprias traduções e, por extensão, o processo real que as produziu, os procedimentos adotados para essa finalidade e as dificuldades sob as quais esses processos se realizaram.

Para esse grupo, o ponto a ser esclarecido não é a que TF os textos analisados correspondem, mas o que são os TA; ou seja, como eles são vistos do ponto de vista intrínseco do sistema-alvo. Assim, constata Toury, “há muitas coisas que eles podem e, de fato, deveriam fazer e dizer, diante de questões voltadas para o texto-fonte e de questões que se relacionam com o modo pelo qual as relações com o texto-fonte são apreendidas.” (Id., *ibid.*, p.78)

A abordagem do segundo grupo utiliza os TF apenas como meios, para a reconstrução do processo decisório que subjaz ao ato tradutório, para a extração das regras tradutórias nas bases das relações tradicionais existentes e, finalmente, o conceito geral da tradução que subjaz ao *corpus* em questão, que é responsável por essas normas, relações e decisões.

Sobre esse segundo grupo, Toury argumenta que “os proponentes dessa linha de pensamento a respeito da tradução literária não estão necessariamente desprovidos de interesses práticos (ou educacionais); eles são simplesmente mais realistas, menos idealistas (ou menos normativos).” (Id., *ibid.*, p.78)⁴

A posição de Toury é evidentemente orientada ao TA e se coaduna com a linha teórica dos *Translation Studies* que serão descritos a seguir.

2.1 Translation Studies: postulados, desenvolvimento, amplitude

A natureza dos *Translation Studies* é ampla e estruturada, e seus objetivos maiores estão voltados:

1. “à descrição de como se manifestam, no mundo de nossa experiência, o traduzir e as traduções”;

2. “ao estabelecimento de princípios gerais através dos quais esses princípios possam ser explicados e previstos”.⁵

Esses objetivos, dicotomizados em:

a) *descriptive translation studies* (DTS) e

b) *theoretical translation studies* (ThTS) [também *translation theory* (Tth)], revelaram-se de grande estímulo para os estudiosos dos *Translation Studies* que se aliam à *Manipulation School*, embora as atenções específicas de cada um sigam caminhos diferentes, se bem que complementares.

Segundo Ulrych (op.cit.) a ramificação dos *applied translation studies*, *translation aids and translation policy* incluem a didática da tradução, os subsídios teórico-práticos ao tradutor e uma política da tradução.

Último setor dos *Translation Studies* aplicados é o do *Translation Criticism*, cuja recomendação maior parece ser a de que o elemento intuitivo seja reduzido ao nível mais aceitável.

Temos assim três campos fundamentais que abarcam a descrição, a teoria e a prática da tradução, imbricadas entre si e complementares. E, quanto aos conceitos-chave, temos história, cultura, ideologia, visibilidade e o poder a eles relacionado.

Afirma Bassnett:

In the 1970s the key-word in Translation Studies was 'history'. [...] By the 1980s with a rethinking of cultural history and the formation of literary canons well under way, the emphasis shifted to the question of power relations between writers, translators and readers [...]. Now, in the 1990s, drawing upon the work of the past two decades, the key word is 'visibility'. The role of the translator can be reassessed in term of analysing the intervention of the translator in the process of linguistic transfer. (BASSNETT, 1996:22)⁶

Um dos efeitos mais consistentes da Teoria do Polissistema nos *Translations Studies* foi o de evidenciar o papel central que a tradução literária, no decorrer do tempo, tinha alcançado no polissistema da literatura ocidental. Dessa forma, o fato histórico torna-se uma questão-chave, pois confere à disciplina a prova necessária para estabelecer uma genealogia confiável.

Os estudiosos da tradução passaram a dedicar-se, então, não somente à história da tradução, mas também à história dos tradutores, o que propiciou uma visão do fato de que as culturas possuem a tendência a traduzir de forma diferente, em momentos históricos diferentes.

Outro aspecto que ressaltou dessa nova abordagem é o relacionado ao número de traduções, notadamente maior, quando se trata de culturas em desenvolvimento, em função de sua posição marginal ou periférica. Ulrych (1997, op. cit.) lembra a esse propósito os países escandinavos no momento atual. Por outro lado, quando determinada cultura encontra-se em expansão colonial/imperialista, ela não adverte essa necessidade; pelo contrário, tende mais a exportar do que a importar cultura.

Ulrych recorda aqui a importância da tradução no Renascimento inglês em forte contraste com o declínio dessa atividade dois séculos depois, quando o Império Britânico estava consolidado.

O aspecto histórico-político-contextual da tradução é bem explicitado por Bassnett e Lefevere, segundo os quais “Há sempre um contexto no qual a tradução acontece, há sempre uma história da qual o texto emerge e na qual um texto é transposto.”⁷

Em sua comunicação de 1996, na Société d’Histoire Littéraire de la France, Yves Chevrel (1997:355-360) lamenta que a França não possua uma grande tradição tradutora, se comparada com a Alemanha e a Itália e, embora reconheça que na Renascença muito foi feito, a França não possui uma versão fundadora da Bíblia como a de Lutero, para os países germânicos, ou a de *King James*, para os países de língua inglesa.

A razão disso, quer me parecer, poderia talvez ser buscada no papel altamente hegemônico desempenhado pela França, em termos literários e políticos, durante um longo período, o que explicaria em parte o percentual quase inexistentes de traduções de obras literárias estrangeiras.⁸

Octavio Paz (1980:9), amplamente favorável à tradução, argumenta que no âmago de cada civilização renascem as diferenças, e as línguas que utilizamos para a comunicação também nos deixam emparedados e prisioneiros em nosso próprio eu. Isso deveria ter desanimado a prática tradutória, contudo ocorre exatamente o contrário, se traduz cada vez mais, e a razão disso, afirma O.Paz, é que a tradução suprime as diferenças entre as línguas, por um lado, e por outro as revela em toda sua

plenitude: pela tradução passamos a perceber que nossos vizinhos falam e pensam de forma diferente da nossa.

A abordagem histórica evidenciou também que a tradução possui o poder de criar sistemas literários, de acordo com um esquema conhecido na história, modificando e dando nova forma tanto à sociedade como à cultura. Não resta dúvida sobre o fato de que estudar a genealogia da tradução implica a cultura como referente principal, e as pesquisas em andamento revelam claramente o que Bassnett e Lefevere (1990, op.cit.) afirmam a respeito, isto é, que a tradução exerceu uma importante função formativa no desenvolvimento da cultura mundial. Isso prova que a tradução não pode ser estudada fora de seu contexto cultural, evidenciando uma “virada cultural” que nos *Translations Studies* tomou o nome de *cultural turn*.

Um aspecto importante salientado por Ulrych (op.cit) é o de que, afinal, existem duas óticas opostas no processo tradutório: os tradutores atuam no campo da cultura de origem (LF), porém as traduções se realizam visando a cultura de chegada (LA). Talvez seja por isso que os prefácios/posfácios redigidos pelos tradutores podem fornecer informações essenciais não apenas sobre a postura dos tradutores quanto à tradução, mas também sobre a sua forma de abordagem e sobre como a cultura de origem concebe sua atividade.

Outro aspecto de relevância, argumenta Ulrych, é o que se refere à onipresença da ideologia, citando Bassnett em sua introdução à edição de *New Comparison: “Translation, Tradition, Transmission”*, publicada no outono de 1989, que contém algumas das comunicações do encontro realizado na Universidade de Warwick, em 1988, sobre o tema *Beyond Translation*. Segundo Bassnett, estudar a tradução “é ter consciência dos processos que, em dado momento temporal, dão

forma à cultura”, não esquecendo que a dimensão ideológica, tão longamente ignorada nas pesquisas dos processos tradutórios, voltou à tona, enriquecendo, dessa forma, nosso conhecimento da história cultural.

A tarefa mediadora do tradutor entre duas realidades está, pois, sujeita/aberta a pressões ideológicas e, portanto, a uma certa forma de poder relacionada com a manipulação, embora essa manipulação possa também ser involuntária, devido ao fato de que a própria linguagem/língua contém/esconde ideologia(s). No dizer de Barthes (1982), “somos, ao mesmo tempo, donos e escravos da linguagem.”

Uma das opiniões mais recentes dos *Translation Studies* é a que diz respeito ao autor do TF e que se coaduna com a postura pós-moderna sobre a relação autor-leitor. Por essa postura, a obra pode ter vidas diversas, devido às leituras plurais, em que o leitor é desafiado a ler em profundidade. Trata-se de um leitor [ideal] ativo que produz a re-escritura, através de um processo que envolve “a morte do autor” (Barthes, 1988:65-78) quando o leitor é “dançado pela dança” (Valery, 1996), no sentido dado pelas relações existentes entre corpo e espírito que Barthes vê como uma metáfora capaz de fazer desaparecer a figura do autor do espaço central do texto, dos estudos literários e do pensamento crítico.

A escritura como “forma” passa, pois, a ser o produto de relações; uma escritura que se situa como espaço intervalar movediço, que se apropria das duas margens para buscar novos espaços, novos horizontes. É o endereçamento e a remessa do texto, sim, mas para Babel, o que para Derrida significa que não será endereçado a ninguém por ninguém, devido à multiplicidade e à migração das literaturas, dentro da língua e das línguas, uma migração feita de aliança, de palavras compartilhadas, uma espécie de senha que permite esse trânsito contínuo. (Derrida, 1986:52)

A leitura realizada pelo leitor ativo, que produz a re-escritura, é portanto um processo que envolve:

a) a supressão do autor, quando o texto “trabalha o leitor” que é “dançado pela dança”, no sentido dado pelas relações existentes entre corpo e espírito, no sentido metafórico do amor ou do “exercício intransitivo do corpo”. (Coelho, 1996:9-13) É a morte do autor como desaparecimento de sua presença centralizada no texto, nos estudos literários e no pensamento crítico;

b) o surgimento do múltiplo, do plurifacetado, das vozes plurais que se confundem, produzindo significâncias plurais nas quais é possível recuperar, via leitura comparativista, as origens, as sementes, “os grãos da voz”, no sentido barthesiano, que lhes deram vida.

Esse aspecto múltiplo torna o texto o ponto central do processo. Nesse processo, a leitura passa a apresentar pelo menos duas formas possíveis. Há, pois, pelo menos duas formas de ler:

1) pelo reconhecimento-decodificação, isto é, por uma leitura que não desacomoda, uma leitura passiva, improdutiva porque alienada, confortável - redundando apenas no prazer do texto - que, ao invés de “nos despertar para a vida pessoal do espírito, tende a substituir-se a ela” (Proust, 1989);

2) pelo reconhecimento-interpretação-compreensão-ampliação. No dizer de M. Proust, “na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar” (Id., *ibid.*).

É portanto a leitura do desconforto, do trabalho, que solicita um leitor ativo, participante, numa espécie de perda da consciência que envolve um processo de

translação, isto é, um processo interior, articulado pela poética do desejo, pela pulsação do autor, pelo “rumor da língua”, no dizer de Barthes (1988, op.cit.), que se torna linguagem e que se constitui como um processo de maturação anterior à expressão e que deverá desembocar em imagens ou figuras “traduzidas” por vozes múltiplas a evidenciar a polissemia que conduz à disseminação. É o recorte das heranças culturais que produz a recriação, ou a intertextualidade recriada.⁹

O mesmo, ou quase, poderia dizer-se, é o que ocorre com a tradução, como re-leitura/re-escritura - envolvendo tradutor e leitor - que traz nova vida ao texto, assegurando-lhe aquela sobrevida auspiciada por W. Benjamin, para o qual a tradução possui a missão de cuidar do processo de maturação da língua do original e da angústia do seu próprio nascimento. Parece evidente, pois, que os *Translation Studies* colocam em xeque a existência do original e, conseqüentemente, a supremacia do autor, bem como o enfoque voltado para a LF que tradicionalmente enfatiza autor e texto original.

Octavio Paz já havia exposto a idéia de que a tradução é, por si só, um texto original, ao afirmar que

Cada texto es único y, simultaneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, ya es una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.(PAZ, 1980, op. cit. p.9)¹⁰

Esses aspectos conduzem a outro viés importante da tradução: a visibilidade/invisibilidade do tradutor. Há uma opinião difundida sobre o fato de que em muitos casos os tradutores precisam adequar-se aos gostos e às “imposições” dos

editores¹¹ ou às concepções culturais da cultura e da língua-alvo, e como consequência a presença deles é pouco visível, particularmente na Grã Bretanha e Estados Unidos. Na opinião de L. Venuti¹²:

A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, 'familiarized', domesticated, not 'disconcerting(ly) foreign, capable of giving the reader unobstructed 'access to great thoughts', to what is 'present in the original'.(VENUTI, 1994:19)¹³

As observações de Venuti parecem indicar uma domesticação/submissão ditada pela *plain writing*, imposta pela ideologia dominante da cultura estadunidense. Conforme Venuti, essa invisibilidade comporta uma espécie de auto-anulação, reforçando, assim, o papel marginal que, via de regra, a sociedade atribui ao tradutor.

Para Venuti, a invisibilidade do tradutor refere-se a dois aspectos interrelacionados: por um lado existe a reação do leitor à tradução e, por outro, os critérios de produção e de avaliação da obra traduzida. É comum o leitor ler o texto traduzido como se fosse um original, e a idéia corrente é a de que uma tradução aceitável e adequada permite uma leitura fluente. Mas há também outro aspecto a ser considerado: o texto traduzido deixa filtrar traços da personalidade e das intenções do autor estrangeiro, ou o significado fundamental do texto original. Em ambos os casos, a presença do tradutor é disfarçada, escamoteada.

Na ausência desses critérios, a leitura é considerada difícil e não satisfaz a demanda de fluência por parte do leitor. No entender de Venuti, o tradutor deve opor-se a esse mascaramento, não só porque ele anula o processo tradutório (como se não existisse), mas também porque convalida e reforça o baixo *status* conferido ao tradutor pela sociedade. É preciso reverter essa invisibilidade, argumenta Venuti, apresentando duas linhas de pensamento interligadas: uma que reconhece na tradução

uma produção ativa que, embora apresente forte semelhança com o original, o transforma. A segunda idéia que ele desenvolve relaciona-se com uma técnica de leitura crítica na qual o processo torna-se visível de diversas formas, mesmo para aqueles leitores que desconhecem a língua do texto original. Trata-se de uma descrição da prática tradutória de forma a respeitar a especificidade lingüística do texto traduzido, inserindo-o no contexto de sua produção e, por isso, chegando a violar as regras da LA a fim de que a presença do tradutor, tornada visível, seja percebida pelo leitor do TA. Reconhecendo sua filiação ao materialismo dialético, formulado por Marx e reinterpretado por Althusser, Venuti entende reformular o nível de profundidade envolvido na tradução e enfatizar o processo decisório da tradução. Embora a idéia da tradução como um processo de profunda transformação do texto estrangeiro certamente não seja nova, afirma Venuti, só recentemente,

with the dissemination of post-Saussurean linguistic and textual theory [...] this commonplace can be given a rigorous and rather unexpected formulation.[...] The two keys steps in this process - the choice of message and signifying chain - demonstrate the profoundly transformative nature of translation and the active intervention of the translator. Both kinds of choices are in fact interpretations wich resist description according to facile notions of linguistic equivalence or sameness between original and translation. As Jirí Levý has argued: "...translating is a DECISION PROCESS: a series of a certain number of consecutive situations - moves, as in a game - situations imposing on the translator the necessity of choosing among a certain (and very often exactly definable) number of alternatives." (VENUTI, 1986:181-182)¹⁴

Ao defender a visibilidade do tradutor, Venuti postula uma tradução não-domesticada, não-fluente, híbrida, que revelaria o processo tradutório em seus aspectos intrínsecos. Essa teoria parece-me válida em termos de reconhecimento do tradutor, contudo a visibilidade não pode ser tão contundente a ponto de dificultar a leitura do TA. Ela parece ser possível sem agressões à LA: trata-se apenas de operar

uma cuidadosa filtragem daqueles aspectos relevantes no original que devem ser preservados (ou que o tradutor deseja preservar), conforme postula Lefevere. De qualquer forma, é evidente que na perspectiva de Venuti, embora o tradutor assuma mais importância, o TF parece também preservar a sua. Trata-se de um enfoque bastante contraditório, se confrontado com alguns dos que foram descritos acima, e bastante polêmico.

Outro aspecto relevante do problema apontado por Venuti, identificado e enfrentado com vigorosa convicção por estudiosos e profissionais da tradução, particularmente na Índia, mas também com força no Brasil, dá conta da posição pós-colonial dos *Translation Studies* que reflete o impacto do pós-estruturalismo e dos estudos literários e culturais num mundo em vias de descolonização, com o conseqüente desafio à hegemonia ocidental na cultura, na linguagem, nas ideologias e nos valores.

A contribuição que o pensamento antropofágico de Haroldo e Augusto de Campos trouxe para a tradução é comparada aos movimentos feministas e assim descrita por Bassnett:

*Haroldo and Augusto de Campos use translation as a way of affirming their right as Brazilians to reread and repossess canonical European literature, while the Canadian women see translation as fundamental to their existence as bilinguals and as feminists struggling against phallo/logocentric values. Both groups are concerned to find a translation practice and terminology that will convey the rupture with the dominance of the European heritage even as it is transmitted. In their different ways, one group with the metaphoric language of blood and death, the other with a series of metaphors deriving from the notion of the 'mother-tongue', are proposing a post-colonial notion of translation, which contests the old imperialist view. (BASSNETT, 1993, op. cit. p.157-158)*¹⁵

Nesse tipo de contexto, é lícito pensar que o papel da tradução torna-se importante também politicamente, como instrumento capaz de impedir que se

perpetuem as relações desiguais e injustas entre povos, nações e línguas, ao mesmo tempo em que, via tradução, é possível questionar os cânones, os pressupostos culturais que permeiam boa parte das obras escritas na cultura dominante e a própria teoria da tradução, se a presença do tradutor se tornar visível como Venuti postula.¹⁶

As perspectivas parecem ricas e promissoras para as duas abordagens, a literária e a lingüística, agindo de forma integrada. Os tempos parecem maduros para uma redefinição do campo e dos objetivos dos *Translation Studies*, principalmente na era eletrônica que está abrindo novos horizontes. A esse respeito, nos informa Ulrych:

Un settore di cui questo è già una realtà è quello degli studi su corpora di testi in formato elettronico. Gli studiosi della traduzione hanno ora accesso a massicce quantità di testi computerizzati, sia tradotti, sia direttamente nella lingua di origine. Usando uno speciale software di interrogazione, possono studiare i principi che governano la prassi della traduzione su un materiale molto esteso. (ULRYCH, op.cit., p.244-245)¹⁷

Trabalhando com textos informatizados, foi possível descobrir que alguns traços se relacionam mais com a natureza do processo tradutório do que com o confronto entre dois sistemas lingüísticos específicos, o que representa certamente um grande avanço em relação aos estudos tradicionais, rigidamente pautados em modelos exclusivamente lingüísticos.

NOTAS

¹ MATTIOLI, Emilio. Prefazione. In: _____. APEL, Friedmar. *Il manuale del traduttore letterario*. Milano: Guerini e Associati, 1993. p.10. “o objetivo da tradução é o de preservar, colher e transmitir a obra original (a sua mensagem), nunca o de criar uma obra nova sem antecedente. O objetivo da tradução é reprodutivo.”

² Os pressupostos metodológicos de Apel contemplam, entre outros aspectos, a abordagem histórico-problemática. O autor trabalha não só com a história da teoria ou com a história da tradução, mas com os aspectos fundamentais do problema nos quais teoria e práxis, num plano teórico-cognitivo, podem ser consideradas uma unidade.

³ “... entre o sistema de relações da equivalência potencial e a *performance* real, ou seja, a razão para o funcionamento de certas relações como sendo equivalência tradutória.”

⁴ Para esse tópico Toury remete ao texto *The translator as nonconformist-to-be*, de sua autoria.

⁵ Cf. HOLMES, J.S. *Translated! Paper on literary translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988. *Apud* ULRYCH, Margherita. La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive. p.213-248. In: _____. *Tradurre*. Un approccio multidisciplinare. (Op. cit.)

⁶ Cf. BASSNETT, S. The meek or the mighty: Reappraising the role of the translator. In: R.Alvarez, M.C-A. Vidal (a cura di). *Translation, Power, Subversion*. Multilingual matters. Philadelphia-Adelaide: Clevedon, 1996. p.10-24. *Apud* ULRYCH. M. Op. cit. p. 231.

“Nos anos 70, a palavra-chave dos *Translation Studies* era ‘história’. Pelos anos 80, com o repensar da história cultural e a formação dos cânones literários em pleno andamento, a ênfase deslocou-se para a questão das relações de poder entre escritores, tradutores e leitores. Agora, nos anos 90, sobrepondo-se ao trabalho das últimas duas décadas, a palavra-chave é ‘visibilidade’. O papel do tradutor pode ser reavaliado em função da análise de sua intervenção no processo de transposição lingüística.”

⁷ Ver MATTHIESSEN, F.O. *Translation*. An Elizabethan art. Cambridge-Harvard UP, 1931.

⁸ Ver APEL, F. Cap.VI, op.cit. Apel relata os dados do *Index* (1981) das traduções no mundo inteiro donde se constata que a França encontra-se praticamente no último lugar, com 42 traduções, superior apenas à Argélia que conta com 13, e ao Camerun, com apenas uma tradução, enquanto a Alemanha ocupa o primeiro lugar com 6558 traduções, segundo relatório da UNESCO que inclui também trabalhos de filologia entre as traduções literárias.

⁹ Ver HUTCHEON, Linda. Narrative Narcissism. In: _____. *Modes and forms of narrative narcissism: introduction of a typology*. London-New York: Longman, 1980.p.203-214. Em termos de literatura da modernidade e da pós-modernidade, segundo Hutcheon, o que a narrativa - que ela denomina narcísica - faz, ao desnudar seus sistemas ficcionais e lingüísticos para a visão do leitor, é transformar o processo, é fazer da poética parte do prazer compartilhado da leitura, [o que Barthes, bem antes, havia chamado de Texto do Prazer]. Assim, como o autor realiza o mundo de sua imaginação através das palavras, também o leitor - a partir dessas mesmas palavras - produz, em sentido contrário, um universo literário que é tanto sua criação como do escritor. Nisso está o verdadeiro sentido da leitura na modernidade. Construir o sentido é participar de sua construção numa partilha auto-consciente entre autor/leitor, num jogo que enfatiza o processo mais que o produto. A dificuldade, na leitura dos textos da modernidade, pode residir justamente na crescente demanda sobre o leitor. Historicamente propriedade inalienável do autor, o texto, hoje, pelo dinamismo criativo e pelo prazer de infinitas possibilidades interpretativas e, portanto, de infinitas leituras e re-escrituras, permite ao leitor um papel ativo que concretiza o texto e lhe acrescenta inúmeras significâncias. [Esse posicionamento pode ser transposto para a tradução, como re-leitura e re-escritura do texto].

¹⁰ “Todo texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo lugar, porque cada signo e cada frase são a tradução de outro signo e de outra frase. Porém, esse raciocínio pode inverter-se sem perder o seu valor: todos os textos são originais, porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma criação, constituindo-se assim num texto único.”

¹¹ Particularmente nas edições bilíngües, a exigência dos editores (falo por experiência pessoal) é de que haja absoluta igualdade de linhas, o que coloca o tradutor numa situação de total constrangimento, posto que as línguas não se “equivalerem” em termos de número de fonemas ou lexemas.

¹² VENUTI, L. The translator’s invisibility: the evidence of reviews. In *Other Words*. n.4, p.19 e ss., 1994. *Apud* ULRYCH, M. (Op. cit.), p. 240.

¹³ “Uma tradução fluente é imediatamente identificável e inteligível, ‘familiarizada’, ‘domesticada’, não possui o aspecto desconcertante do estrangeiro, é capaz de dar ao leitor livre ‘acesso aos grandes pensamentos’, àquilo que está presente no original.”

¹⁴ “com a disseminação da lingüística pós-saussureana e a teoria do texto, esse lugar-comum pode receber uma formulação rigorosa e bastante inédita [...]. Os dois pontos-chave nesse processo - a escolha da mensagem e a cadeia significante - demonstram a natureza profundamente transformadora da tradução e a intervenção ativa do tradutor. Ambas as escolhas são de fato interpretações que resistem à descrição que se coaduna com as fáceis noções de equivalência lingüística ou identidade entre original e tradução. Como afirmou Jirí Levý: traduzir é um PROCESSO DECISÓRIO: um certo número de situações consecutivas - que movimenta, como num jogo, situações que impõem ao tradutor a necessidade de escolher entre um certo número de alternativas (com freqüência perfeitamente definíveis).”

¹⁵ “Haroldo e Augusto de Campos usam a tradução como meio de afirmar seu direito de brasileiros de re-ler e voltar a possuir a literatura canônica européia, enquanto as mulheres canadenses vêm a

tradução como um fato fundamental em suas vidas de feministas e bilíngües que lutam contra valores falo-logocêntricos. Ambos os lados estão interessados em encontrar uma prática tradutória e uma terminologia capazes de determinar a ruptura do domínio que vem da herança européia, ainda mais pela forma como ela é transmitida. Em suas diferentes maneiras, um lado através da linguagem metafórica de sangue e morte, o outro através de uma série de metáforas que derivam da noção de língua-mãe, os dois grupos estão propondo um conceito de tradução pós-colonial que contesta a velha visão imperialista.”

¹⁶ Ver SENGUPTA, M. Translation, colonialism and poetics: Rabindranath Tagore in two worlds. In: BASSNETT, S. e LEFEVERE, A. 1990. Op. cit.

¹⁷ ULRICH, M. Op. cit. p.244-245. “Um setor, no qual essa já é uma realidade, é o estudo de *corpora* informatizados. Os estudiosos da tradução possuem agora acesso a consideráveis quantidades de textos computadorizados, tanto traduzidos como originais. Usando um *software* especial de interrogação, podem estudar os princípios que regem a práxis tradutória sobre um material de grande extensão.”

3 Aspectos históricos, teóricos e críticos da tradução: diferenças e contradições

Tradurre, che è il poetare di un'antica in una nuova anima.

Benedetto Croce

Abordagens e bibliografia sobre o assunto são abundantes e as mais diversas, por isso, por sua variedade, selecionou-se uma bibliografia bastante heterogênea, sem esquecer alguns textos, digamos assim, “fundadores” ou pelo menos “inspiradores” do trabalho, que pretende esclarecer alguns pontos obscuros dessa “tarefa do tradutor” postulada por Walter Benjamin, Paul Valéry, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Haroldo e Augusto de Campos, entre muitos outros.

De fato, a tradução constitui um trabalho que, juntamente com outros critérios, precisa satisfazer também a ciência, pois pertence ao rol bastante amplo das disciplinas que aplicam a ciência à arte. Disso nasce uma técnica que subjaz a severas leis científicas e que será finalizada em realizações extracientíficas. Sob essa ótica, a tradução pode ser vista como uma técnica filológica com suas ciências ancilares: uma dessas é a bibliografia.

A bibliografia consultada seguiu uma ordem relativamente cronológica (nem sempre essa ordem foi possível), para que se possa perceber o avanço do conceito de tradução desde seus primórdios até os nossos dias. Antes de passarmos aos aspectos de ordem teórica, por isso, convém “tentar” definir o(s) conceito(s) de tradução. O

emprego de um possível plural indica de antemão que haverá conceituações diferentes, como diferenciados serão os critérios teórico-críticos que reviso a seguir.

A história dos termos “traduzir” e “tradutor” seria longa demais e envolveria a história da civilização, se pensarmos que os albores da tradução remontam ao ano 3000 a.C., no espaço do antigo reino egípcio, cujos vestígios foram encontrados na Ilha de Elefantina, em que apareceram as primeiras inscrições bilíngües. No Ocidente, o primeiro tradutor da Roma Antiga foi Lívio Andrônico (240-207 a.C.), autor da primeira versão latina da *Odisséia*. Original de Tarento, colônia grega no Sul da Itália, foi feito prisioneiro e levado para Roma, onde se destacou como educador, poeta lírico, épico e dramático, e onde preparou o espírito romano para a compreensão de uma literatura romana de formato helênico. Sua tradução da *Odisséia*, que mantém o ritmo tradicional do verso saturnino, é exata, de estilo simples e preciso, embora sem a cambiante flexibilidade do grego. Foi justamente por essa tradução que Lívio Andrônico manteve sua influência no âmbito educacional da sociedade romana - ainda literariamente inexperiente na época - para a qual transpôs a riqueza da tradição literária grega, chegando a ser ator de suas próprias comédias e tragédias.

Entre as maiores personalidades do Cristianismo, é preciso lembrar São Jerônimo, autor da *Vulgata*, considerado por Valery Larbaud (1989) o inventor da tradução, entendida por este como viagem entre culturas e não, simplesmente, como passagem entre vocabulários.

A propósito de São Jerônimo, G. Steiner afirma que é preciso juntá-lo a Lutero, Dryden, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Nietzsche, Ezra Pound, Valéry, MacKenna, Franz Rosenweig, Walter Benjamin e Quine, para termos a soma

aproximadamente completa de todos aqueles que disseram algo de fundamental ou de novo sobre a tradução.¹

Por ser essa história tão longa e tão antiga, passarei a mencionar superficialmente apenas alguns dados mais recentes desse percurso que tem suas raízes na antigüidade. De acordo com Mounin (1965), a palavra *traducteur* remonta quase seguramente a Etienne Dolet (1509-46) e trata-se de um italianismo, que posteriormente passou para a língua inglesa como *to translate* e *translation*, enquanto a nomenclatura anterior (séc. XIII) apresentava *translater*, *translateur* e *translation* [em francês].

Antes dessa época já temos o latim (*interpres*, *interpretari*) que assimila no mesmo termo a operação realizada sobre a modalidade oral e escrita. O término da latinidade marcará aproximadamente a distinção específica entre o intérprete que opera sobre a língua e o tradutor que trabalha na língua escrita. Essa distinção é válida até hoje, pois trata-se de atividades bem distintas que operam em bases sempre mais diferenciadas, até opostas ou contraditórias.

Para nomear essa atividade surgem, no início da era moderna, e por razões históricas, diversos termos que nascem todos da mesma metáfora: há de fato uma similitude com a idéia de passar, de facilitar a passagem de uma língua para outra, o significado de um determinado idioma para outro. Do latim *traducere* ou *transferire* até o italiano *tradurre*, ao francês *traduire*, etc.

Será a exegese religiosa a conduzir o trabalho da tradução para uma definição cada vez mais apurada que terá por base as diversas categorias tradutórias: versão, versão interlinear, interpretação, paráfrase, passando à retórica formal clássica e sobrevivendo até o início do século XIX, no meio de acaloradas discussões, tendo

em vista a natureza do processo que configura um problema duplo: literário e lingüístico.

Até meados do século XX, a tradução se define por tipologia como segue:

a. tradução interlinear ou linha a linha (com texto bifronte) e portanto quase sempre literal;

b. tradução rigorosamente literal, devido a exigências teológicas e estéticas;

c. tradução moderna como resultado da experiência do passado, em que a preocupação maior é a observância (sempre que viável) da língua estrangeira em sua construção e estilo, evitando cuidadosamente violar o original, conservando tanto o espírito da língua original como o da língua segunda, dentro da maior fidelidade ao texto.

As teorias francesas da tradução contemporânea estão bem representadas, por exemplo, por Edouard Cary (1956) segundo o qual no conceito de tradução predomina a idéia de arte e de afinidade do tradutor com o autor da obra traduzida. Opinião que Mounin (1975) condive, de certa forma, partindo do conceito de universais culturais.

Na concepção de Paulo Rónai, um estrangeiro bastante integrado em nossa cultura, e ele próprio exímio tradutor, a complexidade da atividade tradutória é vista preferencialmente em sua experiência pessoal antes que propriamente através de novas teorias. Sua definição de tradução interlingual (oposta à intralingual) é a de uma “reformulação de uma mensagem num idioma diferente daquele em que foi concebida.” (Rónai, 1976:1) Trata-se, pois, para Rónai, de um processo de recodificação.

Hoje os teóricos vêm a tradução em sua dimensão complexa, mas passível de pesquisa e análise, partindo de pressupostos e métodos bem mais precisos, embora muitas vezes contraditórios.

Com Jakobson (1969:65-67), junto ao conceito de tradução, surge o de “equivalência na diferença”, que parece confirmar o aspecto traduzibilidade de praticamente qualquer texto, obviamente lingüístico. O autor não distingue, aqui, texto literário do não-literário, e enfatiza o problema da equivalência, ao afirmar que

A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística. Como todo receptor de mensagens verbais, o lingüista se comporta como intérprete dessas mensagens. Nenhum espécime lingüístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema. [...] Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios ... a ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. (JAKOBSON, 1969:65-66)

Trata-se de uma equivalência que não se deve confundir com identidade ou igualdade. Outros teóricos vêm essa equivalência em nível de sistema da língua e em nível de mensagem; em nível de sentido e em nível formal.

No dizer de Geir Campos (1986), a tradução é alcançada pela equivalência textual que consiste na transmissão ao leitor daquelas informações semelhantes, percebidas pelo primeiro leitor na obra original. Ao conceito de equivalência, Campos alia o de correspondência formal, significando que, na tradução, a forma original deve ser preservada com a máxima fidelidade, sempre que isso seja possível. Equivalência e correspondência formal esbarram nos limites da traduzibilidade, que depende tanto

da legibilidade do texto como das semelhanças ou diferenças entre a LF e a LA, ocorrendo uma traduzibilidade-intraduzibilidade de ordem cognitivo-lingüística. Disso decorre que, quanto mais próximas, em termos de familiaridade, as duas línguas, maior será a traduzibilidade e o provável sucesso da tradução. Quando, porém, houver aspectos culturais diferenciados na língua original, impossíveis de serem ‘trazidos’ para dentro da tradução, a intraduzibilidade poderá ser resolvida com a criatividade e a re-criação.²

Para Ezra Pound, crítico da tradução, e ele próprio tradutor, este é um recriador, e sua característica se pauta pela “extraordinária liberdade de suas recriações [...]”, fazendo com que ele

crie uma arte ativa, onde a tradução é colocada em pé de igualdade com a criação e com esta se identifique [...]. Em resumo, tradução e criação confundidas num único objetivo: RENOVAR, “MAKE IT NEW”.(POUND, 1983:21)

3.1 Problemas, valores e filosofia da tradução: perspectivas

Enquanto a “ética editorial” parece preocupada em dissimular, como se fosse algo indecoroso, a presença do tradutor nas obras oferecidas em tradução ao público, é essa presença que tornou possível não somente a edição, mas também a leitura daquelas obras que no original jamais chegariam às mãos de um público monoglota.

A tradução continua sendo, portanto, o único veículo de comunicação, em larga escala, de uma mensagem cultural que supera os limites de um único povo, de uma única etnia, de uma única língua. Rovagnati destaca a importante função da tradução, ao afirmar que “essa função não pode deixar de ser percebida por todos

aqueles que acreditam que uma cultura estritamente nacional acabaria por tornar-se autárquica e parálitica e, um última análise, como a história já demonstrou em diversas ocasiões, uma não-cultura.”(Rovagnati, 1993:152)

Certamente, quantos leitores poderiam ter acesso a obras de peso (maior ou menor), escritas em uma língua a eles desconhecida, não fosse o trabalho silencioso e solitário, e por vezes angustiante, dos tradutores? Quantas obras (maiores ou menores) deixariam de ter sua sobrevivência, não fosse o esforço bem ou mal sucedido desses co-autores, quase-escritores, na maior parte das vezes, anônimos, desses mediadores de culturas? Deseja-se e espera-se que as traduções sejam de qualidade, contudo, uma má tradução, em muitos casos, é melhor que nenhuma.

Isso sem mencionar outros aspectos ainda mais relevantes como, por exemplo, a contribuição importante e essencial da tradução no desenvolvimento da literatura e na evolução da cultura como um todo, pela introdução da nova obra em outro sistema literário. A esse respeito, nomes prestigiosos da crítica e da teoria da tradução se debruçam sobre o espinhoso problema, tentando compreender e esclarecer os mecanismos que subjazem a esse ato de transposição lingüística, resgatando o valor e a importância do ato de traduzir, bem como apontando para as dificuldades inerentes a esse processo. Essas e outras questões estão sendo discutidas por alguns pensadores seriamente preocupados com o problema. Suas reflexões críticas e teóricas têm dado nova luz à tradução, evidenciando aspectos filosóficos, lingüísticos, legais e econômicos, em suma, interdisciplinares e multiculturais, que por um longo período ficaram confusos e desconhecidos. As abordagens que seguem apresentam posicionamentos de nomes relevantes e determinantes nessa área.

Um dos ensaios de Derrida (1987:203-325), por exemplo, aborda o processo da tradução num enfoque filosófico, mais que lingüístico, problematizando as colocações de Walter Benjamin sobre a tradução, a partir do Gênesis. O autor inicia com uma ampla introdução questionando o nome Babel que teria sido traduzido por “confusão”, quando na verdade é nome próprio e portanto intraduzível.

Por isso, conforme Derrida, a tradução de Babel já seria, desde o início, uma confusão, um engano, pelo fato de ela ser a soma de duas raízes semíticas que, conforme Voltaire, citado por Derrida, significam respectivamente: *ba* = pai, e *bel* = Deus. Babel = Deus-Pai seria então o nome da cidade que leva seu nome: a cidade de Deus, posteriormente traduzida por “confusão”.³

Isso demonstraria já de saída a inadequação de uma língua para outra, devido à multiplicidade irreduzível das línguas. Babel seria intraduzível posto que se trata de palavra ambivalente, tanto do ponto de vista morfológico como semântico, criando um sério problema para o tradutor. Dessa reflexão surge o fato de que, ao colocar-se a questão da língua, se traduz um discurso sobre a tradução, afirma Derrida.

Ao questionar em que língua teria sido construída a Torre de Babel e com que meios, o autor aponta fatos históricos que poderiam ter sido responsáveis pelo caos que se criou a seguir. Pouco antes da construção de Babel, os semitas estavam prestes a instaurar o seu reino que teria uma única língua e que, portanto, seria universal. A punição de Deus acaba com os desígnios dos semitas e cria a discórdia entre os homens. As razões da punição divina Derrida as desconhece, embora acene para um certo ciúme por parte de Deus, ou para uma espécie de ressentimento contra esse nome e essa língua única. Deus então impõe seu próprio nome e inicia a desconstrução da língua universal, disperdendo a filiação genealógica.

Através dessa alegoria, Derrida assinala as dificuldades inerentes à tradução, demonstrando que Babel, recebida hoje como nome próprio, na verdade possui pelo menos três significados: o de confusão, o de cidade de Deus e ainda o de nome-do-Deus-pai.

A tradução, diz o autor, é problemática, mesmo que os lingüistas tenham tentado dar conta do processo, como por exemplo Jakobson (1969, op.cit., p.64-65) que distingue três categorias de tradução: intralingual (interpretação dos signos de uma língua dentro do mesmo sistema); interlingual (interpretação dos signos lingüísticos no meio dos signos de uma outra língua) e intersemiótica (uma interpretação dos signos lingüísticos no meio de signos não-lingüísticos, ou seja, uma interpretação que se dá entre dois sistemas diferentes de comunicação). Quando, ao pronunciarmos Babel, percebemos a impossibilidade de decidir se esse nome pertence ou não a uma língua, como será possível traduzi-lo? Com que categoria teremos que trabalhar?

Os semitas, continua Derrida, buscando criar um nome para si, e criar uma língua universal, juntamente com uma única genealogia, “desejam que o mundo entenda esse fato”. Por isso Deus lhes impõe seu nome, quebra a transparência racional, mas, ao mesmo tempo, impede ou interrompe também a violência colonialista ou o imperialismo lingüístico. Dessa forma o destino dos homens é sujeitar-se à lei de uma tradução necessária e ao mesmo tempo impossível. A tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, e da dívida não é possível livrar-se. Essa insolvência resulta diretamente marcada no nome Babel, que se traduz e ao mesmo tempo é intraduzível; pertence a uma língua sem pertencer-lhe, e se endivida em relação ao próprio nome por uma dívida impossível de ser paga.” (Derrida, op. cit., p.210-211)

Com essa exemplificação, que é ao mesmo tempo alegórica e arquetípica, Derrida introduz os problemas teóricos da tradução. Para tanto, ele “dialoga” com o texto de Walter Benjamin: *A tarefa do tradutor*, que se constitui de um prefácio que Benjamin escreveu para sua própria tradução dos *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire. Será a tradução um tema para esse texto e, sobretudo, será ela seu tema principal? É a pergunta de Derrida.

Pelo texto de Derrida, mediado pelo texto de Benjamin, destacam-se duas palavras-chave (entre outras) que dominarão todo o resto do ensaio: doação e dívida. Sendo a tradução uma espécie de dívida que se estabelece entre o texto e o tradutor, a tarefa do tradutor consistiria na restituição do sentido ao texto original.

De acordo com Benjamin, a tarefa do tradutor seria a de extrair da língua original a sua própria essência, deixando fluir o que ele chama de língua pura, de língua suprema, que representaria o amadurecimento de uma língua tornado possível somente pela tradução, graças ao enriquecimento da língua, ou das línguas do tradutor, que imprime no original a sua experiência, sua vivência lingüística e social, posto que nenhuma língua é completa e só se torna tal quando houver a contribuição de outras línguas.⁴

Contudo, prossegue Derrida, se a tarefa do tradutor consiste nessa reconciliação entre as línguas, e se as línguas estão submetidas a um processo de maturação que somente a tradução pode levar a cabo, como restituir o sentido, se ele ainda se encontra na fase de maturação? É o próprio Benjamin que responde:

Assim como as manifestações da vida estão no mais íntimo vínculo com o vital, sem que nada signifique para ele, assim também a tradução emana do original. Por certo menos de sua vida do que de sua sobrevivida (Überleben). Pois a tradução sucede ao original e, no que concerne às obras importantes, que nunca encontram no tempo de seu nascimento o tradutor predestinado, assinala a sua

sobrevida (Fortleben). As idéias de vida e continuidade de vida das obras de arte não de ser compreendidas de maneira bastante objetiva e não metafórica. (BENJAMIN, 1994, op. cit. p.11)

Seria essa sobrevida, essa continuidade que confere mais longevidade à obra, a qual não vive somente mais tempo, mas vive mais e melhor, acima dos meios do seu autor. Essa seria sua maturação. O elo, a obrigatoriedade da dívida, afirma Derrida, não passa entre doador e donatário, mas entre dois textos. Isso parece evidenciar-se pelo posicionamento teórico de Benjamin, segundo o qual:

a) a tarefa do tradutor não se constitui numa recepção, embora possa contribuir a torná-la possível e a dar conta dela;

b) a tradução não tem por objetivo a comunicação, mas a essência do texto;

c) a tradução não é nem representativa nem reprodutiva.

No “diálogo” entre Derrida e Benjamin não faltam as dúvidas, os questionamentos e as assertivas exclamatórias. Do seu todo, porém, evidencia-se a seriedade e o comprometimento da tradução para com o original do qual deverá surgir a clara expressão do relacionamento mais íntimo entre as línguas: não a afinidade, mas a complementaridade dos significados, posto que nenhuma língua é por si só perfeita e acabada. Se o original clama por um complemento (exige-o, é a Lei), é porque ele não estava lá, na origem. E se o tradutor não restitui nem cópia nem original, então a tradução será um momento de seu próprio crescimento ou de sua maturação, afirma Derrida (1987, op.cit.).

É o modo de ver que define, designa a tarefa do tradutor. A tradução deverá buscar e produzir uma complementaridade, uma harmonia entre o original e o novo texto. A tradução deverá retirar da casca (na metáfora de Benjamin) o núcleo ou

essência da língua original, porque cada língua é como que atrofiada em sua solidão, em seu exílio, e somente pela tradução, quando uma língua doa a outra aquilo que falta, haverá esse crescimento que garante a continuidade das línguas e das obras. O processo da tradução é uma promessa, afirma Derrida, pautado nas idéias de Benjamin, uma promessa que anuncia a continuidade (e, quem sabe, a eternidade) das obras. Dívida e doação, aliança e promessa seriam assim as bases sobre as quais se processa a tradução.

Para Benjamin, “a lei da tradução” como forma está fechada/inserida na traduzibilidade do original. Sua traduzibilidade não depende de uma mediação, pois ela consiste de seu significado histórico. São traduzíveis aquelas obras que já pertencem à dialética histórica, que souberam dar forma artística ao contraste entre o novo e o já vivido, tornando-se clássicas.

Por essa razão, as traduções que lograram o seu máximo intento se constituem naquela sobrevida que representa a “sua glória.” Enquanto transformação e renovação, a tradução continua desenvolvendo essa dialética, porém de modo substancialmente diferente em relação ao original, porque ao novo da tradução não se contrapõe imediatamente algo que já se viveu, mas sim, um relacionamento já delineado entre velho e novo. É esse relacionamento, no entender de Benjamin, o elemento traduzível do original.

Segundo Apel, é nisso que consiste a decisiva diferença entre a teoria de Benjamin e a teoria tradicional da tradução, e essa diferença deixa em suspenso também o antigo contraste entre fidelidade e liberdade. “É significativo”, afirma Apel, “que para caracterizar essa diferença Benjamin contraponha uma imagem retirada do âmbito da vida orgânica a uma escolha buscada no âmbito dos objetos [artefatos], ao

empregar a metáfora do fruto e da casca, oposta à metáfora do manto real. A imagem do manto expressaria, por um lado, o caráter elevado da tradução e, por outro lado, a inadequação e indeterminação entre forma e conteúdo.” (Apel, 1997, op. cit. p.192)

De resto, para Benjamin, na tradução não é possível e nem sequer lícito perseguir a semelhança com o original, porque ela não pode ser uma forma mimética, posto que a natureza das obras se modifica em cada momento do processo histórico. Trata-se de uma mudança que não está ligada ao aspecto subjetivo da posteridade, mas constitui elemento essencial da vida e da sobrevivência das obras que não se fixam na relação de tensão entre a vida e a linguagem.

Maurice Blanchot (1971:69-73), por sua vez, também faz uma releitura de Benjamin. Sua posição é de aplauso e incentivo à tradução e ao tradutor. “Posto que não sabemos muito bem qual é a nossa dívida quanto aos tradutores e à tradução”, afirma Blanchot, “permanecemos em silêncio, incapazes que somos de ser-lhes reconhecidos. É preciso incluir os tradutores entre os poetas, críticos e romancistas, porque todos eles são responsáveis pelo sentido da literatura.”

Blanchot seleciona do clássico texto de Benjamin alguns aspectos que abordam a tarefa do tradutor e a atividade literária original, partindo de uma tradição que por longo tempo considerou a tradução uma pretensão maldosa, como se o tradutor fosse culpado de querer opor-se a Deus, ao querer construir a Torre de Babel, tirando partido da dispersão das línguas e do desentendimento entre os homens. Antes desse acontecimento bíblico, acreditava-se ser possível afirmar a verdade apenas pronunciando as palavras, posto que existiria uma única protolíngua. Segundo o autor, Benjamin conserva ainda algum vestígio desse sonho milenar, porque as línguas visam todas a mesma realidade, embora de formas diversas.

A posição de Benjamin pode ser facilmente comprovada ao cotejar as diversas línguas que, embora utilizem formas diferentes, visam ao mesmo sentido. Por exemplo, a palavra **motorista**, em português, **chauffeur** em francês, **autista** em italiano, **driver** em inglês e **conductor** em espanhol. Apesar das diferenças formais, as palavras querem significar “aquele que dirige ou conduz um veículo”. O que se nota, entretanto, é que em cada expressão a visão de mundo é diferente: ora se enfatiza o veículo, ora uma parte do veículo, ora o processo de aquecimento do veículo, ora o agente que conduz o veículo e assim por diante.

Esse aspecto também demonstraria que as línguas, tomadas em separado, resultam incompletas. Por isso, Blanchot cita, reportando-se a Benjamin:

Par la traduction, je ne me contente pas de remplacer un mode par un autre, une voie par une autre voie, mais je fais signe à un langage supérieur qui serait l'harmonie ou l'unité complémentaire de tous ces modes de visée différents e qui parlerait idéalement à la jonction du mystère réconcilié de toutes les langues parlées par toutes les oeuvres. D'où un messianisme propre à chaque traducteur, si celui-ci travaille à faire croître les langues en direction de ce langage ultime, attesté déjà dans chaque langue présente, en ce qu'elle recèle d'avenir e dont la traduction se saisit. (Id., ibid., p.70)⁵

A visão do autor parece coadunar-se com a de Benjamin. Essa incompletude das línguas, essa imperfeição, essa incapacidade de criarem a verdade, de forma material, é o que justifica a poesia, segundo S. Mallarmé, porque “o verso é delas o complemento superior; filosoficamente, o verso recompensa o defeito das línguas.”⁶

Mas em que consiste esse defeito das línguas? Pergunta Blanchot. E ele próprio responde:

As línguas não têm a realidade que exprimem, sendo estranhas à realidade das coisas, à obscura profundidade natural pertinente a essa realidade fictícia que é o mundo humano, divorciado do ser e ferramenta para todos os seres. (Id., ibid., p.33, nota 1)

Para Blanchot, as línguas alcançam a sua plenitude quando utilizadas individualmente, de forma única, isto é, quando deixam de ser *langue*, para tornar-se *parole*. Citando Benjamin, o autor prossegue dizendo que toda tradução é fundada nessa diferença entre as línguas, contudo a tradução não está destinada a fazer desaparecer a diferença, da qual ela é o próprio eixo. A tradução representa de fato o caminho da diferença para o reencontro e a unificação.

O original não é jamais algo estático, pelo contrário: no ato de sua entrega, no ato de 'exigir e autorizar' outro estado, a obra literária confirma o seu devir e a sua liberdade. Quanto às obras-primas clássicas, Blanchot considera que a sua tradução é uma exigência imperiosa, pois, somente a partir do momento em que são traduzidas, todos os valores de que elas são depositárias, poderão receber aquela continuidade e aquela vida que lhes seria, do contrário, negada.

Blanchot acrescenta ainda que o tradutor é um escritor singular, o artífice das diferenças lingüísticas, não porque deseje anulá-las, mas para aproveitá-las em benefício de sua própria língua. Nada de semelhanças, mas sim uma identidade a partir da alteridade. A mesma obra, nas duas modalidades, afirma o autor, tornará visível o processo que a torna sempre outra, como que iluminada pela transparência da tradução, numa alusão implícita, e provavelmente inconsciente, à visibilidade do tradutor postulada por L. Venuti.

O autor conclui citando Pannwitz sobre a teoria da tradução. Em *Crise da cultura européia*, Pannwitz lamenta o enfoque dos tradutores alemães:

Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um falso princípio. Elas pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar o alemão, helenizar, anglicizar o alemão. Elas têm

*um respeito muito maior pelo uso de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira. O erro fundamental do tradutor é conservar o estado contingente da própria língua ao invés de submetê-la ao impulso violento que provém de uma língua estrangeira.*⁷

Blanchot considera essa proposta sedutora, mas, ao mesmo tempo, perigosa, posto que ela deixa supor que cada língua poderá transformar-se em todas as outras, ou deslocar-se sem prejuízo. Essa proposta subentende que a capacidade e a autoridade do tradutor poderão viabilizar essa brusca mudança. Liberdade e inovação para as quais Pannwitz, argumenta Blanchot, pode encontrar guarida em nomes prestigiosos como os de Lutero, Voss, George, e principalmente Hölderlin, que souberam romper os parâmetros do alemão para ampliar seus limites. A reserva insinuada pelo autor deixa entrever um certo receio, quando o tradutor não puder exibir nomes tão prestigiosos como os dos tradutores anteriormente mencionados - que foram também grandes poetas - e conseqüentemente não possuir a habilidade e o conhecimento literário necessários a essa empresa sedutora e perigosa. Com Pannwitz, Benjamin parece compartilhar sobretudo o recurso à técnica da versão interlinear, a exigência de adequar radicalmente a tradução ao original e à estrutura da língua original, sem preocupar-se com as regras da LA e, portanto, sem considerar a própria compreensibilidade da tradução.⁸

Enquanto Pannwitz expõe essas idéias sem acrescentar nenhuma motivação, ficando o seu pensamento vinculado à pretensão apriorística de um “internacionalismo abstrato”, no interior do qual a tradução assume o caráter de um instrumento para eliminar a diversidade das línguas, Benjamin, pelo contrário, salienta Apel, justamente pela subordinação da tradução ao original, e de sua

caducidade diante dele, desenvolve o significado, particular e elevado, da tradução entendida como forma artística.

Aquilo que os tradutores lamentam como um aspecto ingrato da tradução, a sua qualidade efêmera, em Benjamin torna-se a própria expressão de sua dignidade, que consiste na representação da relação mais íntima entre as línguas. Essa finalidade não se fixa mais no âmbito da vida histórica, mas numa esfera mais elevada, na representação do seu significado diante do “fim messiânico” da história. (Apel, 1997, op. cit., p.187-192)

É provavelmente devido a esse caráter particular da tradução, que lhe confere uma posição intermediária entre poesia e doutrina, que Benjamin passou a utilizar seguidamente o conceito de efêmero da tradução, em relação às obras poéticas, como estágio de sobrevivência, pois enquanto a palavra do poeta sobrevive sempre na língua-mãe, mesmo a melhor das traduções está destinada a ser reabsorvida no desenvolvimento das línguas naturais e a perecer em sua renovação. Isso explicaria o porquê das traduções serem refeitas, para as obras de maior peso.

Ao abordar a tradução, também Octávio Paz (1980, op.cit.,p.7-19) compartilha a idéia de Benjamin, afirmando que as línguas, apesar de diferentes, criam a universalidade em que todos podem entender-se, porque os homens dizem todos as mesmas coisas: pluralidade de línguas, mas unicidade de sentido. Mas essa era a visão do passado, afirma o poeta, e a tradução constituía a garantia dessa unidade espiritual. A idade moderna parece ter destruído essa certeza diante da multiplicidade de crenças, de instituições, de costumes, enfim, de culturas, e a tradução passa a ser vista hoje como o veículo dessas diferenças - e não como garantia de unidade - que são, de fato, insuperáveis, argumenta Paz.

O mundo deixou de ser uma totalidade (apesar de ter-se tornado a Aldeia Global de Mc Luhan), em virtude do parcelamento cultural-natural - ou imposto política e/ou economicamente - e cada língua, no dizer do lingüista norte-americano Benjamin Whorf (1971), recorta a realidade de forma diferente.⁹

Nos últimos anos, (o ensaio foi escrito em 1970) recorda Octávio Paz, talvez em função do predomínio exercido pela Lingüística, há uma tendência a minimizar o caráter literário da tradução. Contudo, hoje já existe um certo consenso quanto ao valor criativo da tradução, que requer do tradutor não apenas o conhecimento da língua a ser traduzida, e um profundo conhecimento daquilo que a Lingüística revelou como sendo “os universais lingüísticos”, mas requer também a sua iniciativa pessoal.

Os postulados básicos da Lingüística serão certamente de grande utilidade para observar aqueles aspectos detectados em todas as línguas estudadas (alguns milhares até hoje). Apesar de estruturalmente diferentes, todas as línguas possuem um denominador comum: todas querem dizer “quase as mesmas coisas”. Quase, porque em cada cultura certas “verdades” ou conceitos são vistos sob óticas diferentes: basta observar as formas idiomáticas, os provérbios, as gírias, por exemplo, de modo que o tradutor precisa pôr em ação todo o seu conhecimento lingüístico e cultural voltado para aquela língua, a língua a ser por ele traduzida, assumindo posições e tomando decisões próprias.

Em seu texto, Paz cita Arthur Waley: “Sempre pensei que era eu que devia falar, e não os textos.” E acrescenta: “seria difícil acrescentar uma palavra a mais a essa declaração.” (Id., *ibid.*, p.14) As afirmativas de Paz e de Waley nos dizem o suficiente sobre o enfoque tradutório por eles privilegiado, aquele voltado à LA e à cultura-alvo, e sobre o papel mediador do tradutor.

Tradução, texto, contexto, literatura, crítica, original e tradução é igual a intertextualidade. Essa operação sugere que, apesar de não serem todos termos da mesma etimologia, trata-se sem dúvida de termos “cognatos”, em função de sua proximidade semântica e pragmática e que, embora a palavra tradução (e seu conceito) pareça aos agnósticos pouco alinhada com os demais verbetes, entrou de fato e de direito no âmbito da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada.

Eneida Souza (1993) enfatiza a contribuição que a tradução trouxe ao campo literário, no sentido de transpor os limites do interlingual para alcançar o processo da leitura - envolvendo o leitor - e a reescritura do texto. Nessa transposição-transformação é que se coloca o significado de intertextualidade. Haveria uma espécie de ponte entre tradução e apropriação, pelo processo criativo que se instala quando o tradutor se aproxima da obra a ser traduzida, numa atitude antropofágica.¹⁰

Muito se tem discutido a respeito de literariedade, literalidade, fidelidade e liberdade na tradução. Serão a literalidade e a fidelidade sempre necessárias e sempre possíveis concomitantemente?

E. Souza considera que ambas são possíveis, mas nem sempre, e não o tempo todo, necessárias e indispensáveis. Porque a tradução é também, pela sua liberdade criadora, uma forma de nutrir-se de outros textos que extrapolam o original, não só para retirar-lhes a essência, mas para engrandecê-los e ampliá-los, para fazê-los crescer.

Trata-se da imagem da “semente” de que nos fala Benjamin. Ou da imagem do manto real, retomada e ampliada por Derrida (1987, op.cit., p.224-226), segundo o qual a língua da tradução envolve o conteúdo como um manto real de largas pregas que reveste o corpo do rei, que assenta no corpo, mas não o constribe.

Não se trata certamente de uma questão de pobreza ou fraqueza, mas porque a melhor tradução é como um manto real que permanece separado do corpo que ele recobre, cobrindo e não cobrindo, com ele se casando, sem casar, na imagem derridiana.

Eneida Souza refere-se também à relação entre tradução e antropofagia, em virtude da intertextualidade, e considera que “a prática antropofágica continua a render frutos e a fornecer lições para os estudos de Literatura Comparada e de tradução crítica.” (Id., *ibid.*, p.36) Ao citar o prefácio de Augusto de Campos em *Verso, reverso, controverso*, a autora nos convida para algumas reflexões sobre a tradução criativa e a tradução crítica, e analisa a contribuição que o tradutor pode oferecer à Teoria da Literatura através de sua tarefa e dos processos por ele utilizados ao traduzir.¹¹

A tradução é certamente um trabalho complexo que envolve o texto original, a língua original, o autor original e o tradutor (co-autor) que, ao apropriar-se desses espaços pode contribuir para as disciplinas envolvidas em seu trabalho de mediador de língua e cultura.

Ao falar em intertextualidade relacionada à tradução, E. Souza também nos fala da interdisciplinaridade, que é quase uma consequência necessária e natural, ao mencionar Freud, em cuja obra é possível encontrar uma possível contribuição através da Psicanálise. No entender de Freud e de muitos de seus seguidores, os problemas emocionais e comportamentais seriam uma espécie de tradução dos distúrbios do inconscientes que viriam à tona por meio de sintomas físicos. Ao interpretar essas “traduções”, a própria Psicanálise operaria uma nova tradução.

A importância da Psicanálise torna-se ainda mais manifesta se considerarmos a tripartição de Jakobson para o processo da tradução. No caso da tradução intersemiótica, temos justamente essa transposição do verbal para o orgânico, portanto um deslocamento de um sistema de signos para outro.

Esse deslocamento, essa tradução deve ser profundamente interpretada, porque não existe aqui uma correspondência de fidelidade entre os aspectos originais e sua cópia, ou seja, a exteriorização. Outro espaço intertextual e interdisciplinar cria-se assim na crítica literária que, “ao se apropriar do arsenal teórico da Psicanálise, aglutina forças com esta disciplina através da troca e intercâmbio de conceitos.” (Id., *ibid.*, p.39)

A autora cita ainda Guimarães Rosa como alguém que contribuiu para a teoria da tradução em virtude da forma que foi capaz de dar à língua de suas obras. No entanto, apesar da grandeza de Guimarães Rosa e de sua capacidade de plasmar a língua portuguesa como poucos, ele ainda confessou que nas traduções de sua produção literária o tradutor pode ter colaborado, no sentido de melhorar o seu texto.

Se a literatura é um fenômeno universal, continua a autora, essa universalidade poderá ser reforçada ao deixarmos para trás o conceito de língua nacional simbolizando algo sagrado e intocável. Tradução e escritura podem vir a ser um conúbio fértil. O próprio G. Rosa sugere bem essa possibilidade e a orientação voltada para o TA.

Uma posição, essa, repudiada por muitos no passado e hoje defendida por Lefevere (1992, *op.cit.*, p.6-14), que recusa a forma da tradução realizada no ensino de língua, durante um longo período, no sistema educacional europeu, (aproximadamente desde o período da instituição da República na Roma Antiga), que

de certa forma instaurou o pensamento generalizado que se sustenta em termos de certo/errado, confiável/livre, negligenciando os demais aspectos relacionados com o ato de traduzir. Argumenta o autor que “essa tradição é obrigada a negligenciar todos os demais aspectos relacionados com o fenômeno da tradução, uma circunstância que poderia nos ensinar muitas coisas sobre como funcionam as culturas e as literaturas”. (Id., *ibid.*, p.6) A posição de Lefevere é a de que é possível incorporar abordagens mais antigas às atuais, porém complementando-as, a fim de torná-las frutíferas para futuras pesquisas.

Um dos pontos enfatizados por Lefevere é a necessidade de pensar a tradução da literatura no contexto das traduções das duas literaturas e não no vácuo, mero ponto de encontro de duas línguas, porque a tradução não é um produto de laboratório, um produto científico.

Os originais tornam-se realmente úteis, mas nos termos do tradutor, mesmo que esses termos produzam a tradução mais literal ou mais fiel. Contudo, ressalta o autor, embora as traduções possam também ser realizadas nos termos do tradutor, esses termos não são necessariamente os dele. O tradutor terá que submeter-se à época em que vive, às tradições literárias que ele tenta reconciliar e ao tipo de língua com a qual trabalha. O autor reafirma aqui, claramente, a sua orientação para o TA.

Os tradutores, continua Lefevere, operam com o compromisso. Paradoxalmente, essa posição lhes confere essa espécie de poder exercido mais efetivamente em função de sua fragilidade. Posto que eles estão à vontade em duas culturas e duas literaturas, eles têm também o poder de construir a imagem de uma literatura para o consumo dos leitores de outra literatura. Eles, na verdade, partilham

esse poder com historiadores literários, críticos e compiladores de antologias, porque a tradução é uma atividade toda particular. Por isso, observa Lefevere:

the study of translations should be subsumed under the more encompassing heading of rewriting. Translators, critics, historians, and anthologizers all rewrite texts under similar constraints at the same historical moment. They are image makers, exerting the power of subversion under the guise of objectivity. (Ibid., p.6-7)¹²

O autor questiona ainda os critérios lingüísticos modernos sobre tradução que foram definidos fora de qualquer instância histórica e contextual. Alternativas voltadas tanto para a abordagem lingüística como para a hermenêutica, na tradução, foram elaboradas, nas últimas décadas, por estudiosos como Anton Popovic - cujo pensamento tende a ser mais tributário da abordagem lingüística - e como Itamar Even-Zohar, que foi influenciado principalmente pela Teoria Literária, particularmente pelas obras dos formalistas russos de sua última fase.

Ambos buscam reverter o conjunto de idéias normativas que caracterizaram longamente o pensamento ocidental sobre tradução. Even-Zohar, diz Lefevere, vê a tradução como um processo de negociação entre duas culturas: tradução é aculturação envolvendo o conceito de polissistema. Seguindo os passos do estudioso tcheco Jiri Levy, ambos descrevem o processo da tradução não apenas em termos de aceitação e aplicação das regras, mas como um processo de tomada de decisões, ou seja, o processo é visto numa abordagem mais pragmática. Essa abordagem demonstra que os tradutores, por si mesmos, decidem nas bases da melhor evidência que eles são capazes de reunir, decidem na base de uma estratégia mais eficaz, com o objetivo de trazer um texto através de certa cultura, em um momento determinado.

“A tradução alcançou a idade adulta: estudá-la não é mais uma mera especialidade. Os estudantes de tradução precisam do conhecimento da Lingüística,

da História literária, da Teoria literária e da História da cultura”, afirma Lefevere. Essa é a razão pela qual o estudo da tradução não só não deve compartimentalizar, mas unificar. É assim que o crítico se posiciona ao resenhar criticamente as obras de Albrecht Neubert & Gregory M. Shreve (*Translation as text*), W. Barnstone (*The poetics of translation: History, theory, practice*) e de Douglas Robinson (*The translator's turn*):¹³

Translation studies would greatly benefit from a more unified discourse, one which all researchers in the field might view as relevant, if not immediately central, to their own endeavor. It is my contention that such a discourse can, in the final analysis, only be culture-based (which also implies the absence of exclusive aimed at any specific types of translation), that it should fulfill expectations with which texts aspiring to the scientific are usually approached, and that it should contribute to the advancement of knowledge in the field rather than restating what is already known. (LEFEVERE, 1993: 230)¹⁴

O texto de uma tradução tem sido com frequência chamado uma “janela na cultura do mundo”, e é esse o estudo da tradução defendido por Lefevere, um estudo que tem a seu dispor muitos dos elementos mais vitais da cultura que foram somando-se ao longo da própria história da tradução.

Ao ver a tradução como um processo de aculturação, Lefevere considera que o fenômeno pode ser aproximado por dois ângulos, que podem ser complementares, embora não precisem sê-lo obrigatoriamente. A tradução pode ter uma função pedagógica no que concerne ao mais amplo processo de aculturação, e as tentativas anteriores de aculturação, por sua vez, podem nos ensinar muito sobre tradução.

Os estudos sobre a tradução literária focalizam a necessidade da literatura e de sua evolução, enquanto a interpretação das literaturas é parte de uma área de aculturação mais ampla.

Na opinião de Lefevere, o objetivo do esforço tradutor é o texto como parte da cultura, não o esforço ostensivo para com a palavra ou frase: trata-se de uma transposição de textos (não de uma transposição de palavras ou frases) de uma cultura para outra.¹⁵

Estudos sobre tradução podem assim tornar-se um espaço disciplinar/institucional (inter e intradisciplinar) também para o estudo de textos já traduzidos e de outras formas lingüísticas que Anton Popovic chama de metatextos e que Lefevere chama de re-escrita. Esses procedimentos podem vir a representar o futuro de um estudo produtivo da tradução integrado à Literatura Comparada e à Teoria Literária e, conseqüentemente, às culturas universais.

Em suma, a sobrevivência de uma obra literária depende da tradução, e o estudo das obras traduzidas, por sua vez, poderá tornar-se o meio de conhecermos e julgarmos os aspectos da influência de poder e os aspectos ideológicos que a envolvem com a criação e a educação - um dos principais problemas de nossos tempos - no dizer de Lefevere.

Os textos acima comentados evidenciam um forte parentesco temático, embora apresentem enfoques bastante diversos. Enquanto Derrida questiona a tarefa do tradutor como um desafio, num viés mais filosófico que lingüístico, Blanchot tece seu “elogio ao tradutor”, ao mesmo tempo em que destaca a necessidade da tradução para a vida e a sobrevivência das obras, sejam elas clássicas ou modernas, tendo como conseqüência também o enriquecimento cultural e lingüístico do tradutor.

Octávio Paz, por sua vez, aplaude o incentivo dado hoje à tradução, enfatizando a importância da criatividade e do “insight” do tradutor e a necessidade desse tradutor conhecer profundamente a cultura da LA, bem como a importância de

aproveitar a sua vivência cultural própria, enquanto Eneida Souza estabelece o elo entre tradução e intertextualidade como consequência necessária e natural.

Num enfoque de cunho mais sociocultural, Lefevere, ao abordar a relevância da tradução como campo interdisciplinar e multicultural, evidencia as potencialidades que o processo tradutório possui para o esclarecimento e a descrição do funcionamento das literaturas e das culturas em jogo.

Numa linha semelhante, Toury (1984, op. cit. p.73-85) considera que se pode concordar com a idéia da tradução como um dos melhores meios que se possa conceber para o debate de questões e idéias relativas não apenas ao TF e à língua, mas também a noções gerais como “texto”, “estrutura do texto”, “tipologia do texto”, “diferenças e semelhanças entre as línguas”, ou “equivalência” e “congruência” entre enunciados lingüísticos em geral [grifos do autor]. Não importa que esses processos se dêem por tentativas ativas na tradução de textos para outras línguas (ou outros sistemas semióticos), ou pela técnica da *back-translation* (uma tradução “da tradução” que Toury julga duvidosa), ou através da análise comparada dos TA e TF.

Na opinião de Toury essas são “técnicas de laboratório” que podem servir a iluminar e exemplificar problemas. Entretanto, esse “laboratório” [grifo do autor] não deveria ser visto como equivalente de pesquisa nos fenômenos tradutórios. É, quando muito, um método de pesquisa, uma parte de um contexto de pesquisa. Por isso o autor considera absurdo focalizar a atenção em qualquer procedimento de pesquisa que negligencie o contexto que a justifica. No máximo, quando os *insights* desenvolvidos através dessas técnicas se aplicam principalmente às entidades-fonte, em se tratando de tradução, eles podem dizer algo da traduzibilidade inicial entre duas línguas e respectivas literaturas. Na melhor das hipóteses, poderão dizer da traduzibilidade de um TF particular para uma determinada LA.

“Afirmar que a constelação do sistema-alvo é crucial para os *translation studies* não é nenhuma inovação, mesmo fora do domínio dos estudos literários da tradução”, continua Toury. Contudo, muitos dos que reconheceram isso o fizeram somente em parte, deixando de tirar todas as necessárias conclusões para suas suposições básicas e limitadas. Mesmo um pioneiro da “teoria lingüística da tradução”, como Eugene Nida (1964), não estaria isento desses defeitos na fase “sociolingüística” [grifos do autor] de seu desenvolvimento como estudioso da tradução. Toury cita Nida para comprovar suas afirmativas: “A relativa adequação de diferentes traduções do mesmo texto só pode ser determinada na medida em que cada tradução preenche com sucesso *o propósito que ela pretendia.*” (Nida, 1964, *apud* Toury, 1984, *op. cit.*, p.79) [grifos do autor]

Embora Nida não pareça desviar a ênfase do sistema receptor, vendo a tradução como uma atividade teleológica, Toury alerta para o fato de que Nida coloca no centro da questão a função objetivada pelo texto traduzido. Com essa intenção, Nida compara a função que a tradução de fato preenche (ou pode preencher, de acordo com suas formulações), tendo em mente um objetivo definido: estabelecer a relativa adequação da tradução.

Contra esse posicionamento, Toury, pelo contrário, quer proceder da tradução e de sua real função no sistema alvo, e vê a noção de “adequação” como um meio, não como uma finalidade em si: “apenas como a invariante hipotética contra cujo *background* os devios tradutórios e as relações tradutórias podem ser estabelecidos dentro de uma análise comparativa entre a tradução e o TF.” (Id., *ibid.*, p. 80)

Posto que para Toury não se pode ter acesso às intenções fora de sua realização, ele considera essa “pretensa função” (*intended function*) idêntica à função real da tradução, assim que não há lugar de comparação entre elas. O que se pode

esperar que tal observação produza é o mecanismo literário-cultural, e não as entidades individuais ou psicológicas, afirma o autor. (Id.,ibid., p.79)¹⁶

A posição de Nida, evidenciada por Toury, é fortemente impregnada de pressupostos lingüísticos e parece reforçar a reivindicação de Mounin, o qual, ao problematizar o fenômeno do contato entre línguas (um dos aspectos da tradução), e o bilingüismo literário ou individual (portanto não social), considera que

A atividade de tradução, atividade prática, importante, aumenta rapidamente em todos os domínios [...] Seria paradoxal se uma atividade desta ordem, voltada para operações de linguagem, continuasse excluída de uma ciência da linguagem sob diversos pretextos, e mantida ao nível do empirismo artesanal. (MOUNIN, 1975, op. cit., p.19)

É nesses termos que Mounin se posicionou há mais de três décadas, (a primeira edição de sua obra remonta a 1964), postulando um projeto que ele justifica pela importância crescente que a tradução vem assumindo e pelos problemas teóricos que a tradução levanta tanto para a Lingüística como para as demais disciplinas que tecem sua teia ao redor dela. Como foi possível observar, muito se tem caminhado das décadas de cinquenta para cá - sem considerarmos o período que vai da Roma Antiga à Idade Média - e parece que a discussão sobre tradução veio para ficar nos estudos literários contemporâneos, ganhando cada vez mais espaço e profundidade.

3.2 A tradução literária em poesia e prosa: enfoques

Neste tópico farei uma revisão das colocações críticas que evidenciam uma preocupação crescente no âmbito tradutório, o que leva a considerações de caráter

teórico-prático para um estudo mais aprofundado do processo, especialmente aquele relacionado à tradução de obras literárias.

As qualidades da tradução, como vimos, dependem de diversos fatores, mas certamente, conforme Geir Campos, "o tradutor deve sentir-se de algum modo atraído ou motivado, ou pela forma ou pelo conteúdo, ou pela cultura do lugar a que se refere o texto a traduzir." (Campos, G., op.cit., p.71)

Gostaríamos de acrescentar a necessidade de uma certa afinidade não só cultural, mas também lingüística. Uma afinidade que provavelmente induziu Graciliano Ramos a traduzir Camus,¹⁷ certamente por motivos literários e culturais, mas certamente também pela afinidade estilística. É conhecido o estilo seco, pouco prolixo, de Graciliano Ramos que não se afina com a adjetivação. Sorte dele escolher Camus e não, por exemplo, Eça de Queiroz, um mestre no emprego do adjetivo em todas as suas nuances e colocações sintáticas, sempre que Eça não tivesse escrito em português, obviamente.

Por sua vez, Haroldo de Campos, também tradutor de grande competência, defende a tradução criativa e a define como "uma prática isomórfica, [no sentido de cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo] uma prática voltada para a iconicidade do signo. [...] que acentua no vocábulo o aspecto diferencial, dialógico, do processo [...]." (Campos, H.,1984:239) ¹⁸ Dessa forma, a recriação do texto apresentará uma informação estética diferente em termos de linguagem, mas, "como os corpos isomorfos, cristalizada dentro de um mesmo sistema." (Id.,ibid.)

A respeito de teoria e prática da tradução literária, destacamos ainda Paul Valéry, citado por Haroldo de Campos,¹⁹ cujas formulações representam, no dizer do crítico brasileiro, um apagamento da diferença entre "escritura" e "tradução".

Particularmente para a poesia, a linguagem selecionada, escolhida cuidadosamente para a criação poética, não representaria uma mediação que anula a compreensão, mas agiria pela sua própria forma, não pelo conteúdo. Posto que escrever corresponde a traduzir, se estabelece logo o aspecto relativo da originalidade em favor de uma “intertextualidade generalizada”. Por essa razão, a tarefa do tradutor - no sentido dado por Benjamin a essa tarefa - fica livre do compromisso de buscar as idéias do texto poético, para dedicar-se a extrair o “modo de significar”, imanente ao texto. Volta à tona aqui, claramente, o conceito de isomorfia, que é mais de ordem sintática ou métrica, e que descuida ou até desconhece a fidelidade em relação ao sentido. A esse respeito, afirma Valéry:

C'est que les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développe dans leur temps propre de propagation mesurée, et qu'ils sont substitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque e sans résonance. (VALÉRY, 1957:210)²⁰

Nas *Variations*, premissa à sua tradução em versos alexandrinos das églogas virgilianas, Valéry deixa clara a idéia de que a poesia, particularmente a clássica, ou de formato clássico, só pode ser traduzida com a poesia, pois o ato de “traduzir” não difere do ato de “produzir” um texto, e o tradutor deve levar a cabo sua obra, procurando penetrar na criação formal de seu Autor, tentando percorrer, até onde for possível, a dinâmica compositiva do texto com o qual ele se defronta.

Em se tratando de um texto como *As Bucólicas*, é evidente que a distância cronológica e cultural entre LF e LA pode criar grandes obstáculos, de modo que o tradutor terá que adequar com certa elasticidade o critério da equivalência formal, para evitar, conforme sugere Lombardo (1989:109-122), “o risco de uma cópia literal que, ainda assim, resultará estranha ao étimo poético do original.”

Bakhtin defende com eloquência as características diferenciadoras no discurso dialógico da prosa, onde a estratificação da língua cria a polifonia, um pluringüismo social que é absolutamente impossível na poesia, pois que

nos gêneros poéticos, a consciência literária (no sentido da unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor) realiza-se na sua própria língua; ela é inteiramente imanente, exprimindo-se nela direta e espontaneamente sem restrições nem distâncias. A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. (BAKHTIN, 1990:93-94)

Nas formas poéticas, toda ação da imagem-palavra abrange o discurso e o seu objeto: daí ser o discurso da poesia centrado apenas e somente no seu objeto-tema, por isso, nos gêneros poéticos, a consciência literária realiza-se inteiramente na própria língua, donde o poeta retira a sua linguagem, jamais a linguagem de outro. Disso deriva a dificuldade maior da tradução em poesia, embora não se possa falar em intraduzibilidade absoluta.

Em seu capítulo “Sobre a tradução de poesia”, José Paulo Paes (op.cit., 1990) coloca a problemática criada por alguns epígonos da Lingüística, como por exemplo Mounin, Harris e Meillet, segundo os quais, considerando a ausência de correlações entre a lógica e a gramática de várias línguas, haveria uma espécie de impenetrabilidade entre elas, o que levou a concluir que a tradução seria, do ponto de vista teórico, uma tarefa impossível, se abordada do ponto de vista estritamente lingüístico.

A própria prática tradutória, por outro lado, encarregou-se de desmentir essa pseudo-impossibilidade, e os próprios tradutólogos, juntamente com os pragmáticos, afirma Paes, acabaram por munir-se dos conceitos da Lingüística, da Semiótica e da

Hermenêutica filosófica para modificar seus postulados: as traduções se encarregaram de oferecer seus exemplos vivos.

Lucros e perdas sempre haverá na passagem, no traslado de uma língua a outra, especialmente no caso da poesia que é a forma mais compacta de linguagem. Entretanto, a habilidade do tradutor e o seu *insight* poético/estético - mesmo que não seja poeta - lhe permitirão realizar compensações no sentido de devolver ao original aquelas equivalências que, embora relativas, tão necessárias se tornam a uma boa tradução literária, seja poesia ou seja prosa.

O conceito de equivalência é bastante controvertido e está intrinsecamente vinculado ao conceito, aos objetivos e à orientação teórico-crítica. Para Toury (1982:23-29) a noção de equivalência difere dos conceitos tradicionais, pois não envolve só uma relação com o TF, estabelecida nas bases desse ou daquele tipo de invariante, mas outro *conceito relacional e funcional* [grifo do autor], isto é, aquela relação, ou conjunto de relações organizadas, que por definição diferencia tradução de não-tradução em determinadas circunstâncias socioculturais da LA, ou seja, entre adequação/inadequação da *performance* em relação ao(s) modelo(s) e às normas que derivam desse(s) modelo(s):

It is therefore the entire set of possible relationships which, for the purpose of descriptive translation studies, functions as POTENTIAL EQUIVALENCE; the place of this notion is in the theoretical branch of the discipline. Any part of this initial potential may on occasion function - within some observational phenomena - as a distinguishing factor, and in that case we have ACTUAL (or realized) EQUIVALENCE, whose proper place is, of course, DTS [descriptive translation studies]. (Ibid., p. 36)²¹

O conceito de equivalência, isomórfica ou paramórfica, real ou potencial, é muito elástico e de difícil apreensão, ainda mais quando a autoridade do original está

em xeque, como ocorre na orientação dada recentemente pelos *Translation Studies*. Nessa linha de investigação, o original é considerado apenas como uma série de incorporações de significado, uma espécie de anúncio de formas que ainda não se presentificaram. Por essa razão, falar em equivalência, no sentido tradicional, é bastante difícil.

Considerando a afirmação de George Steiner, que coloca no mesmo plano - por sua valiosa contribuição sobre o ato de traduzir - São Jerônimo, Lutero, Dryden, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Nietzsche, Ezra Pound, Valéry, Benjamin, entre outros, parece realmente impossível, ou pelo menos muito difícil, definir seja tradução, seja equivalência tradutória, se levarmos em conta que os nomes prestigiosos selecionados por Steiner possuíam orientações muito diferenciadas e até contraditórias, e que, para o próprio Steiner: “uma excelente tradução, como uma excelente crítica, deveria possuir a beleza da inadequação.” (Steiner, 1975, *apud* Bernascone, 1994:103). Essa dificuldade se transfere, evidentemente, tanto à equivalência como também à própria tradução.

Sobre as dificuldades de uma tradução, K.Reiss (1982:7-19) coloca o problema em termos de ordem teórica e ao mesmo tempo prática, especialmente em se tratando do tipo de texto a ser trabalhado com alunos de tradução e da remuneração dos tradutores. Aqui, como não nos interessa abordar esse viés, consideraremos apenas os pontos de vistas pelos quais, segundo a autora, se realiza a tradução de qualquer enunciação lingüística e quais as dificuldades que o processo pode apresentar. Os critérios apresentados dizem respeito:

- a. à organização e combinação dos elementos lingüísticos no plano sintático;
- b. ao aspecto semântico, ou seja, conteúdo e temática;

c. ao aspecto pragmático que envolve emissor-destinatário num contexto situacional e sociocultural.

Trata-se, nesse último aspecto, de um contexto que deve ser considerado como o mais amplo, predominando sobre os demais, pois envolve registros de língua e outros importantes aspectos culturais e lingüísticos.

O aspecto sociocultural assume grande relevância quando a situação comunicativa se estabelece num tempo e lugar que não coincidem com o lugar e o tempo da recepção. Outro problema que não pode ser esquecido é o fato de que os interlocutores não se percebem diretamente como tais. Há uma distância que os separa e que pode influir decisivamente sobre a compreensão e sobre a qualidade da tradução, argumenta Reiss.

Um problema a mais se apresenta quando o destinatário (leitor) não consegue captar as intenções comunicativas do original, devido a essa espacialidade dilatada. Além do mais, não é comum o tradutor ter condições de interagir diretamente com o autor, muito menos quando este já morreu.

Mas não é somente o fator tempo que dificulta a tradução. Não podemos esquecer que a tradução é normalmente dirigida a um público que pertence a comunidades culturais diferentes, por isso o aspecto sociocultural torna-se de suma importância e, conseqüentemente, assume relevância a competência lingüística do tradutor nas duas línguas em jogo, no assunto tratado, mas também no seu estatuto sociocultural.

Augusto de Campos, em sua nota sobre a tradução,²² coloca as dificuldades encontradas na segunda parte da obra de Ezra Pound, destinada basicamente ao leitor de língua inglesa, porque muitos dos documentos poéticos que ali comparecem são

em inglês arcaico e, portanto, de tradução difícil, quando não impossível. Ocorre que a preocupação de Pound estava mais voltada para uma “interpretação toda pessoal da evolução histórica das concepções prosódicas inglesas e continentais”, segundo o tradutor francês de *Abc da literatura* - conforme adverte Augusto de Campos. Posto que a simples leitura fonética dos poemas ingleses já seria significativa, os textos foram deixados, em grande parte, no original ou na versão francesa pré-existente.

Isso revela a dificuldade que alguns textos apresentam para a tradução, estando talvez ligado a esses aspectos o conceito de traduzibilidade e intraduzibilidade. Certamente há textos que sofreriam alguma mutilação ou pelo menos uma alteração (ou deformação) significativa, ao serem traduzidos. Contudo, caberá sempre ao tradutor e à sua orientação teórica a responsabilidade por esta ou aquela modalidade.

Lembrando ainda Rosemary Arrojo, a tradução não se constitui num mero transporte ou transferência de significados, porque os próprios significados são móveis, oscilantes, dependem de contexto, derivando disso as dificuldades. Segundo Arrojo:

O texto, como o signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial.
(ARROJO, 1986:22-23)

As colocações posteriores de R. Arrojo (1992) sobre os problemas da tradução partem de uma crítica à postura logocêntrica, que vê a tradução como “transporte de significados estáveis e determinados de uma língua para outra, de uma cultura para outra e de um tempo e lugar para outro”, exigindo ou esperando do tradutor e da tradução “uma tarefa milagrosa ou sobre-humana.” (Id., *ibid.*, p.411-441)

Na verdade na há imanências particulares nas línguas. As línguas são sistemas arbitrários, convencionais e convencioneados. Esse conceito de Saussure, que enfrenta o tempo e os teóricos da atualidade, nunca pôde ser refutado. Por isso, falarmos em tradução, significará falarmos em transferência, em diferença, em equivalências dentro da diferença, segundo Jakobson, um processo em que nada se perde, pelo contrário, ao transformar-se, se cria e se dissemina. É pela tradução que o texto vive e revive, mesmo na “dessacralização”, que é uma forma de democratizar a obra de arte. Segundo Widdowson,

‘What’ poems mean cannot be explained, but ‘how’ [grifos do autor] they mean can be, and such explanation, I would argue, provides the general conditions for individual interpretation. There is a common view that to subject a poem to analysis , and to be explicit about its language, is to diminish its effect and deny its mystery. My view is that, on the contrary, it increases the effect by stimulating an engagement with the poem and extending the range of possible response (...) The mystery of poetry, and of art in general, is enhanced by being demystified. (WIDDOWSON, 1992:71)²³

Parafraseando Widdowson, podemos endossar as mesmas idéias a respeito da tradução da prosa literária, considerando sua pseudo-intraduzibilidade, fragilidade e intocabilidade como algo discutível e questionável.

A tipologia lingüística, no estudo da tradução, demonstra que os dados tipológicos permitem descobrir interessantes regularidades e correlações na variação interlingual, fato que por si só anularia o conceito de intraduzibilidade.

O objetivo da tipologia lingüística é, num primeiro momento, o de descobrir qual é a estrutura que sustenta uma língua e quais são as interrelações entre suas propriedades.

Num segundo momento, tentar classificar as línguas em termos de suas propriedades estruturais, no intuito de reverter o conceito da arbitrariedade lingüística, ao observar a possível não-casualidade, ou seja, uma variedade controlada, das variações entre as línguas que assentam na teoria dos universais lingüísticos.²⁴

NOTAS

¹ Citado por Bernascone, 1994, p. 103.

² Para Dante Alighieri, pelo contrário, a intraduzibilidade é absoluta, porque na transmutação de uma língua para outra toda a harmonia seria destruída.

³ Voltaire sugere algo mais, afirma Derrida, ao dizer que Deus teria marcado, com o seu patronímico, um espaço comunitário, essa cidade em que não é mais possível entender-se porque existe apenas o nome próprio, e ninguém se entende quando não há mais nome próprio. Ao dar seu nome, ou seja, todos os nomes, o Pai estaria na origem da linguagem, e esse poder pertenceria de direito ao Deus-Pai.

⁴ Guimarães Rosa considera que seu “Sertão” traduzido para o italiano pode ter reestabelecido a verdade ‘do original ideal’ que ele porventura tivesse desvirtuado. A respeito de *Corpo de baile*, Guimarães Rosa, em seu entusiasmo pela excelente tradução realizada por Edoardo Bizzarri, escreveu, no *post-scriptum* da carta n. XIX, de 20.1.64, as seguintes palavras ao seu tradutor italiano: *Será também um pouquinho de covardia ... ou é mesmo só confiança e admiração, como acho, - o que vejo que estou, no mais íntimo, desejando: que o livro, em italiano, tenha um tanto mais de Bizzarri e um tanto menos de Guimarães Rosa!?* ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, p.89.

⁵ “Para a tradução, eu não me satisfaço com a reposição de uma forma por outra, de um caminho por outro, porque desejo uma linguagem superior que será a harmonia ou a unidade complementar de todas essas diferentes formas de ver e que falarão de forma ideal na junção do mistério reconciliado de todas as línguas faladas por todas as obras. Donde surge um messianismo próprio a cada tradutor, se ele trabalhar para o crescimento das línguas em direção a essa língua última, já atestada em cada língua atual, naquilo que ela encerra de porvir e do qual a tradução se apodera.”

⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Apud* BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.33.

⁷ PANNWITZ, Rudolf. *Apud* BENJAMIN, Walter. (Op. cit.) p.30.

⁸ Uma posição que, sob certos aspectos, antecipa Venuti sobre a visibilidade do tradutor.

⁹ Whorf sustenta que cada língua - ou grupo de línguas - está indissociavelmente ligada a uma certa representação de mundo, representação inconcebível fora desta língua. Whorf, fundamentado em seu compatriota Edward Sapir, estudou sobretudo o conceito do tempo e da mudança nos falares ameríndios, que resultaria muito diferente da concepção encontrada nas línguas indoeuropéias. E o mesmo ocorre com outras categorias do pensamento, como espaço, sujeito, objeto, entre outras.

¹⁰ Sérgio Bellei tem algumas reservas a este respeito e, em sua comunicação, na Xª Jornada de Estudos Americanos, de 25.8.98, em Porto Alegre, questionou o fenômeno antropofágico, considerando que essa prática pode vir a destruir o ‘canibal’. Uma posição respeitável, porque favorável a uma ética da tradução que não pretenda destruir o texto original, mas sim, valorizá-lo.

¹¹ A propósito dos processos e das decisões do tradutor, de fato, está tornando-se bastante comum o emprego da exposição de motivos e do emprego de notas introdutórias e de rodapé, quando o tradutor deseja evidenciar por que e como ele traduziu certa obra, e esses dados podem ser de grande utilidade para uma melhor compreensão do ato tradutório. É pois lamentável que algumas traduções sejam apresentadas ao público leitor apenas na sua forma final, sem nenhum aceno ao processo e aos objetivos que lhe deram origem (e com frequência sem o nome do tradutor).

¹² “o estudo das traduções deveria ser subsumido pelo título mais abrangente de re-escritura. Tradutores, críticos e antologistas, todos re-escrevem sob o mesmo tipo de coação, no mesmo momento histórico. Eles são criadores de imagens, exercendo o poder da subversão sob o disfarce da objetividade.”

¹³ Ver crítica de Lefevere aos autores citados em sua resenha “Discourse on translation: Recent, Less Recent and to Come”. In: *Target*, Vol. 5, n. 2 (University of Texas, Austin), p.229-241, 1993.

¹⁴ “Os estudos de tradução seriam amplamente beneficiados por um discurso unificado, reconhecido como relevante por todos os pesquisadores dessa área, mesmo que não seja necessariamente central ao seu interesse. É minha reivindicação que esse discurso possa, no seu todo, ser embasado apenas culturalmente (o que também implica a ausência de objetivos exclusivos de qualquer tipo específico de tradução), que possa ir ao encontro das expectativas daqueles textos cuja abordagem é normalmente científica, e contribuir para o avanço do conhecimento na área, muito mais do que reafirmar o que já se sabe.”

¹⁵ Cf. Newmark (1994, op.cit.), justifica-se a tradução de palavras e não de idéias apenas quando a referência numa tradução não literária, ou o sentido, numa tradução literária, permanecem obscuros. Nesta última, contudo, o acento deveria recair na conotação e não na denotação.

¹⁶ A abordagem defendida por Toury não está direcionada à avaliação da tradução, embora ele não ignore completamente a questão avaliativa da tradução literária, ou mesmo o valor envolvido em textos traduzidos. Para ele, a crítica da tradução é vista apenas como outro tipo de atividade cultural que, além disso, pode evidenciar normas tradutórias pertinentes à cultura e literatura em questão. Nos *translation studies*, os julgamentos de valor são tomados como um dos objetos, como fonte de dados de suporte. Em face dessas diferentes perspectivas para a abordagem da tradução, é fácil concluir que, cada uma delas possuindo objeto e método definido, não poderá haver superposição entre as duas, não havendo um denominador comum que as aproxime.

¹⁷ Cf. FARIA, Gentil de. Literatura comparada e tradução. In: CUNHA, E.L. & SOUZA, E.M. *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: PPGLL da UFBA, Editora da UFBA, 1996, p.121-130.

¹⁸ Haroldo de Campos refere-se aqui à tradução da poesia, por isso ele defende a prática isomórfica cujo objetivo é a manutenção da “forma” poética.

¹⁹ Cf. CAMPOS, Haroldo. Paul Valéry e a poética da tradução. In: COSTA, Luiz Angélico da. (Org.) *Limites da tradutibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 201-216.

²⁰ “Os mais belos versos do mundo são insignificantes ou sem sentido, quando seu movimento harmônico é rompido e alterada a substância sonora que se desenvolve em seus tempos próprios de propagação medida, substituindo-os por uma expressão que não possui uma necessidade musical intrínseca e que, portanto, não tem ressonância.”

²¹ “É portanto todo o conjunto de relações possíveis que, com o propósito dos estudos descritivos da tradução, funciona como EQUIVALÊNCIA POTENCIAL; esse conceito pertence ao ramo teórico da disciplina. Qualquer parte desse potencial inicial pode, ocasionalmente, funcionar - dentro de alguns fenômenos observáveis - como um fator de diferenciação e, nesse caso, teremos uma EQUIVALÊNCIA REAL (ou constatada), cujo espaço específico é, naturalmente, o dos DTS [descriptive translation studies].”

²² CAMPOS, Augusto de. Nota sobre a tradução. In: POUND, Ezra, op. cit., p 15.

²³ “O **que** os poemas significam não pode ser explicado, mas **como** eles significam é possível, e essa explicação, penso eu, fornece as condições gerais para a interpretação pessoal. Há um ponto de vista comum, segundo o qual sujeitar-se uma obra poética ao estudo analítico e explicitar-lhe a linguagem significa reduzir o seu efeito ou negar-lhe o mistério. Minha opinião é que, pelo contrário, isso aumenta o efeito, estimulando um engajamento com a obra, extendendo o alcance de suas respostas possíveis. A tentativa real, ao ser explícitos, de prover garantia textual para uma leitura particular, nos torna muito mais conscientes das dimensões do significado que deve permanecer sempre misterioso [...] O mistério, em poesia, e na arte em geral, amplia-se quando é demistificado.”

²⁴ Ver ROSS, Dolores. Il ruolo della tipologia linguistica nello studio della traduzione. In: ULRYCH, op. cit., p.119-147.

4 CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A TRADUÇÃO

*Não pergunte sobre o caminho a quem o
conhece, mas a quem, como tu, o busca.*

Edmond Jabés

Frente a tantos e tão diversos posicionamentos teóricos, críticos, e inclusive práticos, pergunta-se, com certa angústia, qual ou quais os caminhos a seguir no processo tradutório, a fim de obter os melhores resultados. “Sanscritizar” o alemão, como quer Pannwitz, ou “tropicalizar” Poe, como parece sugerir Machado de Assis?¹ Eis uma questão que parece bastante difícil de ser equacionada, apesar de todo o arsenal teórico de que dispomos. Não se trata apenas de teoria ou de crítica, mas também de um aspecto de suma importância que se chama ética. Não discutiremos aqui o problema da apropriação, da paráfrase, trata-se, isto sim, de refletir sobre qual o caminho a ser percorrido, a fim de que não se percam os referenciais éticos da tradução e nem tampouco aqueles valores culturais, além de artísticos, que são imanentes no texto a traduzir.

Parece necessário, por isso, relativizar aqui alguns problemas. Onde começa e onde termina a liberdade do tradutor? Onde e como se situa o aspecto ético da tradução? Os critérios lingüísticos devem ser abolidos, ou revistos e até aplicados? “Tropicalizar” ou “anglicizar”? É preciso refletir um pouco mais sobre a obra em questão, seja ela poesia ou prosa, pouco importa aqui essa diferenciação.

Meu posicionamento a respeito é que a obra a ser traduzida é que vai nos sugerir escolhas, caminhos. Há o texto que por sua forma e conteúdo pode ser considerado universal, especialmente se a forma for a clássica.

Quanto ao conteúdo/forma é preciso atentar para a universalidade ou à regionalidade, aos motivos do poeta ou romancista ao compor sua obra. Assim como temos um Castro Alves, poeta dos escravos, temos simbolistas que dificilmente poderiam ser enquadrados na categoria de “regionalistas”. *Martin Fierro* não é *Infância*, como Leopardi não é, embora possa ser considerado, um Shelley, por exemplo. Isso, em se falando de poesia.

Quanto à prosa literária, vemos grandes diferenças entre Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Cândido de Carvalho, por exemplo, e Machado de Assis. A universalidade de uns e o “regionalismo” de outros - mesmo com propósitos universalistas - é que deverá de fato conduzir nossa escolha, apesar dos limites naturais de qualquer tradução. Entendemos aqui, por regionalismo, aquelas obras que mantêm um forte vínculo com suas origens culturais e geográficas.

Consideremos uma obra de arte com forte sabor local, profundamente ligada a um particular período histórico. As temáticas ali inseridas podem representar comentários a respeito do caráter e do comportamento humano, ou representar universais que podem ser relacionados ao leitor da tradução e, portanto, sujeitos ao princípio do efeito equivalente.

Por outro lado, a obra pode descrever uma cultura muito diferenciada da experiência do segundo leitor, com a qual o tradutor quer fazê-lo entrar em contato. Ele não se comportará como o autor em relação ao leitor do original, para quem o assunto já era ou é relativamente conhecido, mas o proporá ao seu leitor como algo novo, dotado de seu interesse intrínseco.

A esse respeito Newmark (op. cit.,1994) cita como exemplo o caso da Bíblia, em que o tradutor escolhe o efeito equivalente, porque “quanto mais ele conseguir aproximar a verdade humana do leitor, através das suas conotações, tanto mais poderá esperar transmitir a mensagem religiosa e moral. Porém, se a cultura for tão importante quanto a mensagem, ele reproduzirá a forma e o conteúdo do original da maneira mais literal possível, sem a preocupação com o efeito equivalente. Perder-se-ia muito, se o “mar vinhoso [cor de vinho]” de Homero fosse traduzido como ‘mar azul’, somente para obter um efeito equivalente que não pode ser conseguido com uma tradução de Homero, porque não sabemos nada de seu público.” (Id.,ibid., p.31-32)

Esse parece um problema relevante, em se tratando de tradução literária, quando o tradutor reproduz uma obra que tem origem na antigüidade. Quando porém o tradutor trabalha tendo em vista um leitor que ele “conhece” (mesmo virtualmente), as suas escolhas/decisões poderão processar-se com maior segurança. Nesse caso, a orientação para a cultura-alvo parece a mais coerente.

Acompanhando o raciocínio de Paulo Rónai, exímio tradutor de vasta experiência e abundantemente poliglota, vamos voltar por uns instantes às raízes etimológicas da palavra *traducere* que, oriunda da mãe latina, significa

levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor; o objeto direto, o autor original, a quem o tradutor introduz num ambiente novo... Mas a imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando-se que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio lingüístico que não o seu. Conforme adotemos uma ou outra dessas maneiras de ver, a tradução deverá corresponder a exigências diversas. Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente lingüístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e

*acentuar a cada instante a sua origem alienígena. Assim as duas interpretações da palavra tradução abrangem até as duas variantes extremas a que ela pode ser aplicada: a tradução “naturalizadora”, de que seria exemplo a versão portuguesa de **Dom Quijote** por Aquilino Ribeiro, e a tradução “identificadora”, [meus grifos] exemplificada pelas traduções de Virgílio por Odorico Mendes [...]. (RÓNAI, 1976, op. cit., p.4)*

Vale a pena fazer uma pausa para analisar essas duas relevantes definições dadas por Rónai:

1. tradução naturalizadora (o mesmo que *covert translation*) e
2. tradução identificadora (o mesmo que *overt translation*).

A modalidade da tradução (1), que por seu espírito poderia ser denominada também de “neutralizadora”, pode “até” ser “adequada” e ser o critério para aquele tipo de texto tão universal que chega a ser quase “agnóstico”, atemporal e quase atopográfico. Pensamos aqui em *Sinfonia Pastoral* (André Gide), em *La romana* (Alberto Moravia) ou em *Dom Casmurro* (Machado de Assis). Pelo contrário, a modalidade (2) seria não só adequada, mas praticamente obrigatória, para aqueles textos que contêm características ambientais e sociais bem demarcadas. Pensamos aqui, por exemplo, em *O mulato*, *O cortiço*, (Aluísio de Azevedo), *Enquanto agonizo*, (William Faulkner), *As vinhas da ira* (John Steinbeck), apenas para citar alguns exemplos.

As escolhas, as estratégias do tradutor, repetimos, dependerão de sua formação, de seu conceito de tradução, do enfoque tradutório, do tipo de texto, mas sobretudo da importância maior ou menor que será dada ao TF ou ao TA. Tudo isso dependendo dos objetivos da tradução e do seu público.

Outro questionamento que surge é o seguinte: para traduzir poesia é preciso ser poeta, como queria Giacomo Leopardi, um dos maiores poetas do romantismo italiano e ele próprio tradutor dos clássicos gregos e latinos? Para traduzir romance é preciso ser romancista? Seria o mesmo que perguntar: para traduzir um texto teórico ou técnico é preciso ser teórico ou técnico?

Temos a absoluta convicção de que o texto teórico e o texto técnico não estão no mesmo patamar do texto artístico (poesia ou prosa), mas certamente é uma pergunta que deveria ser feita. Mesmo porque a história da literatura e das ciências (humanas ou exatas) cataloga um bom número de poetas e romancistas-tradutores e de teóricos e críticos-tradutores, mas também um número bem maior de tradutores, digamos, “laicos” e, por isso, em sua maioria, desconhecidos. O que se pode responder, em princípio, é, reafirmando o que já se disse, que uma forte afinidade entre autor-tradutor e entre as línguas e as culturas em jogo é absolutamente relevante. Se essa afinidade vier de escritores, teóricos ou técnicos (dependendo do texto a ser traduzido) melhor ainda, sempre que esses profissionais e esses artistas disponham também, e sobretudo, das demais habilidades indispensáveis. Contudo, um aspecto igualmente ou talvez mais importante é o que se refere aos objetivos da tradução, que direcionarão toda a abordagem, voltada ao TF ou a TA ou a ambos, contemporaneamente.

4.1 Dualidade da abordagem tradutória: lingüística e literária

De qualquer forma, o tradutor é instado a decidir sobre qual o enfoque a ser dado à tradução que ele precisa ou deseja realizar, naturalmente se ele tiver

consciência de metodologias tradutórias, posto que ele possui pelo menos duas orientações principais entre as quais escolher: “a tradução livre”, preconizada já por São Jerônimo para a sua versão da Bíblia, e por Lutero (entre outros), em que o importante é transmitir as idéias do original e não as palavras, ou “a tradução literal”, como preconizaram Goethe, Novalis, Nabokov, em que o que conta é transmitir as palavras: uma clara dicotomia entre conteúdo e forma que enseja a separação entre abordagem literária e lingüística. Para Nabokov, romancista e tradutor, mais conhecido por sua *Lolita*, existem “três graus de maldade no estranho mundo da transmigração verbal” que ele define com grande vigor metafórico:

The first and lesser [grade] comprises obvious errors due to ignorance or misguided knowledge. This is mere human frailty and thus excusable. The next step to Hell is taken by the translator who intentionally skips words or passages that he does not bother to understand or that might be obscure or obscene to vaguely readers [...]. The third, and worst degree of turpitude is reached when a masterpiece is planished and patted into such a shape, vilely beautified in such a fashion as to conform to the notions and prejudices of a given public. This is a crime, to be punished by the stocks as plagiarist were in the shoebuckle days. [...] The other class of blunders in the first category includes a more sophisticated kind of mistake, one which is caused by an attack of linguistic Daltonism suddenly blinding the translator. Whether attracted by the far-fetched when the obvious was at hand [...] or whether unconsciously basing his rendering on some false meaning which repeated readings have imprinted on his mind, he manages to distort in an unexpected and sometimes quite brilliant way the most honest word or the tamest metaphor ... The second, and much more serious sin of leaving out tricky passages is still excusable when the translator is baffled by them himself; but how contemptible is the smug person who, although quite understanding the sense, fears it might stump a dunce or debauch a dauphin! Instead of blissfully nestling in the arms of the great writer, he keeps worrying about the little reader playing in a corner with something dangerous or unclean [...]. (NABOKOV, 1941:160)²

A opinião de Nabokov é sustentada por estarrecedores exemplos de “pecados” cometidos nas traduções para o inglês de *Anna Karenina* e nas versões russas de *Romeu e Julieta*, entre outras.

Não parece, contudo, que sua visão de tradução literal seja condenável. Apenas ela recusa o que hoje se chama de “manipulação literária”, através da qual o tradutor “decora os aposentos de Scheherazade de acordo com seu próprio gosto, e com elegância profissional tenta melhorar o aspecto de suas vítimas.” (Id., *ibid.*, p.160)

Para Nabokov, é evidente que a pior tradução literal será preferível à melhor das paráfrases.

Por abordagem literária entende-se um processo poético-filosófico, que tem por precursor São Jerônimo, em que o tradutor é também escritor, no sentido de que cria uma obra nova e original a partir do TF. É o caminho seguido por Valéry Larbaud ou Goethe. Larbaud (1989, *op.cit.*) chega a assinalar o ápice do período de definição e teorização poético-filosófica da tradução, postulada por Steiner (1975, *op.cit.*), e vê em São Jerônimo o modelo do tradutor.

No outro versante, por abordagem lingüística entende-se o estudo comparado de dois sistemas lingüísticos, o da LF e o da LA, levando em conta tanto os universais lingüísticos, ou elementos comuns a toda e qualquer língua, como também a visão de mundo que cada língua reflete. Essa abordagem, defendida por G. Mounin e J. Levy, possui como base as teorias do formalismo russo, que prioriza o aspecto formal em detrimento do conteúdo. Mas, apesar das rígidas bases formalistas, Levy vai mais longe, como sugere Ljiljana Avirovic, quando [Levy] critica os tradutores

formalistas, orientados mais para a LF, procedimento que teria dado vida a traduções “roucas e descuidadas”.

Para Levy, citado por Avirovic (1997:333-349), há três momentos que antecedem uma boa tradução literária: a compreensão, a interpretação e a re-estilização do original, entendendo compreensão como assimilação da realidade objetiva do TF. Um bom tradutor, diz Levy, deve ser um bom leitor. Por interpretação, entende-se a capacidade de transmitir a realidade de forma e conteúdo do original na LA, levando em consideração que nem sempre esta é capaz de expressar a gama de significados ativos da LF.

Por re-estilização Levy entende uma estilização artística que o tradutor, artista da palavra, precisa pôr em ação através da sintaxe, das alternâncias fonético-fonológicas e também do ritmo narrativo. Cada um desses elementos, de fato, possui valor semântico, e a tradução, seja de lexemas como de gramemas, não é certamente automática, mas requer sensibilidade e habilidade para alcançar a reprodução eficaz da mensagem original.

Conhecemos, por exemplo, a importância da presença ou ausência do artigo em português, ou o emprego do artigo indefinido *versus* definido³, bem como a posição do adjetivo em português, anteposto ou posposto ao substantivo, capaz de deslocar totalmente o significado, como no caso de “certo dia” e “dia certo”, ou ainda de “grande homem” e “homem grande”. Disso decorre a necessidade do conhecimento e do cuidado do tradutor no emprego da LA, particularmente quando os dois sistemas lingüísticos não pertencem à mesma família, embora problemas desse tipo possam ocorrer com frequência também com línguas aparentadas.

De acordo com Levy, a abordagem lingüística da tradução toca fundamentalmente três questões: **1)** a relação geral entre os dois sistemas; **2)** os traços do sistema da LF, passíveis de presença na LA; **3)** os traços da LF que, em contato com a LA, originam uma certa tensão. Essa tensão é que vai determinar um híbrido, de forma que cada tradução, de um modo ou de outro, no fim, seria um híbrido. Contudo, se para o tradutor uma obra de arte é um ato artístico, ele dificilmente se renderá ao híbrido e, justamente na fase de re-estilização, poderá superar essa interferência, se tiver habilidade suficiente na LA.

Partindo desses pressupostos, determinantes para os sucessivos desenvolvimentos dos estudos da tradução, teremos, nos anos 80, importantes contribuições sobre questões teóricas da tradução artística, entre as quais destaca-se Peter Newmark, cujo posicionamento, diante da tradução, é claramente contrário à idéia de ciência e favorável à de disciplina.

Para o autor, a teoria da tradução representa o conjunto dos conhecimentos relacionados aos processos tradutórios, isto é, uma disciplina cuja finalidade é a identificação de uma metodologia cujos princípios, regras e sugestões sejam aplicáveis ao maior número de categorias textuais. Em outros termos, a teoria da tradução, de acordo com Newmark, tem a incumbência de assinalar possíveis procedimentos tradutórios e de formular argumentos favoráveis ou contrários à escolha de um dado método em relação a um determinado contexto.

House (1997:19) considera digna de nota a abordagem lingüístico-textual da tradução proposta por Newmark, e elogia a distinção feita por ele entre tradução semântica e comunicativa, que se afina com a identificação housiana de *overt* e *covert translation*, respectivamente. Contudo, a autora critica a ênfase dada por

Newmark ao fator subjetivo (admitido como inevitável por Newmark) que interfere na análise da qualidade de uma tradução literária.

Parece evidente que a tradução, na visão de Newmark (1994, *op.cit.*, p.60-65), não estaria interessada nos mecanismos da LF ou da LA e, apesar de ocupar-se constantemente do significado, Newmark não estuda as questões colocadas pela Semântica ou pela Lingüística, mas prefere tirar o maior proveito das aplicações dessas duas disciplinas. Ao tradutor devem interessar os procedimentos da análise componencial, da subdivisão em traços semânticos das unidades lexicais ativas no TF que precede a relação com o contexto da LA.

Com efeito, afirma, Newmark, a análise componencial,⁴ aplicada à tradução, pode servir a alguns objetivos. Por exemplo, a redistribuir na LA os componentes semânticos da LF, (evitando, assim, a tradução palavra-por-palavra), um procedimento sem dúvida preferível ao da sinonímia que, como é notório, é muitas vezes absolutamente inadequada, devido ao seu caráter polissêmico e devido ao fato de que os significados dependem do contexto.⁵

Newmark recusa o conceito de tradução como uma forma de sinonímia tanto lexical como gramatical, postulando uma maior idoneidade e flexibilidade gramatical e lexical na prática tradutória. Para ele, um tradutor deve ser um bom juiz da forma de escrever, ou seja, deve saber reconhecer o gênero, o tipo de texto que ele vai traduzir, os desvios/escolhas estilísticas do autor e o público-alvo ao qual o texto é destinado. Além disso, boas leituras no campo da Estilística, que se situa na intersecção entre Lingüística e Crítica Literária, como por exemplo o estudo de algumas obras realizado por Jakobson e Spitzer - que analisam tanto a tradução quanto a literatura comparada - serão de grande ajuda: “Somente quando o tradutor souber responder a

todos esses interrogativos, e tiver tomado conhecimento dos processos de estilo, ele estará apto a elaborar o equivalente de uma obra literária de alto conteúdo artístico.”

(Id., *ibid.*, p.21-22)

De acordo com alguns posicionamentos teóricos (por exemplo o de Nida), o objetivo principal do tradutor é o de suscitar nos seus leitores a mesma reação que o escritor consegue despertar nos seus (conforme a teoria do efeito equivalente). A esse respeito, Newmark (*Id.*, *ibid.*, p.30), remetendo a Rieu (1953), e seguindo as sugestões de Nida (1964) e de Nida e Taber (1969), propõe ao tradutor que ele trabalhe na perspectiva empática com o leitor, ao passo que Nabokov (1964), entre outros, como já foi visto, sugere o método da tradução total, cujo propósito é a recriação da obra na forma mais fiel possível: “devolvendo, da forma mais próxima possível, pelas virtualidades associativas e sintáticas que a língua permite, o exato significado contextual do original.”⁶

Por essa razão, o conhecimento da Semiótica e da Semântica tornar-se-ia instrumento indispensável, tanto ao tradutor como também ao crítico da tradução. De acordo com L. Avirovic (*op.cit.*, p.340), essa bagagem científica permite desenvolver um estudo comparado entre original e tradução e também entre diversas traduções de uma mesma obra ou de fragmentos da mesma obra.

Outro ponto salientado por Avirovic refere-se ao conhecimento da cultura do TF, cuja importância se impõe na mesma medida necessária ao conhecimento da cultura de chegada. Esse parece ser um requisito necessário [e quase unânime] para a elaboração de uma tradução digna de uma obra de arte de alto conteúdo artístico: uma posição compartilhada pela maioria dos teóricos.

Um aspecto que Avirovic também ressalta é o que se refere à tipologia textual, posto que antes de se decidir o emprego de um método tradutório é preciso identificar o gênero de texto (literário, institucional, tecnológico, etc.), para que o tradutor possa aplicar um determinado número de critérios, na base dos quais ele decidirá entre uma tradução semântica ou comunicativa, apesar de que os dois métodos podem vir a coincidir parcial ou totalmente.

K. Reiss (1981) também ressalta a relevância da classificação do tipo e da variedade textual, que será determinante para o método geral da tradução. À tipologia textual, K. Reiss acrescenta ainda a variedade textual, que demanda considerações sobre as convenções relacionadas à estrutura e à linguagem do texto. Por variante textual, Reiss entende atos de fala supra-individuais, relacionados a ações recorrentes de comunicação, e nas quais padrões particulares de língua e de estrutura se desenvolveram por causa de sua recorrência em constelações comunicativas semelhantes:

The phenomenon of text variety is not confined to one language. The various kinds of text variety are partially not confined to one language or one culture, but the habits of textualization, the patterns of language and structure often differ from one another to a considerable extent. Hence, the establishment of the text variety is of decisive importance for the translator, so that he may not endanger the functional equivalence of the TL text by naively adopting SL conventions. (REISS, 1981:126)⁷

Partindo dessa diferenciação entre tipologia e variedade textual, Reiss descreve os três estágios que subjazem a uma tradução:

1) definição do tipo de texto (informativo, centrado no referente; expressivo, centrado no emissor; persuasivo, centrado no destinatário [de acordo com as funções da linguagem postuladas por Bühler];

2) definição da variedade textual;

3) análise do estilo, de grande relevância, na opinião da autora, porque “a batalha decisiva do tradutor trava-se no nível do texto particular, onde estratégias e táticas são direcionadas pela tipologia e pela variedade textual.” (Id., *ibid.*, p.127)

Apesar da diferenciação que a autora faz para os tipos de texto, fundamentada em Bühler, ela admite que esses tipos não se realizam em sua forma pura, pois é normal e comum que as funções se sobreponham no mesmo texto.⁸

Sobre variantes textuais [variedades] das traduções literárias, D’Ulst (1981:133-141) oferece um reforço crítico-descritivo e metodológico. Ao lamentar que a pesquisa no Ocidente tenha ignorado a existência dessas variantes tanto nos textos originais como nos traduzidos, sugere que essa reticência seja devida em parte à longa tradição filológica do estudo das variantes. D’Hulst argumenta que o estatuto das variantes da tradução não goza de independência em relação ao estatuto das variantes da obra original: por isso, as duas modalidades podem ser estudadas tanto do ponto de vista do processo como do produto. O valor de um estudo comparado das diversas traduções de um mesmo original, realizadas em épocas diferentes, por exemplo, reside no fato de que essa comparação não pode ser vista apenas como meio de detectar as divergências de normas de um período para outro. Mais do que isso, a comparação revela a organização real de um sistema de normas tradutórias. O estudo das variantes representa, pois, um momento privilegiado de análise, porque busca compreender a função da variante dentro das relações textuais no seu todo.

D’Ulst conclui que a equivalência resultante de uma re-escritura, ou de um remanejamento textual, raramente corresponde a uma maior ou melhor coerência textual, qualidade atribuída às variantes do original. Pelo contrário, dessa forma, se

instalarão na obra diversos tipos de equivalência, sendo necessário, então, flexibilizar a noção de equivalência, de modo que ela possa dar conta dessa diversidade.

O que parece evidente, pelos enfoques acima, é a importância do TF, de suas características próprias, individualizantes, e disso se infere que o processo da tradução semântica, que leva em conta principalmente as características do TF, é sem dúvida preferível no caso da tradução literária. Por outro lado, posto que o método comunicativo se concentra mais no destinatário, a tradução comunicativa será adequada no caso da tradução científica ou de divulgação. (Newmark, op.cit., p.79)

Detectar, identificar o método que subjaz a uma tradução deveria ser, portanto, a tarefa do crítico da tradução. Na formulação do juízo, o crítico da tradução deveria ser sempre capaz de motivar suas escolhas/decisões e, no caso de deparar-se com uma má tradução, de propor alternativas para a versão que, em sua opinião, seriam mais adequadas. Para tal, ele deveria saber diferenciar a “escorregadela” banal, ou seja, o erro de pouca entidade, da alteração radical do estilo de um autor.

Não será demais repetir que o conhecimento profundo das duas línguas e das duas culturas em jogo é indispensável, razão pela qual tanto os tradutores como os pesquisadores são as pessoas mais indicadas para essa função. Além disso, a linguagem literária de um texto (em verso ou prosa) é uma estrutura extremamente mais complexa do que a das línguas naturais, pois transmite um volume bem maior de informações. Disso deriva que o conteúdo não pode ser separado da estrutura que o veicula. O pensamento do escritor realiza-se numa determinada estrutura artística e dela é inseparável.

A esse respeito, Lotman relata o que Tolstói afirmou a respeito de sua *Ana Karenina*:

Se eu tivesse que redizer com palavras tudo o que pensei escrever no romance, eu teria que reescrever o próprio romance desde o começo [...] E se os críticos míopes pensam que eu queria escrever somente o que me agradava, como almoça Oblonskij e como são os ombros de Karenina, estão errados. Em tudo, quase em tudo o que escrevi, fui guiado pela exigência de recolher os pensamentos, ligados entre si, para expressar a mim mesmo; mas cada pensamento, expresso de forma particular com as palavras, perde o seu sentido, se empobrece assustadoramente, quando tomado de forma isolada e sem aquele contexto, aquela concatenação na qual ele está inserido. (LOTMAN, 1978:17-18)

O depoimento de Tolstoi parece importante para os conceitos vistos até aqui, e o tradutor que não tiver clara consciência desses aspectos poderá ser levado a optar por métodos capazes de gerar situações híbridas, justamente na fase de re-estilização do original, ou pelo acréscimo ou pela subtração de elementos presentes no original, criando assim, respectivamente, uma /hiper-/ ou uma hipotradução, com o intuito freqüente de “naturalizar” a tradução.⁹

Na opinião de J. Levy, quanto melhor for o tradutor, quanto mais invisível for a sua intervenção na obra traduzida, maior deverá ser a atenção por parte dos críticos da tradução diante das obras traduzidas. Gostaria de acrescentar: sempre que essa invisibilidade não seja entendida como auto-anulação total do tradutor.

Avirovic (op.cit., p.347) encoraja e enfatiza o ensino da tradução literária como necessária e viável, a fim de que aspectos híbridos ou equivalentes deixem de ser um problema para o tradutor. Isso, em minha opinião, propiciaria traduções em que seja possível “reencontrar” ou “descobrir” o autor do original, sua linguagem e estilo, e não, pelo contrário, o deparar-se com uma obra “esterilizada” ou “inchada” na qual a linguagem não se diferencia de um autor a outro.

4.2 Tradução comunicativa versus semântica

Na obra de Savory (1968:54), encontramos o registro das “normas” da tradução “ideal”, por ele recolhidas e compiladas, que demonstram claramente as contradições reinantes na época:

1. *A translation must give the words of the original.*
2. *A translation must give the ideas of the original.*
3. *A translation should read like an original work.*
4. *A translation should read like a translation.*
5. *A translation should reflect the style of the original.*
6. *A translation should possess the style of the translation.*
7. *A translation should read as a contemporary of the original.*
8. *A translation should read as a contemporary of the translation.*
9. *A translation may add to or omit from the original.*
10. *A translation may never add to or omit from the original.*
11. *A translation of verse should be in prose.*
12. *A translation of verse should be in verse.*

Nas obras sobre tradução, anteriores ao surgimento da lingüística, desde Cícero, São Jerônimo, Lutero até Savory, sempre houve uma oscilação entre tradução livre (criativa) e literal; bela e fiel; exata e natural, conforme a ênfase recaísse sobre o autor ou sobre o leitor, sobre a LF ou a LA. Até o final do séc. XIX, a tradução literal consistia de um exercício filológico voltado a “salvar” a literatura, mas já nessa fase começou-se a aplicar um método mais científico à tradução.

Com o desenvolvimento da lingüística moderna, pelo final dos anos 50, a filologia transforma-se em lingüística diacrônica e, graças ao contributo de teóricos da comunicação e da tradução não-literária, a ênfase começa a recair no leitor, pela necessidade de informar o leitor, de forma eficaz, na esteira de E.Nida, Firth e dos

adeptos da Escola de Liepzig. Os ensaios de Benjamin, Valéry e Nabokov, pelo contrário, já antecipados por Croce e Ortega y Gasset, fautores da tradução literal, foram recebidos como fenômenos isolados e paradoxais, úteis apenas para a alta cultura literária e nela centrados.

No entender de Newmark (1994,op.cit., p.78-105), o “triunfo do consumidor” [leitor] é uma ilusão. O conflito entre as diversas escolas e abordagens será sempre e ainda o problema dominante na teoria e na prática da tradução. Para reduzir os contrastes e os aspectos contraditórios, o autor sugere que os termos citados na obra de Savory sejam substituídos pelo esquema seguinte:

ÊNFASE À LÍNGUA-FONTE	ÊNFASE À LÍNGUA-ALVO
LITERAL	LIVRE
FIEL	IDIOMÁTICA
TRADUÇÃO SEMÂNTICA	TRADUÇÃO COMUNICATIVA

No esquema percebe-se que a tradução comunicativa buscaria produzir um efeito do original mais próximo do leitor, ao passo que a tradução semântica teria por objetivo devolver o exato significado contextual do original, dentro da fidelidade permitida pelas estruturas semânticas e sintáticas do original, enfatizando o autor, e portanto a LF.

As diferenças teóricas entre os dois métodos apresentam-se profundas: a tradução semântica busca resgatar o tom exato do original, as palavras são quase

“sagradas”, não porque sua importância seja maior que o conteúdo, afirma Newmark, mas porque forma e conteúdo encontram-se fundidos num todo.

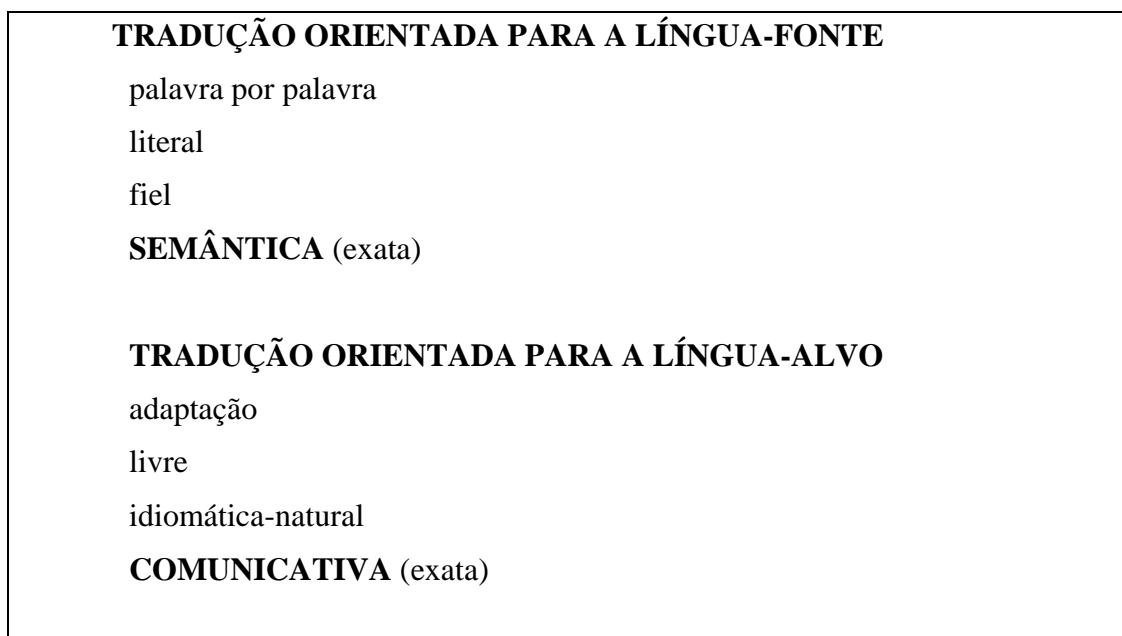
Os processos mentais que subjazem às palavras possuem a mesma importância que transparece das palavras na tradução comunicativa. A tradução semântica, por isso, estaria fora do espaço e do tempo, (embora deva ser refeita a cada geração, se a obra for de valor), enquanto a tradução comunicativa é de breve duração e se baseia no contexto. Mudando o contexto, a tradução comunicativa deixará de ser tal.

No outro versante, o da tradução semântica, orientada à preservação das idiossincrasias lingüísticas do autor, estão presentes as formas expressivas individuais, muito mais que o “espírito” da LF ou da LA. Por formas expressivas entende-se aqui a função expressiva postulada por Bühler (emotiva, mas também poética, segundo Jakobson), ao passo que a tradução comunicativa estaria orientada para a função referencial e/ou apelativa.

O que diferencia fundamentalmente as duas abordagens é que na tradução semântica cada palavra traduzida implica uma certa perda de significado, bem como de estruturas sintáticas, as que criam o ritmo do texto, enquanto na comunicativa as mesmas palavras, traduzidas de forma análoga, preservam todo o significado e até podem acrescentar significação, o mesmo ocorrendo com a substituição das formas sintáticas, posto que na primeira modalidade é preciso salvaguardar o autor e sua língua, enquanto na segunda o objetivo primeiro é o destinatário e o processo comunicativo. Quanto mais próximas forem as sobreposições culturais entre as duas línguas - mais importantes do que as afinidades estruturais - maior será a fidelidade e, conseqüentemente, melhor será a tradução, comenta Newmark.

Sobre o conceito de tradução comunicativa e semântica, Newmark (1982:18-19), aperfeiçoando seu esquema, no qual ressalta a importância da “*accuracy*” (precisão, exatidão) como propriedade comum a ambos os tipos de tradução (comunicativa e semântica), argumenta que tanto a tradução livre como a literal são geralmente, pelo menos em parte, inexatas, porque a tradução livre emprega com frequência sinônimos e paráfrases, ou lances fantasiosos que ignoram o TF, enquanto a literal ignora o significado contextual.

Para esclarecer esse tipo de barreira, ele reformula o seu diagrama:



Contudo, acrescenta o autor, enquanto para ambas as traduções trata-se de sentido único e ambas são traduções exatas, apenas uma delas é normalmente apropriada. Apesar disso, tanto a tradução semântica como a comunicativa, sendo apropriadas, muitas vezes têm seu emprego: a tradução semântica supre componentes de significado e mostra como a LF “trabalha” [grifo do autor]; a tradução comunicativa, por sua vez, pode ser uma introdução popularizante à tradução semântica [um tipo de manipulação textual, conforme Lefevere].

Em se tratando de tradução comunicativa, pelo menos no enfoque de Newmark, o termo parece desvinculado da tradução literária, porque pode conduzir a equívocos e sobretudo não parece possuir estatuto científico ou racional no contexto. “Comunicativo”, no âmbito tradutório, é termo utilizado com a acepção de que comunica o essencial, de forma aberta e de fácil compreensão. Como poderia, pois, um texto literário, comunicar somente no plano do essencial ou somente uma parte limitada do significado, facilitando a compreensão? Esse enfoque sugere mais a vulgarização do texto do que sua tradução, ou a manipulação do texto, no entender de Lefevere e na tendência dos *Translation Studies*.

Quanto ao termo “semântico”, relacionado à tradução, fica-se também na incerteza, sendo a tradução semântica aquela forma que pretende devolver, em primeiro lugar, ou exclusivamente, o significado do texto. Mas o que se entende realmente por “significado”? Normalmente a palavra significado subentende explicações que envolvem a função metalingüística da linguagem, quando algo não foi entendido e, portanto, faz-se necessário um processo de simplificação. Vista por essa ótica, a tradução semântica não apresentaria substanciais diferenças da comunicativa, mesmo porque é bastante difícil estabelecer limites rígidos entre significado e comunicabilidade. Além disso temos ainda que levar em conta que a obra literária, entendida como obra “aberta” a múltiplas interpretações, não possui um único significado. Seria por isso necessário explicitar melhor o que se entende por significado.¹⁰

O Prof. Di Jin (1992:267-272) desenvolve, para uma tradução mais próxima da perfeição, o conceito de Nida, deslocando a focalização que se orienta para a comparação de dois textos, o TF e o TA, para voltar-se à comparação dos dois processos comunicativos, tendo em vista a descrição do processo tradutório. Dessa

forma, argumenta Di Jin, posto que a mensagem é trazida por meio do texto (oral ou escrito), o novo método de comparação não negligencia a importância do texto, ao mesmo tempo em que o deslocamento de foco implica considerar várias complicações lingüísticas e culturais que podem afetar a percepção do destinatário da mensagem.

Outro problema que envolve os dois tipos de tradução diz respeito à metáfora. Newmark propõe a substituição da nomenclatura tradicional de Richards: *vehicle/tenor*, por sua própria nomenclatura: metáfora/objeto/imagem/sentido.

Como exemplificação poderíamos ter a expressão “sorriso radioso”, em que a metáfora é representada por “radioso”, o objeto é “sorriso”, a imagem (*vehicle*) é dada pelos raios, e o sentido (*tenor*) pode ser feliz, brilhante, luminoso, alegre.

O aspecto metafórico em tradução tem sido bastante marginalizado pela teoria da tradução e somente na década de 80, como veremos mais detalhadamente a seguir, é que a metáfora volta a ser estudada. Da posição de Newmark, apesar das limitações que expusemos acima, nos resta uma dicotomia que, do ponto de vista metodológico, pode auxiliar e tornar mais eficaz a avaliação da obra literária traduzida.

NOTAS

¹ Em seu ensaio *O corvo tropical*, (referindo-se ao poema *O corvo*, de E.A.Poe), Bellei faz colocações importantes, ao comparar a tradução de *O corvo* realizada por Machado de Assis e Fernando Pessoa. Embora reconhecendo a superioridade de Pessoa, em termos estritamente poéticos, e concedendo uma nota baixa a Machado, consegue dar uma explicação convincente sobre a grande diferença entre as duas traduções. Enquanto Pessoa conservou o ritmo original, que é condição básica para o sucesso na tradução da poesia, preservou ou recuperou as correspondências sonoras presentes no poema, enfim, transportou para o português toda a carga fonética, emotiva e temática, Machado teria sido inábil tanto no aspecto da métrica e da forma como também no aspecto do sentido (conteúdo). A que atribuir tal fracasso, se é que houve? Numa análise sutil e cuidadosa, Bellei nos coloca diante das seguintes conclusões. 1.A inabilidade de Machado em preservar as equivalências sonoras é apenas aparente, pois o fato de evitá-las sugere predeterminação, por serem elas sistemáticas. 2. O conceito de tradução em Machado difere do de Pessoa. 3.Ao universalizar o tema de Poe, Machado o despojou de sua subjetividade com o intuito de um projeto que levasse em conta a historicidade da tradução, a afirmação do tradutor, sua identidade, numa possível tentativa de libertar-se do jugo canônico etnocêntrico, ao construir uma literatura “castiça”, “tropical”. O adjetivo tropical, utilizado para *O*

corvo de Poe, talvez explique realmente essa tradução às avessas, essa apropriação machadiana que, segundo Bellei, o torna uma espécie de crítico da tradução em bases político-filosóficas.

Penso que “tropicalizar” o poema de Poe pode ter sido, quem sabe, uma forma de nacionalizar, de alimentar-se do outro e, nesse sentido, Machado ter-se-ia revelado um jovem precursor dos modernistas antropofágicos, não hesitando em utilizar uma linguagem pouco poética, bem brasileira e bem coloquial, particularmente no emprego de diminutivos popularizantes. É até possível que ele tenha “deturpado” o poema, mas, por outro lado, afirmou machadianamente sua própria identidade e a identidade brasileira. Esse, entre outros, parece ser o poder da tradução.

² “O primeiro (e menor) grau compreende erros óbvios devidos a ignorância ou desconhecimento. Essa é mera fragilidade humana e portanto desculpável. O próximo passo para o Inferno é dado pelo tradutor que, intencionalmente, evita palavras ou passagens que ele não se preocupa em entender, que podem ser obscuras ou vagamente obscenas para os leitores [...]. O segundo, e o pior grau de turpitude é alcançado quando uma obra-prima é deturpada da seguinte forma: vilmente embelazada, de tal forma a conformá-la aos conceitos e preconceitos de um determinado público. Esse é um crime que deve ser punido como se puniam os plagiários antigamente. [...] A outra classe de disparate da primeira categoria inclui um erro de espécie mais sofisticada, um erro causado por um ataque de daltonismo lingüístico que subitamente cega o tradutor [...] atraído pelo exótico, quando o óbvio estava bem à mão [...] ou quando inconscientemente baseia sua tradução em algum falso significado que leituras repetidas imprimiram em sua mente, distorcendo, e algumas vezes de forma até brilhante, a palavra mais simples ou a metáfora mais insípida [...]. O segundo pecado, muito mais grave, como deixar de lado passagens enganosas, ainda é excusável quando o próprio tradutor é confundido por elas. Mas quão desprezível é aquele que, embora compreendendo o sentido, teme que ele possa corromper uma alma inocente! Ao invés de aninhar-se alegremente nos braços do grande escritor, ele prefere preocupar-se com o pequeno leitor, brincando num canto com alguma coisa perigosa ou indecente [...]”

³ Ver *O apólogo*, de M. de Assis: “Era uma vez **uma** agulha que disse a **um** novelo de linha ... Entrou a costureira, pegou **da** agulha, pegou **da** linha e entrou a coser ... [meus grifos].

⁴ A análise componencial, conforme Ducrot e Todorov (1988), consiste na comparação de palavras, que, ao invés de salientar somente a oposição com outras palavras do mesmo campo lexical, procura primeiro os pares de palavras cuja diferença parece mínima, decidindo que cada uma dessas diferenças se deve à oposição de dois átomos semânticos denominados semas: “*Em seguida, descrevem-se as diferenças mais complexas como combinações de oposições mínimas (supondo que as palavras comparadas difiram por vários semas). Na medida em que a análise sêmica [o mesmo que análise componencial] se refere apenas a elementos do léxico (morfemas ou palavras, que Pottier denomina LEXEMAS), que ela representa como “pacotes de semas”, ela não basta para garantir a originalidade da combinatória semântica. Pois continua possível que as relações semânticas tratem globalmente cada um desses pacotes, caso em que elas poderiam ter os mesmos pontos de partida e de chegada que as relações sintáticas - que se aplicam diretamente aos lexemas. Para que a análise sêmica implique o caráter irredutível da combinatória semântica, é preciso que se refira não só ao conteúdo de unidades lexicais, mas [...] ao conteúdo de segmentos de enunciados mais amplos, e mesmo a efeitos de sentido (chamados SEMEMAS), isto é, a significações ligadas a um certo contexto ou a uma determinada situação de discurso. Não sendo mais os semas ligados então a palavras ou a morfemas, as relações que os unem não podem mais ser paralelas às relações sintáticas. Mas, nesse caso, a fronteira entre a semântica de uma língua e a análise dos discursos feitos nessa língua se apaga.* (Ibid.p. 246 e ss.)

⁵ “Berro e grito”, ou “seco e enxuto”, por exemplo, não podem ser utilizados sempre no mesmo contexto, mas somente em determinados contextos lingüísticos e de situação.

⁶ NABOKOV, V., *apud* NEWMARK, op. cit., p.32.

⁷ “O fenômeno da variedade textual não é exclusivo de uma determinada língua. Os diversos tipos de variedade textual não são parcialmente delimitados a uma língua ou cultura; os modos de textualização, os modelos de língua e estrutura muitas vezes diferem uns dos outros de forma bastante expressiva. Por isso, estabelecer a variedade textual é de importância decisiva para o tradutor, assim que ele não pode colocar em perigo a equivalência funcional da língua-fonte, adotando ingenuamente as convenções da língua-alvo.”

⁸Reiss não concorda com a ampliação das funções postulada por Jakobson, que inclui a função fática, poética e metalingüística para a determinação da tipologia textual. Ela questiona se essas duas funções seriam adequadas para isolar tipologias textuais relevantes em relação a um método tradutório, e considera que a função poética se realiza nas três formas básicas da comunicação, postuladas por Bühler: expressiva, referencial e apelativa.

⁹ Ortega y Gasset (1985:63-105), a propósito da tradução literária, afirma que o ponto decisivo permanece o de buscar, na tradução, a maior aproximação com a LA, através de um afastamento da LF que representaria uma rebelião em virtude da criatividade do artista. O tradutor deveria reagir contra essa rebeldia, aprisionando a LA “no cárcere de seu próprio idioma”.

Nessa perspectiva do texto *reader-oriented* parecem prevalecer conceitos mais adequados a adaptações e/ou reescrituras para a divulgação/vulgarização de textos literários, contudo quer me parecer que esses não podem ser parâmetros válidos para a tradução de toda e qualquer obra literária no contexto cultural da tradução.

¹⁰ Mascialino (1996, p.66 e ss.) polemiza a respeito dessa nomenclatura com a qual ela não concorda.

5 ESTILO, ESTILÍSTICA E TRADUÇÃO

*Style is the way a man takes
himself.*

Robert Frost

Uma das grandes questões que se levantam, ao realizar-se uma análise da obra machadiana, é a que se refere à sua expressão, por vezes vista como fortemente marcada de classicismos, lusitanismos e até indianismos, quando não evitada de solecismos, mas sobretudo de conotação. Por essa razão, no ponto de partida para o tratamento que se pretendeu dar ao trabalho, tornou-se importante a revisão de conceitos mais sólidos de estilo e estilística, sem cogitar de influências que eventualmente possam ter perpassado a obra machadiana. Hoje, o conceito de influências, graças aos postulados fundamentais da Literatura Comparada, tende a ser superado, e a ser substituído pelo conceito de intertextualidade, de escritura, identificado com os enfoques dados por Barthes, Borges, Mallarmé, Valéry, entre outros escritores, poetas e críticos. Quando Barthes (1964:30) afirma: “não acredito em influências”, ele parece dizer que elas se diluem, ou melhor, passam por um processo de homogeneização e se recriam num movimento de circularidade que cria o não-espaco, o intervalo, a página em branco que angustia o poeta, segundo Mallarmé, ou “a solidão da escrita”, nas palavras de Marguerite Duras (1994).

Para Paul Valéry, citado por Nitrini, o problema da influência é uma questão de caráter essencialmente emotivo relacionado ao fator empático:

O problema da influência, para Valéry, reduz-se ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos. O essencial desta relação é o caráter emocional. Ele próprio fazia questão de sublinhar que este misterioso processo de influência não se limita a simples modificações intelectuais. De modo que, para ele, o estudo de influências é a pesquisa de semelhanças escondidas, de parentescos secretos entre duas visões de mundo. (NITRINI, 1997:133)

Além, muito além das influências literárias, em se tratando de expressividade literária, é preciso atentar para o estilo individual e também para as diversas correntes estilísticas que atravessaram o século XX, tentando explicitar em que consiste o estilo. Em grande parte, trata-se de teorias aparentemente opostas e até contraditórias, mas, ao mesmo tempo, quando tomadas em conjunto, de forma complementar, capazes de iluminar a análise do estilo e da expressão literária que foi uma grande preocupação já desde a antigüidade.

Na sintética, mas clara redefinição dada por Hatim e Mason (op. cit.), “o estilo não é algo imanente à língua como sistema geral, mas é uma propriedade de usuários particulares da língua em contextos também particulares”, (Id., *ibid.*, p.10-11) e por isso ele deve ser analisado em seus componentes textuais e contextuais.

5.1 Enfoques estilísticos do séc. XX

A revisão que aqui se propõe é claramente interdisciplinar, pois envolve uma importante correlação com outras áreas paralelas e subordinadas. Dentre essas áreas, o estudo dos problemas da tradução é certamente relevante. No entanto, tendo em vista os objetivos do trabalho, uma fundamentação teórica sobre estilo, estilística e

gramática se torna imprescindível, bem como uma retomada de parte da crítica machadiana que aborda a expressão lingüística de Machado de Assis.

A estilística moderna, nascida das cinzas da Retórica formal e imbricada com a Lingüística, pelas idéias de Bally (1947), fortemente presas aos conceitos saussureanos, é uma estilística da *langue*, e é na *langue* que ela tem seu cerne, lá onde Bally percebe as potencialidades afetivas e evocativas, caracteres ligados à própria língua e ao contexto bio-psicossocial. A estilística de Bally estuda esses caracteres como meios de expressão da linguagem de uma comunidade de falantes, excluindo a linguagem literária, por considerá-la criada e artificial. Para ele a língua literária não é espontânea, e isso separa já, definitivamente, estilo de estilística.

Percebe-se, nessa posição de Bally, uma certa intransigência e também alguma incongruência, quando ele cogita da fala espontânea e solta: na verdade a fala espontânea já é *parole* e, portanto, ato individual. Lembramos aqui, a título de exemplo, as palavras de F. Pessoa: “O poeta é um fingidor, finge tão completamente que finge sentir que é dor a dor que deveras sente”. O poeta português parece querer provar, através de sua arte verbal, que é difícil, senão impossível, traçar rígidos limites entre língua e fala, e entre linguagem literária e coloquial, entre espontaneidade e artificialismo.

Contemporâneos de Bally, Benedetto Croce e Karl Vossler enveredam por outros caminhos, os da crítica estilística ou estilística literária. Para Croce (1950, 1959) a arte é intuição e expressão individual, espírito e criação. Para o filósofo italiano não há qualquer realidade lingüística objetiva, social. Essa posição croceana foi compartilhada por Vossler (1942), embora este reconheça - e aqui está a diferença - outra dimensão na linguagem, a práxis: daí ser a linguagem também criação coletiva

e, conseqüentemente, evolutiva. Neste caso, a matéria extrapola o campo estilístico, tornando-se de competência da lingüística histórica, num enfoque diacrônico.

Outro contemporâneo de Bally e de Croce é Spitzer (1955), cujo estudo sobre Rabelais procurou evidenciar aspectos lexicais de estilo que teriam origem no psiquismo do autor, uma posição fortemente impregnada de teorias freudianas. Criase assim uma importante correlação interdisciplinar entre Lingüística, Literatura e Psicologia, aproximando disciplinas que por longo tempo teimaram em ficar preconceituosamente distanciadas.

A metodologia de Spitzer, oposta ao positivismo, apresenta-se interessante, num primeiro momento, mas pouco científica, porque de difícil comprovação. Outro problema é representado pela personalidade do crítico e pelas peculiaridades da obra em jogo, de sorte que se trata de uma metodologia incapaz de dar conta de toda e qualquer obra por parte de todo e qualquer crítico. O próprio Spitzer reconheceu mais tarde as contradições de sua teoria, que poderia conter/incluir falácias biográficas, e aperfeiçoou seus postulados.

Na escola estilística espanhola, temos a presença marcante de Dámaso Alonso (1960), cujo posicionamento, alinhado com a estilística idealista de Croce, insiste na intuição como fonte da obra literária. Para o reconhecimento da verdadeira obra de arte, Dámaso Alonso parte de três aspectos: o conhecimento do leitor e do crítico, acrescentando o conhecimento científico da obra. Na linha de Croce, D. Alonso não reconhece uma fundamental diferença entre fala coloquial e fala literária, e considera que o eixo da seleção, projetado no eixo da combinação, produz um contexto /inter/ e extra-lingüístico, superando assim uma visão essencialmente formalística da obra literária.

Na esteira estilística de Dámaso Alonso, Amado Alonso (1957) dirige sua ênfase ao aspecto estético da obra e ao processo de sua realização. A. Alonso sustenta que, apesar da importância dos aspectos ideológicos, sociais, históricos, ou políticos, entre outros, o aspecto essencial da obra literária de valor é o poético e sua realização artística. Caberia então à história e à crítica literárias buscar o conhecimento da metodologia do fazer poético dentro do seu processo de criação. O crítico e teórico espanhol confere dessa forma novo *status* à filologia, dando-lhe feição estilística:

La obra de arte puede e debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero, si es obra de arte, una cosa es esencial: que esos contenidos formen una construcción de tipo específico, que en sentido lato llamamos artística, que en la literatura llamamos poética, y cuya condición de tal se revela en el placer estético que nos produce. La crítica filológica tradicional estudia metódicamente esos contenidos y su valor; pero no es también obligación de la historia y de la crítica literarias intentar el conocimiento metódico de lo poético en las obras literarias? Mi proposición doble es ésta: que no sólo es una de las obligaciones, sino la obligación básica, para cumplir la cual todos los demás estudios no son más que auxiliares; y que a la nueva disciplina filológica, que se suele llamar estilística, toca buscar, aquilatar y rectificar los métodos convenientes para hacer de este aspecto estudios metódicos y rigurosos. (ALONSO, A., 1957:41-42)¹

Enquanto Bally busca os efeitos expressivos no produto, Alonso busca também suas causas no processo, alinhando forma e conteúdo. Fica assim evidente que, para o estudo proposto por A. Alonso, a estilística da língua (preconizada por Bally) torna-se instrumento para a estilística dos estilos individuais.

Dentre os múltiplos enfoques da estilística literária, a abordagem de Hatzfeld (1957:63-83) apresenta um elevado grau de modernidade, uma vez que ele inclui, nos estudos dedicados a um autor/obra, estudos dos estilos de época, mas também elementos lingüísticos isolados, como classes gramaticais, construções sintáticas particulares, figuras de linguagem e temáticas.

A estilística que poderíamos chamar “funcional”, de Jakobson (1970: 65-79), por sua vez, representa outra linha de interesse, na qual se destaca o papel das funções da linguagem, em que a relevância é dada à função poética, considerando, contudo, que a mesma pode ter papel dominante ou secundário, na medida da orientação-intenção comunicativa do emissor, ora para o destinatário, ora para o referente, ora para a própria mensagem ou para o código. Jakobson reconhece assim uma hierarquia das funções da linguagem, e sua estilística “funcional” não diferencia fala coloquial da literária.

Uma outra importante renovação do conceito de estilo surge com Auerbach (1976) que apresenta sua posição estilística pelo modo de o escritor organizar e interpretar o real, dessa forma conferindo à estilística um papel semântico, ideológico e sociológico subjacente a todo e qualquer estilo. Sua linguagem crítica, cujas estruturas conceituais se orientam mais para a flexibilidade do que para a rigidez, e cujas categorias de ordenamento assinalam direções ideais de orientação, mais do que parâmetros de medida, se insere no florescimento da crítica estilística em que se delineia um aprofundamento da relação entre obra de arte e seu fundo ambiental, ou seja, as tradições culturais da sociedade.

Por isso o método estilístico de Auerbach se articula de forma muito pessoal. Ele não busca mais somente penetrar intuitivamente numa alma, mas avaliar, em suas conseqüências estilísticas, a condição social do autor, o destino social da obra e o nível intelectual do destinatário-leitor.

Auerbach considera o sociologismo como método indispensável à compreensão histórica de alguns textos, louvando Taine por havê-lo utilizado pela primeira vez, na interpretação da literatura francesa, método que o próprio Auerbach

utilizou fartamente. Contudo, não seria justo pensar que este operou com abstrações tipológicas. É evidente e significativo que a linha histórica, na qual a obra de Auerbach encontra sua justificativa, seja a do realismo. O encontro entre a crítica estilística e o problema do realismo não é apenas um entre tantos outros, mas o que se apresenta mais espontâneo para uma consideração estilística da literatura.

O que há de diverso na estilística auerbachiana é que a atenção técnico-retórica das estruturas lingüísticas não é mais exclusiva e nem tampouco dominante: há como uma transcendência pela constante referência às estruturas imanentes da experiência real. Os aspectos do significante passam a um segundo plano diante dos aspectos do significado. Nisso está a grande diferença de Leo Spitzer que pratica sua análise a partir do uso particular da língua. Auerbach prefere a impressão do todo para elaborar sua análise.

O próprio Spitzer, citado por Roncaglia, (1956:VII-XXXIX) considera que partir dos fatos lingüísticos para uma análise estilística é apenas um dos métodos possíveis de análise do texto literário, porque “a língua é somente uma cristalização externa da forma interna, enquanto o sangue vital da concepção poética é o mesmo em todo lugar, seja que enfatizemos o sistema língua, seja as idéias, seja o enredo ou a composição do todo.” Ocorre que Spitzer, provavelmente, optou por esse caminho por ser um lingüista.

Por outro lado, afirma Roncaglia, Auerbach pratica a mais ampla liberdade na escolha das abordagens, buscando esgotar todas as possibilidades, desvinculando não somente os aspectos lingüísticos particulares da representação literária, mas a própria representação mimética, a ponto de ele quase não diferenciar poesia de não-poesia.

Esse posicionamento de Auerbach parece pertinente na análise estilística de Machado de Assis, e se coaduna com Faoro, para quem

O estilo seleciona, por força do ponto de vista da obra, os valores, o ethos que as personagens expressam na sociedade [...]. Só os realistas do século XIX - Stendhal, Balzac, Flaubert e Tolstoi - reabilitaram os homens comuns, o povo e sua vida, devolvendo-lhes a dignidade que a literatura de outros tempos refletia, acentuando o lado grotesco, torpe e vulgar. [...] Não só o estilo reflete e acentua o contexto social em que vivem e morrem as personagens imaginárias. A visão da realidade sofre outro impacto, ao transmutar-se artisticamente, para readquirir luz mais clara, acaso perdida no hábito da perspectiva comum. (FAORO, 1982:417)

Uma posição de certa forma semelhante é a de Bakthin (1992, op.cit.) que vê, na estratificação discursiva do romance, a possibilidade de estudar diversos níveis estilísticos a partir dos personagens e do próprio narrador.² A abordagem de Bakthin se alinha, sob alguns aspectos, com a de Bousoño (1977), que atribui ao “eu social” do autor, à sua etnia, à sua geração, à sua época, a fonte geradora de seus elementos estilísticos, o que o aproxima, em parte, da estilística genética de L. Spitzer e K. Vossler.

Desse conglomerado de referenciais teóricos surge a necessidade de se fazer uma opção, quando nos debruçamos sobre o estudo estilístico de uma obra, de um autor, de uma época ou escola literária. Contudo, posto que todos esses referenciais contêm relevantes contribuições teóricas, metodológicas e filosóficas, consideramos possível realizar o recorte daqueles aspectos que mais se adequam ou que mais perto da obra nos permitem chegar, apontando para uma certa complementaridade. Buscaram-se, por isso, estruturas conceituais mais flexíveis, tentando, como faz Auerbach, pautar o trabalho por ideais de orientação e não por modelos fixos e acabados.

Uma das formas de sistematizar o problema seria avaliar cada aspecto expressivo dentro do contexto, no caso, o autor, a obra, a época de sua publicação e também de sua tradução. Outra forma, pautar-se por critérios lingüísticos.

Os critérios lingüísticos de Mattoso Câmara (1962), e particularmente de Jucá Filho (1939), dão conta de alguns aspectos estritamente gramaticais, como a escolha de certo léxico ou de certa construção sintática, juntamente com outros como o coloquialismo, as referências ao leitor, a gíria, o ritmo da frase machadiana. Já o trabalho de Soares (1968) se detém mais profundamente na conotação, freqüentemente irônica e humorística, de Machado de Assis. Em sua análise da expressão machadiana, num viés estilístico, surge uma revalorização e uma compreensão maior da obra como um todo. A autora consegue captar aspectos mentais e verbais até então praticamente inéditos, ao penetrar, pelo caminho do estilo, na expressão artístico-literária de Machado de Assis, com o intuito de enfatizar a sua grande contribuição para o pensamento, a expressividade lingüística e as qualidades inovadoras de sua obra.

Dessa forma, Soares se utiliza do instrumental estilístico para a captação valorativa da totalidade da obra machadiana, estimulando novas leituras e releituras do autor, capazes de descortinar aspectos ainda não percebidos ou não suficientemente avaliados.

Relevante também é o conceito de estilo que encontramos em Guerra da Cal:

Independentemente de definições, todos temos consciência e sensação do que vem a ser “estilo”: aquilo que individualiza um autor, que o diferencia dos demais, que é caracteristicamente seu - e nós o vemos como seu por estar harmonicamente integrado no conjunto de sua originalidade e impregnado dela. No entanto, nem tudo que nos impressiona como pessoal, peculiar, no estilo de um escritor, é criticamente apreensível e dissociável [...]. O estilo literário vai muito além do meramente verbal. Ter um estilo não é

possuir uma técnica de linguagem, mas principalmente ter uma visão própria do mundo e haver encontrado uma forma adequada para expressar essa paisagem interior. (CAL, 1969:51)

Em sua lúcida análise da linguagem e do estilo de Eça de Queiroz, Guerra da Cal estuda, além dos fatos gramaticais, a poetização da prosa, um aspecto bastante evidente em algumas passagens machadianas, aspecto esse sutilmente captado por Jucá Filho em sua análise do capítulo XII de *Dom Casmurro*.

Sem pretender esgotar a bibliografia sobre estilo e estilística, não podemos deixar de mencionar Rodrigues Lapa (1973), cujas observações gramaticais sobre escolhas e desvios estilísticos nos dão um rico panorama das possibilidades quase inesgotáveis dos recursos de estilo da língua portuguesa, seja no campo morfológico, como sintático e léxico.

5.2 O processo metafórico: enfoques

Sobre a metáfora, um relevante aspecto de estilo, a bibliografia também é vasta e abrange um amplo espaço compreendido entre a Retórica e a Semântica e tem, em Genette (1972) um pioneiro, quando nos anos 60 houve um *revival* dos estudos retóricos.

Praticamente na mesma época, Roman Jakobson publicou uma importante análise da metáfora e metonímia, sublinhando sua complementaridade e abrindo novas perspectivas para os estudos das figuras com fundamentos de ordem lingüística.

No âmbito da metáfora - um dos aspectos salientes na linguagem machadiana - relemos Lakoff & Johnson (1980), que nos fazem refletir sobre o papel metafórico,

não apenas do ponto de vista poético ou retórico, mas acima de tudo sobre o fato de que as metáforas são um importante elemento que afeta o modo pelo qual percebemos a realidade, pensamos e agimos.

Dessa forma evidencia-se a variação das metáforas nas diversas culturas e nas realidades que elas definem, bem como as repercussões desses aspectos sobre a obra literária, original e traduzida.

Umberto Eco (1971:142), por sua vez, considera que tudo o que foi dito sobre a metáfora pouco acrescenta aos conceitos fundamentais de Aristóteles, mas considera também a possibilidade de incluir, no estudo metafórico, toda uma teoria semiótico-semântica, posto que para ele o discurso sobre metáfora envolve pelo menos duas opções:

a. o mecanismo metafórico origina a atividade lingüística, e qualquer convenção posterior a esse postulado surge para reduzir, disciplinar - e assim empobrecer - toda a riqueza expressiva que define o homem como “animal simbólico”;

b. as línguas (e os demais sistemas semióticos) são mecanismos convencionais estruturados capazes de reger frases e expressões ”adequadas” ou não, e nessas estruturas a metáfora se revela como algo inexplicável e ao mesmo tempo como alavanca renovadora.

Contudo, o grande questionamento de U. Eco volta-se prevalentemente para o valor cognitivo do processo metafórico e não para o seu valor ornamental. E acrescenta ainda que o êxito da metáfora não depende de regras e instruções, como queria a Retórica, mas dos sujeitos que a interpretam dentro de um contexto sociocultural.

A visão de Eco distancia-se, assim, da posição de Cassirer (1972:101-116), para o qual a metáfora não representa uma evolução da linguagem, mas a própria condição constitutiva da linguagem.

A preocupação de Davidson (1992: 35-51) também se volta para o significado das metáforas, considerando que a metáfora significa exatamente o que as palavras, na sua literalidade, significam. Por isso, para esse autor, é impossível parafrasear uma metáfora, porque não há nada para ser parafraseado. Esse posicionamento parece-me ter importantes repercussões sobre a tradução. Se essa abordagem for correta, qual seria o papel da tradução na linguagem metafórica?

Entre os estudos mais recentes, destaca-se Ricoeur (1983:105-204) cuja obra, passando pela revisão dos tropos retóricos, chega às análises semântico-semióticas e à função metafórica no discurso da filosofia. Para o autor, no processo metafórico intervêm fatores de ordem semântica e psicológica, e o significado que surge da metáfora é o novo que nasce da ruptura do significado denotativo, de forma que a figura deixa de ser um enigma a ser interpretado, para tornar-se a solução.

Para Ricoeur (1992:145-160), o conceito tradicional de semelhança ou substituição, na metáfora, pode ser revisto como associação interativa, como um deslocamento do sentido literal para o figurativo, como valor que se cria no contexto. Vista por esse ângulo, a metáfora tem o poder de ampliar o vocabulário, pela denominação de novos objetos, mas sobretudo tem o poder de ampliar o nosso modo de sentir. Por sua função poética, a metáfora atua na esfera do sensível, expandindo o duplo sentido do cognitivo para a afetividade, alargando o conceito de experiência, cujos limites lhe foram impostos pelo empirismo e pelo positivismo. Essa abordagem, afirma Ricoeur, legitima a inclusão do processo metafórico na psicolinguística, cuja

metodologia conjuga uma teoria das operações mentais com uma teoria dos campos lingüísticos.

Entre as teorias modernas das figuras de linguagem podemos capitular a contribuição metodológica de Brandão (1989:51-87) que compila as diversas tipologias de desvio do ponto de vista morfossintático e lexical, partindo dos conceitos de metaplasmo, metataxe, metassemema e metalogismo. O autor ressalta a importância da conotação em todas as atividades humanas e, no âmbito literário, as diferenças de análise das figuras, conforme o referencial teórico que se privilegie.

O trabalho de Riedel (1974) sobre a metáfora em Machado de Assis ainda apresenta relevantes aspectos de atualidade, quando assinala “a sensibilidade carnavalesca” de alguns personagens machadianos, mediada pela linguagem simbólica, enfatizando o caráter de paródia que perpassa alguns dos textos de Machado e que “abrange tipos sociais e caracteres individuais, históricos ou literários”. Esse caráter paródico, afirma a autora, preserva-se em sua “primitiva ambivalência”, particularmente nas figuras de Quincas Borba e Rubião. Essa ambivalência, no pensamento de Bakhtin, citado pela autora, ter-se-ia perdido na paródia literária moderna, ao romper-se o elo com a sensibilidade carnavalesca. O estudo de Dirce C. Riedel parece desmentir a afirmativa bakhtiniana, pelo menos no que concerne a obra de Machado.

Se Newmark (1994,op.cit.), numa abordagem lingüístico-textual, se destaca por sua aplicação de modelos lingüísticos à análise e avaliação de traduções (análise componencial e casos gramaticais), e por sua distinção entre abordagem semântica e comunicativa, que tem sido relevante e frutífera, o mesmo pode dizer-se para a metáfora em tradução, para a qual o autor postula três categorias: metáforas mortas ou

fossilizadas (o clichê), metáforas comuns-correntes e metáforas originais ou criativas e suas respectivas e possíveis modalidades tradutórias. É evidente, argumenta Newmark, que essas categorias metafóricas, claramente passíveis de definição em seu âmago, na periferia se fundem. Embora, com frequência, haja uma possibilidade de escolha na tradução da metáfora, não parece haver grandes diferenças entre a tradução semântica e comunicativa, nesse aspecto.

De qualquer forma, uma tradução comunicativa terá a tendência a constituir-se na versão mais simples, de acordo com a função do enunciado, ao passo que uma tradução semântica buscará resgatar o significado total. Isso implica que o teórico da tradução precisa colocar-se não somente o problema da natureza dos leitores (sua instrução, classe social, idade, tipo de ocupação, etc.), mas também o problema do que se pode esperar desses leitores. Volta então o questionamento: é preciso oferecer tudo na bandeja ou é lícito esperar deles o menor esforço possível de compreensão? A leitura do desconforto, o estranhamento presente no texto deveriam ser resguardados, quando se deseja uma tradução “identificadora” e, portanto, semântica, centrada no autor e na LF? Qual o tratamento a ser dado à metáfora? Esses questionamentos serão respondidos em parte nos próximos capítulos.

5.3 Tipologia lingüística, lingüística contrastiva e estilística comparada na tradução

Considerando a estreita relação entre tipologia lingüística e estudo dos universais lingüísticos, resta examinar as relações existentes entre a tipologia textual e

a lingüística contrastiva, cujo objetivo é a comparação lingüística e, portanto, um pólo de atração para o estudo da tradução.

A lingüística contrastiva recebeu críticas, no passado, devido a alguns enfoques inadequados, que partiam de uma concepção muito estática da língua e da crença errônea de que as dificuldades de aprendizagem de uma língua eram imputáveis exclusivamente às diferenças interlingüísticas; seus objetivos pareciam demasiado ambiciosos, e seu cunho behaviorístico fez com que fosse praticamente deixada de lado nos Estados Unidos. Pelo contrário, na Europa, ela foi considerada útil sob outros aspectos e, para quem estuda a tradução, ela se constitui num “irrenunciável banco de dados”, na opinião de Dolores Ross (op. cit.,p.122).

Enquanto a lingüística contrastiva busca semelhanças e diferenças entre as línguas, sem preocupações de ordem genética ou tipológica, a tipologia lingüística ocupa-se de um grande número de línguas de famílias diversas, e seu objetivo não se limita ao cotejo interlingüístico, buscando antes uma interpretação profunda dos fenômenos observados, de natureza epistemológica, pois ela busca os agrupamentos de linhas estruturais recorrentes nos sistemas das línguas e os princípios que as governam.

Apesar das diferenças de métodos e objetivos, esses dois campos de estudo se relacionam entre si e se estendem à estilística comparada, pouco estudada e talvez pouco valorizada. Ross parece lamentar a posição de Cinderela que coube à estilística comparada:

La stilistica comparata, una specie di precursore dell'analisi contrastiva, è stato il primo tentativo sistematico di fornire un elenco delle principali differenze tra due lingue, di presentare un insieme ordinato di affermazioni sui processi di trasferimento interlinguistico, e quindi ha fornito per prima una tassonomia di procedure traduttive. Nella linguistica moderna la stilistica

comparata occupa tuttavia una posizione periferica, soprattutto perché poggia su basi teoriche piuttosto deboli. I suoi autori (essenzialmente Vinay e Darbelnet per il confronto francese/inglese, Malblanc e Truffaut per il raffronto francese/tedesco, Friedrich per l'inglese/tedesco e Scavé e Intravaia per l'italiano/francese) hanno pagato un debito troppo grande al misterioso "genio" della lingua, partendo dal presupposto humboldtiano che le lingue siano stili collettivi e arrivando a conclusioni affrettate e azzardate circa la mentalità e la psicologia dei parlanti. Inoltre, la loro raccolta di esempi non era affatto rigorosa, c'era arbitrarietà nella scelta del corpus e nell'interpretazione dei dati: l'avvento della linguistica testuale ha poi ulteriormente indebolito la posizione della stilistica comparata. (ROSS, 1997:123-124)³

Essa posição periférica conferida à estilística comparada parece injustificada, pois é possível realizar trabalhos de bom nível com essa metodologia. A análise crítico-estilística de Andrea Fabbri (1985, op.cit.), da tradução italiana do romance *Rites of passage*, de William Golding, parece confirmar essa possibilidade. Ao analisar as variantes estilísticas presentes no citado romance, comparando original e tradução, Fabbri opera com uma abordagem eclética que coloca em jogo disciplinas de limites prevalentemente lingüísticos, como a Sociolingüística e a Lingüística do Texto, mas também disciplinas que tangencialmente se cruzam com a Lingüística, sem com isso deixar de abarcar outros campos mais afins com o literário: falamos na Teoria da Tradução literária, na Retórica, na Estética literária, que irão convergir numa Estilística Comparada, em nível morfossintático, lexical e sociolingüístico, com o propósito de assinalar adequação e/ou impropriedades, no texto traduzido, a respeito dos idioletos e dialetos utilizados pelos personagens do romance que pertencem a camadas sociais e culturais bem diferenciadas.

Parece de fato possível estabelecer relações entre o estudo sociolingüístico e o texto literário, embora com enfoques diferenciados, conforme propõe Preti:

ou temos um interesse de natureza lingüística pelo documento literário, transformado [...] em corpus da pesquisa, ou encaramos o método de investigação sociolingüística como um novo elemento

crítico para a compreensão do texto literário [...]. No primeiro caso, a língua literária é um meio; no segundo, um fim. (PRETI, 1983:7)

Análise estilística e análise sociolingüística, portanto, não se excluem, antes se complementam. O que diferencia as duas abordagens são os objetivos e, conseqüentemente a metodologia. Enquanto a análise estilística tem por objeto a obra, suas características estético-poéticas, a pesquisa sociolingüística volta-se para a relação entre língua e comunidade.

No entanto, a abordagem do texto literário com enfoque lingüístico, de acordo com Preti, pode abarcar diversos planos, como, por exemplo, o plano da fala das personagens, nos diálogos, para diferenciá-la da fala do narrador de primeira pessoa, que também é uma das personagens. Essa é uma entre outras possibilidades de pesquisa. Para o autor, os textos mais expressivos são aqueles que evidenciam um registro mais coloquial por parte do narrador (que também é personagem). Essa abordagem parece bastante afinada com a de Fabbri (1985, op.cit.) e, guardados os limites e os objetivos, pode certamente aliar-se à análise estilística de cunho comparativo.

O *Dom Casmurro* apresenta um narrador de primeira pessoa que também é personagem, por isso é passível de dois tipos de análise, estilística e sociolingüística. Nas traduções, é interessante observar os dois planos, o estilístico e o sociolingüístico, embora com freqüência esses dois planos se superponham e somente uma rígida metodologia sociolingüística e estilística pode dar conta desse duplo tipo de análise.

No domínio das ciências humanas, a Estilística mostrou-se uma disciplina limítrofe, posto que ela ocupa uma posição intermediária entre a Teoria da Literatura e a Lingüística em suas diversas ramificações. É impossível, pois, conceber uma

teoria da tradução que ignore a Estilística e todo o seu corolário de disciplinas afins. No entanto, o papel do tradutor não é o de criar uma obra nova, com tudo o que implica a criação literária, ou seja, a fusão indissolúvel do sujeito, das idéias estéticas, das imagens e do estilo.

O tradutor recria a obra já existente e, servindo-se dos procedimentos que pertencem a um outro sistema lingüístico, ele transcreve o original noutro sistema de signos, determinado por um outro contexto histórico, cultural e literário e muito particularmente para uma outra estrutura lingüística.

O objetivo de uma teoria da tradução não é, por essa razão, o de elaborar regras e receitas para os tradutores, mas de sistematizar o que há de mais geral no trabalho do tradutor, de libertar, de ampliar, na experiência, os aspectos que se prestam à análise, e de levar em conta que o tradutor precisa considerar (e pode fazê-lo) tanto os aspectos estilísticos como também os aspectos sociolingüísticos do texto original.

A elaboração de uma teoria da tradução exige que sejam expandidos os elementos que servem de base à obra, ficando à margem da criação literária propriamente dita; esses elementos são mais numerosos nas traduções do que nas obras originais.

Sua abundância se explica pelo fato de que na obra traduzida se chocam duas estruturas lingüísticas, duas tradições literárias e artísticas, duas concepções de belo, dois níveis de civilização e, em se tratando de poesia em verso, dois sistemas prosódicos. Desse choque, contudo, pode acontecer - e freqüentemente aconteceu e acontece - que a tradução de obras literárias, em prosa ou verso, produza uma renovação de cânones estilísticos: fato mais provável do que uma renovação pautada

apenas em escolas ou tendências estilísticas, pelo menos para alguns sistemas literários.⁴

Isso indica que a teoria estilística pode tornar-se um precioso instrumento para a análise e avaliação de uma obra literária. Principalmente quando o objetivo da avaliação - que é o objetivo do presente trabalho - se volta predominantemente aos aspectos de estilo do original.

Ao estabelecer-se séries comparativas, argumenta Etkind (1967:23-30), descobrem-se as leis internas que regem o trabalho literário do tradutor. A teoria é chamada, ao mesmo tempo, a facilitar esse trabalho. Essa é a função de qualquer teoria: ela explica os fenômenos já existentes em seu desenvolvimento e contribui para o progresso, porque "ela [a teoria] prevê o futuro e o conduz." (Id., *ibid.*, p.23)

Conforme Etkind, o primeiro nível de confrontação que o tradutor precisa considerar é o nível lingüístico, e às vezes ele pensa que precisa resolver apenas problemas de língua. Esta constatação pode conduzir a conclusões pessimistas quanto à possibilidade de uma tradução adequada. Alguns lingüistas compartilham amplamente dessa idéia.

W. von Humboldt (1963) considerava que a língua faz parte da mentalidade. Em sua obra clássica, ele afirma que cada língua forma um círculo ao redor da comunidade usuária dessa língua: não se pode, pois, sair dele a não ser entrando noutro. A língua de um povo, segundo Humboldt, é seu espírito, de forma que o espírito de um povo é sua língua.

Para o autor, esses círculos são impenetráveis, por isso toda tradução parece-lhe impossível, posto que o tradutor sempre fracassa diante de obstáculos deste tipo: ou ele se atém com demasiada exatidão ao original, às custas do gosto de sua nação, ou se atém exageradamente à singularidade de sua nação às custas do original. Para

Humboldt, portanto, encontrar o ponto de equilíbrio entre esses extremos não é apenas difícil, mas praticamente impossível.

Suas idéias foram retomadas e ampliadas por diversos lingüistas que retiraram conclusões extremas. Essa é a hipótese Whorf-Sapir que concerne a influência da língua na mentalidade, e a concepção de alguns estudiosos alemães como Leo Weisgerber e J. Trier. Para B. Whorf, as noções de tempo e espaço não são dadas aos homens por sua experiência, e de forma absolutamente igual: elas dependem da natureza da língua ou da fonte pela qual essas noções se desenvolvem.

Ao analisar o binômio “língua e cultura”, Whorf constata que os modelos lingüísticos exercem uma grande influência sobre as normas culturais. Ou seja, “a metafísica da língua” determina em sua maior medida o espírito de uma nação e as normas de comportamento.

A partir de Whorf, toda língua possui sua metafísica. Paul Celan, importante poeta e tradutor, parece confirmar essa visão de língua, ao dizer que “As línguas, por mais que pareçam corresponder entre si, são diferentes - cindidas por abismos [...]. O poema traduzido [...] deve ter em mente esta diferença, esta cisão.”⁵

Nem Whorf nem Weisgerber, opina Etkind (1967, op. cit.), fizeram estudos especiais sobre a teoria da tradução, contudo sua metafísica lingüística parece justificar a impossibilidade de toda e qualquer tradução, particularmente a literária.

Tendo estabelecido que a fusão de um sistema lingüístico com um determinado mundo espiritual confere forma a um todo indissolúvel, H. Seidler, citado por Etkind, conclui que esse “todo” não pode ser transposto noutra sistema lingüístico e [portanto] conceitual.

O argumento de Seidler leva à aparente conclusão de que as diferenças lingüísticas são maiores nas línguas culturalmente afastadas, enquanto “estender uma

ponte entre línguas aparentadas” parece mais fácil. Etkind contra-ataca afirmando que a análise de paralelos estilísticos entre duas línguas da mesma família, como por exemplo o russo e o ucraniano, o russo e o búlgaro, o alemão e o *yiddish*, de acordo com os trabalhos de V.M. Rossels, demonstrou que a tradução apresenta mais problemas para as línguas aparentadas do que para as línguas de famílias diferentes. Para Seidler, formas gramaticais semelhantes possuem valor estilístico diverso, porque cada língua reflete um ideal estético diferenciado.⁶

É evidente, argumenta Etkind, que o confronto entre os pontos de vista de Weisgerber e Seidler testemunha claramente que a teoria da tradução coloca no mesmo espaço os problemas lingüísticos, literários e estéticos, donde derivam as tendências antagônicas da tradução, lingüística e literária, no âmbito de uma intransigência inexplicável, na qual cada teórico reclama para si o direito de incluir a tradução em seu campo de pesquisa.

Penso, pelo contrário, que os teóricos deveriam “cooperativar” os saberes acumulados pelas diversas disciplinas que trabalham com língua e linguagem. De fato, a tradução provou ser uma multidisciplinar que se utiliza das ciências da linguagem, ao mesmo tempo em que convalida grande parte das teorias lingüísticas que perpassaram o século XX. Posto que a tradução pode ser considerada uma segunda criação, ela não pode ficar isenta dos problemas lingüísticos, nem tampouco dos aspectos literários e dos valores estéticos.

As contradições inconciliáveis que se tenta inserir no domínio da tradução, entre a lingüística e a teoria da literatura, se superpõem e “se neutralizam com facilidade, quando se penetra no domínio da estilística, ou melhor dizendo, num dos ramos dessa disciplina, a estilística comparada, que hoje ainda está dando seus primeiros passos.” (Id., *ibid.*, p.25)

Em seu ensaio, Etkind critica boa parte dos trabalhos de estilística comparada realizados na França, porque se baseiam justamente nos postulados humboldtianos e, dessa forma, tudo seria estilístico dentro de toda e qualquer língua. Assim sendo, não haveria fronteiras, e se confundiriam estilística, lexicologia e gramática, retirando do estudo do estilo sua necessária autonomia.

Para Etkind, o estudo estilístico comparado, para ser tal, deve levar em consideração diversos níveis:

1) o confronto entre dois sistemas lingüísticos, quanto a suas estruturas gramaticais, lexicais e fraseológicas;

2) o confronto dos sistemas estilísticos das duas línguas em jogo, considerando também as relações entre o estilo literário e os dialetos, os jargões e o registro popular;

3) o confronto dos estilos literários relacionados às escolas literárias e ao gênero;

4) o confronto dos sistemas prosódicos em sua especificidade nacional e temporal;

5) o confronto das tradições culturais e históricas de duas civilizações nacionais na medida em que elas encontram sua expressão na tradição literária;

6) o confronto de dois sistemas estéticos individuais: o do autor e o do tradutor.

No enfoque de Etkind, qualquer análise comparada de uma tradução deve incluir todos os níveis acima, porque é somente no seu conjunto que eles formam o estilo comparado, donde se infere que essa disciplina deverá aliar-se indissolavelmente à Lingüística (e às suas ramificações sociolingüísticas e pragmáticas) e à Teoria da Literatura.

O autor conclui que o confronto dos recursos estilísticos das duas línguas é condição necessária para a elaboração de uma teoria da tradução, sem a qual “a tradução literária fica mutilada.” (Id., *ibid.* p.27)

Alguns dos níveis estabelecidos por Etkind foram em parte redimensionados por Koller (1995:191-222). Ao retomar a noção de equivalência, o autor seleciona cinco aspectos de referência:

1. os referentes extralingüísticos, aos quais o texto se relaciona, referem-se à **equivalência denotativa**;

2. as conotações realizadas através de meios particulares de verbalização referem-se à **equivalência conotativa**;

3. as normas lingüísticas de uso, que caracterizam um determinado tipo de texto, referem-se à **equivalência normativa** do texto;

4. a função comunicativa, tendo em mente o destinatário (o leitor) da tradução, a quem o texto foi designado, relaciona-se à **equivalência pragmática**;

5. certas características formais e idiossincráticas do TF referem-se à **equivalência formal e estética**.

Para House (1997, *op.cit.*) é evidente que nem todos esses tipos de equivalência podem ser o objetivo do tradutor. No entanto, devido à natureza decisória da tradução, é preciso que o tradutor faça suas escolhas, estabelecendo uma hierarquia de equivalências, a partir da qual se definirá o processo da tradução.

Das posições analisadas acima, surge o perfil de uma possível e promissora metodologia que, combinando teorias e escolas lingüísticas com teorias da literatura e correntes estilísticas, parece capaz de operacionalizar a análise avaliativa da tradução literária, chegando a abarcar aspectos lingüísticos e contexto-situacionais. Isso demonstra uma vez mais a interdisciplinaridade que subjaz ao ato tradutório, a sua

complexidade e, conseqüentemente, a necessidade de não perder de vista todos os aspectos ali envolvidos: em suma, a necessidade de voltar-se para os subsídios que cada disciplina pode oferecer.

NOTAS

¹ “A obra de arte pode e deve ter conteúdos valiosos por muitos motivos; porém, se for obra de arte, uma coisa é essencial: que esses conteúdos formem uma construção de tipo específico que, em sentido amplo, chamamos artística, que na literatura chamamos poética, e cuja condição se revela no prazer estético que produz em nós. A crítica filológica tradicional estuda metodicamente esses conteúdos e seu valor; contudo, não é também obrigação da história e da crítica literárias buscar o conhecimento metódico do poético nas obras literárias? Minha dupla proposta é esta: não é somente uma obrigação, mas a obrigação básica, para o cumprimento da qual todos os outros estudos são apenas auxiliares; e que à nova disciplina filológica, que se costuma chamar estilística, cabe buscar, avaliar e aprimorar os métodos adequados para fazer desse aspecto estudos metódicos e rigorosos.”

² Ver FABBRI, Andrea. “A proposito delle varietà stilistiche del romanzo *Rites of passage* di William Golding: problemi e proposte alternative di traduzione.” *Lingua e Stile* / a. XX, n.2, aprile-giugno 1985. p.259-278. Em seu ensaio, Fabbri analisa a adequação e/ou a não-adequação do tradutor (e da tradução para o italiano) aos aspectos do romance que apresentam/representam camadas sociais diferentes num paralelismo entre sociedade e linguagem, na medida das respectivas estratificações que afloram nessa obra que propõe uma variedade lingüística extremamente articulada, resultando disso aspectos de estilo diferenciados.

³ “A estilística comparada, uma espécie de precursora da análise contrastiva, foi o primeiro esforço sistemático para fornecer uma listagem das principais diferenças entre duas línguas e apresentar um conjunto organizado de afirmativas sobre os processos de transferência interlingüística, tendo portanto oferecido, pela primeira vez, uma taxonomia de procedimentos tradutórios. Na lingüística moderna, no entanto, a estilística comparada ocupa uma posição periférica, sobretudo porque se apóia em bases teóricas fracas. Seus autores (essencialmente Vinay e Darbelnet), para o confronto entre francês/inglês, Malblanc e Truffaut, para a comparação entre francês/alemão, Friedrich, para o inglês/alemão e Scavé e Intravaia, para italiano/francês, pagaram um tributo pesado demais ao misterioso ‘gênio’ da língua, partindo do pressuposto humboldtiano de que as línguas são estilos coletivos, chegando assim a conclusões apressadas e arriscadas a respeito da mentalidade e da psicologia dos falantes. Além disso, sua coleta de exemplos não era nada rigorosa, houve arbitrariedade na escolha do corpus e na interpretação dos dados, e o advento da lingüística do texto enfraqueceu ainda mais a posição da estilística comparada.”

⁴ Ver SOMEKH, S. *Poetics Today*. Vol. 2:4, 1981.

⁵ Paul Celan a um amigo, 1960. In: *Humboldt*, Bonn, n.77, ano 40, p.2, 1998.

⁶ Certamente há que levar em conta as interferências culturais e históricas que podem ter diferenciado línguas aparentadas, ao longo do tempo. Se pensarmos na língua portuguesa de Portugal e no português brasileiro, ou no espanhol da Espanha e da América Latina (línguas não só aparentadas, mas decisamente gêmeas), veremos que as divergências lingüísticas não se dão em termos estruturais, mas nos aspectos culturais que podem afetar, quando muito, o léxico. Bem dificilmente, a estrutura morfológica e sintática.

6 ASPECTOS DE ESTILO NA PROSA MACHADIANA

Chegamos agora ao escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura, Joaquim Maria Machado de Assis.

José Veríssimo

A tradição literária brasileira, em termos de expressão, historicamente assenta suas raízes na expressão portuguesa, por não possuir, como as demais literaturas do Novo Mundo, uma língua autônoma e diferenciada. Ela utiliza, por isso, a língua-mãe, que se sobrepõe ao substrato indígena e que incorpora, mais tarde, africanismos, galicismos, italianismos, entre outros superstratos.

No entanto, conforme assinala Luciana Stegagno Picchio,

Como língua de cultura [...] apenas o português se firma no Brasil. Em certo nível, sobretudo de língua falada, ele é imperfeitamente aprendido, a saber é em regime de língua crioula que o assimilam os elementos locais [...] Em nível culto, ao contrário, a língua, mediante o processo de hipercorretismo próprio das áreas isoladas e marginais, chega a assumir, em literatura, atitudes puristas estranhas ao próprio português da Europa. Ao lado das características de unitariedade e arcaicidade, este português do Brasil desenvolve também uma tendência inovadora em direção autônoma, isto é, divergente da própria modalidade européia. (PICCHIO, 1997:38-41)

É nessa modalidade brasileira do português europeu que encontramos uma vontade de diferenciação por parte dos nossos literatos, surgindo assim, se não uma nova língua, certamente uma nova expressão, criando-se assim “um veio literário que terá seu ponto culminante em Machado de Assis.” (Id., *ibid.*, p.198)

A maior parte dos críticos machadianos reconhece nele um estilo refinado, marcado por um “registro de intimismo urbano, de ironia-pudor anti-indianista e anti-regionalista, aos antípodas da sensibilidade heróica de um Alencar.” (Id., *ibid.*, p.204)

No “modo narrativo” de Machado de Assis é que reside a sua poética, a todo momento apurada, limada, criticada, modificada, detalhada no particular, “captando o anedótico, a máxima, o provérbio [...] arabescando as suas estórias florais de pequenos achados, empinos, arrependimentos [...]” (Id., *ibid.*, p.289)

Essa capacidade de Machado integrar todas as tendências estilísticas de uma época, “numa individualíssima experiência literária”, (Id., *ibid.*, p.305) torna o nosso autor maior um escritor “magro”, “ático” - nas palavras de Luciana Stegagno - que, ao dizer, diz o essencial, mas o diz da forma mais apurada e perfeita.

Neste capítulo pretende-se fazer uma rápida revisão dos aspectos estilísticos mais salientes da prosa machadiana - o jogo do seu “mosaico lingüístico”, o jogo dos duplos sentidos que caracteriza o romance - a fim de testá-los, pelo menos em parte, nas duas traduções do *Dom Casmurro*, e verificar se os seus tradutores conseguiram aquelas equivalências que, embora relativas - e nunca absolutas - são indispensáveis ao sucesso de uma tradução literária, particularmente em se tratando de uma obra de tal riqueza estética. Se levarmos em conta os níveis sugeridos por Etkind e Koller, será talvez possível também detectar os aspectos da obra privilegiados pelos tradutores.

6.1 Os pleonasmos e as repetições

O bom escritor pode ficar muitas vezes em dúvida diante dos problemas de língua e linguagem, das escolhas gramaticais, lexicais e fraseológicas - que podem ser fiéis à língua, à tradição literária - ou então seguir o seu impulso criador, o seu temperamento literário, e colher os frutos de sua excentricidade ou genialidade. A inovação lingüística, na literatura, é freqüentemente o espelho da inconformidade para com modelos e paradigmas estabelecidos, e Machado de Assis foi um desses espíritos livres e inconformados com o clichê, com o *dèjà vu*. Cândido Jucá Filho destaca esse aspecto, e suas dificuldades, afirmando que

[...] a arte esteia na educação, ou na cultura do gosto geral. Mas inúmeras vezes esse critério social é incompatível com a personalidade do artista. Ocorre pois a inovação, que não raro agrada, impressiona e se arraiga. Contudo, esse espírito de inconformidade, que é tão assinalado noutras artes, encontra um óbice muito maior na literatura. É que a linguagem - a matéria plástica em que trabalha o beletrista - não é apenas um instrumento social pré-estabelecido, é uma ambiência profundamente conformadora do pensamento: é a condição vital do nosso espírito, como a atmosfera em que ele respira, vinga, e finalmente viceja. (JUCÁ FILHO, 1939 :7)

Basta, de fato, abrir algumas das mais belas páginas machadianas, em prosa ou verso, no romance ou no conto, para logo estarmos diante de algumas de suas personalíssimas características em termos de expressão lingüística. Repetições e pleonasmos são extremamente freqüentes, evidenciando a função expressiva, afetiva, de suas obras, sem contudo chegar a violar os princípios gramaticais do português, a não ser em situações raras.

Em *Ressureição*, salienta Jucá (Id., *ibid.*, p.59 e 73), Machado teria utilizado em demasia o artigo indefinido nesta passagem: “[...] **uma** paixão que há de ser **uma** esperança, e **uma** esperança que não pode ser outra coisa mais que **um** infortúnio.” [meus grifos] Considerando, porém, o poder expressivo e enfatizador, às vezes

superlativizante, do artigo indefinido em português, não parece que o nosso autor tenha se excedido, pelo contrário, o efeito enfatizante foi buscado e encontrado justamente pela repetição do artigo que, sendo indefinido, deveria deixar os elementos da frase ou do período mais diluídos, mas que, repetido, reitera, define, visualiza.

Com a repetição, os artigos tornam-se mais incisivos, posto ainda que os substantivos aos quais eles estão atrelados são fortes e enérgicos: “paixão”, “esperança”, “infortúnio”. A reiteração do artigo, seja definido ou indefinido, em geral acresce valor a cada substantivo, enquanto a utilização de um só artigo para uma série de substantivos tende a fundi-los, conferindo-lhe um sentido-efeito unitário.

Outro aspecto freqüente em Machado é o da repetição das negações: “[...] cuja chave **ninguém nunca jamais** soube onde ficava” (*Memórias póstumas de Brás Cubas*). Em *Dom Casmurro* (e em outras obras), encontramos também o emprego do superlativo hebraico: “**Nunca dos nuncas** poderás saber a energia e obstinação que empreguei em fechar os olhos [...]”; “Sobre a madrugada consegui conciliá-lo [o sono] [...] mas então [...] **nada dos nada**s veio ter comigo.” (Id., *ibid.*, Cap.LXIII - Metades de um sonho).

Aqui o intuito da negação é o de afirmar enfaticamente, mais que negar. O próprio Bentinho, muitas vezes enfático, fazendo questão de justificar-se (quando percebe que foi excessivo) através dos “escrúpulos de exatidão” que o afligem vez por outra, utiliza com freqüência a negação repetida, com o objetivo de afirmar e, conseqüentemente, de convencer. [meus grifos]

Enfim, as repetições, em Machado de Assis - em qualquer nível - parecem responder mais a uma necessidade de equilíbrio, devido à concisão e ao estilo enxuto de sua sintaxe, marcada por freqüentes elipses, quando não pela simplicidade e pelo

coloquialismo. A mestria do autor consegue transformar o que os puristas condenam como barbarismo numa vantagem estilística, posto que a repetição, utilizada com sensibilidade e conhecimento da língua, é de seguro efeito poético, a ponto de passar quase despercebida, numa leitura superficial, devido à impressão de fluidez e variedade de formas que ela apresenta. Somente numa análise baseada na decomposição dessas formas é que as repetições se tornam mais perceptíveis.

O próprio pleonasma, quando justificado por uma escolha estilística, longe de se constituir em solecismo, acrescenta significação ou emoção, ou coloquialismo, uma das características machadianas. Veja-se este exemplo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Vi, claramente vista, a meia dobra da véspera”. A passagem lembra imediatamente Camões: “Vi, claramente visto, o lume vivo”, na qual tem-se o recurso pleonástico aliado a uma aliteração consonantal. Mas enquanto Camões parece satisfeito apenas com o pleonasma, Machado de Assis o envolve numa bela metáfora. Nada aqui parece ser redundante ou de mau gosto, trata-se, isso sim, de rasgos de estilo da melhor qualidade.

6.2 A sintaxe

Na sintaxe de Machado, Jucá (1939, op.cit.) também encontra algumas particularidades relacionadas com a Concordância Nominal, na qual o nosso romancista alternaria “agramaticalidade” [meu grifo] ao cuidado e à correção. Quanto à Regência Nominal, ela aparece bastante livre e pessoal, embora nas últimas obras da maturidade haja um cuidado maior, conforme avalia Jucá.

É certamente possível dizer que regências particulares pudessem ser tais para a época, não hoje, quando os estudos sobre língua e linguagem nos abriram uma grande janela sobre *langue* e *parole* e, portanto, sobre a liberdade e as infinitas possibilidades interpretativas que estão ao dispor do leitor e do usuário da língua - seja ela literária ou coloquial - e, conseqüentemente, da liberdade criadora do artista.

Quanto à Concordância Verbal, à Regência Verbal e à Sintaxe de Colocação, Machado apresenta algumas particularidades que Jucá atribui a resquícios lusitanos, embora, na sua grande maioria, a colocação dos pronomes seja bem brasileira. Talvez o que podemos chamar de curiosidades léxicas sejam alguns neologismos que salpicam aqui e ali, como: *arruar*, *atoar*, *brinco* (por brincadeira), *florear* (por brilhar, exibir-se), *habitado* (por freqüentador, derivado de *habituée*), *hortar*, *teclar* (dedilhar sobre as teclas), *ocularista* (de ótico), *jarretar* (por amputar, cortar, eliminar), etc.

Nada extravagante se levarmos em conta os processos derivacionais da língua portuguesa que são extremamente ricos, ou se o compararmos com Guimarães Rosa, por exemplo.

A esse propósito, em seu Prefácio à dissertação de Nazaré Lins Soares (1968, op.cit.), Antonio Houaiss questiona:

Teria Machado de Assis [...] sido mais criador do que Guimarães Rosa, com um repertório à viva força formalmente inovador? E se sim, como é possível, onde a razão dessa antinomia? Considerado no plano do discurso é que se toma plena consciência da inovação machadiana. Em primeiro lugar, caracteriza-se essa inovação por seu aspecto metalingüístico - isto é, pela quase obsessiva postura mental de Machado de Assis em não apenas usar da língua, mas, ao usar dela, indagar-se de si para si - simulacradamente, pois de fato o que faz é dialogar com o próprio leitor - com velhos recursos verbais ad hoc sobre os velhos recursos verbais de que os seus personagens estão fazendo uso como que inerte: dessa combinação inusitada de dois “velhos”, nasce-lhe sempre o “novo”. Essa

análise da língua com a própria língua, essa análise metalingüística não é, entretanto, obviamente feita para fins lingüísticos ou gnoseológicos em si, senão que estéticos [...]. (HOUAISS, 1968:XII-XIII)

6.3 O ritmo da prosa machadiana

Um importante aspecto detectado e ressaltado por Jucá (1939, op.cit., p.127) é o que se refere ao ritmo da prosa em Machado. Jucá analisa o cap. XII de *Dom Casmurro* (Na varanda) e nele encontra um extraordinário tecido melódico passível de versificação, e o reescreve em estrofes e versos.

Lemos aí, com deleite, versos octossílabos com acento na quinta; eneassílabos com predominância na terceira ou sexta; decassílabos com acento na quinta; endecassílabos com predomínio na sexta; dodecassílabos com acento na quinta e décima.

Perguntamo-nos, não sem uma forte curiosidade (e até com algum desconforto), como ficaram as traduções de Machado, particularmente nesse capítulo XII, embora seja óbvio que a poeticidade da prosa muito dificilmente se manterá na transposição de uma língua para outra, posto que as dificuldades são muitas e seria um tanto excessivo esperar o mesmo resultado que apreciamos no original. Aqui não se trata de isometria aplicada a uns poucos versos, mas a um capítulo inteiro de prosa.

6.4 O discurso indireto livre em Machado de Assis

Sobre esse aspecto estilístico, que a rigor só pode ser enquadrado em categorias sintáticas, temos algumas colocações de P.D. Rodríguez Pasqués (1975:93-

100) que tentam explicitar a causa do emprego do discurso indireto livre (DIL) na obra literária. Segundo a autora, a frequência crescente deste recurso pode ser atribuída a um gradual refinamento das técnicas que enfocam a vida interior de um personagem de ficção. Acrescente-se que o DIL permite uma integração do narrador com a personagem, dificultando determinar se quem fala é um ou a outra.

Mattoso Câmara Jr. tem posição semelhante, ao afirmar que

[por isso] *compreende-se, que o discurso indireto livre se tenha amplamente desenvolvido na moderna ficção narrativa, que é menos ou mais (conforme o escritor) de intenção psicologista, pois o melhor meio de entendermos e interpretarmos a psique de alguém é procurarmos irmanar-nos com ele e sentir os seus motivos e impulsos.* (CÂMARA JR., 1962:31)

É a partir dos meados do século XIX que o DIL começa a generalizar-se por influência de Flaubert, Zola, La Fontaine, e o que causa espécie é o fato de esse recurso ser desconhecido tanto do latim como do grego. Na literatura portuguesa, o vemos utilizado esporadicamente por Camões, enquanto na literatura brasileira ele se consubstancia em sua plenitude em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, entre outras obras famosas. O recurso do DIL parece ter por finalidade, na grande maioria dos romancistas modernos, a identificação com a personagem, ocasião em que ocorreria “uma simbiose entre autor e personagem, mediante a qual aquele se incorpora neste e passa a participar do estado mental que se propõe transmitir.” (Id., *ibid.*, p.38)

Contudo, Mattoso Câmara não considera ser esse o caso em Machado, a não ser de forma muito esporádica. No dizer de M. Câmara a intenção machadiana é outra. Posto que o discurso indireto retira as idéias do seu clima emotivo, e o discurso direto obriga o autor a uma formulação lingüística total e definida, bastante artificial e enrijecida, o DIL preserva os traços da afetividade, sem impor ao leitor as frases

nítidas da personagem, sendo que as frases são do autor, conservando somente o tom afetivo da personagem.

O traço característico dessa estrutura discursiva consegue preservar tanto as interrogações como as exclamações e as digressões mais variadas, fazendo com que narrador-personagem se identifiquem mediante a manutenção “espontânea” dos elementos afetivos do discurso. Conforme Mattoso Câmara, o DIL

estabelece um elo psíquico entre o narrador e o personagem que fala; em vez daquele apresentar o personagem no palco da narração como uma figura dramática, que fala por si [...] ou de lançá-lo aos bastidores para nos informar objetivamente sobre o que ele disse [...], o narrador associa-se ao seu personagem, transpõe-se para junto dele e fala em uníssono com ele. [...] Já no discurso direto temos apenas a possibilidade de transmitir-se o estado emocional do personagem, de quem o narrador se desliga à maneira de um diretor de cena em face dos seus atores. (Id., ibid., p. 30-31)

Consciente dessa distinção, Machado de Assis usa a alternância entre discurso direto, indireto e DIL, utilizando os dois primeiros sempre que haja necessidade de justificar enunciados claros e definidos, e o terceiro sempre que as elucubrações de uma atenção dividida do personagem - ou então fenômenos associativos *in absentia* - o exijam. O que resta analisar é o resultado desse recurso literário (ou técnica narrativa) e de seus aspectos na tradução. É o que me proponho fazer no capítulo 9.

6.5 A adjetivação

A estilística das classes gramaticais é um tópico que pode ser de grande rentabilidade, ao analisarmos a expressão dos mais diversos artistas da palavra: de Homero a Rui Barbosa; de José Cândido de Carvalho a Eça de Queirós. Em se

tratando de Machado de Assis, não poderia ser diferente. O seu *Dom Casmurro* já tem por título um adjetivo que se tornou nome próprio, e o autor alerta, dirigindo-se ao leitor: “Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo.” (Cap.I, p.5)¹

Em sua vasta produção literária é possível encontrar um emprego abundante do adjetivo, mais profusamente binário e posposto ao substantivo, mas também anteposto. O adjetivo aparece em forma simples, dupla, tripla, separado por vírgulas ou entrevírgulas, ligado ou não por conjunção, ora com valor predicativo, ora adverbial; mesclado às metáforas ou metonímias, num emprego contido ou decisamente farto e com as mais diversas funções: adição, alternância, exclusão, entre outras.²

Seja qual for a forma empregada, Machado de Assis está sempre atento para a importância do adjetivo e ao perigo do seu excesso. Ao descrever o personagem Lôbo Neves, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aparece bem nítida a posição do narrador (na qual se entrevê o autor) diante dessa particularidade, sobre a qual chama a atenção do leitor, sem deixar de fazer a costumeira ironia, elegante e sutil:

as camadas de cima [...] levou-lhas a vida que é um enxurro perpétuo. Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro; mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo: perpétuo. E Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos. (p.233) [meu grifo]

Devido ao valor estilístico do adjetivo, e sobretudo à posição, em português, que não só pode deslocar o significado, mas também enfatizar ou atenuar os aspectos emotivos de um enunciado, fica novamente a pergunta quanto à tradução: como e com

quais recursos os seus tradutores conseguiram fazer justiça a um dos aspectos da linguagem de Machado de Assis que tão marcadamente incidiu em sua prosa, juntamente com todos os demais traços de estilo que lhe são característicos? Reservamos uma tentativa de resposta a esse questionamento para o capítulo 9.

6.6 A metáfora

Em seu estudo *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*, Dirce Côrtes Riedel (1974, op.cit.) procura fazer uma leitura da obra machadiana pela análise das suas metáforas, na busca da compreensão estética que a obra propõe. Como já tive ocasião de citar, a autora parte do pressuposto de que alguns personagens de Machado possuem uma sensibilidade carnavalesca, no sentido bakhtiniano, que se consubstancia pela linguagem, com o aproveitamento da metaforização como *leitmotiv*.

Em sua teorização, D. Riedel considera que a metáfora se constitui num substitutivo do signo de determinada unidade por outro signo de outra unidade [ou campo semântico] donde surge uma nova nomeação de idéias, fatos, sentimentos, etc. A frequência, a beleza e a originalidade das metáforas machadianas não podem passar despercebidas mesmo a um leitor menos atento e sensível, pois constituem um estofa importante sobre o qual se articulam os diálogos, em todas as suas possibilidades gramaticais, a descrição, a narração e a construção dos personagens.³

Pelo fato de o processo metafórico ser complexo e possuir inúmeras abordagens - que não cabem aqui no presente trabalho - nos restringimos ao aspecto “tradução” no campo da metáfora, nos perguntando se a paráfrase é possível e se duas

sentenças diferentes significam sempre a mesma coisa. Na teoria de Lakoff e Johnson isso seria virtualmente impossível, pois mesmo a menor mudança de ordem na frase, no vocabulário, na entonação ou na construção sintática como um todo poderá alterar o significado, embora muitas vezes de forma muito sutil e quase imperceptível. Isso ocorre, segundo Lakoff e Johnson, porque os nossos conceitos metafóricos se realizam em termos espaciais:

with elements of linguistic form bearing spatial properties (like length) and relations (like closeness). Therefore, the spatial metaphors inherent in our conceptual system (like CLOSENESS IS STRENGTH EFFECT) [grifos dos autores] will automatically structure relationships between form and content. While some aspects of the meaning of a sentence are consequences of certain relatively arbitrary conventions of the language, other aspects of meaning arise by virtue of our natural attempt to make what we say coherent with our conceptual system. This includes the “form” that we say things in, since that form is conceptualized in spatial terms. (LAKOFF & JOHNSON, 1980, op.cit., p.136)⁴

Uma boa parcela dos críticos já se debruçou sobre esses aspectos, e a maioria desses críticos encontra neles qualidades e interpretações as mais diversas. No entanto, há também (são poucos, de fato) aqueles que consideram a linguagem metafórica de Machado de Assis com algumas restrições. É o caso de Paul Dixon (1992:59-65) que encontra nas metáforas machadianas um quê de obsessivo, algo que transpõe o nível legitimamente poético da linguagem, caindo na área de uma comparação “esticada” até o limite.

Apesar de atribuir exageros metafóricos ao personagem, não é difícil inferir que a crítica é dirigida ao autor. Ao analisar a “metáfora do trapézio”, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Dixon comenta:

Cubas frequently resorts to metaphor to accomplish these description. Early on in the novel he explains: “pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro.” This seems to be a

rather unusual methaphor, but nevertheless quit apt in suggesting the mind's tendency to swing from one side of a question to another, or perhaps fron one subject to another. But he goes on: "Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer". The narrator seems to be reffering to an obsession that wants to steal the mental show. But in the process, he seems also to become somewhat obsessed with his own metaphor, carrying the device beyon the bound of legitimate poetic language into the area of a comparison "stretched" almost to the breaking point. (DIXON, 1992:61)⁵

Dixon sublinha também outras metáforas que, na sua ótica, extrapolam o sentido, criando certas incongruências, inclusive de ordem sintática, que ele considera “ilegítimas”, na terminologia de Carlos Bousoño (1952), e até grotescas.

O crítico parece não levar em conta que os casos de metataxe ou de metassemia, bem como os metalogismos, constituem recursos figurativos absolutamente legítimos que reordenam ou desordenam (de acordo com a intenção do autor/texto) a expressão interna do texto e não se submetem, nem podem submeter-se, a regras ou normas limitadoras. Um conceito quase “normativo” no emprego da metáfora parece inconcebível. Além disso, o valor de uma metáfora só pode ser apreciado de um ponto de vista contextual/situacional que está estritamente ligado a um “sistema” particular que é próprio do autor. Quem reforça essa posição é Van den Broeck, ao definir a perspectiva da qual é preciso partir para a avaliação do valor metafórico:

From a paradigmatic point of view metaphors of any category belong to a system or 'paradigm'; thus even the boldest poetic metaphors form part of the poet's system. It is only from the syntagmatic viewpoint that methaphors can be valued as being either effective or not. (VAN den BROECK, 1981:76)⁶

O posicionamento de Dixon talvez se deva ao apoio teórico que ele busca em Bergson (1939), cuja visão do humor parece atrelada à de comicidade, e à teoria de

Bousoño (1952) que distingue a linguagem conceitual da linguagem humorística, postulando que - tanto para conseguir o humor cômico como também para alcançar um momento poético - é preciso recorrer a uma substituição lingüística. Por outro lado, afirma Bousoño, a diferença entre os dois efeitos consiste na índole do que é transmitido pelo elemento substituto. De acordo com Bousoño:

el sustituyente cómico nos da la “impresión” de que muestra “el grado” de la rigidez o mecanización del sujeto; se trata, pues, de un contenido anímico que aunque existente en ese sujeto, no debería de existir; el sustituyente poético, por el contrario, nos manifiesta un contenido anímico “acaecido” con toda legitimidad” en una psique humana. (BOUSOÑO, 1952:283)⁷ [grifos do autor]

No entender de Bousoño, a linguagem conceitual é incapaz de lances poéticos e também incapaz de produzir comicidade. No entanto, em inúmeros casos, na prosa machadiana encontramos conceitos revestidos de comicidade, uma não excluindo os outros. Trata-se certamente da característica peculiar de alguns personagens, assinalada por Dirce C. Riedel:

Certos personagens de Machado, examinados na sua consciência de si e do mundo, têm sensibilidade carnavalesca [...]. Rubião é um complexo de características carnavalescas: sua grandeza e sua nobreza estão na fronteira da queda e da abjeção; sua ânsia de domínio tangencia a humilhação de si mesmo; sua pureza beira a voluptuosidade; seu desprendimento se confunde com a publicação das suas virtudes [...]. (RIEDEL, 1982:397)

Alguns personagens machadianos, de fato, apresentam excentricidades e dissonâncias que repercutem e se revelam em sua linguagem, além de aparecer em suas atitudes, conferindo à sua expressão lingüística essas incongruências ou esse grotesco criticado por Dixon. Alcides Maya parece ter captado com sagacidade e finura esse aspecto, quando afirma que

Um tristonho chacear é o processo permanente de Machado de Assis, que se deleita em revelar o ridículo ora numa paráfrase

mordaz, ora numa redução folgazã da natureza e quase sempre na realidade individual, falha e má, indiretamente estudada, com profundez ímpia, sob aparências de sensatez, de virtude e dever. Daí ser classificado com razão entre os grandes humoristas [...]. Partindo da opinião de que tudo é impostura e vaidade e praticando idêntico método na representação literária do mundo e da vida, todos destacam na mesma esfera e, entre eles, reivindicamos para Machado de Assis o direito e o poder de originalidade e profundez na concepção da natureza. Se aceitarmos a crítica de Stapfer, que reúne a todos os humoristas numa filosofia assentando na idéia do 'nada universal' e da 'farsa humana', concluiremos que o humorismo do escritor brasileiro é mais expressivo que o dos outros, como pessimismo, pois nesses, quem os lê adivinha aqui e ali, sob os escombros que espalham, alicerces mal apagados de crença e percebe entre os desconchavos e as incongruências um critério que procura desorientar de propósito e faz do paradoxo um instrumento de saneadora crítica. (MAYA, 1982:344-345)

O crítico posicionamento machadiano, sua “crítica saneadora” diante do comportamento humano e da sociedade como um todo parece bem explicitado no próprio *Dom Casmurro*, quando o personagem Marcolini, o velho e agastado tenor italiano, conta a sua história da criação do mundo em forma de paródia (metaforizada), pautado no padrão operístico. Segundo essa história/paródia, o livreto foi abandonado por Deus, ficando a execução nas mãos de Satanás, com todas as nefastas conseqüências possíveis, pois na ópera cabe tudo: “Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera.” (Assis, 1981:17)

Temos aqui a superposição de belas metáforas complexas onde convivem harmoniosamente o grotesco e o sublime, e onde autor e personagens nos descortinam a sua visão de mundo através do cômico, que deixa entrever o conceitual ao lado da experiência individual.

Se ainda atentarmos para a configuração psíquica dos personagens, embora nos limitemos ao romance *Dom Casmurro*, veremos figuras humanas em conflito devido a problemas existenciais que têm por base uma série de incongruências e uma

longa teoria de “substituições”, algumas criadas pelas circunstâncias, outras urdidas pelos próprios personagens.

Iniciando por Dom Casmurro, substituição/transformação amarga e taciturna do jovem Bentinho, veremos, por suas próprias palavras, que ele não passa de um fantasma de si mesmo. Embora tendo substituído a antiga casa de Engenho Velho com uma cópia fiel, a réplica não lhe traz o passado, porque ele próprio não está lá, a não ser quando dá forma, pela palavra escrita, às suas recordações agridoces. Ele sabe que somente a palavra, gesto endereçado ao outro, o seu leitor, é a única força capaz de exorcizar seus tormentos: “Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique”, comenta o narrador. (Id., *ibid.*, p.81)

O próprio Bentinho é a substituição viva do irmão natimorto, e é Bentinho que vai substituí-lo no seminário. A sugestão de Escobar, para que Dona Glória adote um órfão e o ofereça a Deus em lugar de Bento, configura outra possível substituição que se realiza com a aceitação (embora reticente) de D.Glória. Uma substituição realizada duplamente, porque se substitui Bento a um estranho e porque a idéia ainda é de outro (Escobar), que se substitui a Dona Glória (que deveria ser a autora da idéia) nessa possível e necessária alternativa de uma hipotética barganha com Deus.

Antes desse episódio para solucionar o problema de Bentinho e, ao mesmo tempo, aliviar a consciência de Dona Glória, é José Dias que sugere a ida ao Vaticano a fim de pedir a dispensa papal, uma atitude que deveria ser tomada por D. Glória.

É outra vez Bentinho, que parece não possuir ainda uma clara identidade, a descobrir o amor que sente por Capitu somente quando José Dias o “denuncia a ele mesmo” (se substitui ao próprio Bentinho): tudo se passa como num processo de osmose.

Inclusive as desconfianças sobre o caráter de Capitu são quase sempre “filtradas” pelas palavras de outros: José Dias ou Prima Justina. E é ainda José Dias que se faz passar, numa evidente substituição, por médico homeopata quando chega à casa do Engenho Velho.

Temos outra vez Ezequiel, suposto filho de Escobar, que vem “substituir” o filho legítimo de Bento Santiago, ainda que seja apenas na sua mente descontrolada pelos ciúmes doentios. Outra “substituição” a temos ainda no episódio em que Bentinho pensa em suicídio e, logo a seguir, mudando de idéia, “substitui” a si próprio, tentando envenenar o próprio filho com o mesmo café e com a mesma xícara.

Diante desses episódios, dessas substituições que se repetem, parece possível traçar um paralelo entre aquelas e as substituições lingüísticas que se configuram pela metáfora ou pela comparação explícita, as quais, mesmo quando “esticadas até o limite do legítimo fazer poético”, reforçam lingüisticamente o que a narrativa já delineou pela trama, justificando sua presença não como mero ornato retórico, mas como sustentação de todo um perfil psicanalítico dos personagens e de suas ações e atitudes, em nada diminuindo ou prejudicando - muito pelo contrário - o tecido poético do romance. Disso decorre o cuidado que deve ser dispensado à tradução e isso talvez justifique a ênfase dada às metáforas nas traduções aqui analisadas.

6.7 Uma dimensão pragmática em Dom Casmurro: as insinuações

“A lição de Machado de Assis, com aquela sua arte de sugerir, mais que de contar, de semear indícios mais do que jogar com a construção pesada do conto de final grandioso tão caro aos naturalistas” (Picchio, op. cit., p. 387) é clara e definitiva

em *Dom Casmurro*. Prisioneiro de suas lembranças, o narrador refaz o percurso de sua adolescência semeando-o de insinuações veladamente explícitas e implícitas (as mais frequentes), ironias, traços de humor que encaminham o leitor para a possível condenação de Capitu e conseqüentemente para a compreensão das razões da infelicidade de Bentinho, que já começa a delinear-se quando José Dias “denuncia” a Dona Glória o namoro dos adolescentes. O fato desencadeia a ida ao seminário, longamente protelada pela mãe, onde Bento Santiago conhece Escobar e dele se torna amigo.

Temos aqui um Otelo em gestação, instigado pelo seu Iago (José Dias) que o alerta sobre a suposta dissimulação de Capitu (evidente em seus olhos de cigana) e sua possíveis infidelidades com um “peralta do bairro”. Todas as demais sugestões de José Dias para Bento abandonar o seminário também escondem/revelam (insinuem) o seu desejo ou interesse em ir à Europa.

Os comportamentos dos pais de Capitu (particularmente da mãe que está sempre mais próxima da filha), que supostamente sabem o que está acontecendo com os dois adolescentes (mas fingem não saber), e sugerem (insinuem) a conivência deles com o namoro, tendo em vista um futuro casamento que representaria uma ascensão social, posto que os pais de Capitu são pobres - e essa pobreza fica entrevista nos “chinelos remendados”, nas “chitas desbotadas” dos vestidos de Capitu ou nos “pés descascados das cadeiras”, ou ainda nas rachaduras entrevistas nos pisos da casa - não são compreendidos por Bentinho adolescente, mas revistos, interpretados e insinuados por Dom Casmurro. Somente quando ele se torna Dom Casmurro é que esses comportamentos começam a ser percebidos, mas, mesmo assim, ao narrá-los, tudo é dito de forma sutil, quase imperceptível.

De fato as insinuações estão presentes em todo o romance e buscam produzir um determinado efeito sobre o leitor: fazê-lo acreditar que “a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos [...]” (Assis, op. cit.,p.174)

O desgosto do pai de Capitu, quando se despede de Bentinho que vai para o seminário, sugere muito mais a decepção pela perda do “bom partido” do que pela partida do vizinho adolescente, e esse dado implícito infere-se do tratamento cerimonioso conferido ao garoto adolescente que “pressupõe” uma posição socialmente subalterna.

Bentinho parece não perceber ou não entender certos comportamentos e certas insinuações, contudo as expressões empregadas no texto pelo narrador (agora já Dom Casmurro) “denunciam”, “insinuam” a sua compreensão, e evidenciam o que se pode fazer com as palavras, e qual é, portanto, a responsabilidade de uma tradução.

6.8 As marcas sociolingüísticas com função pragmática em Dom Casmurro: variantes discursivas

O campo da sociolingüística se constitui, prevalentemente, da pesquisa direta com o falante em seu desempenho vivo, real, destacando-se os aspectos morfossintáticos e fonético-fonológicos, de modo que o texto literário, por ser escrito, tem recebido muito pouca atenção nessa linha de estudos. No entanto, conforme Preti:

os postulados teóricos de uma ciência podem ter, às vezes, suficiente abertura, de tal maneira que permitam ampliar seu raio de ação, na prática, possibilitando atingir campos paralelos de estudos. [...] Daí a possibilidade de estudar-se a linguagem literária como uma documentação a mais (ou, em certas ocasiões, talvez a única), como um corpus lingüístico, eficiente em alguns casos para comprovar-se que um autor soube levar para sua obra uma visão

realista, viva, da língua falada de sua época.”(PRETI, 1983, op. cit., p.8)

Posto que a abordagem de enfoque lingüístico, no texto literário, pode abranger diversos planos, é possível analisar as diferenças nas falas das personagens, sempre que o diálogo “ofereça ao analista um cunho de realidade que pode ser perfeitamente sentido no relacionamento das falas com outros elementos ambientais da obra.” (Id., *ibid.*, p.9)

A fala do narrador, identificado ou não com a dos personagens, também pode ser analisada, e essa voz narrativa, quando for de primeira pessoa, e quando o narrador também for personagem, pode oferecer um amplo campo de trabalho.

Em se tratando de um texto literário, Preti postula a necessidade de estabelecer, claros e definidos, os objetivos e os limites da pesquisa, porque, enquanto a análise estilística se volta aos aspectos individuais de estilo do autor, em determinada época e contexto, a investigação sociolingüística não tem interesse por esse aspecto.

Contudo, devido ao fato de que o trabalho aqui proposto está voltado ao valor literário da obra em relação a suas traduções, a análise dos níveis lingüísticos, dos registros empregados no texto, que marcam traços do estilo machadiano, tornam-se outro interessante aspecto de análise.

O objetivo é, em primeiro lugar, tentar fazer uma distinção entre o estilo (idioleto) do narrador, já Dom Casmurro, e o estilo (idioleto) de Bentinho (alter-ego de Dom Casmurro). Em segundo lugar, estabelecer em que medida essa distinção foi preservada nas traduções. A distinção parece importante, porque a fala do narrador (Dom Casmurro-Bento Santiago) não é a mesma de Bentinho adolescente, assim como a fala de Bentinho adolescente não é a mesma quando dialoga com Capitu,

Escobar, D. Glória (a mãe), e quando fala com José Dias, Justina, e demais personagens, e o mesmo ocorre com Bentinho e Capitu quando se dirigem aos pais dela e quando falam entre si.

Um segundo aspecto relevante é o modo pelo qual o narrador se dirige ao leitor: ora cerimonioso, ora decisamente íntimo e coloquial, sempre em consonância com a situação e o contexto emocional do narrador, quando os pronomes de tratamento alternam o você ao vocês, o vós ao tu.

Nas traduções pode tornar-se interessante observar se esses diferentes registros foram mantidos e de que forma, por quais processos, levando em conta, para esse aspecto, a confrontação dos sistemas estilísticos das duas línguas (original e tradução) postulada por Etkind, (1967, op.cit.), e tendo em vista as normas que regem a formação dos estilos das línguas em jogo e as relações existentes (para cada língua) entre a norma literária e os dialetos, as gírias e a linguagem popular.

Essas equivalências, que em Etkind são de cunho estilístico, em Koller (1995, op.cit.) assumem o caráter de equivalência normativa (referente às normas de uso, lingüísticas e textuais) e de equivalência pragmática em que se evidencia uma função comunicativa que considera o leitor da tradução.

Abstraindo as nomenclaturas e as posições diferenciadas que as diversas teorias da tradução possam assumir, o que se destaca, nesse tipo de análise, entre outros aspectos, é a permanência (ou não) daqueles traços deixados no texto por suas condições de produção.⁸ De acordo com Riffaterre:

[...] the translation, like the original but not necessarily in the same way, must be visibly derivable from the formal or semantic given that determined that production. Other forms that we empirically sense to be signs of literariness also must be rendered, even though they do not directly or primarily carry meaning: for example, the signs indicating the genre the text belongs to, the signs makink

obvious that it is artifact rather than a plain representation of reality. (RIFFATERRE, 1992:205).⁹

A observância desse aspectos talvez seja a forma mais simples de estabelecer a diferença entre tradução literária e não-literária. O posicionamento de Riffaterre é claro: enquanto esta traduz o que está no texto, aquela traduz o que no original está apenas implícito. (Id., *ibid.*, p. 217)

Posto que *Dom Casmurro* apresenta uma certa estratificação de variantes lingüísticas (embora não muito marcada), em que se estabelece um paralelo entre sociedade e linguagem, nas respectivas estratificações que afloram na obra teremos a caracterização da linguagem juvenil do narrador e sua fala “casmurra” da maturidade.

O confronto interlingüístico entre TF e TA pressupõe, pois, uma análise atenta e metódica de todas as variantes, chegando a uma perspectiva operacional privilegiada de uma “sociolingüística comparada” (com função pragmática) que se alia, assim, a uma “estilística comparada.”

NOTAS

¹ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril, 1981. A partir daqui todas as citações serão retiradas desta edição, constante apenas o número da página no corpo do trabalho.

² Ver AVELINO, Leônidas Querubim. O adjetivo em *Dom Casmurro*. *Polifonia*. UFMT, n.00, 1993, p.27-48. O autor considera a adjetivação machadiana “uma conseqüência e uma expressão da postura de reflexão, de avaliação do mundo em que se vive.” (p.47)

³ Ver: Uma metáfora desenvolvida em *Quincas Borbas*, do Irmão M. Arnulfo, em *Separata de Anuário da Faculdade de Filosofia Marcelino Champagnat*. Porto Alegre, p.3-12, 1956-1958.

⁴ “através de elementos de forma lingüística que sustentam propriedades espaciais (como o comprimento) e as relações (como a proximidade). Por isso, as metáforas espaciais inerentes ao nosso sistema conceitual (assim como a proximidade é efeito de força), estruturarão automaticamente as relações entre forma e conteúdo. Enquanto alguns aspectos do significado de uma frase são conseqüência de certas convenções relativamente arbitrárias da língua, outros aspectos do significado surgem em virtude de nossa tentativa natural de tornar coerente o que dizemos com o nosso sistema conceitual. Isso inclui a ‘forma’ que usamos para dizer as coisas, posto que essa forma é conceitualizada em termos espaciais.”

⁵ “Cubas recorre com freqüência à metáfora para complementar essa descrição. Logo no começo do romance, ele explica: ‘Pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro’. Essa parece uma metáfora pouco usual, mas ao mesmo tempo bastante apta a sugerir a tendência pendular da mente que se desloca de uma pergunta para outra, ou talvez de um assunto para outro. Mas ele prossegue: ‘Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernejar, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim que é possível crer’. O narrador parece referir-se a uma obsessão que deseja roubar a cena do espetáculo

mental. Mas, no processo, ele parece tornar-se um tanto obcecado com sua própria metáfora, levando o recurso além dos limites da legítima linguagem poética, conduzindo-o para o campo da comparação ‘esticada’ quase até o ponto de ruptura.”

⁶ “De um ponto de vista paradigmático, a metáfora, de qualquer categoria, pertence a um sistema ou ‘paradigma’; assim, mesmo as metáforas poéticas mais ousadas formam parte do sistema do poeta. Somente de um ponto de vista sintagmático é que as metáforas podem ser avaliadas como sendo eficazes ou não.”

⁷ “O substitutivo cômico nos dá a ‘impressão’ de mostrar ‘o grau de rigidez ou mecanização’ do sujeito; trata-se, pois, de um conteúdo anímico que, embora exista nesse sujeito, não deveria existir; o substitutivo poético, pelo contrário, nos manifesta um conteúdo anímico ‘realizado’ com toda legitimidade numa psique humana.”

⁸ O conceito de “condições de produção” designa tanto o meio-ambiente material como o meio institucional do discurso.

⁹ “[...] a tradução, como o original, embora não necessariamente da mesma forma, deve permitir de forma visível a inferência dos fatores formais ou semânticos que determinaram sua produção. Outras formas que se constituem em sinais empíricos de literariedade também devem ser transpostas, mesmo que elas não contenham um significado direto ou primário: por exemplo, os sinais que indicam a que gênero o texto pertence, os sinais que tornam óbvio o fato de o texto ser uma obra de arte e não uma simples representação da realidade.”

7 METÁFORA E TRADUÇÃO

Uma metáfora é um convite obrigatório à descoberta.

D.R. Swanson

Apesar de sua importância e frequência de uso, a metáfora, uma questão cardinal na tradução, tem recebido pouco interesse dos teóricos. No entanto, afirma Van den Broeck (1981,op.cit.,p.73-87), é tarefa da teoria da tradução fazer generalizações sobre esse fenômeno. Para o autor, os teóricos necessitam:

- a) definir adequadamente e operacionalmente a metáfora;
- b) especificar o que significa transferir uma metáfora da LF para a LA e quais as formas possíveis de fazê-lo;
- c) especificar os diferentes contextos nos quais a metáfora pode ocorrer;
- d) especificar quais as dificuldades no tratamento da metáfora em tradução, como sendo uma atividade regulada por normas operativas no processo tradutório.

Para essas definições/especificações, Van den Broeck considera necessário estabelecer as categorias da metáfora e, para isso, ele as distribui em: **a)** metáforas lexicalizadas que, tendo perdido sua unicidade, tornam-se parte integrante do repertório semântico dicionarizado, [incluindo-se aqui desde a expressão idiomática até o simples morfema lexical]; **b)** metáforas convencionais (já institucionalizadas, literárias e populares); **c)** criativas, inovadoras, pessoais, “únicas” (embora essa

unicidade deva ser vista em sua relatividade, devido à sua natureza virtualmente dinâmica).

De um ponto de vista paradigmático, afirma Van den Broeck, a metáfora de qualquer categoria pertence a um sistema, de forma que mesmo a mais criativa ou ousada é parte desse sistema particular do poeta. Somente do ponto de vista sintagmático, é que a metáfora pode ser avaliada como eficaz ou não eficaz. Infere-se que o valor da metáfora dependerá sempre do contexto-situação, como vimos em capítulo anterior.

Quanto ao seu emprego, sustenta Van den Broeck, a relevância deve ser dada à função comunicativa ou estética, dependendo do texto, contexto e situação e, quanto à sua função, é preciso fazer a distinção entre metáfora criativa e decorativa. No primeiro tipo, há necessidade de uma interrelação entre o tom, ou carga emocional (*tenor*), e a forma (*vehicle*)¹.

Nesse caso a interpretação é literal, porque a relação entre *tenor* e *vehicle* é natural. Quanto às decorativas, são aquelas metáforas que não têm função específica e, embora inovadoras, podem ser repostas, na tradução, por expressões não-metáforicas.

Para a forma de tradução, Van den Broeck não aceita a idéia de que se devam estabelecer regras sobre “como traduzir”, mas é da opinião de que é possível criar um modelo apto a descrever como a metáfora, com maiores probabilidades de sucesso - na correspondência entre LF e LA - pode ser traduzida.

O autor descreve a seguir as possibilidades tradutórias da metáfora:

a) via tradução *stricto sensu*, toda vez que tanto *tenor* como *vehicle* são transferidos para a LA numa absoluta literalidade;

b) via substituição, quando a forma (*vehicle*) é transposta para outra com aproximadamente o mesmo tom (*tenor*);

c) via paráfrase, quando se traduz para uma forma denotativa que desfaz a metáfora.

Para o autor, os problemas tradutórios da metáfora não se resolvem pela classificação da tipologia textual convencional, e a única distinção que ele considera possível é a que se estabelece entre linguagem criativa e não-criativa. Embora Van den Broeck reconheça que entre as duas linguagens (por exemplo, a literária e a científica) existe uma vasta área intermediária de possibilidades, considera que a metáfora da linguagem cotidiana raramente possui caráter funcional e que a posição de destaque deve ser dada à linguagem literária.

A esse respeito é possível contra-argumentar que, dependendo da intenção do texto, a metáfora da linguagem não-literária, como por exemplo a da linguagem jornalística, pode “funcionar” sim, seja do ponto de vista comunicativo como também do ponto de vista conativo ou metalingüístico (e portanto funcional). Por outro lado, é muitas vezes difícil estabelecer com absoluta clareza onde começa e onde termina a linguagem literária num texto, e o próprio autor reconhece a impossibilidade de dar conta da metáfora partindo de tipologias textuais.

Ocorre que a metáfora criativa é a forma constitutiva da linguagem, não apenas da linguagem poética, mas o instrumento lingüístico descritivo mais cuidado e conciso possível. Ela está presente tanto na literatura como também nas colunas financeiras e políticas (entre outras) de jornais e revistas, em incrível abundância. Retiramos aqui apenas alguns exemplos significativos, publicados em datas bem distanciadas.

1. Ao convocar e exigir cobertura de rede nacional de televisão, para uma entrevista coletiva na segunda-feira, o Presidente Fernando Collor tinha **objetivo e alvo precisos**. Pensava, desta forma, defender-se da **tempestade de denúncias** que se abatem sobre alguns Ministérios e tentar passar, mais uma vez, a idéia de que seu governo não é **vítima de uma doença terminal**.²

2. **A central de psicanálise do povo**, montada no Palácio do Planalto e encarregada de analisar as pesquisas de opinião que o governo encomenda, está assombrada. Davam de barato que os índices de popularidade do governo despencassem, mas não acreditavam que o viés de baixa fosse tão grande. [...] **desse ronco das ruas** partiu a idéia de se jogar o governo no que se denominou de “**agenda positiva de crescimento**”. Vai se tentar o inédito, **tirar uma cartola de dentro de um coelho**.³ [meus grifos]

Um conceito semântico, estruturado metaforicamente, se constrói freqüentemente com mais de uma metáfora, conforme os exemplos acima. Cada uma delas evidencia alguns aspectos, enquanto oculta outros. Por sua natureza, a metáfora não tem por base necessariamente similaridades pré-existentes, pois são as próprias metáforas que criam essas semelhanças, dando vida, dessa forma, a certas realidades, pois as similaridades que estabelecem passam a ser reais para a cultura que as adota.

É difícil, na escala social mais ampla, avaliar o impacto das metáforas sobre o pensamento e sobre o comportamento verbal. Entretanto, afirma Cooper (1982), o emprego insistente, continuado e deliberado da metáfora pelos MCS e pela política, pode ser visto como indício importante desse impacto.

Infere-se desses posicionamentos o alcance e a importância da linguagem metafórica na própria vida dos indivíduos em sociedade e, considerando-se o impacto da literatura nessa mesma sociedade, é o caso de questionar-se sobre a importância desse aspecto na literatura, e conseqüentemente na literatura em tradução, aspecto de importância certamente não menor.

Posto que a metáfora constitui, em grande parte, um desvio às normas de determinado sistema lingüístico, Van den Broeck (1981,op.cit.) assinala a problemática que pode advir de uma metáfora poética que não deriva do desvio às normas semânticas de uma língua, mas decorre de particularidades gramaticais da LF. E outra dificuldade pode surgir de fatores extra-lingüísticos, como por exemplo o contexto cultural em que se originaram. Esses fatores indicam que a traduzibilidade da metáfora estará na proporção direta das tradições compartilhadas pela cultura-fonte e pela cultura-alvo. A respeito desse aspecto cito Dagut:

[...] *the framework of 'possible' metaphors for any given language is determined by a combination of the accumulated cultural experience of the members of that language-community and the 'institutionalized' semantic associations of the items in their lexicon.* (DAGUT, 1976:32)⁴

A posição de Newmark (1994, op.cit.) não fica longe da exposta por Van den Broeck. Newmark sugere cinco métodos para a tradução das metáforas comuns e correntes, tanto as simples, constituídas por uma palavra, como as complexas, especialmente presentes nas frases idiomáticas.

O tradutor, antes de optar por um ou outro método, precisa avaliar as possibilidades com base na frequência relativa, e portanto em base à sua difusão e naturalidade na LA.

O primeiro método consiste na tradução por outra metáfora que apresente a mesma imagem ou um símile: como no caso de, por exemplo, “um raio de esperança” traduzido por “uma luz na escuridão” ou “uma luz no fim do túnel”.

O segundo método seria traduzindo com uma imagem que, embora diferente, tenha o mesmo sentido. “Ainda tenho de quebrar outros galhos” para “*I have other*

fish to fry” (Tenho outros peixes para fritar), expressões idiomáticas comuns na língua portuguesa e inglesa, respectivamente.

O terceiro método seria transformar uma metáfora numa comparação explícita; o quarto, seria o de esclarecer a semelhança com o sentido: por exemplo: *she is as silly as a goose*, por: “ela é uma bobalhona”, ou “ela é uma idiota”. E o quinto método seria o de traduzir o máximo do sentido, para além da imagem, levando em conta que o sentido é área comum entre objeto e imagem, tanto na visão do autor como na do tradutor.

Acrescentaria, como um exemplo a mais, uma metáfora como esta, de Machado de Assis: “Sorriu com a sabedoria de um sábio. Abotoada de circunspeção até o pescoço” (*O Alienista*), que poderia ser traduzida com uma “explicação” do tipo: “Sorriu com a circunspeção que é a qualidade dos sábios”. Só que aqui, quer me parecer, já estaríamos entrando na categoria das metáforas criativas e, portanto, esse tipo de tradução destruiria a bela imagem machadiana de “uma circunspeção abotoada, fechada até o pescoço”, caindo na hipotradução.

A decisão, de qualquer sorte, caberá ao tradutor: se ele considerar/decidir que valha a pena traduzir uma metáfora criativa, não resta dúvida de que, quanto mais original e surpreendente ela for - e portanto mais afastada da cultura nacional, e conseqüentemente mais desfamiliarizada - mais fácil será traduzi-la; acredito, portanto, que ignorá-la, tentar explicá-la ou parafraseá-la não seria uma boa escolha.

As dificuldades maiores, argumenta Newmark, surgem quando as metáforas não são tão criativas e poderiam ser traduzidas com palavras polissêmicas equivalentes; nesse caso “a traduzibilidade de uma metáfora será determinada pela extensão das associações da experiência cultural (referencial) e semântica

(lingüística), nas quais está inserida, compartilhadas por falantes da LA em jogo.”

(Newmark, 1994, op.cit., p.152)

NOTAS

¹ Van Den Broeck utiliza a nomenclatura tradicional de I.A.Richards (1936).

² “Molestamento verbal”, in: *IstoÉ Senhor* (Seção VALE-TUDO) 1161: 25.12.1991.

³ GASPARI, Elio. A Ekipe dos Desajustados. *Zero-Hora*, p. 4, 7.3.99.

⁴ “[...] a estrutura de ‘possíveis’ metáforas, para qualquer língua, é determinada pela combinação da experiência cultural acumulada pelos membros dessa comunidade lingüística e pelas associações semânticas ‘institucionalizas’ que se realizam com os componentes de seu léxico.”

8 A qualidade da tradução: procedimentos avaliativos

A tradução “feliz” é aquela que, embora mantendo inevitáveis diferenças com o original, preserva a energia do seu imaginário, ativando-a num contexto histórico específico, vencendo o tempo, a distância ideológica, epistêmica e cultural, produzindo aquela emoção que deriva do diálogo tornado possível entre indivíduos diversos, línguas, culturas, épocas e povos.

T. Kemeny

8.1 Como avaliar a qualidade de uma tradução

Na diversificação das abordagens tradutórias da obra literária, toma forma e ganha peso, como vimos em capítulos anteriores, o enfoque orientado para o TA, conforme Toury e Lefevere (entre outros), cuja justificativa assenta na teoria da recepção e coloca em relativo segundo plano o original, posto que a obra traduzida se situaria no contexto da língua e da cultura-alvo.

As teorias tradicionais, que enfocam o TF como ponto de partida, pareceriam por isso inadequadas, para alguns teóricos, porque centradas no autor e na obra, levando em conta apenas o valor intrínseco da obra, em detrimento dos polissistemas literários e da importância da tradução no incremento e na renovação da literatura como um todo.

No trabalho de análise comparativa aqui proposto, parece haver lugar para uma avaliação de cunho estilístico, centrada no TF que, embora não negue a validade das teorias que privilegiam o TA, demonstra ser capaz de dar conta de diversos aspectos

envolvidos na tradução e de desmentir, pelo menos em parte, a crítica (geralmente ácida) que se faz hoje a esse tipo de abordagem.

A estilística comparada, sustentada pela teoria e crítica da tradução, demonstrou-se um procedimento-instrumento adequado para a avaliação da tradução literária, proporcionando também o surgimento de propostas alternativas, com o intuito de desvendar alguns processos tradutórios e, dessa forma, sugerir caminhos para uma melhoria da tradução literária.¹

A literalidade, a fidelidade ao TF, consideradas por muitos teóricos as vilãs da história da tradução, em determinado tipo de texto, tendo em vista determinado objetivo, e seguindo determinada metodologia, podem ser uma opção viável que deve ser considerada, e não descartada *a priori*.

8.2 A abordagem orientada para o TF

Tendo em vista que ainda não se “construiu” um modelo definitivo, e sobretudo operacional, para avaliar a tradução literária, a minha proposta de modelo será uma abordagem lingüisticamente orientada. Nesse enfoque, o TF, sua estrutura lingüístico-textual e seu potencial significativo em vários níveis, incluindo o nível do contexto situacional numa estrutura sistêmica, é considerado como o mais importante e, inclusive, fator constitutivo da tradução.

Embora essa abordagem tenha sido criticada por diversos teóricos, segundo observações de House (1997, op. cit., p.16-24), por considerarem que dessa forma se focaliza apenas um aspecto da tradução, ou seja, o aspecto semântico, não se pode

negar que a abordagem lingüístico-textual é capaz de cobrir tanto o caráter semântico quanto o pragmático; tanto o sociocomunicativo como também o discursivo.

Por essa razão, ao analisar os aspectos estilísticos que envolvem a conotação (mas também a denotação), parece possível dar conta de aspectos estritamente relacionados ao estilo e, ao mesmo tempo, analisar aspectos sociolingüísticos com função pragmática que o texto de Machado de Assis deixa filtrar - sutil ou claramente - através das funções da linguagem predominantes no texto e das variantes de registro evidenciadas pela narração: por exemplo, pela mudança de tom, ora extremamente coloquial e popular, ora discursivo e erudito, dependendo do contexto e da situação narrativa, ora pela fala dos personagens, pelas intenções implícitas nas suas falas ou comportamentos.

Na teoria da tradução literária, e portanto na análise do texto literário, em sua descrição/avaliação, os pressupostos pragmáticos e sociolingüísticos parecem importantes, pois estabelecem a relação entre forma e função dentro de um contexto.² Temos assim a dimensão semântica e pragmática imbricadas entre si, auxiliando na compreensão dos significados explícitos e dos implícitos do enunciado (*indirect speech acts*) e, conseqüentemente na avaliação de sua equivalência tradutória.

O conceito de “implícito do enunciado”, segundo Ducrot, refere-se a

um procedimento banal, para deixar de entender os fatos que não queremos assinalar de modo explícito, apresentando, em seu lugar, outro fatos que podem aparecer como a causa ou a conseqüência necessária dos primeiros. Dizemos que o tempo está bom para fazer entender que vamos sair; falamos do que vimos fora para fazer saber que saímos [..]. (DUCROT, O. 1977:15)

A possibilidade de alcançar objetivos comunicativos pelos implícitos do enunciado parece constituir-se num dos universais da linguagem, sendo portanto

passíveis de “tradução”, embora sua *performance* e interpretação estejam sujeitas a diversas condições, desde os universais até a cultura e à linguagem/língua específica. De modo que a qualidade da tradução de um ato de fala implícito estará ligada à natureza das condições que subjazem a seu desempenho e interpretação.

Blum-Kulka (1981: 89-95) apresenta uma proposta para o estudo da tradução, ao sugerir que a teoria dos atos de fala seja aplicada tanto à teoria como ao estudo da tradução, posto que o ato tradutório pode ser visto também como uma tentativa de alcançar um desempenho satisfatório dos atos de fala, para que haja equivalência de significado. Ampliando a teoria de Austin (1974) para o âmbito do texto, a autora enfatiza o fato de que qualquer elocução - seja oral ou textual - desempenha três atos ao mesmo tempo: o ato locutório, o ilocutório e o perlocutório. Por isso, afirma a autora, na tentativa de encontrar “igualdade de significado”, a tradução torna-se uma tentativa de “re-executar atos locutórios e ilocutórios que terão (isso, de fato, embora desejável, ocorre muito raramente) a mesma força ou o mesmo efeito perlocutório que terão na língua-alvo sobre os destinatários, como ocorreu na língua-fonte.” A autora acrescenta que “Uma teoria adequada da tradução deveria tentar formular as condições que estipulam a realização bem-sucedida (ou não bem-sucedida) desses atos de fala na tradução.” (Id., *ibid.*, p.89-90)

A verdadeira equivalência se daria assim por meio da interpretação do tradutor que consegue extrair de cada realidade dada, de cada experiência, de cada leitura, algo mais, algo novo, que ainda precisa desenvolver-se e crescer. Essa seria a garantia de uma tradução “criativamente fiel”.

Diante da amplitude do processo tradutório, que abrange todos os níveis discursivos, uma retomada do conceito de equivalência funcional se torna aqui imprescindível.

8.3 Conceitos de equivalência funcional, comunicação e tipologias textuais

O conceito de “equivalência” entre o texto traduzido e o original sempre foi e continua sendo o problema central da tradução tanto no campo teórico como na práxis. A questão cardinal, à qual se tentou e se continua tentando responder de forma definitiva, interessa e preocupa não somente os estudiosos da atualidade, mas procede já da velha distinção entre tradução literal e livre. Ela procura desvendar a natureza da relação que se deve estabelecer entre o aspecto “produto” e o aspecto “processo” que lhe deu origem.

Para explicar qual dos dois aspectos supracitados é preciso enfrentar, as correspondências lingüísticas, limitadas à estrutura de superfície dos segmentos textuais da LF demonstraram-se inadequados. De fato, o conceito de equivalência não é de natureza estática e definitiva, mas relativo e dinâmico.

Ivir (1981:51-59) considera que, embora a correspondência formal e a equivalência em tradução pertençam a atividades diferenciadas, e a áreas e disciplinas lingüísticas diversas, elas se relacionam e são por isso necessárias tanto no âmbito tradutório como também na análise contrastiva:

Formal correspondence is a term used in contrastive analysis, while translation equivalence belongs to the metalanguage of translation. In principle, perhaps, the two terms could be discussed separately in their two disciplines, and it is indeed possible to imagine a theory of translation which would operate with the concept of equivalence defined without reference to formal correspondence, just as it is

possible to imagine contrastive analysis which would rely on the concept of correspondence established without the use of translation. In practice, however, both term have been found necessary by students of translations and by contrastive analysts. (Id., ibid., p.51)³

A argumentação de Ivir baseia-se no fato de que correspondência formal e equivalência tradutória representam muito mais do que mera terminologia, posto que discutir correspondência formal implica discutir unidades lingüísticas na tradução e o papel da lingüística na teoria da tradução, ao passo que, em se tratando de equivalência tradutória em relação à análise contrastiva, a discussão se desloca para o campo da análise contrastiva.

Para o autor, o conceito de equivalência dependerá da orientação que se tenha da tradução. Se o enfoque for voltado à tradução como resultado ou produto, diante de dois textos, um dos quais é a tradução do outro, poder-se-ia concluir que a tradução, conforme Catford, citado por Ivir, é: “a transferência de material textual de uma LF para o material equivalente na LA.”

Nesse enfoque, argumenta Ivir, tanto a equivalência como a tradução assumem um caráter estático que leva a concluir que para cada unidade lingüística do TF (ou de um fragmento do TF) existe um equivalente no TA, e cabe ao tradutor encontrar essa unidade, donde decorre a necessidade de diferenciar tipologias textuais e suas características nas diferentes línguas. (Id., ibid., p.51-52)

Parece evidente que o enfoque de Catford não se coaduna com o de Ivir. Conforme este autor, para obter-se uma outra visão de equivalência é preciso atentar para seu caráter dinâmico, sendo a tradução vista como processo e não como resultado.

Nesse caso a tradução se constituiria na substituição de mensagens de uma língua para outra, a fim de reproduzir no destinatário a forma de equivalência mais próxima da mensagem contida no TF, de acordo com a teoria de Nida e de Nida e Taber (1964, 1969). Nessa abordagem revela-se o aspecto comunicativo e dinâmico da tradução que envolve emissor e destinatário, adquirindo relevo as mensagens. O que permanece constante, portanto equivalente, não é o texto em questão, mas a mensagem (ou mensagens) e “é a essas mensagens que os participantes [do processo comunicativo] voltam a cada etapa do processo [...]”. (Id., *ibid.*, p.52)

Ao levar em conta os aspectos comunicativos e os lingüísticos, e sendo estes últimos de natureza contrastiva, Ivir vê a equivalência como um produto derivado do “contraste entre as formas realizadas textualmente pelo TF e a LA e a realização comunicativa dos conteúdos extralingüísticos do original na LA.” (Id., *ibid.*, p.59)

Num trabalho posterior, Ivir (1996) evidencia a relatividade inerente à relação de equivalência, afirmando que

[...] equivalence is relative and not absolute [...] it emerges from the context of situation as defined by the interplay of all the factors described here and has no existence outside that context, and in particular [...] it is not stipulated in advance by an algorithm for the conversion of linguistic units of L1 into linguistic units of L2 (IVIR, 1996:155).⁴

O crítico evidencia assim uma clara retomada de seus posicionamentos anteriores que estabelecem a equivalência em nível de mensagens e em nível de ato comunicativo, e não em nível de unidades lingüísticas.

Bell (1991:3-30) apresenta importantes pontos de contato com Koller e Etkind, discutidos acima, ao sustentar que textos em línguas diferentes podem receber um certo grau de equivalência no plano semântico, sintático, estilístico e pragmático,

de acordo com o segmento textual que o tradutor pretende considerar (palavra, sintagma, frase, parágrafo, texto) e do tipo de texto que ele está traduzindo.

A relatividade do conceito de equivalência, no entanto, deve ser relacionada não só ao tipo de escolha/decisão individual de cada tradutor, mas também ao ambiente sociocultural no qual ele opera, posto que a língua é um fenômeno variável, que sofre as pressões da sociedade, por ser sistema arbitrário e também convencional, portanto sujeito a mudanças.

É nesse sentido que se pode (ou se deve) interpretar a “equivalência na diferença” postulada por Jakobson, para quem, assim como numa mesma língua a sinonímia não significa equivalência absoluta entre dois termos, também a equivalência tradutória não corresponde necessariamente a uma equivalência plena do conteúdo semântico, posto que códigos lingüísticos diferentes podem conceituar uma mesma realidade extra-lingüística de forma diferente. Jakobson (1959:232-239) fornece o exemplo da palavra “queijo” e do seu heterônimo russo *syr* (significando também queijo). Aparentemente sinônimos, os dois vocábulos não correspondem semanticamente, posto que *syr*⁵ é obtido pela coagulação do leite somente quando se usa um fermento especial, ao passo que o “queijo” é qualquer tipo de produto derivado do leite coagulado, com ou sem o acréscimo de coagulante:

A palavra inglesa “cheese” [queijo] não pode ser identificada completamente com seu heterônimo russo “syr”, porque o “cottage cheese” [requeijão] é um queijo mas não é “syr”. Os russos dizem: [...] “Tragam queijo e [sic] cottage cheese”. No russo-padrão, o alimento preparado com coalhada prensada é chamado “syr” somente se no processo foi utilizado fermento. (Id., ibid., p.235)

Parece evidente que, enquanto Jakobson aborda o problema da equivalência sob o ângulo estritamente lingüístico, a abordagem de E. Nida (1964) é de cunho essencialmente comunicativo. Em sua tradução da Bíblia, Nida opera uma distinção

entre “equivalência formal” e “equivalência dinâmica”, esta alicerçada no princípio do “efeito equivalente” no leitor do TA. Uma posição criticada por House entre outros, como G.Toury, que não vê como esse efeito possa ser testado no enfoque denominado *Response-Oriented, Behavioural Approaches to Evaluating Translations*:

Assuming that it is true that a translation should produce equivalent responses, the question remains, however, whether the degree to which this requirement is met, can be empirically tested. If it cannot be tested, it seems fruitless to postulate the requirement, and the appeal to “equivalence of response” is really of no more value than the philologists and hermeneuticists criterion of “capturing the spirit” of the original. (HOUSE, 1997: 4)⁶

The major weakness of all response-based suggestions for translation evaluation is the weakness of all behaviour-centered approaches: the “black box”, the human mind is not taken into account, such that, for instance, tests involving expert judges, must take criteria for granted that need to be developed and made explicit in the first place. (Id., ibid., p.5)⁷

Apesar dos problemas que as orientações de Nida apresentam, é possível afirmar, argumenta Federica Scarpa, que elas representam um passo importante para o debate sobre a equivalência tradutória, pelo menos por dois motivos: “em primeiro lugar, a antiga dicotomia tradução literal *versus* tradução livre é substituída pela dicotomia fidelidade ao autor *versus* fidelidade ao destinatário; em segundo lugar, ao introduzir a variante dos efeitos sobre o destinatário, na equivalência dinâmica, Nida confere uma dimensão pragmática ao processo da tradução.” (Scarpa, op.cit., p.4)

Em outras palavras, o tradutor se vê pressionado por uma escolha/decisão voltada à equivalência formal, em nível semântico-referencial, ou à equivalência funcional, em nível comunicativo e pragmático (ou em ambos os níveis). A diferença parece importante, porque no primeiro caso o contexto é excluído, enquanto no segundo caso o contexto é essencial: surge assim uma linha divisória entre língua como código e língua como sistema comunicativo.⁸

Se levarmos em conta, junto ao conceito de equivalência, o de função (ou funcionalidade) e contexto, talvez seja necessário relembrar esses conceitos em vista da diferença de objetivos que caracterizou as duas grandes linhas na história da lingüística do século XX: **a)** a linha formalista, cujo objetivo é o estudo da língua como forma, sistema, fora do seu contexto de uso, e **b)** a linha funcional - representada pelo Círculo de Praga, e ainda por Firth, Halliday, entre outros - preocupada com a função sociocultural da língua enquanto instrumento que evoluiu para satisfazer as necessidades comunicativas concretas de seus usuários, que devem ser interpretadas em seu contexto extralingüístico (que inclui, portanto, uma situação).

Dessa dicotomia é que nasce uma realidade situacional e contextual cujo efeito condicionante sobre o significado é de importância cardinal no processo tradutório, e suas variáveis deverão ser consideradas pelo tradutor em suas escolhas: conteúdo, intenção, momento, nível, lugar e participantes do ato comunicativo. Teremos assim a equivalência como adequação à situação e ao contexto lingüístico e extra-lingüístico.

O conceito de equivalência funcional constituiu o princípio fundamental para a abordagem da tradução adotado por House (1997, op.cit.). A autora considera o texto traduzido equivalente ao original se este preencher a mesma função (ou funções), e uma tradução será adequada quando semântica e pragmaticamente equivalente a seu original, ou seja, se apresentar a aderência mais próxima possível ao significado e à função do TF.

A transferência do valor comunicativo e situacional/contextual do TF para o TA ocorreria exclusivamente no tipo de tradução que a autora denomina *covert*, isto é, um texto não-marcado do ponto de vista pragmático, posto que receberá na cultura-alvo o mesmo *status* que teria se tivesse sido criado na LA. Na tradução manifesta,

evidente, *overt*, pelo contrário, a equivalência funcional *stricto sensu* seria praticamente impossível, devido às diferenças socioculturais entre os destinatários das duas línguas, que, quando muito amplas, são difíceis de ser preenchidas, razão pela qual é preciso recorrer a adaptações de diversos níveis.

O modelo housiano, embasado na equivalência funcional, possui o mérito de ter indicado a direção que o debate sobre a equivalência tradutória tomou nesta década. A proeminência do objetivo da tradução, às vezes em detrimento da intenção comunicativa do TF, é retomada e ampliada por Hatim e Mason (1990), segundo os quais o nível de intervenção do tradutor depende em grande escala das exigências dos destinatários.

O mérito desses autores é terem aliado à tradução as ramificações da Lingüística que sustentam a tradução, conferindo-lhe não apenas o *status* de trabalho técnico, mas também uma dimensão social e pragmática.

É uma orientação lingüística semelhante que encontramos em Bell (1991, *op.cit.*), Gutt (1991:54-57) e Baker (1992:19), os quais colocam a tradução na perspectiva de uma ampla concepção integrada de pesquisas lingüísticas recentes na sociolingüística, na teoria dos atos de fala, na análise do discurso e na pragmática. Esse enfoque, embora não trate explicitamente da avaliação da tradução, se torna potencialmente válido para essa finalidade, conforme argumenta House (1997, *op.cit.*, p.19). De fato, a linha encabeçada por Hatim e Mason, Bell, Gutt e Baker extrai a essência de diversas e complexas áreas recentes da Lingüística, ampliando o conceito tradicional de intertextualidade para a cadeia intertextual, isto é, para aquelas relações referenciais cuja coerência constrói o conhecimento para além do texto.⁹

O que Baker argumenta sobre o enfoque de Hatim e Mason é que a abordagem dos estudiosos da Universidade de Edimburgo, embora teoricamente válida, pode ser bastante difícil de aplicar, posto que a ênfase excessiva no texto e no contexto pode levar a ignorar o fato de que, embora um texto seja uma unidade semântica e não gramatical, os significados se realizam através do “*wordings*”, e sem uma teoria baseada no “*wordings*” (expressão traduzida em palavras), não há como tornar explícita a interpretação dos significados de um texto.¹⁰

A distinção de House entre tradução encoberta (*covert*) e manifesta (*overt*) abre caminho para que Gutt (1991, op.cit., p.54-57) estabeleça sua diferenciação entre “uso descritivo” e “uso interpretativo” [meu grifo].

Para Gutt, no primeiro caso, a relação entre TA e TF é incidental e não tem grande importância para o sucesso da tradução (por exemplo no discurso publicitário e na tradução técnica), ao passo que no uso interpretativo do TF a semelhança entre TA e o original é extremamente importante, razão pela qual é necessário que o TA mantenha a equivalência com o conteúdo semântico e com o estilo do TF.

Tomando emprestada essa distinção entre semelhança interpretativa e descritiva da teoria psicológica da pertinência ou relevância,¹¹ que visa a explicar a comunicação em termos de interação entre contexto, estímulo e interpretação, Scarpa (1997, op. cit., p.9) infere que Gutt considera a tradução como uma aplicação da teoria da pertinência. Dessa forma, fica evidente que para Gutt um TA deve possuir sua própria pertinência e não pode, pelo contrário, “ser pertinente apenas em virtude de sua semelhança interpretativa com o TF.”¹²

Contudo, a dissidência entre Gutt e House reside basicamente na abordagem da equivalência funcional: a permanência da mesma função na passagem de um texto a outro (TF para TA). Na opinião de Gutt, a manutenção da função não garante que a

tradução seja equivalente em termos funcionais, porque, na passagem de uma língua a outra, as funções textuais são variáveis enquanto dependem do objetivo da comunicação.

A posição de Gutt, claramente propensa ao uso interpretativo como base da tradução, e fortemente impregnada pela teoria da relevância,¹³ é considerada por House demasiado genérica e muito estreita, pois essa tentativa, afirma House (1997,op.cit.,p.20-21), incorpora a teoria da tradução à teoria cognitivo-comunicacional e, por outro lado, se alinha basicamente com a abordagem orientada para o destinatário.

Sejam quais forem as posições teóricas do momento, é evidente que os conceitos situacional e cultural parecem ter-se tornado centrais na discussão do processo tradutório, e é nesses conceitos que o debate sobre equivalência funcional está embasado. A discussão não pode, pois, prescindir de uma abordagem que leve em consideração os modelos funcionais de Bühler e Jakobson que possuem aquela agilidade necessária para determinar as tipologias textuais com base nas funções lingüísticas predominantes que se realizam na atualização da linguagem. A atividade do tradutor terá assim parâmetros suficientemente científicos para tomar as suas decisões e fazer suas escolhas: tradução literal ou livre, orientada ao leitor, orientada ao texto, orientada ao código, etc. Por outro lado, a avaliação da tradução poderá valer-se com proveito desses parâmetros, considerando categorias ou tipologias textuais, a partir das quais será possível alcançar uma equivalência relativizada, pois relacionada ao tipo de texto em questão, entre outros fatores.

Embora considerando que, em sua grande maioria, os textos de gêneros diversos não possuem claras e absolutas delimitações e portanto podem apresentar sobreposições, haverá sempre a possibilidade de definir qual ou quais as funções da

linguagem predominantes no texto (e dessa forma detectar as intenções do texto) e, portanto, tendo em vista um determinado objetivo tradutório, de proceder às escolhas adequadas para alcançar a equivalência que, embora podendo ser formal, não exclui a funcional. De fato, as tipologias textuais funcionais, centradas na função de um texto, em dado contexto situacional, permitem decidir quais serão as diversas metodologias tradutórias.

É a K. Reiss que devemos o mérito da adoção do tipo de classificação textual embasada nas três macrofunções de K. Bühler. Partindo do tipo de texto, Reiss propõe os critérios da tradução, a fim de alcançar a equivalência necessária e adequada.

Para o texto expressivo (centrado na função expressiva de Bühler - função emotiva de Jakobson), em que a forma, sua dimensão estilística e estética predominam, haverá critérios diferentes dos que se aplicam a um texto conativo, por exemplo, centrado na persuasão, ao passo que o texto informativo (referencial) será centrado no conteúdo (o referente).

Em relação à tipologia de Reiss, a classificação textual realizada por P. Newmark (1988, *op.cit.*), embora também pautada em Bühler, acrescenta e integra as funções de Jakobson, mantendo-lhe no entanto o mesmo espírito, e se apresenta mais flexível, posto que a sua abordagem da tradução não considera o texto como um bloco monolítico: o texto possui a multifuncionalidade. Em outras palavras, a maioria dos textos realiza as três macrofunções buhlerianas, embora haja uma dominante. De fato, sabemos que as funções dialogam entre si, no texto, e uma rígida hierarquia não pode ser estabelecida de forma absoluta.

A contribuição de Newmark vai além da identificação da função dominante do texto - para a finalidade da análise textual - com vistas à tradução, considerando

também a intenção do autor, o tipo de destinatário e o contexto de origem do TF e do TA, e ainda o estilo, relacionado ao tom do texto.

Tendo em vista que em nível programático Newmark pretende fornecer soluções concretas para os problemas que o tradutor tem que enfrentar, utilizando em sua atividade também os instrumentos da análise comparativa entre diversas línguas, que lhe são oferecidos pela estilística comparada, ele detalha a estreita relação entre a tipologia textual e os traços lingüísticos que o definem. Por exemplo, o emprego não convencional da língua, caracterizado pelas expressões metafóricas criativas, pelos neologismos, arcaísmos, sintaxe de exceção ou uma pontuação ousada, anticonvencional, configuram claramente o elemento expressivo (emotivo, pessoal) de um texto.

Com a finalidade de relacionar os tipos de texto às diversas intervenções/decisões/escolhas do tradutor, Newmark utiliza duas metodologias de tradução:

a) semântica, realizada tendo em vista o autor do TF e sua linguagem, adequada aos textos expressivos;

b) tradução comunicativa, realizada tendo em mente o destinatário e adequada aos textos informativos e conativos.

Já tratamos dessas duas modalidades no capítulo 4 e apenas acrescentamos a elogiosa opinião de Scarpa a esse respeito: “as características que diferenciam os dois pólos, representados pelas duas metodologias, representam sem dúvida a contribuição teórica mais original de Newmark à disciplina da tradução.” (Scarpa, op.cit., p.18)

Afinada com a posição de Newmark, a tradução dos textos expressivos terá como unidade e centralidade a expressão lingüística, a palavra, porque é nesse nível que estão contidas as nuances de significado tão relevantes para esse tipo de texto, e a

abordagem deverá ser semântica para dar conta desses valores e alcançar a equivalência funcional mais próxima do original e, portanto, mais adequada.

8.4 Metodologias críticas da tradução

De acordo com Popovic (1973:161-165), a tarefa da teoria é colocar à disposição do tradutor e de seu crítico instruções utilizáveis e um aparato que especifique a atividade da crítica da tradução em relação à sua finalidade original, isto, é, pragmática. O autor observa que na prática tradutória existem duas formas básicas de crítica: uma crítica que trabalha sobre um modelo direto e a crítica que se realiza sem o original de uma tradução.

Para Popovic, a autêntica crítica da tradução, que corresponde aos princípios de uma teoria da tradução, é a que trabalha a obra que o crítico tem realmente em mãos. Trata-se, segundo a classificação do autor, de uma “função analítica” da tradução, que se relaciona diretamente ao texto. Por função analítica da crítica da tradução, Popovic entende “uma complexa análise do estilo, na busca de um *tertium comparationis* entre original e tradução”, para verificar até que ponto o tradutor compreendeu a linguagem do modelo original, tendo por árbitro desse aspecto a lingüística contrastiva ou a lingüística da tradução.

A “função postuladora”, por outro lado, segundo Popovic compreende a escolha de textos para a tradução e está relacionada ao tradutor, enquanto a “função operativa” orienta-se para o receptor (leitor), constituindo-se num fator importante para a naturalização de uma obra oferecida à recepção do leitor. [meus grifos]

O confronto e a análise avaliativa que proponho a seguir parte de uma perspectiva prevalentemente empírica, pautada na função analítica de Popovic, nos

postulados funcionais de Bühler e Jakobson - elaborados e aperfeiçoados por Newmark, nos postulados da estilística comparada e na análise dos atos de fala, através dos quais foram observados os complexos fenômenos da tradução literária.

Além das questões teóricas, privilegiaram-se os problemas da práxis hermenêutica concreta, buscando descrever as técnicas e os procedimentos formais próprios de uma atividade interlingüística aplicada ao texto literário, tentando resgatar o que ele possui de estilístico, de pragmático e de funcional; como esses aspectos “reagem” na tradução e quais foram os recursos utilizados pelos tradutores para preservá-los, isto é, qual foi a formulação de sua poética, devido à importância das funções que eles desempenham.

Posto que a crítica da tradução se movimenta nos vários níveis das operações tradutórias, em função dessa mobilidade não se poderá realizar tudo numa crítica: alguns aspectos receberão mais relevância, ao passo que outros ficarão subsumidos. Conforme Popovic, concretamente isso significa que

a crítica deverá subordinar suas informações à organização da expressão do original e da tradução, bem como suas instruções para o leitor, à função esperada de uma determinada tradução dentro do contexto da evolução e do leitor da obra [...].(Id., ibid., p.164)

NOTAS

¹ Apesar de ter-se focalizado com mais atenção o TF, no caso, *Dom Casmurro*, isso não significa dizer que se possa ficar distantes do TA, posto que a comparação é feita simultaneamente com os três textos: duas traduções e o original.

² A reflexão de Jakobson, que seguindo os passos de Bühler ampliou o esquema sobre as funções da linguagem, demonstrando que os atos inerentes ao processo comunicativo se estabelecem numa rede de funções que abarcam o referente, o emissor, o destinatário, o código lingüístico, a mensagem e o canal, permite e auxilia esse tipo de análise avaliativa. Independentemente dessa linha de pesquisa, os filósofos da Escola de Oxford chegaram a conclusões muito semelhantes, no mesmo sentido, e inclusive indo mais longe, pois incluíram nos atos de fala (*speech acts*) uma parte mais ampla da atividade humana. Eles também tentaram determinar “o que se faz no ato de falar”, tendo em J.L. Austin o descobridor da oposição entre enunciados performativos e constatativos. Uma expressão constatativa é aquela que tende apenas a descrever ou relatar o acontecimento (teríamos aqui uma

função referencial). Quanto à expressão performativa, ela descreve uma certa ação do locutor e sua enunciação consegue realizar essa ação. Os atos de fala performativos possuem, pois: “*a propriedade de que seu sentido intrínseco não se deixa apreender independentemente de uma certa ação que eles permitem realizar. Retomando os termos de Morris, não se pode estabelecer a semântica dessas expressões sem aí incluir uma parte pelo menos de sua pragmática.*” (Ducrot e Todorov, op. cit., p.304)

³ “Correspondência formal é um termo usado em análise contrastiva, ao passo que equivalência tradutória pertence à metalinguagem da tradução. Em princípio, talvez, os dois termos poderiam ser discutidos separadamente em suas duas disciplinas, e é de fato possível imaginar uma teoria da tradução que operasse com o conceito de equivalência sem referência à correspondência formal, assim como é possível imaginar a análise contrastiva apoiando-se no conceito de correspondência estabelecido fora da tradução. Na prática, todavia, ambos os termos têm sido necessários tanto aos estudantes de tradução quanto à análise contrastiva.”

⁴ “a equivalência é relativa, não absoluta, ela emerge do contexto e da situação definidos pelo interjogo de todos os fatores descritos aqui, e não possui existência fora desse contexto; em particular, [...] não é definido *a priori* por um algoritmo que converte as unidades da LF em unidades da LA.”

⁵ O termo foi adaptado graficamente ao nosso alfabeto.

⁶ “Mesmo supondo ser verdadeiro que uma tradução deveria produzir efeitos equivalentes, permanece a questão de poder-se testar empiricamente o grau do alcance dessa exigência. Se não for possível testá-lo, parece inútil postular a exigência, e o apelo à ‘equivalência da resposta’ é realmente de tão pouco valor quanto o critério de filólogos e hermeneutas sobre ‘capturar o espírito’ do original.”

⁷ “O problema maior de todas as sugestões para a avaliação tradutória embasada na resposta é a fragilidade de toda abordagem centrada no comportamento: a ‘caixa-preta’, a mente humana não é levada em conta, de forma que, por exemplo, os textos que envolvem juízos do *expert* precisam aceitar como verdadeiros aqueles critérios que, em primeiro lugar, necessitam de desenvolvimento e explicitação.”

⁸ Em nível metodológico é certamente possível fazer essa clara distinção entre língua-código e língua-comunicação, contudo, levando em conta o que as funções da linguagem realizam, através do código e do contexto, parece possível, e até desejável, não fazer essa distinção, posto que língua e comunicação estão ligadas indissolúvelmente, e no ato tradutório essa relação é absoluta.

⁹ Cf. Resenha da obra de Hatim e Mason: *Discourse and the translator*, por Nils Erik Enkvist. In: *Target*, Vol.4, n.1, p.124-126, 1992.

¹⁰ Baker, citado por House (1997:20).

¹¹ Cf. Sperber D. & Wilson, D. In: _____. *Relevance: communication and cognition*. Oxford:Blackwell, 1986.

¹² A relevância discursiva, segundo Giora (1985), [apud Koch & Travaglia, 1995, p.95-101] se estabelece em função da coerência. Um texto é coerente “quando o conjunto de enunciados que o compõem pode ser interpretado como tratando de um mesmo tópico discursivo. Um conjunto de enunciados será relevante [...] se eles forem interpretáveis como predicando algo sobre um mesmo tema. (Ibid., p.95 e ss.)

¹³ Gutt apresenta uma abordagem teórica da relevância, enfatizando o fato de que “o significado está longe de ser determinado *a priori*, isto é, antes da real execução elocutória, pois depende da interação com o destinatário, juntamente com outros fatores contextuais, através de sua habilidade em fazer inferências.” (p.112) Em sua teoria, o contexto está atrelado ao conhecimento de mundo do destinatário, conhecimento que ele usa para interpretar o enunciado. A interpretação dar-se-ia, pois, nas bases da relevância de um conhecimento/suposição determinado.

9 TRADUÇÕES EM CONFRONTO

Os tradutores devem ser considerados uns prestativos rufiões que nos exaltam as qualidades de uma mulher belíssima, envolta em véus: eles suscitam um desejo irresistível do original.

J. W. Goethe

A análise das traduções e seu confronto com o original permitiram perceber alguns aspectos que, embora analisados do ponto de vista basicamente estilístico-semântico, deixam filtrar outras dimensões textuais como as pragmáticas e as comunicativas, entre outras. Lembramos novamente aqui os termos de Morris citados por Ducrot e Todorov (1988, op.cit.): “não se pode estabelecer a semântica dessas expressões sem aí incluir uma parte pelo menos de sua pragmática.”

O componente pragmático é um dos elementos que sustenta o tripé da língua, e foi proposto pelo filósofo Charles Morris na década de 30, nos Estados Unidos, aliando-se ao componente sintático e semântico. “Quando falamos de *componente pragmático* [...] designamos, dessa forma, o componente que trata da descrição do sentido dos enunciados em contexto.” (Maingueneau, 1998:111)

Dessa forma, acredito que o procedimento utilizado, embora não sustentado por um modelo teórico formal e acabado, evidenciou, pelos traços lingüísticos, aqueles aspectos textuais que pareceriam impossíveis de serem detectados com uma análise estrita e exclusivamente semântico-formal.

Foi o que ocorreu ao confrontar os dois textos: ao estabelecer a semântica de frases e períodos não foi possível deixar de perceber a sua função pragmática. Ao

considerar palavras e estruturas gramaticais, surge a língua em uso, e as ações lingüísticas se tornam eventos comunicativos envolvidos em situações. O narrador Bentinho e os personagens de *Dom Casmurro* “agem” por suas palavras, e a trama que se desenrola está fortemente atrelada aos atos de fala realizados por este ou aquele personagem. As próprias ações descritas e narradas no romance apresentam inúmeras pressuposições que inclusive auxiliam o desenvolvimento e a compreensão da trama. Alguns desses aspectos serão objeto de análise e confronto, juntamente com os traços estilísticos machadianos descritos em capítulo anterior.

Por considerá-lo um entre os tópicos mais delicados da tradução, iniciarei com o aspecto metafórico, sem deixar de considerar os demais aspectos de estilo descritos no capítulo 6. Contudo, como não foi meu objetivo fazer um estudo teórico aprofundado sobre a metáfora - mesmo porque teóricos ilustres já me precederam - mas tão somente delinear, em linhas gerais, o que a metáfora é e significa dentro e fora do texto literário, no confronto entre as traduções em apreço limitei-me a sublinhar aquelas metáforas criativas que mereceram um cuidado ou um esforço maior por parte dos tradutores, e também algumas metáforas cristalizadas que Machado de Assis parece deplorar, ao colocá-las nas falas de seus personagens, ironizando-as.

O objetivo do confronto foi o de estabelecer qual o rendimento expressivo desse aspecto do estilo machadiano nas duas traduções italianas, quais foram os recursos tradutórios utilizados pelos tradutores e como resultam, na tradução, as diversas dimensões textuais acima mencionadas, que se atualizam pelos atos de fala do narrador e das demais personagens.

Dessa forma, tentou-se verificar a equivalência dos aspectos referenciais, ou denotativos, os aspectos conotativos, comunicativos, formais, mas sobretudo estéticos, por isso, antes de proceder à análise das metáforas, torna-se necessário estabelecer uma conceituação operacional minimamente consistente de metáfora, que tomo emprestada da semântica estrutural francesa proposta por Greimas, para o qual “a metáfora é a manifestação de uma isotopia complexa.” (Greimas, 1973:128)¹ Assumo aqui o conceito de “isotopia” no sentido figurado dado por Greimas, posto que a metáfora, vista como substituição, é uma forma lingüística que pretende estabelecer valores, propriedades semelhantes, pelo emprego de formas diferenciadas, como ocorre com o fenômeno isotópico.

Embora a conceituação da metáfora não seja da alçada da teoria da tradução, seria preciso tentar definir o que significa a transferência ou substituição de significado, mas sobretudo de que forma se manifesta e quais os objetivos que ela se propõe, quais as funções que ela desempenha e qual é o grau de seu efeito expressivo ou pragmático no texto literário.

Quanto às categorias da metáfora, já mencionadas acima em função de sua tipologia, de sua maior ou menor traduzibilidade, abordarei em primeiro lugar as metáforas criativas (ou poéticas) que parecem apresentar menores problemas de transferência.

9.1 A tradução das metáforas criativas em Don Casmurro

Retiradas do contexto, as metáforas e as citações de um texto podem perder todo, ou quase todo, o seu valor expressivo, por essa razão, procurando não alongar

em demasia a reprodução dos fragmentos, selecionei aquelas passagens que me pareceram importantes para a comprovação do confronto empreendido, inserindo-as, sempre que necessário, no contexto do período, da frase ou da situação.

Posto que o confronto se dá entre duas traduções (Laura Marchiori, 1958 e Gianluca Manzi, 1997) e o original, os exemplos selecionados foram os mesmos nas duas versões, não se fazendo menção aos fragmentos em que não se constataram diferenças em termos de aderência entre o original e as traduções, via tradução literal e /ou livre-criativa, a não ser em alguns casos, a título de exemplificação.

Irei deter-me principalmente naqueles casos em que poderia haver outras alternativas tradutórias, talvez com um efeito mais aderente ao original e, sempre que as traduções forem absolutamente equivalentes, preservando-se o efeito e a atmosfera pretendida pelo autor, não se farão maiores observações, a não ser eventualmente.

CAP.I² Ao explicar para o leitor o título do livro, Dom Casmurro inicia descrevendo o encontro com o vizinho:

que eu conheço de vista e de chapéu. 5 (7/11)³

Na tradução dessa metáfora metonímica, lemos em Manzi:

che conoscevo appena di vista e, come dire, di cappello (que conhecia apenas de vista e, por assim dizer, de chapéu).

Apesar dos acréscimos e da pontuação, ausente no texto machadiano, o resultado/efeito é muito semelhante; apenas observa-se, em função do acréscimo, uma certa hesitação que reduz o tom decisivo e sintético do original.

Na tradução de Laura Marchiori (1958)⁴, a frase: “que conheço de vista e de chapéu” ficou reduzida a: **che conosco appena** (que mal conheço).

Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. p.5 (8/12) O período foi traduzido por: **“Don” è stato aggiunto ironicamente, per darmi un’aria da aristocratico** (Don foi acrescentado ironicamente para dar-me um ar de aristocrático).

A expressão italiana constitui um clichê que se distancia da fórmula empregada por Machado de Assis, marcadamente metafórica e de cunho imagístico: uma “fumaça” ambiciosa que envolve o personagem.

CAP. II - Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. p. 6 (8/12)

Na tradução lemos:

Ma prima esporrò i motivi che mi spingono a prendere la penna in mano. (Antes porém exporei os motivos que me obrigam a pegar a pena na mão).

Temos aqui duas observações a fazer. Houve novamente uma hipertradução, justificada pelo gênio da língua italiana, avessa a construções excessivamente elípticas. Quanto à palavra “*pena*”, em português está mais para “pluma” do que para caneta. No italiano, “*penna*” está tanto para a formação epidérmica de natureza córnea, cuja função é a de revestir o corpo dos pássaros ou sustentar e dirigir seu vôo, como também para o instrumento utilizado para escrever. Pode-se afirmar que a tradução correspondeu adequadamente ao original e, onde poderia esperar-se um caso híbrido, houve equivalência semântica e comunicativa.

Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos santos. p.6 (10/14)

A metáfora, imagística, foi preservada na tradução literal:

Gli amici che mi restano li ho acquisiti di recente; i vecchi sono andati a studiare la geologia dei campo-santi.

CAP.IV - A frase pronunciada por Bentinho, quando ouve a fala de José Dias e da mãe: **Cosi-me muito à parede**, p. 9 (14/18), traduzida por **Mi incollai alla parete** (grudei-me à parede), conserva a imagem de alguém espremido, muito próximo da parede e, embora no italiano a metáfora seja coloquial e corrente, reproduz bastante bem o efeito do jovem Bentinho na atitude de esconder-se de José Dias.

Na tradução de Marchiori a forma verbal “cosi-me” passou para: **mi addossai** (encostei-me). Perdeu-se em parte, nesse caso, a imagem de Bentinho “grudado” à porta.

CAP. XII - Com que eu então amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente andava *cosido* às saias dela [...] p. 19 (29/32)

O particípio “cosido”, de cunho lusitano, recebeu, na tradução, **attaccato** (pregado, grudado), o que reproduz somente em parte a imagem de Bentinho “cosido” às saias de Capitu, e o tradutor poderia ter empregado o mesmo verbo: “cucito” (cosido) para preservar o efeito. A utilização de uma forma cristalizada pelo uso parece ter reduzido em parte o efeito machadiano. Houve bastante fidelidade, mas a atenção maior foi à língua-alvo.

CAP. XVII - Catei os próprios vermes dos livros. p. 26 (40/44)

O verbo “catei” foi traduzido por **vagliai** (avaliar) nas duas traduções, e a imagem desenhada pelo narrador perdeu-se pela substituição de um verbo cujo significado se afasta em parte da idéia do ato concreto de apanhar, recolher, ajuntar.

Na tradução de Marchiori o verbo “catei” passou para **cercai** (busquei, procurei) e o vocábulo “vermes” foi traduzido por **tarli** (carunchos da madeira), reduzindo a expressão dramática usada por Machado de Assis.

CAP. XVIII - Capitu, a princípio, não disse nada. **Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar** com as pupilas vagas e surdas [...]. p. 27 (41/44)

Na tradução, temos:

Distolse gli occhi, si abbandonou e rimase con lo sguardo vago e sordo [...]. (Afastou os olhos, abandonou-se e ficou com o olhar vago e surdo [...])

A alternativa possível seria a tradução literal, para que a descrição do estado de espírito de Capitu fosse preservada. A alternativa poderia ser: “Raccolse gli occhi, li infilò in se stessa e rimase con lo sguardo vago e sordo [...].” (Recolheu os olhos, os enfiou em si mesma e ficou com o olhar vago e surdo [...]).

A alternativa de Marchiori foi adequada:

Chinò gli occhi concentrandosi, e rimase con le pupille smarrite e spente [...].” (Baixou os olhos concentrando-se, e ficou com as pupilas perdidas e apagadas [...]).

CAP. XXI - Prima Glória pode ser que, em passando os dias, vá esquecendo a promessa [de mandar Bentinho para o Seminário]; mas como há de esquecer **se uma pessoa estiver sempre, nos ouvidos, zás que darás, falando do Seminário?** p. 33 (50/54)

A expressão “zás que darás”, impossível de traduzir, ficou diluída numa metáfora cristalizada:

ma come può scordarsene, se qualcuno batte continuamente quel tasto del seminario? (Mas como pode esquecer-se disso, se alguém bate continuamente naquela tecla do seminário?)

A expressão “bater naquela tecla” não dá conta da metáfora sinestésica, de cunho onomatopaico, e a alternativa poderia ter sido uma substituição pelo símile, como por exemplo: “ma come può scordarsene se qualcuno continua a insistere come un moscone ronzando attorno all’orecchio?” (Mas como pode esquecer se alguém continua insistindo como uma mosca zunindo no ouvido?). A imagem da mosca zunindo insistentemente poderia render esse “zás-que-darás”, sugerindo o ruído forte e repetitivo que o inseto produz.⁵

Na tradução literária, a maior perda de significado (ou seja, o efeito totalizante no leitor) deve-se às propriedades metafóricas específicas da LF, muito mais que aos seus efeitos sonoros. Aqui, porém, trata-se de efeitos de assonância e de aliteração, impossíveis de reproduzir na tradução, e disso decorre a dificuldade encontrada pelo tradutor. De qualquer forma, parece-me que a sugestão dada poderia resolver o problema.

CAP. XXV - Você já reparou nos olhos dela? [A fala é de José Dias] São assim de cigana oblíqua e dissimulada. p.36 (55/58)

Aqui novamente temos a tradução literal, e o efeito da metáfora preservou-se perfeitamente nas duas traduções:

Hai mai osservato i suoi occhi? Sono occhi da zingara, obliqua e dissimulatrice.

CAP. XXVIII - José Dias ia tão contente que trocou o homem dos momentos graves, como era à rua, pelo homem dobradiço e inquieto. p. 40 (60/64)

José Dias era tanto contento che mutò il suo atteggiamento da persona seria che era solito assumere per strada, con quello di un uomo agile e inquieto.

José Dias era tanto contente que cambiò il suo aspetto di uomo serio, quale era sempre per la strada, con quello di un uomo agile e inquieto.

Esse homem “dobradiço” passa a ser, na tradução, **agile e inquieto**. “Dobradiço” significa mais que ágil, lembra alguém ou alguma coisa capaz de dobrar-se de várias maneiras, e a alternativa possível seria: “pieghevole”, um adjetivo que passa perfeitamente a idéia de algo que se dobra e movimenta. Mais uma vez, a tradução literal teria sido preferível à tradução livre, que omitiu a imagem metafórica.

CAP. XXIX - Já temos médicos de primeira ordem, que podem ombrear com os melhores de outras terras. p. 41 (62/65)

Abbiamo ormai medici di prim'ordine, che possono *competere* con i migliori di altri paesi.

Abbiamo ormai medici di prim'ordine, che possono *gareggiare* coi migliori di altri paesi.

O verbo “ombrear” foi traduzido por **competere** (competir) por Manzi. A expressão, aqui metafórica e coloquial, perde-se novamente pelo emprego da linguagem denotativa, substituindo a imagem machadiana de homens ombro-a-ombro, ou seja, iguais em suas habilidades e qualidades. Uma opção possível poderia ser: cimentarsi ou gareggiare (confrontar-se com alguém em paridade de situação), opção esta escolhida por Marchiori.

CAP. XXX - E tornava à tocha comum [o pai de Capitu], outra vez a interinidade interrompida [...]. p. 42 (65/68)

No italiano, a frase nominal, que faz referência implícita ao cargo interino ocupado por Pádua tempo atrás, com uma dose de ironia pelo orgulho desmedido que o cargo havia trazido ao Pádua, e que o narrador já havia acentuado ironicamente num capítulo anterior, passa a uma expressão denotativa:

Ritornava alla semplice torcia, un'altra volta l'incarico gli era stato revocato. (... outra vez o cargo lhe havia sido revogado).

Na tradução de Marchiori, temos:

Ritornava alla semplice torcia, ancora una volta l'interinato interrotto. (Tornava à tocha comum, outra vez a interinidade interrompida).

A tradução literal preservou a alusão ao cargo interino ocupado por Pádua, ironizado num capítulo anterior.

CAP. XXXI - A pérola de César acendia os olhos de Capitu. p. 45 (69/72)

Nesse fragmento, a metáfora foi traduzida literalmente e foi preservada em sua integridade e efeito pelos dois tradutores:

La perla di Cesare accendeva gli occhi di Capitu.

CAP. XXXII - Traziam não sei que fluido [os olhos de Capitu] misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. p.46 (72/75)

A passagem foi traduzida de forma literal, quase idêntica pelos dois tradutores, conservando toda a imagística sinestésica do original. Contudo, Marchiori conseguiu ser mais fiel e manteve os verbos do original, com a exceção de “envolver-me”, que ela substituiu por “travolgermi” (arrastar-me, no sentido da onda marinha que arrasta para dentro), conferindo mais dramaticidade à descrição:

Aevano non so quale fluido misterioso e energetico, una forza che trascinava dentro, come un'onda che si ritira dalla spiaggia, nei giorni di risacca. Per non essere trascinato via, mi aggrappai alle altre parti vicine: alle orecchie, alle braccia, ai capelli sciolti sulle spalle, ma appena cercavo le pupille, l'onda che ne usciva andava crescendo, cava e scura, minacciando di avvilupparmi, di strapparmi e di inghiottirmi.

Avevano non so quale fluido misterioso e energico, una forza che trascinava dentro, come l'onda che si ritira dalla spiaggia nei giorni di risacca. Per non essere trascinato, mi aggrappai alle altre parti vicine, alle orecchie, alle braccia, ai capelli sciolti sulle spalle; ma appena cercavo le pupille, l'onda che ne usciva andava crescendo, profonda e oscura, minacciando di travolgermi, di spingermi e inghiottirmi.

CAP. XXXIV - Assim, apanhados pela mãe [Bentinho e Capitu em atitude suspeita e comprometedora] éramos dois e contrários, ela encobrindo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio. p.50 (76/79)

Na tradução, o verbo **publicava**, sugestivo de exhibir, dar a ver, a conhecer, substituído por **rivelavo** (revelava) perdeu muito de sua força expressiva, e poderia ter sido traduzido pelo mesmo verbo: “pubblicavo”. O efeito antitético ficou aqui bastante diluído nas duas traduções.

A denúncia de José Dias alvoroçara-me, a lição do velho coqueiro também, a vista dos nossos nomes abertos por ela no quintal deu-me um grande abalo, como vistes; **nada disso valeu a sensação do beijo. Podiam ser mentira ou ilusão. Sendo verdade, eram os ossos da verdade, não eram a carne e o sangue dela. p.51 (77/80)**

Le **dichiarazioni** di José Dias mi avevano emozionato, e così pure la lezione del vecchio albero di cocco; la vista dei nostri due nomi incisi da lei sul muro del cortile mi aveva fortemente scosso, come hai visto; **ma nulla di tutto questo contò quanto la sensazione del bacio. Potevano essere menzogna o illusione. Se erano vere, erano le ossa della verità, non la carne e il sangue.**

La **delazione** di José Dias mi aveva emozionato, e così pure la lezione del vecchio albero di cocco; la vista dei nostri due nomi incisi da lei sul muro del cortile mi aveva dato una forte emozione, come avete visto; **ma nulla di tutto questo contò come la sensazione del bacio. Potevano essere menzogna o una illusione. Se erano vere, erano le ossa della verità, non la carne e il sangue.**

Novamente, a tradução literal-criativa da complexa metáfora preserva o efeito intenso descrito por Bentinho. Marchiori se mantém mais próxima do original

con “delazione” (denúncia), ao passo que Manzi opta por “dichiarazioni” (declarações).

Outra vez senti os beijos de Capitu. Talvez abuso um pouco das reminiscências osculares ... p.51 (77/80)

A ironia levemente debochada, embora adoçada pela lembrança feliz, na tradução perdeu-se por completo: **Forse abuso un po' troppo del ricordo del bacio** [...] (da lembrança do beijo). A alternativa, para essa passagem, que o narrador quer enfática e irônica, poderia ter sido a seguinte: “le reminiscenze osculatrici”. A expressão erudita usada por Dom Casmurro confere mais vigor ao fragmento, e a língua italiana possui essa expressão, também erudita, empregada de forma irônica no original. A tradução literal aqui teria preservado bem mais a intenção do autor.

CAP. XXXIX - O alvoroço da primeira hora é melhor [refere-se à honra de protonotário apostólico, recebida por Padre Cabral]; esse estado da alma que vê na inclinação do arbusto, tocado do vento, um parabém da flora universal, traz sensações mais íntimas e finas que qualquer outro. p.56 (86/89)

L'emozione del primo momento è la migliore; quello stato d'animo che vede nell'inclinarsi dell'arbusto, piegato dal vento, un augurio della flora universale, produce sensazioni più intime e sottili di qualsiasi altro.

A passagem metafórica foi traduzida literalmente tanto por Manzi como por Marchiori, preservando todo o seu valor poético e, ao mesmo tempo, a conotação levemente irônica.

CAP. XL - [...] a minha imaginação era uma grande égua ibera: a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre [...] p.59 (89/92)

A tradução literal dessa metáfora complexa manteve toda a imagística e a força expressiva do original, talvez acentuada pela escolha de “destriero” (corcel), ao invés de “cavalo”:

[...] **la mia immaginazione era una grande cavalla iberica: la più lieve brezza le dava un puledro, che diventava subito il *destriero* di Alessandro**
[...]

CAP. XLI - Quantas intenções viciosas há assim que embarcam, a meio caminho, numa frase inocente e pura! Chega a fazer suspeitar que a mentira é muita vez tão involuntária como a transpiração. p.60 (91/94)

O tradutor Manzi esbarrou aqui na /hiper-/ e na hipotradução devido à liberdade que deu ao período:

Quante cattive intenzioni possono essere riposte, a metà strada, in una frase innocente e pura come questa! Può persino far sospettare che molte volte la menzogna sia ** involontaria come il sudore. (Quantas más intenções podem ser repostas, a meio caminho, numa frase inocente e pura como esta! Pode-se até suspeitar que muitas vezes a mentira seja involuntária como o suor).⁶

A primeira observação refere-se ao verbo “embarcam”, substituído por uma locução verbal como “possono essere riposte” (podem ser colocadas, repostas). A segunda, refere-se a “come questa” (como esta), ausente no original. A extensão do período prejudicou o tom exclamativo carregado de afetividade. A terceira, relaciona-se à ausência de “tão” (tanto), presente no original, para enfatizar a comparação. Uma alternativa poderia ser: “Ci sono tante cattive intenzioni che possono imbarcare, a metà strada, in una frase innocente e pura! Può far sospettare che la menzogna molte volte sia tanto involontaria come il sudore.” (Há tantas más intenções que podem embarcar a meio caminho, numa frase inocente e pura! Pode fazer suspeitar que a mentira muitas vezes seja tão involunária como o suor).

Os problemas da tradução de Marchiori são muito semelhantes aos de Manzi: o verbo “embarcam” foi substituído por “trovano espressione” (encontram expressão), e os problemas de /hiper-/ e hipotradução são praticamente da mesma natureza.

A substituição, o excesso ou a ausência de elementos na tradução, em muitos casos, prejudicam o efeito, quando não a compreensão. Em se tratando de linguagem expressiva, o perigo é ainda maior. A idéia “das intenções embarcando numa frase inocente e pura” perdeu “o barco” e, com ele, perdeu-se a imagem.

A verdade é que minha mãe era cândida como a primeira aurora, anterior ao primeiro pecado [...] p. 60 (92/95)

La verità è che mia madre era candida come la prima aurora, precedente al primo peccato [...]

La verità è che mia madre era candida come la prima aurora, anteriore al primo peccato [...]

A primeira parte da metáfora, na tradução literal de Manzi, permaneceu intacta com o seu valor de símile; quanto à segunda parte, na verdade uma comparação explícita, houve a substituição desnecessária do adjetivo “anterior” por “precedente”. Querendo substituir, uma alternativa poderia ter sido uma forma verbal mais adequada: “La verità è che mia madre era un’anima candida come la prima aurora, *venuta prima* (vinda antes, anterior) del peccato originale.” Marchiori foi mais feliz: preservou o mesmo adjetivo “anteriore”.

CAP. XLII - Capitu tornou cá para fora e pediu-me que outra vez lhe contasse o que se passara com minha mãe. Satisfi-la, atenuando o texto desta vez [...] p.62 (95/98)

Nas traduções, “o texto” passou para “le parole” (as palavras): perdeu-se inutilmente a conotação metafórico-metonímica por uma substituição desnecessária, posto que a palavra *texto* existe em italiano com a mesma acepção literal ou figurada.

CAP. XLVII - [...] a verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu, cochilando o seu arrependimento. p.68 (103/106)

A expressão “cochilando o seu arrependimento” foi traduzida por: **a cullare il suo pentimento** (a **ninar** o seu arrependimento) nas duas traduções. A substituição de cochilando por “cullare” é sem dúvida criativa, mas nesse caso a metáfora se desloca de nível: entre o cochilar e o ninar há uma boa diferença: enquanto a primeira ação é, digamos, natural e fisiológica, a segunda é cultural. Nessa transposição, o arrependimento (cochilante) de Capitu, sugerindo que ela o ignoraria em parte, se opõe ao ato de ninar (o arrependimento) que não somente deixa de ignorar, mas cuida, preserva e acalenta.

CAP. LI - [...] eu era puro, e puro fiquei, e puro entrei na aula de São José, a buscar de aparência a investidura sacerdotal, e antes dela a vocação. Mas a vocação eras tu, a investitura eras tu. p.71 (108/111)

[...] io ero puro, e puro rimasi, e puro cominciai le lezioni al São José, apparentemente per procurarmi l’investitura sacerdotale e, prima di questa, la vocazione. Ma la vocazione eri tu, tu l’investitura.

[...] io ero puro, e puro rimasi, e puro entrai nel collegio di San Giuseppe, apparentemente per procurarmi l’investitura sacerdotale e, prima di questa, la vocazione. Ma la vocazione eri tu, l’investitura eri tu.

A tradução do fragmento grifado, (Manzi) substituindo a ordem dos elementos da segunda oração, preserva a beleza da metáfora, contudo insere um clima suspenso, de expectativa, que o “tu” do original, em final de frase, deixa definitivo, permanente e acabado, por ser um lexema monossilábico, ao passo que “investidura”, com suas

cinco sílabas, prolonga desnecessariamente a idéia, quando o sentimento de Bentinho naquele momento não admitia mudanças ou demoras. Marchiori traduziu literalmente, mantendo a mesma ordem sintática, a mesma perentoriedade e o mesmo efeito.

CAP. LIV - Foram cócegas da mocidade [...] p.74 (112/114)

A palavra “cócegas” foi traduzida por “**pruriti**” e “**prurigini**”: enquanto Manzi mantém o termo popular, Marchiori utilizou um termo arcaico e erudito que não está nas intenções do texto.

CAP. LV - A insônia, musa de olhos arregalados não me deixou dormir [...] as cócegas pediam-me unhas, e eu coçava-me com alma. p.75 (115/118)

L’insonnia, musa dagli occhi spalancati, non mi lasciò dormire [...] i pruriti reclamavano unghie, e io mi grattavo con l’anima.

L’insonnia, musa dagli occhi spalancati, non mi lasciò dormire [...] le prurigini richiedevano le unghie, e io mi grattavo con l’animo.

A tradução de Manzi é mais condizente com o estilo coloquial que predomina no romance. Em função da palavra “prurigini”, empregada por Marchiori, o texto adquire contornos mais cerimoniosos e rebuscados, por ser termo mais antiquado e de cunho erudito.

Durante as elucubrações noturnas de um Bentinho insone, tentando compor um soneto, surge a seguinte metáfora:

Criei forças novas e esperei. Não tinha janela; se tivesse, é possível que fosse pedir uma idéia à noite. E quem sabe se os vaga-lumes, luzindo cá embaixo, não seriam para mim como rimas das estrelas, e esta viva metáfora não me daria os versos esquivos, com os seus consoantes e sentidos próprios? p.78 (118/121)

Chiamai a raccolta nuove forze e attesi. Non c’erano finestre nella mia stanza; se ne avessi avuta una, probabilmente sarei andato a chiedere

un'idea alla notte. E chissà se le lucciole, che scintillano qua in basso, non sarebbero state per me come rime di stelle, e questa metafora viva non mi avrebbe offerto quei versi riluttanti, con le loro giuste consonanze e con il senso proprio?

Chiamai a raccolta nuove forze e aspettai. Non c'erano finestre nella mia stanza; se ne avessi avuta una, probabilmente sarei andato a chiedere un'idea alla notte. E le lucciole che scintillano quaggiù non sarebbero state forse per me come rime di stelle, e questa metafora viva non mi avrebbe suggerito i versi tanto restii a *zampillare* con le rime e il senso giusto?

Apesar de as duas traduções serem absolutamente aderentes, é possível dizer que Marchiori consegue ser mais criativa e ampliar a imagem, ao acrescentar o verbo “zampillare” (que indica a saída de líquido em forma de pequenos jatos, como água de nascente): “[...] e questa metafora viva non mi avrebbe suggerito i versi tanto restii a zampillare con le sue rime e il senso giusto?” (e esta metáfora viva não me teria sugerido os versos tão esquivos em brotar com suas rimas e o sentido próprio? Uma sugestão possível seria a tradução absolutamente literal: “... e questa viva metafora não mi avrebbe dato i versi schivi, colle sue rime e significati proprî?”

CAP. LVIII - Em seus sonhos eróticos no seminário, Bentinho tinha a impressão de que

as batinas traziam ar de saias. p.81 (123-126)

Nas duas traduções houve hipertradução: Manzi e Marchiori utilizam uma linguagem polida, expressões eruditas que anulam o coloquialismo marcante do original:

Le vesti talari ondeggiavano come sottane e mi rammentavano la caduta di quella signora, em Manzi. (Os hábitos talaes ondulavam como saias e me recordavam a queda daquela senhora).

Gli abiti talari sembravano sottane e mi rammentavano la caduta di quella signora, em Marchiori. (Os hábitos talares pareciam saias e me recordavam a queda daquela senhora).

Uma alternativa apta a conservar a informalidade da fala de Bentinho, poderia ser: “Le tuniche dei preti” (as batinas dos padres).⁷

CAP. LIX - Ao refletir sobre o que perdeu em suas leituras distraídas, lamenta Bentinho:

Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas [...] todos me aparecem agora [...] e os generais sacam das espadas que tinham ficado nas bainhas, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal [...] p. 82 (126-128)

I fiumi, le montagne, le chiese che non mi fu dato vedere nelle pagine lette [...] tutti mi appaiono allora [...] i generali sguainano le spade che erano rimaste nel fodero, i trombettieri liberano le note che dormivano nel metallo [...]

Os “clarins” (instrumentos) foram traduzidos por “**trombettieri**” (trombeteiros), de modo que a imagem dos metais soltando notas adormecidas é substituída pelos instrumentos sendo tocados por mãos humanas, o que parece desfocar a imagem poética.

CAP. LX - Ao lembrar o Cap. XVIII, que traz ao narrador lembranças saudosas de Capitu menina, devido ao pregão do vendedor de cocadas, ele decide pedir a um músico que lhe escreva a partitura esquecida e

grudá-la às pernas do capítulo. Se depois jarretei o capítulo foi porque outro músico, a quem mostrei, me confessou [...] não achar no trecho [...] nada que lhe acordasse saudades. p.83 (126-129)

appiccarlo in fondo al capitolo. Se poi mutilai il capitolo, fu perché un altro musicista, al quale lo mostrai, mi confessò [...] di non trovare nel brano [...] nulla che risvegliasse in lui un senso di nostalgia.

appiccicarlo in fondo al capitolo. Se pois ne tagliai la fine, fu perché un altro musicista, al quale lo mostrai, mi confessó [...] che non trovava nel brano [...] nulla che risvegliasse in lui un senso di nostalgia.

A expressão “grudá-la às pernas” foi traduzida por “appiccicarlo in fondo” (colar o capítulo no final) e o verbo “jarretei” foi traduzido por “mutilai” (Manzi) e “tagliai” (Marchiori). A tradução de Manzi (mutilai) possui maior equivalência do que a de Marchiori (cortei). Há, nessa metáfora, a clara idéia de algo sendo amputado, pela força do verbo “jarretar” e uma possível alternativa seria justamente “amputai” (amputei), no sentido de mutilar.

CAP. LXI - Ao descrever o comportamento de José Dias, preocupado com a ida à Europa, para afastar Bentinho do seminário [mas também para fazer a viagem de seus sonhos], o narrador faz uma curiosa comparação:

Podia compará-lo [José Dias] aqui à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir. p.84 (128/130)

Potrei paragonare José Dias alla vacca di Omero: girava e gemeva attorno al vitello che aveva appena partorito.

Potrei paragonare José Dias alla vacca di Omero: girava e muggiva attorno al vitello che aveva appena partorito.

As duas traduções foram literais, contudo Marchiori utiliza o verbo “muggiva” (mugia), mais expressivo que “gemit”, e a palavra “cria”, inexistente em italiano, foi substituída por “vitello” (terneiro).

Em visita ao seminário, José Dias é informado pelos professores de que Bentinho **dará conta da mão**, no sentido de que Bentinho dará conta dos estudos e será um bom padre. p. 84 (129/131)

Nas traduções temos: **sembra che ce la farà** (parece que vai dar conta) e **pare che debba riuscire** (parece que vai conseguir). Devido ao tom coloquial da frase, Manzi foi mais aderente ao texto do que Marchiori, embora uma saída poderia ter sido: “se la caverá” (dará conta), expressão absolutamente coloquial e corrente no italiano.

Ao comparar José Dias à vaca de Homero, diz Bentinho:

Pareceu-me outra vez a vaca de Homero, como se ‘este mundo também é igreja para os bons’ fosse outro bezerro, irmão dos ‘santos óleos da teologia’. Mas não dei tempo à ternura materna. p.85 (130/132)

A expressão cômico-irônica, breve e incisiva, definindo bem a intenção do narrador, sofreu hipertradução nos dois textos:

Ma não lasciai alla tenerezza materna il tempo di esprimersi e risposi: [...] (Mas não deixei à ternura materna o tempo de expressar-se e respondi [...]).

O prolongamento da frase (elíptica no original) desviou “a pressa do narrador” em cortar a conversa de José Dias que já o aborrecia. Embora o italiano seja uma língua que não se afina muito com as elipses, por ser mais prolixa, uma possibilidade tradutória poderia ter sido a tradução literal que em nada prejudicaria a LA, preservando a intenção e a função do texto.

CAP. LXII - O narrador dirige-se, como é de costume, ao seu leitor, para contar de seus primeiros ciúmes em relação a Capitu:

[...] **um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas.** p.86 (132/134)

O vocativo grifado foi traduzido adequada e literalmente por Manzi (**lettore delle mie viscere**), ao passo que Marchiori faz uma drástica redução/substituição:

lettore mio caro (meu caro leitor). Nesse caso, a literalidade se impunha, posto que o narrador está exibindo os seus mais íntimos sentimentos (as suas entranhas), e a hipotradução dilui toda a emoção desse fragmento, perdendo-se assim o ato perlocutório.

Um problema tradutório difícil de solucionar surge no mesmo capítulo, quando José Dias (a personificação de Iago) insinua que Capitu anda **alegre [...] uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela [...]** O vocábulo “peralta” possui dois significados, o de pessoa afetada, elegante, graciosa e o de criança travessa. Manzi traduz por **damerino** (jovem belo e gracioso), enquanto Marchiori emprega **zerbinotto**.⁸

Tendo em vista o tom debochado e uma certa antipatia que José Dias sente por Capitu, que estaria impedindo a carreira eclesiástica de Bentinho, a tradução poderia tender mais para “bellimbusto”, isto é, um jovem de boa aparência, mas sem dotes intelectuais.

Num ímpeto enfático, Bentinho, tomado de ciúmes, dirige-se ao leitor dizendo que ninguém seria capaz de compreender o que ele sentiu em função das insinuações de José Dias:

[...] **ainda que eu o diga com todas as letras da etimologia.** p.86 (132/134)

A expressão redundou numa hipotradução:

per quanto io te lo dica chiaro e tondo (embora eu o diga claramente).

A expressão grifada é absolutamente coloquial (uma espécie de gíria), enquanto que o original utiliza uma expressão rebuscada e bastante sugestiva. A

tradução literal teria sido mais adequada, mesmo porque no italiano isso seria completamente possível, sem ferir nem a língua nem a gramática.

CAP. LXVI - Ao descrever Prima Justina, Bentinho considera que ela não era interesseira, e que pensasse em algum legado por parte de Dona Glória:

as pessoas assim dispostas excedem os serviços naturais [...] precedem os fâmulos.⁹ p.91 (140-141)

O vocábulo grifado, significando “servos, criados”, foi traduzido por **servi**. No entanto o vocábulo arcaico poderia ter sido preservado, posto que o romance é ambientado no século XIX, conservando assim a atmosfera do texto em que se alternam termos eruditos e populares, ao sabor das emoções do narrador que, nas suas digressões, mostra clara preferência pela linguagem de nível culto.

CAP. LXVII - Bentinho é informado por José Dias que a mãe está doente e um pensamento “pecaminoso” atravessa a consciência do narrador:

e foi então que a Esperança, para combater o Terror, me segredou ao coração não estas palavras, pois nada articulou parecido com palavras, mas uma idéia que poderia ser traduzida por elas: “Mamãe defunta, acaba o seminário.” p.93 (142/143)

e fu così che la Speranza, per combattere il Terrore, mi sussurrò nel cuore, non esattamente queste parole, giacché non articolò nulla di simile a una frase, ma un’idea che si sarebbe potuta tradurre così: “Morta la mamma, finisce il seminario”.

e allora la Speranza, per combattere il Terrore, mi sussurrò nel cuore, non queste parole, poiché non articolò nulla di simile a questa frase, ma un’idea che si sarebbe potuta tradurre così: “Se muore la mamma, lascio il seminario”.

Na tradução literal de Manzi manteve-se o efeito emocional, sugerido pela frase elíptica, essencial, e pela sintaxe inversa. Já Marchiori recorre à hipertradução, à

ordem sintática canônica, empregando uma oração condicional desenvolvida: “Se muore la mamma, lascio il seminario” (se a mamãe morre, deixo o seminário), em que se substitui o clima emocional pelo racional, em virtude dos acréscimos gramaticais e sintáticos.

Bentinho tenta obter a compreensão do leitor por esse mau pensamento:

A piedade filial desmaiou um instante [...]. p. 94 (143/145)

Nas duas traduções, “desmaiou” foi substituído por **si oscurou** (obscureceu), bastante poético, mas a força verbal do original ficou atenuada. Poderia ter sido empregada a locução verbal “venne meno”, (desmaiou) na melhor forma literal.

Ao ironizar o emprego dos superlativos por José Dias, o narrador recomenda que o leitor o avise, caso ele caia no mesmo exagero: **nada há de mais feio que dar pernas longüíssimas a idéias brevíssimas.**

Nas traduções, a forma sintética “brevíssimas” foi mantida por Manzi: **brevissime**, e substituída por Marchiori por uma analítica: **idee molto brevi** (idéias muito breves). Evitando o superlativo, perdeu-se mais uma alusão à mania de José Dias, justamente a dos superlativos sintéticos.

Acostumado a prometer a Deus centenas de rezas para compensar os seus pecados, Bentinho dificilmente cumpre as promessas:

Non paguei uns nem outros [refere-se ao Pai-nosso e à Ave Maria], **mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária - ainda que o devedor as não pague valem a soma que dizem.** p. 94 (144/145)

Non pagai né questi né quelli , ma quando sono fatti da anime candide e sincere tali voti sono come le cambiali: anche se il debitore non paga valgono la somma che rappresentano.

As traduções são quase literais, contudo a reduzida de gerúndio do original foi substituída por uma subordinada temporal desenvolvida: “**Non pagai né questi né quelli, ma quando sono fatti da anime candide ...**” (Não paguei nem estes nem aqueles, mas quando são feitos por alma cândidas ...), atenuando-se, pela construção sintática, a carga emocional contida no fragmento.

CAP. LXXVIII - Quando Bentinho confessa ao companheiro de seminário que está amando uma pessoa [Capitu], Escobar, intrigado:

espeta-lhe outra vez os olhos, na tentativa de saber mais. p.104 (159-160)

As duas traduções evitaram (ou pelo menos atenuaram) a metáfora:

guardò con sguardo penetrante (olhou com olhar penetrante) e

mi fissò gli occhi addosso (fixou em mim os olhos),

respectivamente em Manzi e Marchiori. A segunda opção é bastante próxima do original, mas nada impedia a tradução literal, metafórica: “**infilò gli occhi nei miei**” (enfiou os olhos nos meus) que reproduz melhor a idéia de perscrutar.

CAP. LXXX - A ida de Bentinho ao seminário representa um sério problema para o adolescente e ele sabe que

Um cochilo da fé [materna] teria resolvido a questão a meu favor, mas a fé velava com os seus grandes olhos ingênuos. p.106 (163-165)

Un tentennamento della fede avrebbe risolto la questione in mio favore, ma la fede vegliava con i suoi occhi ingenui.

Un tentennamento della fede avrebbe risolto la questione a mio favore, ma la fede vegliava con i suoi grandi occhi ingenui.

Eis uma imagem que perde em parte os seus contornos afetivos, ao ser interpretada com outro vocábulo menos coloquial: “tენტennamento” (oscilação), quando poderia ter sido literalmente preservada com “**pisolino**” (cochilo). Contudo, Marchiori equilibra a afetividade do momento, acrescentando o adjetivo “grandi” aos “olhos ingênuos”.

Após a ida de Bentinho para o seminário, Capitu começa a passar cada vez mais tempo com D.Glória, tornando-se quase uma filha:

Capitu passou a ser a flor da casa [...]; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. **Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura.** p.107 (164/165)

Capitu diventò il fiore della casa [...]; vi trascorreva ore e ore ascoltando, parlando e cantando. **Mia madre ne scrutava il cuore, le rivolgeva il suo sguardo, e il mio nome era fra loro come la parola magica che custodiva l'avvenire.**

Capitù diventò il fiore della casa [...]; vi trascorreva ore e ore, ascoltando, parlando e cantando. **Mia madre ne studiava i palpiti del cuore, la fissava intensamente, e il mio nome era fra di loro come pegno dell'avvenire.**

A carga emocional, a força descritiva e discursiva dos verbos “apalpava”, “revolvía”, que transitam para o objeto “olhos”, ficou modificada, atenuada, pelo emprego de **scrutava** (perscrutava) e **rivolgeva il suo sguardo** (dirigia o olhar) (Manzi) e **studiava i palpiti** (estudava os pálpitos), **la fissava intensamente** (fixava-a intensamente, em Marchiori). Aqui, contudo, os tradutores fizeram a melhor escolha possível, posto que os verbos do original são quase intraduzíveis no italiano, quando empregados da forma figurada que lhe deu Machado de Assis.

CAP. LXXXIII - Toda vez que Bentinho volta do seminário, encontra Capitu crescida, mais mulher:

[...] **os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império.** p.109 (168/169)

A expressão grifada foi traduzida por: **la bocca un'altra avvenenza** (a boca [tinha] outra beleza) e **la bocca una nuova espressione imperiosa** (a boca [tinha] uma nova expressão imperiosa). A segunda tradução é sem dúvida mais aderente ao original, no entanto poderia ter sido mantido “império” pela palavra “imperiosità”, substituída por locução na tradução de Marchiori.

CAP. XCIII - Bentinho acaba de presenciar a morte de um jovem vizinho e tenta esquecer o episódio, pensando nas compensações da vida:

Quanto à outra pessoa que teve a força obliterativa, foi o meu colega Escobar [...]. p. 117 (181/182)

A expressão grifada foi traduzida por paráfrase:

L'altra persona che ebbe il potere di rimuoverne il ricordo fu il mio compagno Escobar [...] (a outra pessoa que teve o poder de remover sua [do vizinho morto] lembrança foi o meu colega Escobar ...)

L'altra persona che ebbe il potere di cancellare il ricordo del morto fu il mio compagno Escobar [...] (A outra pessoa que teve o poder de apagar a lembrança do morto foi o meu colega Escobar ...)

Ambos os tradutores evitaram o adjetivo erudito “obliterativa”, que existe em italiano com o correspondente **obliterante**. A razão seja talvez de ordem cultural, posto que o termo é empregado prevalentemente na medicina. Mas aqui o narrador faz questão de utilizá-la, entremeando, como já vimos, grande quantidade de coloquialismos a expressões da língua culta e arcaica, razão pela qual o adjetivo poderia ter sido preservado.

CAP. XCIV - Quando Escobar faz a apologia da matemática, opondo-lhe a ortografia como insignificante, Bentinho fica chocado:

Criado na ortografia de meus pais, custava-me a ouvir tais blasfêmias [...].p.120 (185-187)

O termo grifado foi substituído por **culto dell'ortografia**, e a hipertradução prejudicou a explicação incisiva, nada enfática, porém cômica, do narrador.

Quando Bentinho e Escobar são repreendidos pelos superiores do seminário por algumas atitudes afetuosas, decidem vingar-se:

Quebremos-lhe a castanha na boca. p.121 (187-188)

Aqui temos uma expressão idiomática que no italiano corresponde a **ingoiare/inghiottire il rospo** (engolir o sapo). Essa foi a escolha de Marchiori, que conservou o idiomatismo, ao passo que Manzi empregou a expressão **morire di invidia** (morrer de inveja), que não possui a força expressiva do dito popular.

Quando José Dias propõe a Bentinho a ida ao Vaticano, para pedir a dispensa papal (da promessa materna de dar um padre à Igreja), este tergiversa um pouco, porque antes quer consultar Capitu sobre a viagem:

neguei a pés juntos que quisesse consultar alguém. p.122 (188-189)

O fragmento redundou numa hipotradução, com o emprego de um modalizador: **negai recisamente** (neguei com firmeza). Neste caso, a paráfrase teria sido mais eficaz: “**negai giurando sulla Bibbia**” (neguei jurando sobre a Bíblia).

CAP. XCVII - O narrador decide que foi excessivamente prolixo e que o resto do livro deve ser apressado:

Agora não há mais que levá-la [a narrativa] **a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo.** p.125 (192-193)

No confronto das duas traduções, observa-se que a expressão popular “grandes pernadas” foi evitada e substituída por **grandi passi** (grandes passos) e **di gran corsa** (na corrida), numa clara utilização do padrão culto. Ambas as expressões dão conta da idéia expressa pelo narrador, contudo o italiano possui termo semelhante, igualmente popular: “**sgambata**” (pernada). A escolha, quase certamente intencional, deve-se provavelmente à predileção dos tradutores por expressões menos prosaicas, o que contraria o estilo machadiano mais propenso ao coloquialismo.

CAP. CIII - Quando José Dias visita Bentinho e Capitu recém-casados, os encontra tão felizes que chega a compará-los a **duas aves criadas em dois vãos de telhado contíguos**, mas o narrador, apesar da comicidade e do exagero da expressão, não consegue ironizar como de costume, porque “*a felicidade tem boa alma.*” p. 131 (202/203) A última metáfora foi evitada pelos dois tradutores que optaram pela denotação: **la felicità rende buoni** (a felicidade torna boas as pessoas).

CVIII - Temos aqui caso semelhante ao anterior. Apesar do excelente relacionamento de Bentinho e Capitu, falta um filho:

Pois nem tudo isso me matava a sede de um filho. p. 135 (209/211)

Os tradutores evitaram a metáfora, substituindo-a pela denotação e hipertradução:

Ebbene, neppure tutto ciò riusciva ad appagare il mio desiderio ardente di avere un figlio (Contudo, isso tudo não conseguia satisfazer o meu desejo ardente de ter um filho).

A escolha de “**desiderio**” (desejo) ao invés de “sede”, juntamente com a hipertradução, atenuou a forte carga emotiva da expressão exclamativa do original: em parte pela denotação, em parte pelo tom formal que anula o coloquialismo do original. Uma alternativa poderia ter sido: “**Ma nulla di questo attenuava la sete di un figlio**” (Mas nada disso atenuava a sede de um filho).

CAP. CX - Na ocasião em que o narrador decide dedicar um capítulo à primeira infância do filho, prevê que a história será longa:

O resto come-me ainda muitos capítulos. p.138 (213/214)

Enquanto Marchiori evita a metáfora: **Il resto mi occupa ancora molti capitoli**, Manzi a mantém: **Il resto mi mangia molti capitoli**. Contudo omite o “ainda” que modaliza o enunciado, sugerindo que há muito mais a dizer. A força modalizadora enfraqueceu, pode-se dizer que desapareceu, e retirou do período o implícito referente ao prolongamento dessa parte da narrativa.

CAP. CXV - Aqui teremos um caso de falta de “*accuracy*”, um simples desconhecimento, ou problema gráfico no original consultado por Marchiori? Enquanto Manzi traduz adequadamente e ainda faz nota de rodapé, Marchiori substitui Olímpio (nome próprio de um personagem do poema homônimo de V. Hugo: “As tristezas de Olímpio”), por Olimpo (o monte Olimpo):

[...] **referi minhas dúvidas a Capitu [...] ela as desfez com a arte fina [...] capaz de dissipar as mesmas tristezas de Olímpio.** p.144 (223/224)¹⁰

CAP. CXVI - Ao perceber uma mudança sutil no comportamento da mãe em relação a Capitu, Bentinho tenta indagar o agregado:

Apalpei José Dias sobre as maneiras novas de minha mãe [...]. p.145 (224/226)

Ambos os tradutores evitaram o verbo “apalpar”, empregando **sondai** (sondei) e **interrogai** (interroguei). Em italiano “palpare” significa “sondar com as mãos” e é termo médico, mas nada impediria que fosse empregado metaforicamente, de acordo com a escolha machadiana.

CAP. CXVIII - O narrador sente que não pode omitir certa passagem comprometedora:

Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. p.149 (230/230)

A expressão grifada, cujo verbo já foi empregado anteriormente, numa outra situação, passa a: **sarebbe rendere inoffensiva la verità** (seria tornar inofensiva a verdade) e: **sarebbe una mutilazione della verità** (seria uma mutilação da verdade). No primeiro caso não houve aderência equivalente, pois o original é claro; no segundo caso, Marchiori foi mais fiel, porém poderia ter preservado o verbo, ao invés de usar o circunlóquio: “**sarebbe mutilare la verità**” (seria mutilar a verdade). Com isso, teria mantido o tom incisivo do original.

CAP. CXXIII - Uma das mais importantes passagens do texto, tanto do ponto de vista da trama como do discurso, é o momento em que Capitu e Sancha estão despedindo-se de Escobar morto:

Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. p. 152-153 (236/238)

Vi fu un istante in cui gli occhi di Capitu fissarono il morto come quelli della vedova, senza le lacrime né le parole di questa, ma grandi e aperti come l’onda del mare laggiù, come se anche lei volesse inghiottire il nuotatore di quella mattina.

Vi fu un istante in cui gli occhi di Capitù fissarono il morto come quelli della vedova, senza le lacrime di questa, ma sbarrati, come l'onda del mare laggiù, come se anche lei volesse divorare colui che era andato a nuotare quella mattina.

A tradução de Manzi, absolutamente literal, reflete bem a trágica atmosfera do momento fatídico que vai desencadear o resto da narrativa. Marchiori, por sua vez, peca por hipertradução: Houve um instante em que os olhos de Capitu fixaram o morto como os da viúva, sem as lágrimas nem as palavras desta, mas escancarados, como a onda do mar lá embaixo, *como se ele também quisesse devorar aquele que tinha ido nadar naquela manhã*. O excesso de dêiticos, pronomes e o emprego da locução verbal (ele, aquele que, tinha ido nadar, naquela) retiram boa parte da poeticidade do período que, como já foi dito, marca o momento decisivo de toda a narrativa, pois é a partir do velório que a dúvida de Bentinho em relação a Capitu se torna certeza.

CAP. CXXVII - Novo problema de hipertradução ocorre aqui por parte de Marchiori. Para agradecer o passante, o barbeiro, que também era músico, toca um motivo qualquer, deixando assim de atender os clientes, arrancando esta exclamação do narrador:

Pobre barbeiro! perdeu duas barbas naquela noite, que eram o pão do dia seguinte.” p. 155 (241/243)

Enquanto Manzi traduz literalmente, preservando a conotação e o tom afetivo, Marchiori opta pela denotação e hipertradução, tornando o período arrastado e decisamente pouco aderente ao original:

Povero barbiere! *Quella sera perdette l'occasione di fare due barbe, che sarebbero state il pane del giorno dopo.* (Pobre barbeiro! Naquela noite perdeu a oportunidade de fazer duas barbas, que teriam sido o pão do dia seguinte).

Uma opção seria: “[...] **Perse due barbe, il suo pane quotidiano.**”

CAP. CXXVIII - Ao descrever Capitu como uma mulher vaidosa, Bentinho diz que [...] **ela era muito amiga de si.** p.156 (242/244) Nas traduções, a conotação passou para a denotação: **era molto vanitosa** (era muito vaidosa). A tradução literal teria perfeitamente preservado a expressão metafórica: “**Era molto amica di se stessa.**”

CAP. CXXXV - Bentinho vai ao teatro, onde se representa o *Otelo* de Shakespeare e assim descreve uma passagem da tragédia: [...] **e Iago destilava a sua calúnia.** p.162 (252/253)

Na tradução de Manzi, o verbo permaneceu: **distillava**, com toda sua imagística, ao passo que Marchiori optou por **insinuava**, mais racional e bem menos emocional, justamente no momento em que Bentinho sente-se o próprio Otelo traído.

Como é possível observar, Machado de Assis possui uma clara predileção pela metáfora, criativa ou cristalizada, que ele não utiliza apenas como mero elemento retórico, ornamental, pelo contrário, a conduz para a estruturação de recursos conceituais para energizar temas e personagens. Envolvido nas metáforas (ou metonímias e outras figuras como a personificação, entre outras) surge o humor, ora satírico, sarcástico, ora lúdico, ora decisamente trágico. É dessas características conjugadas que nascem o estilo e o espírito machadianos, juntamente com as demais marcas lingüísticas que assinam sua prosa. Em sua grande (quase absoluta) maioria essas metáforas, desde as simples às mais complexas, foram traduzidas literalmente e mantiveram perfeita aderência com o efeito pretendido ou sugerido pelo original, enquanto as expressões idiomáticas apresentaram maiores problemas, comprovando a

posição de Newmark sobre esse aspecto tradutório que defende a necessidade de uma transposição mais livre, para que o efeito particular e o significado sejam mantidos.

9.2 A tradução dos adjetivos: escolha, posição e ritmo da frase

O bom escritor revela-se por um grande número de qualidades e, entre elas, o emprego preciso ou pitoresco, poético ou erudito, de seus adjetivos. Uma dessas qualidades pode ser encontrada em Machado de Assis que, entre tantas características de estilo, revela-se um bom mestre da adjetivação, embora mais contido do que Eça de Queirós, por exemplo. Formando com o substantivo um nexos fraseológico indissolúvel, o adjetivo constitui, do ponto de vista semântico, o elemento que define, confere qualidades aos seres, idéias, objetos. Disso decorre a relevância de sua presença no discurso, ainda mais se literário, pelo caráter valorativo - e muitas vezes discursivo - que ele representa e, sobretudo, pela afetividade e/ou objetividade que ele empresta às expressões. Quanto à afetividade do adjetivo, Bally a enfatiza bem quando a qualifica como “manifestação natural e espontânea das formas subjetivas de nosso pensamento [...] o sinal exterior do interesse pessoal que sentimos pela realidade.” (Bally, 1947:117)

Outro aspecto importante do adjetivo diz respeito à sua colocação na frase ou período e, nesse aspecto, a língua portuguesa, juntamente com a espanhola e a italiana, admite uma elasticidade extraordinária, capaz de relevante ampliação expressiva. Por outro lado, a colocação do adjetivo repercute sobre a significação. Podemos, pois, desde já, enunciar esta regra de estilo português:

[...] *quando o adjetivo está logo depois do substantivo, tende a conservar o valor próprio, objetivo, intelectual; quando está antes, tende a embrandecer-se, adquirindo matiz sentimental. Assim, uma rapariga bela pode não ser uma bela rapariga, porque a primeira se distingue pela beleza física; a segunda, pela beleza moral.* (LAPA, 1973:109)

Além de imprimir características sentimentais e subjetivas, o adjetivo anteposto possui também o poder de expressar qualidades primitivas ou culturalmente consagradas dos objetos ou das idéias. Olha-se ao permanente, ao absoluto, e não ao relativo, realça Lapa. O adjetivo ainda pode substantivar-se - isso é bastante comum nas línguas românicas - e esse aspecto se observa freqüentemente em Machado de Assis, juntamente com a substantivação verbal. O próprio substantivo pode desempenhar a função de adjetivo, particularmente nas locuções adjetivas cuja base é substantiva. Isso prova a extrema maleabilidade da língua e a relativa estreiteza da gramática que insiste em classificar as duas realidades mórficas como se fossem de natureza absolutamente diferente.

De qualquer forma não cogito, aqui, de uma crítica à gramática tradicional, mas tento sublinhar a importância do adjetivo cujos matizes podem trazer ao texto imensa riqueza expressiva. Basta lembrar a “paz benéfica”, assim definida por Machado de Assis num de seus famosos contos: *Felicidade pelo casamento*. Lá onde o substantivo “paz” poderia parecer suficientemente expressivo, o autor lhe acrescenta o qualificativo “benéfica”. O que poderia parecer redundante, aqui é estilístico. O que parece pleonástico, aqui é “apenas” estilo.

Sobre o valor do adjetivo, sobre adjetivo e redundância, Roland Barthes (1973), questionado sobre o emprego que ele faz, considerado voluntariamente redundante por certa crítica burguesa, a respeito de sua diferenciação entre ‘prazer

literário' e 'prazer do texto', argumenta que falar e escrever sem adjetivos seria como brincar, como fazem “os ulipianos”. Quando o adjetivo “chega à linguagem de uma forma puramente estereotipada, abre completamente a porta à ideologia, pois existe identidade entre ideologia e estereótipo”. Barthes considera, por outro lado, que quando exorbita da repetição, o adjetivo, por ser atributo maior, passa a constituir-se como caminho real do desejo, uma forma de afirmar a sua vontade de fruição, de comprometer a sua relação com o objeto [o texto], “na aventura louca” da sua própria perda.¹¹

A avaliação dos adjetivos, que abrange os primeiros 53 capítulos (aproximadamente um terço do romance), comparando original e traduções, poderá elucidar melhor os aspectos da adjetivação machadiana, na qual encontra-se a combinação do concreto e do abstrato, do preciso com o indefinido, do popular e do erudito, do psicológico com o material. Posto que a língua italiana oferece quase todas as possibilidades adjetivais do português, pelo menos quanto à sua colocação, a tradução não deveria apresentar grandes dificuldades nesse aspecto.¹²

CAP.II - [...] era gosto do tempo meter **sabor clássico e figuras antigas** em pinturas americanas. p.6 (9/13)

O adjetivo posposto ao substantivo imprime objetividade e ritmo à frase. Nas traduções, um dos adjetivos foi anteposto, diluindo esse efeito.

Certo era gusto di allora dare un sapore classico e mettere *antichi* personaggi nelle pitture americane.

[...] e, de memória, conservo **alguma recordação doce e feiticeira**. p.7 (10/14)

Os dois adjetivos ligados pela conjunção coordenativa foram preservados nas traduções quanto à escolha e colocação. O adjetivo “feiticeira” não possui equivalente

no italiano e foi adequadamente substituído por “incantevole” (encantadora) e “pieno di incanto”, respectivamente.

CAP. III - [...] não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam **histórias velhas**. p.7 (11/15)

O adjetivo “velhas”, na tradução, foi anteposto, dando uma coloração emocional que no original não se confirma, conferindo ao qualificativo nuances de afetividade contrapostas à objetividade do original.

CAP. VI - Enfim, após alguns **instantes largos**, tio Cosme enfeixava todas as forças físicas e morais [...]. p.12 (18/22)

O adjetivo “largos”, praticamente impossível de traduzir literalmente, foi substituído, nas traduções, por “**dopo um bel po**’ (depois de um bom tempo)”. A substituição do adjetivo, inusitado para a situação, por uma locução adverbial de tempo, não rende a idéia cômica da demora contida no adjetivo. Uma alternativa poderia ser: “**Alla fine, dopo alcuni istanti interminabili ...**” (Afinal, depois de alguns instantes intermináveis).

CAP. VII - Lidava assim, [D.Glória] com os seus **sapatos de cordovão rasos e surdos** [...] vendo e guiando os **serviços todos da casa inteira**. p.13 (20/24)

O ritmo econômico e cerrado da frase machadiana está aqui perfeitamente retratado no emprego de dois adjetivos pospostos (todos e inteira) e próximos. Na tradução temos: **Tutti i servizi dell’intera casa**. O ritmo permaneceu, contudo perdeu-se a objetividade da descrição. Percebe-se uma preocupação maior com a língua-alvo, na qual a posposição desses adjetivos criaria um certo estranhamento, embora fosse perfeitamente possível numa linguagem coloquial. Por outro lado, a tradução dos adjetivos “rasos e surdos” manteve a posição e a aliteração posvocálica,

pela expressão “**silenziose e senza tacco**” (silenciosas e sem salto) que reproduz, pelos fonemas surdos aliterados, o vai-vem silencioso dos sapatos de D. Glória.

CAP. VIII - Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para eles, e esqueço **os bilhetes brancos e a boceta fatídica**. p.14 (21/25)

Manzi novamente antepõe o adjetivo “fatídica”, utilizado por Machado de Assis com certa displicência, para traduzir o enfado, ao passo que na tradução adquire matizes sentimentais que não coincidem com a intenção narrativa do original. Marchiori preserva a posição do adjetivo e seu efeito: **il vaso fatale** (o vaso fatal).

CAP. IX - Há **coros numerosos**” [na ópera], Deus [...] inventou uma **companhia inteira**, Satanás suplicou ainda, sem **melhor fortuna** [...]. Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que **a audiência prévia e a colaboração amiga** teriam evitado. p.15 (22/26)

O emprego do adjetivo posposto não foi mantido: na tradução é sempre anteposto e, no caso de “sem melhor fortuna”, os tradutores omitiram “melhor” provavelmente pelo cuidado de evitar um certo pleonasmismo semântico, em se tratando do substantivo “fortuna”. Perdeu-se em parte justamente essa característica pleonástica machadiana que supre e resgata a incisividade de suas frases.

“Isto que digo é **a verdade pura e última**”, p.16 (24/29), foi traduzido por “**Quello che dico è la pura verità**”. A omissão do segundo adjetivo e a anteposição do primeiro apagam a incisividade do período que deseja ser enérgico e convincente: “Graça? [a frase é do tenor italiano] bradou ele **com fúria** [meu grifo]; mas aquietou-se logo e replicou: Caro Santiago, eu não tenho graça, eu tenho horror à graça. Isto que digo é a verdade **pura e última**.”

CAP. X - Eu, leitor amigo, aceito a teoria do **meu velho Marcolini**. p.17 (25/29)

A frase, carregada de afetividade e de coloquialismo, apresenta o primeiro adjetivo posposto e o segundo, anteposto e acompanhado de possessivo. Na tradução temos: **Io, caro lettore, accetto la teoria del vecchio Marcolini.** A anteposição do adjetivo e a supressão do possessivo conferem à frase um caráter objetivo e racional que não se coaduna com o original que contém uma forte carga de subjetividade.

CAP. XII - Tijolos que pisei e repisei [...] a sensação de **um gozo novo**, que me envolvia [...] e me derramava não sei que **bálsamo interior**. p.18 (28/32)

O mattonelle che calcai e ricalcai [...] la sensazione di un **nuovo godimento** che mi avvolgeva [...] e che mi versava non so che **intimo balsamo**.

O mattonelle che calcai [...] la sensazione di un **nuovo piacere**, che mi raccoglieva in me stesso [...] e mi infondeva non so quale **interiore balsamo**.

Nas traduções, os adjetivos foram antepostos conferindo à frase uma forte carga emocional perpassada de intensa subjetividade e vaguidão. A mesma carga emocional que Machado de Assis quer passar ao leitor, porém utilizando, pelo contrário, os adjetivos pospostos e objetivamente definidos, dando a idéia de sensações fortes, nítidas e muito bem percebidas.

CAP. XIV - Os olhos [de Capitu] continuaram a dizer **coisas infinitas**. p.23 (34/38)

Na tradução “as coisas infinitas” passaram a **un’infinità di cose** (uma infinidade, uma quantidade de coisas) e **infinite cose**. O italiano possui o adjetivo “infinito” com a mesma acepção do português e poderia ter sido empregado na mesma posição. A substituição/modificação retirou desse momento delicioso entre Bentinho e Capitu, apertando-se as mãos e indagando-se mutuamente com os olhos, toda a magia das “coisas infinitas” sugeridas pelo “céu [que estava] em nós.”

Não me tenhas por sacrílego, **leitora minha devota**. (Idem)

Non mi considerare sacrilego, **mia devota lettrice**.

Non considerarmi sacrilego, **o pia lettrice**.

Enquanto Machado de Assis utiliza dois adjetivos pospostos, a tradução de Manzi apresenta-os antepostos, o que novamente retira da passagem seus traços fortemente afetivos, afetividade reiterada pela posposição de caráter objetivo-subjetivo. Marchiori opta por **pia lettrice** (pia leitora), um vocativo que, omitindo o possessivo, confere um efeito emocional mais atenuado ao momento que, pelo contrário, é descrito com grande carga de emotividade.

CAP. XVI - Na ocasião em que D. Glória vai confortar energicamente o pai de Capitu, decidido ao suicídio, ele concorda em desistir da idéia, prometendo cumprir-lhe a “sua” vontade, ao que D. Glória responde:

Vontade minha, não; é obrigação sua. p.25 (39/42)

Nas traduções temos: **Não si tratta della mia volontà; è il suo dovere** (Não se trata da minha vontade; é o seu dever).

Além da hipertradução, temos a anteposição do possessivo, com função adjetiva, que dilui desnecessariamente a incisividade do original, necessária ao clima dramático da situação.

CAP XVII - Aqui temos Bentinho “dialogando” com os vermes dos livros:

velhos, mortos, enterrados: “Meu senhor” - respondeu-me **um longo verme gordo** [...]. p. 26 (40/44)

As traduções optaram pela adjetivação binária ligada por conjunção:

Signore mio, mi rispose **un verme lungo e grasso** (um verme comprido e gordo).

O texto machadiano reflete uma atitude pensativa, pausada, que prolonga a descrição e confere musicalidade e ritmo à frase, ao passo que o emprego da conjunção aditiva e a posposição de ambos os adjetivos reduz ou até anula esse efeito, em função da objetividade ali presente. O italiano permite a construção “envolvida”, em que dois adjetivos, um anteposto e outro posposto ao substantivo, fazem dos três elementos uma “unidade rítmica e significativa.” (Guerra Cal, op. cit., p.148) Como sugestão, teríamos: “Signore mio, [mi] rispose **un lungo verme grasso**”, com a mesma disposição dos elementos e com a supressão do pronome “mi” que, no caso, produz uma certa cacofonia.

CAP. XVIII - Quando Capitu sugere que ela, podendo, mandaria Bentinho para a Europa, a fim de livrá-lo do seminário, o narrador argumenta:

Suponde uma **concepção grande executada por meios pequenos**. p.29 (45/48)

Na tradução, os dois adjetivos foram antepostos, já que poderia haver um certo estranhamento com a posposição dos mesmos, devido ao tipo de adjetivo que no italiano nem sempre aceita bem outra posição. No entanto, sem o enfoque voltado para a LA, seria possível mantê-los, acentuando assim a marcada oposição e a objetividade do original.

CAP. XX - Toda vez que Bentinho procura a ajuda do Céu, promete centenas de rezas em pagamento:

Era um modo de peitar a vontade divina pela quantia das orações; além disso, cada promessa nova era feita e jurada no sentido de pagar **a dívida antiga**. p.31 (48/51)

Os tradutores escolheram a anteposição do adjetivo. Contudo, nesse caso particular, a posposição não interfere na expressividade e subjetividade, devido à

qualidade expressa pelo adjetivo “vecchio” (velho) que mantém uma relativa equivalência com o original: **ogni nuova promessa era fatta e giurata con l'intenzione di pagare il vecchio debito**. A simetria do original foi mantida, embora às avessas: “promessa nova/dívida antiga” *versus* “nova promessa/vecchio debito”.

Realmente, **a matéria do benefício era agora imensa**, não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência. p.32 (48/52)

A posposição, aqui “quase obrigatória”, por exigência sintática (trata-se de predicativo), é “afetivizada” pelo modalizador “agora” anteposto. A diferente estrutura sintática das traduções, que evitou a oração estruturada com o verbo ser, poderia ter preservado a anteposição do elemento adverbial. No entanto, o resultado foi equivalente, devido também à pontuação expressiva:

In questo caso, davvero si trattava [ora] **di una grazia immensa**: nientemeno che la salvezza o il naufragio di tutta la mia vita. (Neste caso, de fato tratava-se [agora] de uma graça imensa: nada menos que a salvação ou o naufrágio de toda a minha vida).

Mandar dizer cem missas [...] ir à Terra Santa [...] tudo que as **velhas escravas** me contavam de **promessas célebres** [...] p.32 (49/52)

Ma far dire cento messe, [...] andare in Terra Santa [...] tutto quello che le **vecchie schiave** mi raccontavano di **celebri voti** [...]

Fica aqui exemplificado o equilíbrio sintático que repercute no aspecto emocional: adjetivo anteposto, para o colorido afetivo de “velhas escravas”, e a objetividade da posposição em “promessas célebres”. Nas traduções, temos a anteposição dos dois adjetivos: “vecchie” e “celebri”. No primeiro caso a posição é aqui obrigatória; no segundo, o adjetivo “celebri” poderia ter preservado o estilo do original, com um efeito mais próximo.

CAP. XXII - Creio que Prima Justina achou no espetáculo das sensações alheias uma **ressurreição vaga** das próprias. p.34 (52/56)

O adjetivo, aqui posposto ao substantivo, nas traduções foi anteposto a um verbo substantivado:

Credo che Justina trovasse nello spettacolo delle sensazioni altrui, come un **vago rifiorire** delle proprie. (Creio que Justina achasse, no espetáculo das sensações alheias, uma espécie de vago reflorescer das suas).

A opção pelo verbo substantivado devolveu a objetividade que o adjetivo “vago”, anteposto, poderia ter perturbado. Temos aqui equivalência/aderência com o original e, se for possível dizê-lo, a tradução supera ou aperfeiçoa o original nesse fragmento.

CAP. XXIV - Ao elogiar Bentinho, José Dias lhe atribui **qualidades morais sólidas**. p.36 (54/57)

O inusitado da combinação/colocação não foi mantido, embora gramaticalmente o italiano admitisse essa construção. A preocupação com a LA evitou a escolha particular, retirando do adjetivo “solidas” a acepção objetiva presente no texto: **solide qualità morali** .

CAP. XXV - Entramos no Passeio Público. Algumas **caras velhas, outras doentes ou só vadias** espalhavam-se melancolicamente no caminho [...].p.36 (54/58)

O período foi modificado sintaticamente nas duas traduções, de modo que os adjetivos empregados com “caras” foram substituídos por locuções sem força adjetival:

Lungo il viale che va dal cancello al terrazzo vi erano sparsi malinconicamente **volti di vecchi, di malati, di vagabondi**. (Ao longo da alameda que vai do portão de entrada ao terraço havia rostos de velhos, de doentes, de vagabundos espalhados melancolicamente);

Si vedevano qua e là **facce di vecchi, altre di malati o soltanto di oziosi**, sparsi malinconicamente lungo il viale che va dal cancello al terrazzo. (Viam-se aqui e ali caras de velhos, outras de doentes ou somente de ociosos, espalhados melancolicamente ao longo da alameda que vai do portão de entrada ao terraço).

No original, as “caras” parecem não ter corpo, serem apenas rostos na multidão, sem identidade. Nas traduções, essas caras “pertencem” a velhos, doentes ou ociosos/vagabundos, concretizando a imagem que Machado provavelmente quis mais impressionista.

Ao chamar a atenção de Bentinho para os olhos de Capitu, José Dias alerta:

Você já reparou nos olhos dela? São assim de **cigana oblíqua e dissimulada**. p.36 (55/58)

Nas traduções de Manzi e Marchiori foi eliminado o advérbio, a palavra “olhos” é repetida, e a vírgula separando o substantivo dos dois adjetivos parece sugerir uma imagem mais forte do que no original:

Hai mai visto i suoi **occhi**? Sono **occhi** da zingara, obliqua e dissimulatrice (Nunca viu os olhos dela? São olhos de cigana, oblíqua e dissimulada).

“Seu tio é **um cavalheiro perfeitíssimo**.” p.38 (57/60) Nessa frase, o adjetivo **perfeito**, que já possui valor superlativo por si, na gradação assinala bem a mania de José Dias pelas expressões enfáticas, uma de suas características. Nas traduções, o adjetivo passou a **perfetto**, deixando de “filtrar” esse traço tão bem enfatizado metaforicamente por Machado de Assis na descrição do seu personagem: “José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias.

CAP. LIII - Bentinho despede-se da mãe com um beijo, na saída para o seminário. José Dias suspira:

Quadro amantíssimo! p.73 (111/114)

As traduções mantiveram o superlativo para **commoventissimo** (Manzi) e **tenerissimo** (Marchiori). Sem dúvida há equivalência de forma e conteúdo. Porém o adjetivo “amantíssimo” poderia ter sido preservado em italiano, para marcar características de estranhamento e ainda a mania de José Dias pelos superlativos, que ele utiliza mesmo fora da tradição gramatical.

9.3 Aspectos do discurso indireto livre em Dom Casmurro

Como já foi visto anteriormente, o discurso indireto livre (DIL) resulta de um processo sintático em que o discurso indireto aparece desvinculado de qualquer relação subordinativa e não apresenta verbos introdutórios do tipo *dicendi*. As frases e os períodos sucedem-se de forma independente, preservando, contudo, aquelas interrogações que no discurso indireto se reduziriam “a uma incolor forma assertiva.” (Mattoso Câmara, op.cit., p.29) O DIL preserva também as exclamações e a espontaneidade dos personagens em suas falas, conservando todos os elementos afetivos do discurso narrativo. Mattoso Câmara exemplifica com esta passagem do Cap.XVI:

*Minha mãe foi encontrá-lo [Pádua] à beira do poço, e intimou-lhe que vivesse. **Que maluquice era aquela de parecer que ia ficar desgraçado, por causa de uma gratificação menos, e perder um emprego interino? não, senhor, devia ser homem, pai de família, imitar a mulher e a filha ... Pádua obedeceu; confessou que acharia forças para cumprir a vontade de minha mãe.** (Assis, op. cit., p.25)*

*Mia madre lo trovò sul bordo del pozzo e gli impose di vivere. **Che follia era mai quella di considerarsi rovinato, per una gratificazione di meno, e perché aveva perso un incarico temporaneo? Nossignore, doveva essere***

uomo, padre di famiglia, prendere esempio dalla moglie e dalla figlia ...
Padua obbedì; dichiarò che avrebbe trovato la forza per accondiscendere alla volontà di mia madre. (Trad. de Manzi, op. cit., p. 39)

La mamma lo trovò vicino al pozzo e gli impose di vivere. Che follia era mai quella di considerarsi rovinato per una gratificazione di meno e perché aveva perso un incarico temporaneo? Nossignore, doveva essere coraggioso, un buon padre di famiglia, imitare la moglie e la figlioletta.
Padua obbedì; dichiarò che avrebbe trovato la forza di accondiscendere alla volontà di mia madre. (Trad. de Marchiori, p. 42)

O exemplo é claro e não deixa dúvidas, contudo há casos em que o DIL se realiza por outras formas e nem sempre é fácil classificá-lo, posto haver uma confluência de vozes que marca a atitude do narrador em face do personagem ou, como ocorre, por exemplo, no Cap. XII, em face de um pseudopersonagem:

Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de catorze; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. *Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos[...].* (Ibid., p.19)

Un albero di cocco, vedendomi inquieto e indovinandone il motivo, mormorò dall'alto della cima che non era brutto per un ragazzo di quindici anni nascondersi in un cantuccio con una bambina di quattordici; anzi, gli adolescenti di tale età non avevano altro compito e neppure gli angoli altra utilità. *Era un vecchio albero di cocco, e io credevo nei vecchi alberi di cocco [...].* (Tradução de Manzi, p.28)

Un albero di cocco, vedendomi inquieto e indivinandone la causa, mormorò dall'alto della cima che non era brutto se i ragazzi di quindici anni si appartavano negli angoli con le ragazzine di quattordici; anzi gli adolescenti di tale età non avevano altro compito e gli angoli non servivano a nulla di più utile. *Era un vecchio albero, e io avevo fiducia nei vecchi alberi [...].* (Tradução de Marchiori, p.32)

Apesar da presença do verbo “murmurou”, parece possível afirmar que se trata de DIL, posto que a “fala” é atribuída ao coqueiro, quando de fato é uma elucubração do personagem-narrador. A diferença fica mais nítida quando o narrador

passa à descrição, rompendo o momento de profunda emotividade e retomando posse do seu próprio discurso.

No Cap. CIII encontra-se outro exemplo de DIL que se diferencia dos anteriores por conter uma afirmação exclamativa sem vínculo sintático com a narração que a antecede:

Um dia [José Dias] comparou-nos a aves criadas em dois vãos de telhado contíguos. Imagina o resto, as aves emplumando as asas e subindo ao céu, e o céu agora mais largo para poder contê-las também. Nenhum de nós riu; ambos escutávamos comovidos e convencidos, esquecendo tudo, desde a tarde de 1858 [...]. **A felicidade tem boa alma.** (Ibid.,p.131)

[...] **La felicità rende buoni.** (trad. de Manzi, p.202; Marchiori, p. 203)

Em *Dom Casmurro* o emprego do DIL não é muito freqüente, a não ser nos capítulos iniciais, aproximadamente entre o XII e o CI. Trata-se dos capítulos que narram de Bentinho adolescente, vivendo seu primeiro amor e diante da ameaça de ter que tornar-se padre e renunciar assim à sua Capitu; isso talvez explique o emprego mais abundante desse recurso, posto que as emoções do narrador estão à flor da pele. Na segunda metade do romance, os casos de DIL tornam-se mais raros e somente os reencontramos a partir do momento em que o narrador começa a cismar sobre a traição de Capitu, logo depois do enterro de Escobar (Cap. CXXVI). As emoções, agora de outra natureza, deixam espaço menor ao emprego mais contido do DIL.

José Dias [...] elogiou o enterro, e por último fez o panegírico do morto, uma grande alma, espírito ativo, coração reto, amigo, bom amigo, digno da esposa amantíssima que Deus lhe dera ... (p.154)

José Dias [...] elogiò la cerimonia e alla fine fece il panegirico del morto: una grande anima, uno spirito attivo, un cuore retto, affettuoso, un buon amico, degno della sposa amorevolissima che Dio gli aveva dato ... (Trad. de Manzi, p.239)

José Dias [...] ammirò il funerale, e alla fine tessé il panegirico del morto: una grande anima, uno spirito attivo, un cuore retto, affettuoso, un buon amico, degno della sposa tenerissima che Dio gli aveva dato ... (Trad. de Marchiori, p.240)

Um exemplo bastante original no emprego do DIL encontra-se no final do Cap.CXXIX, quando o narrador, após dirigir-se a uma das personagens envolvidas no drama de Bentinho, numa de suas costumeiras digressões, cita um verso de Dante. A seguir, num “parágrafo” à parte, deixando a conclusão ao leitor, encerra: **O resto em Dante.** (p.157) Em Manzi (p.244), e Marchiori (p.245), temos também: **Il resto è in Dante.**

No exemplo que segue o emprego do DIL aparece em sua forma tradicional, com o emprego dos subjuntivos:

[...] repliquei-lhe que os meus negócios andavam mal. Capitu sorriu para animar-me. E que tinha que andassem mal? Tornariam a andar bem, e até lá as jóias, os objetos de algum valor seriam vendidos, e iríamos residir em algum beco. Viveríamos sossegados e esquecidos; depois tornaríamos à tona da água. (p.157-158)

[...] risposi che i miei affari andavano male. Capitu sorrise per incoraggiarmi. E che cosa importava se andavano male? Avrebbero ripreso ad andar bene e nel frattempo avremmo venduto i gioielli, gli oggetti di un certo valore e saremmo andati ad abitare in qualche buco. Saremmo vissuti tranquilli e dimentichi, in attesa di tornare a galla. (Trad. de Manzi, p. 244)

[...] risposi che i miei affari andavano male. Capitu sorrise per incoraggiarmi. Ma che cosa importava se andavano male? In seguito avrebbero ripreso ad andar bene, e nel frattempo avremmo venduto i gioielli, gli oggetti di un certo valore e saremmo andati ad abitare in qualche viuzza. Saremmo vissuti tranquilli e dimentichi, in attesa di tornare a galla. (Trad. de Marchiori, p.246)

Ao analisar a totalidade das ocorrências de DIL no romance, e comparando-as com as traduções, não se encontrou um caso sequer em que os dois tradutores

tivessem descuidado desse aspecto, uma vez que as traduções preservaram as falas indiretas livres, “o discurso suspenso”, no dizer de Dorrit Cohn, com absoluta observância de suas nuances afetivas e de sua estrutura sintática. Com isso, pode-se afirmar que a equivalência/aderência ao original foi impecável.

9.4 Aspectos pragmáticos e sociolingüísticos

Qualquer texto, escrito ou falado, não é simplesmente um conjunto de palavras e de frases combinadas entre si de acordo com as normas gramaticais: um texto é um verdadeiro ato comunicativo, que utiliza as estratégias mais oportunas para conseguir determinados objetivos num contexto particular. A pragmática é, pois, aquele campo da lingüística contemporânea que justamente estuda os procedimentos dos quais o falante (ou quem escreve) se utiliza para realizar suas intenções, levando em conta a situação comunicativa.

A pragmática apresenta muitos pontos de contato com a sociolingüística e com a teoria do texto, porquanto concebe a língua como uma atividade condicionada do ponto de vista social e planificada de modo a conseguir certos objetivos. O que caracteriza esse endereçamento de estudo é a atenção aos empregos reais da comunicação pelas modalidades concretas da comunicação. Seu surgimento se deve, como será descrito a seguir, tanto à lingüística como à antropologia.

A teoria social da linguagem proposta por Halliday (1971:331), conhecida como modelo sistêmico-funcional, deve sua existência a uma variedade de fontes. Basicamente, entretanto, duas vertentes foram particularmente influentes: a da antropologia e a da lingüística. A primeira vem do trabalho de Malinowski (1923, 1935) e a segunda provém de Firth (1935).

Ao analisar a contribuição de Malinowski sobre contexto, situação e cultura, Hatim e Mason constataam:

Do nosso ponto de vista, talvez seja uma extraordinária coincidência que a teoria do contexto de Malinowski tenha sido originalmente desenvolvida tendo em mente o tradutor. Trabalhando com pessoas que pertenciam a uma cultura remota (povos da Melanésia, no Pacífico Ocidental), Malinowski teve que enfrentar o problema de como interpretá-la para o falante-leitor de língua inglesa. A dificuldade tornou-se um problema de tradução, posto que as culturas envolvidas foram estudadas através de sua emergência em textos (tradição oral, narrativas de pesca, expedições, etc.) Qual seria o melhor método para retratar esses textos em inglês? Tradução livre, literal ou tradução comentada? (HATIM and MASON, op. cit., p. 36)

A tradução livre seria inteligível mas não conduziria a um maior conhecimento cultural. A literal, por outro lado, preservando o original apenas superficialmente, seria ininteligível para o falante de inglês. Como consequência, Malinowski optou pela tradução comentada. O que o comentário fez foi “situacionalizar” o texto, relacionando-o ao seu entorno tanto verbal como não-verbal. Malinowski referiu-se a isso como a *context of situation*, ou contexto de situação, (Id., *ibid.*, p.37), incluindo na totalidade da cultura circundante o ato da produção textual e da recepção. Ele acreditava que o contexto cultural seria crucial na interpretação da mensagem, levando em conta uma variedade de fatores, desde os ritualísticos (que possuem grande importância nas sociedades tradicionais) aos aspectos mais práticos da vida cotidiana.

“Um colega de Malinowski da Universidade de Londres, J.R. Firth, sustentava que o estudo do significado era a razão de ser da lingüística e que isso deveria ser visto em termos de “função” no “contexto”. (Id., *ibid.*) Em outras palavras, o significado de um enunciado deveria estar relacionado com aquilo que se pretende

alcançar, “e não apenas com o sentido das palavras tomadas individualmente”, relatam Hatim e Mason.

Essa visão de língua construiu algumas das noções expostas por Malinowski, como a da situação e cultura. O contexto situacional podia agora incluir os participantes nos atos de fala, havendo lugar para a ação e outras características relevantes da situação, juntamente com os efeitos da ação verbal. Essas variáveis podem ser levadas para a análise lingüística, demonstrando-se úteis para realizar afirmações sobre o significado, alegam Hatim e Mason.

O que Firth (1951) propõe, ao conceder uma dimensão accional a todos os enunciados, é um certo número de níveis do significado, cada qual com sua contribuição a dar, fazendo com o que o tradutor se defronte com problemas particulares de caráter fonológico, gramatical, de colocação e situação. É nos termos desses níveis de significado que, para Firth, os limites da traduzibilidade devem ser encontrados e traçados.

Por exemplo, ao traduzir certos tipos de versos (Firth exemplifica com Swinburne), os aspectos fonético-fonológicos apresentam problemas insuperáveis, conduzindo às afirmativas que consideram a poesia intraduzível. Mas, como sugere Gregory (1980), Firth está apenas indicando os limites da traduzibilidade no sentido restrito da palavra, oposto à recomendação de não arriscar tentativas de traduzir um texto onde um modo de significar demonstre ser problemático. Sob a influência de Firth e Malinowski, a descrição de “eventos comunicacionais” passa a ser amplamente reconhecida como um dos grande acertos da análise lingüística.¹⁴ Esses fatos conduzem tanto à descrição sociolingüística consciente como também a outros tipos de dados. De fato, Gregory, citado por Hatim e Mason, assinala que

A diferença entre a descrição situacional e outros tipos de descrição lingüística tem sido grandemente exagerada. Boa parte da ausência [...] no desenvolvimento sobre contexto e situação deveu-se àquilo que pode ser definido como uma falha importante [...] , um temor comparável à relevante característica situacional descritível, um “fato” situacional. (GREGORY, 1967:178, apud Hatim e Mason, op.,cit.) [grifos do autor]

Em termos de relevância, os critérios variam bastante: lingüística aplicada e teoria da tradução possuem interpretações diferentes daquilo que deve ser descrito, Nos estudos de tradução, por exemplo, uma descrição sistemática do processo tradutório é uma das prioridades, sustentam Hatim e Mason. Os tradutores, de sua parte, têm estado longamente conscientes do papel dos fatores situacionais (fonte, *status*, destinatário, uso a ser feito da tradução, variantes, etc.). Foi somente na lingüística que a descoberta veio à tona tão devagar, lamentam os autores.

Por outro lado, a noção de registro, que determina as variantes lingüísticas no seu uso concreto, permitiu uma aproximação do problema em termos de dimensões diversas: o meio pelo qual a língua é transmitida (oral ou escrita), modelos formais de ordem lexical e gramatical e significâncias situacionais, ou seja, características extra-lingüísticas relevantes. Dependendo do usuário, a língua varia sob muitos aspectos, por isso é preciso diferenciar variantes de idioleto, variantes sociais, geográficas, temporais, padrão culto e não-culto.

9.4.1 As insinuações

O domínio do implícito do enunciado é aquele em que se podem inferir conteúdos e significados que em princípio não constituem o objeto real da enunciação. A respeito do implícito, Maingueneau distingue

implícitos semânticos e implícitos pragmáticos. Os primeiros são associados apenas ao material lingüístico do enunciado; para extrair os demais, o co-enunciador relaciona o enunciado com seu contexto, apelando em particular para as leis do discurso. (MAINGUENEAU, 1998:81)¹⁵

O objetivo final de um certo discurso é um fator extremamente importante que orienta o próprio discurso e determina o seu verdadeiro significado. A atitude de quem fala (ou narra) desmente muitas vezes o sentido das palavras efetivamente pronunciadas.¹⁶

Dizer e não dizer, sugerir, insinuar, deixar ao leitor o trabalho de interpretar frases e fatos aparentemente insignificantes, de inferir, concluir, é uma das tantas máscaras de Machado de Assis, debaixo das quais ele consegue aparentar displicência com o detalhe, mas é justamente naquele detalhe “displicente” que está disfarçado o significado recôndito do seu narrar, o fio condutor pelo qual ele “puxa” o leitor a seu bel-prazer. Ao convidá-lo a participar da narrativa, ao desculpar-se, ao corrigir-se, na verdade ele está “conduzindo” o leitor para os significados e os desfechos que ele deseja.

Não há nada inocente na narrativa de Machado: nada ou quase nada é gratuito. Descrições e capítulos aparentemente desvinculados possuem um *leit-motiv* que se os mantêm constantemente coesos e coerentes.

Numa tradução desse tipo, onde o detalhe é tão importante, é preciso atentar para as nuances reveladoras, para os implícitos que lá estão a desafiar leitor e personagens, trama e narrativa, descrição e discurso, implícitos muitas vezes escondidos numa construção particular, em algumas reticências, numa pontuação, frase ou descrição aparentemente banais. Somente o contexto permitirá a interpretação desses aspectos, demonstrando-se assim que os aspectos semânticos não

podem ficar separados da pragmática, uma pragmática integrada ao sistema da língua, atenta ao contexto, aos atos de fala e às dimensões ilocutórias da linguagem, desembocando nos conceitos de inferência e de subentendido.¹⁷

Do original, selecionaram-se os fragmentos que pareceram mais significativos para o confronto que se decidiu estabelecer com as duas traduções em estudo. O perfil psicológico do pai de Capitu (o Pádua) é desenhado muito mais pelos implícitos e pelas insinuações do que propriamente pela descrição objetiva e crítica.

Um primeiro exemplo de implícito observa-se no Cap. III (A denúncia), quando José Dias “denuncia” a D. Glória que Capitu e Bentinho

andam metidos pelos cantos. p.8 (12/16)

nascosti in qualche cantuccio.¹⁸

Inicia-se assim um possível namoro entre os dois, uma probabilidade que vai de encontro à situação social de Bentinho (superior à de Capitu) e aos desígnios do seminário. Esse “meter-se pelos cantos em segredinhos”, embora percebido por Pádua (e certamente por D. Fortunata, mãe de Capitu), passa em branco, porque, na opinião de José Dias, o pai de Capitu é interesseiro, calculista e hipócrita, sem contar com a sua vaidade desmedida que precisa dos vizinhos mais aquinhoados e que conta com um rico casamento para a filha.

Evidencia-se mais uma vez o caráter fraco, mesquinho e interesseiro do pai de Capitu, bem definido desde o episódio do interinato, quando Pádua pensa em esbanjar o rico salário em exhibições sociais, ao passo que, quando volta ao velho cargo da repartição, cogita o suicídio, incapaz de suportar o recuo social. Ao narrar sobre o cargo de administrador interino para o qual Pádua foi designado (e do qual é posteriormente desligado), Dom Casmurro tece sua teia de insinuações que

evidenciam um homem pusilânime, desejoso de ascensão e de imagem social (e lucros correspondentes). A partir do momento em que Pádua deixa o cargo e volta ao seu posto na repartição:

A administração ficou sendo a hégira, donde ele [o Pádua] contava para diante e para trás. No tempo em que eu era administrador [...]. Justamente, havia seis meses que eu administrava [...]. p.26 (39/43)

La sua direzione divenne l'egira da cui prese a contare gli anni precedenti e quelli successivi. Quando ero direttore [...]. Esattamente; ero già direttore da sei mesi [...].

Il suo interinato divenne l'egira da cui prese a contare gli anni precedenti e quelli successivi. Nel tempo in cui ero direttore [...]. Sicuro; ero direttore da sei mesi [...].

Tendo que contentar-se com uma simples tocha, ao invés do pálio,

Pádua roía a tocha amargamente. É uma metáfora, não acho outra forma mais viva de dizer a dor e a humilhação do meu vizinho. p.43 (65/68-69)

Pádua rodeva, amaramente, la sua torcia. È una metafora, ma non trovo altra formula più efficace per esprimere il dolore e l'umiliazione del mio vicino.

Padua rodeva amaramente la sua torcia. È una metafora, ma non trovo altra forma più efficace per esprimere il dolore e l'umiliazione del mio vicino.

Quando Pádua exige para si uma das varas do pálio que protegem o vigário e a imagem do Santíssimo, mas tem que conformar-se com uma simples tocha, após ouvir da boca de José Dias que Bentinho é que tinha direito à distinção da vara, por ser ele um jovem seminarista, fica abalado:

Pádua ficou pálido como as tochas. Era pôr à prova o coração de um pai. p. 42 (64/68)

Padua diventò pallido come le torce. Era mettere a dura prova il cuore di un padre.

Ao despedir-se de Bentinho a caminho do Seminário, Pádua apresenta um comportamento pelo menos suspeito: a emoção por ele demonstrada é excessiva, e certamente encobre uma grande decepção, o que leva o narrador a dizer (insinuar):

Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias de esperanças, e vê sair branco o maldito número - um número tão bonito!
p.72 (110/113)

Aveva davvero gli occhi umidi, se ne andava con la faccia di un uomo deluso, come uno che abbia investito in un solo biglietto tutti i suoi risparmi di speranze, e non veda uscire quel maledetto numero: un numero così bello!

As condições socioeconômicas da família de Capitu, inferiores em posses à de Bentinho, são salientadas pela maledicência explícita de José Dias, mas sobretudo pela percepção indicial - na época da adolescência certamente nebulosa e indefinida, mas claramente rememorada por Dom Casmurro - da pobreza digna de Capitu, entrevista por diversos detalhes que passam pelas roupas, objetos, móveis e pela casa de Capitu:

o vestido de chita meio desbotado. p.21-32/36

un vestito di cotone mezzo stinto.

As mãos de Capitu são revistas pela lembrança, umas mãos que

a despeito de alguns ofícios rudes (Idem)

per quanto sottoposte a lavori umili

sebbene ella facesse i più umili lavori

eram trazidas

sem mácula

immacolate

bianche e lisce (brancas e macias).

Os sapatos que Capitu calçava eram

de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.

scarpe di panno, vecchie e senza tacco, alle quali lei stessa aveva dato qualche punto.

vecchie scarpe di panno, senza tacco, alle quali aveva dato lei stessa qualche punto.

O espelho de Capitu era

um espelhinho de pataca (perdoai a barateza) comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão [...] p.40 (70/74)

uno specchietto da quattro soldi (perdona la modestia), comperato da un venditore ambulante italiano, con una rozza cornice, l'anellino di ottone [...]

uno specchietto da quattro soldi (scusatene la miseria), comperato da un merciaio ambulante italiano, con una rozza cornice, l'anellino di ottone [...]

A fita que Bentinho procura para amarrar as tranças de Capitu não passa de

um triste pedaço de fita enxovalhada. p.48 (74/77)

un misero pezzo di nastro consunto. (um miserável pedaço de fita gasto)

un misero pezzo di nastro sporco. (um miserável pedaço de fita suja)

A indumentária que Capitu veste, quando vai cumprimentar o Protonotário Apostólico pela sua recente nomeação, é apenas um

vestidinho melhor e os sapatos de sair. p. 56 (86/89)

un vestitino migliore del solito e le scarpe da passeggio.

un vestitino più decente e le scarpe da passeggio.

A pobreza da família é entrevista também na casa de Capitu, quando Bentinho fita o chão da sala e vê

o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado. p. 62 (95/98)

le fessure tarlate, due mosche svolazzanti e il piede scrostato di una sedia.

São esses detalhes que voltam à memória de Dom Casmurro e que, de forma implícita, sugerem , insinuam que Capitu teria um interesse maior no namoro e no casamento, maior que o próprio amor que afirma sentir por Bentinho.

Quanto ao caráter de Capitu, Dom Casmurro (alter ego de Bentinho adolescente) deixa pistas importantes, como no Cap. XV, ocasião em que os dois garotos são apanhados em atitude suspeita, com as mãos enlaçadas, pelo pai de Capitu. Enquanto Bentinho fica terrivelmente constrangido, incapaz de tomar uma atitude normal e displicente, Capitu consegue disfarçar a situação com grande facilidade e naturalidade. É quando o narrador, lembrando a sua incapacidade de dissimular, lamenta:

Há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde. p.23 (36/39)

Ci sono cose che si imparano solo tardi; per farle subito bisogna esserci nati. Ed è meglio farle subito, anziché tardi con artificio.

Ci sono certe cose che si imparano solo tardi; per farle presto bisogna esserci nati. È meglio farle presto naturalmente, anziché tardi con artificio.

É evidente que essas reminiscências amargas e irônicas representam o discurso de Dom Casmurro, não já de Bentinho que, com a sua absoluta ingenuidade seria incapaz de suspeitar que

a Capitu da Glória já estava dentro da de Matacavalos [...] que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. p. 174 (271/272)

la Capitu della spiaggia della Glória era già contenuta in quella di Rua de Matacavalos [...] che l'una era dentro all'altra, come il frutto nel guscio.

la Capitu della spiaggia della Gloria esisteva già in quella di via Matacavalos [...] che una era dentro all'altra come il frutto nel guscio.

O apego devoto que Capitu demonstra por D. Glória é refutado pela atitude da moça que, quando da decisão de mandar Bentinho ao seminário, explode de fúria incontida contra a futura sogra:

Beata! Carola! Papa-Missa! p.27 (41/45)

Bigotta! Beghina! Baciapile!

Bigotta! Beghina!Baciapile!

A explosão de Capitu deixa Bentinho dolorosamente surpreso, incapaz de entender a reação, enquanto Dom Casmurro já lê claramente “o texto”, confirmando-lhe que Capitu

aos catorze anos, já tinha idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. p. 29 (44/48)

Come vedi, Capitu, a quattordici anni, aveva già idee audaci, molto meno di altre che le vennero in seguito; ma erano solamente audaci in se stesse, in pratica diventavano scaltre, tortuose, sorde, e raggiungevano lo scopo prefissato, non di colpo, ma per gradi.

Come vedi, Capitù, a quattordici anni, aveva già idee audaci, molto meno di altre che le vennero in seguito; ma erano solo audaci in se stesse, in pratica diventavano scaltre, duttili, segrete, e raggiungevano lo scopo prefisso, non di colpo, ma per gradi.

Ao tentar convencer Bentinho que ele precisa da juda de José Dias para evitar o seminário, Capitu sugere que ele vá estudar em São Paulo, e o faz de forma imperativa:

Ande, peça, mande. Olhe; diga-lhe [à mãe] que está pronto a ir estudar leis em São Paulo. p.30 (46/49)

Dai, chiedi, ordina. Ascolta; digli che sei pronto a studiare legge a São Paulo.

Suvvia, chiedi, ordinagli. Guarda, digli che sei pronto a studiare legge a San Paolo.

A insistência da Capitu e o modo imperativo de dar ordens a Bentinho sobre como agir são narrados em detalhes, deixando Bentinho “estremecido de prazer”, porque “São Paulo era um frágil biombo, destinado a ser arredado um dia, em vez da grossa parede espiritual e eterna.” (Id.,ibid.) A essa narração-descrição, Dom Casmurro acrescenta um adendo carregado de indícios sobre o caráter de Capitu, implicitados na complexa metáfora:

Conto essas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no *Gênesis*, onde se fizeram sucessivamente sete. p.30 (49/50)

Racconto queste inezie perché si capiscano meglio gli albori della mia amica; poi verrà la sera, e dal mattino alla sera si formerà il primo giorno, come nel *Genesi*, dove se ne fecero successivamente sette.

As “curiosidades de Capitu” recebem um capítulo inteiro, e é nele que o narrador semeia mais insinuações sobre o caráter da namorada, já sensível aos objetos de valor, ao poder que vem das posições altolocadas. Ao ouvir os feitos do poderoso Júlio César, que teria presenteado uma dama com uma pérola valiosíssima, os olhos de Capitu se acendem de interesse. O mesmo interesse que ela parece demonstrar pela mobília e pelos objetos antigos da família de Bentinho, pela infância e mocidade de D. Glória:

[...] um dito aqui, uma lembrança dali, um adágio dacolá ... p.43 (70/73)

[...] un detto, un ricordo, un proverbio ...

As reticências do último período, que podem ser mais expressivas e reveladoras que o próprio período, foram mantidas nas duas traduções. A capacidade de dissimular de Capitu é mais uma vez enfatizada no episódio do primeiro beijo, quando a mãe dela entra subitamente no quarto e, enquanto Bentinho permanece “calado, enfiado, cosido à parede”, ela disfarça alegremente sem

nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro [...]. p. 49 (75/78)

nessun segno di disagio, nessun tratto di imbarazzo: un riso aperto e spontaneo [...].

E o mesmo ocorre quando Capitu beija Bentinho após alguma resistência:

e deu de vontade o que estava a recusar à força. p.55 (84/87)

e diede spontaneamente quello che negava alla violenza.

A situação é crítica, porque o pai dela está entrando na sala de visitas; mas Capitu assume uma atitude absolutamente displicente que leva o narrador a dizer:

Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo. No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade do mundo. A minha persuasão é que o coração não lhe batia mais nem menos. p.56 (85/88)

Capitu non si dominava soltanto in presenza della madre; il padre non seppe incuterle più timore. In una situazione che mi paralizzava la lingua, lei si serviva delle parole con la maggiore naturalezza di questo mondo. Sono convinto che il cuore non le battesse affatto.

Capitù non si dominava soltanto in presenza della mamma; il padre non seppe incuterle più timore. In una situazione che mi paralizzava la lingua, lei si serviva delle parole con la maggior naturalezza del mondo. Sono convinto che il cuore non le battesse affatto.

Outro aspecto do caráter enérgico e decidido, além de dissimulado e “oblíquo” de Capitu, é narrado na ocasião do juramento junto ao poço, quando Capitu acha a fórmula definitiva:

Mas juremos por outro modo; juremos que nos havemos de casar um com o outro, haja o que houver. Comprendeis a diferença; era mais que a eleição do cônjuge, era a afirmação do matrimônio. A cabeça da minha amiga sabia pensar claro e depressa. p.68 (104/107)

Ma giuriamo in maniera diversas; giuriamo che ci sposeremo, qualunque cosa accada. Capite la differenza: era più della scelta del coniuge, era l’affermazione del matrimonio. La testa della mia amica sapeva pensare con lucidità e prontezza.

Ma giuriamo in un altro modo; giuriamo che dovremo sposarci, qualunque cosa accada. Voi capite la differenza: era più della scelta del coniuge, era l’affermazione del matrimonio; il cervello della mia amica sapeva pensare con lucidità e prontezza.

O amigo Escobar, conhecido no seminário, é descrito como

um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo [...]. Não fitava no rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. p. 78 (120/122)

un giovane slanciato, occhi chiari, un po' sfuggenti, come le mani, come i piedi, come la parola, come tutta la persona [...]. Non guardava in faccia, non parlava chiaramente né di seguito; le mani non stringevano quelle degli altri né si lasciavano stringere, giacché le dita, essendo sottili e corte, quando si credeva di trattenerle, non c'era già più nulla.

Era un giovane snello, dagli occhi chiari, un po' sfuggenti, come le mani, come i piedi, come la parola, come tutta la persona [...]. Non guardava in faccia, non parlava chiaramente né di seguito; le mani non stringevano come quelle degli altri né si lasciavano stringere: siccome le sue dita erano sottili e corte, quando si credeva di averle chiuse fra le proprie, non si aveva più nulla.

Ao descrever a natureza do implícito do enunciado, Gutt (1996: 239-256) leva em consideração a teoria da relevância desenvolvida por Sperber e Wilson (1986) que continuaram o caminho aberto por Grice na década anterior. Definindo de que forma o implícito vem à tona no texto, Gutt retoma brevemente a noção central da Teoria da Relevância com a seguinte argumentação:

For an utterance to be relevant at all, two conditions must be met: on one hand it must provide some new information [...]. On the other hand, relevant information must in some sense "link up" with other information one already has. Information that does not relate to any such given information seems irrelevant.

*Relevance theory captures these two conditions by the technical concept of **contextual effect** [grifo do autor]: a contextual effect is a change in one's awareness - more technically, in one's 'cognitive environment' - that has been brought about not by the information in the utterance alone, nor by contextual knowledge we already possessed alone, but by the inferential combination of both. [...] Since contextual effects thus go by definition beyond the information expressed in the utterance, they are necessarily implicit [...]. (GUTT, 1996:241)¹⁹*

Nas duas traduções de *Dom Casmurro* analisadas (Manzi e Marchiori), os fragmentos, selecionados e citados em função de sua relevância, foram perfeitamente preservados, de modo que as implicaduras ali presentes permaneceram intactas, criando aqueles efeitos contextuais que surgem da combinação que se realiza pela informação dada pelo enunciado e pelo conhecimento que o leitor tem do contexto.

Parece ficar demonstrada, dessa forma, a importância de uma perspectiva teórica da relevância por meio das informações implícitas, quando estas se encontram presentes original e, portanto, devem ser mantidas na tradução, como de fato o foram.

9.4.2 Registros: variantes discursivas

A respeito da noção de “registro”²⁰, Hatim e Mason (op.cit., p.38-54) reportam-se a Catford (1965:83) que expressa o ponto de vista dos teóricos da tradução voltados para a questão do contexto textual. Catford considera que, devido à amplitude da linguagem tomada como um todo, torna-se difícil qualquer operacionalização com propósitos lingüísticos descritivos, comparativos e pedagógicos sem recorrer a estruturas categoriais para a classificação de “sub-línguas” ou de variedades dentro da língua como um todo.

Fica então a pergunta: o que é que determina a variação no uso da língua? “Podemos aproximar esse problema em termos de diversas dimensões: o meio pelo qual a linguagem é transmitida (aspectos fônicos, gráficos); modelos formais (arranjos lexicais e gramaticais) e significação situacional (características extralingüísticas relevantes)”, afirmam Hatim e Mason (op. cit., p. 38).

De acordo com Halliday, Mc Intosh e Strevens (1964), citados por Hatim e Mason, é preciso reconhecer duas dimensões: uma relacionada com os usuários num ato particular de fala, ou seja, quem (ou o que) é o falante ou quem é o que escreve. Variedades relacionadas com o usuário (Corder, 1973) são chamadas “dialetos” que, passíveis de exibir diferenças em todos os níveis, diferem de pessoa a pessoa: em primeiro lugar em nível fônico. A segunda dimensão relaciona-se ao uso que o falante faz da língua.

Variedades relacionadas ao uso são conhecidas como “registros” que, diferentemente dos dialetos, diferem um dos outros primeiramente na “forma da língua”, ou seja, gramática e léxico. [meus grifos] A distinção é clara quando, por exemplo, alguém dá uma ordem (porque investido de poderes para tal) e quando alguém solicita permissão para realizar algo. Essa diferença está relacionada ao uso. Por outro lado, há que levar em conta a diferença na qualidade da voz ou na forma de pronunciar uma vogal particular quando um enunciado é pronunciado por um brasileiro ou por um português, ou ainda por algum habitante de uma das ex-colônias portuguesas, por exemplo. Por tratar-se de um meio fônico, a diferença acha-se relacionada ao usuário da língua, daí surgindo as variantes dialetais e/ou individuais.

Dependendo do usuário, a língua pode variar ainda de outras diversas formas, e Hatim e Mason distinguem aqui as variações idioléticas, geográficas, temporais, sociais e padrão/não-padrão (ver Hatim e Mason, op. cit., fig. 3.1., p. 39).

Por dialetos geográficos, os teóricos de Edimburgo entendem variedades lingüísticas que correspondem tanto a espaços fisicamente demarcados, como também a elementos políticos e culturais.²¹

Por dialeto temporal, Hatim e Mason entendem as modificações que a língua sofre no tempo, posto que cada geração possui as suas modalidades e, embora elas

possam passar quase despercebidas, é suficiente confrontar jornais de épocas diferentes, por exemplo antes e depois da II Guerra Mundial, para perceber o alcance dessas mudanças.

Outra dimensão importante é a que se refere aos dialetos sociais que são o resultado de estratificações dentro de determinada comunidade lingüística, que carregam consigo implicações ideológicas, políticas e sociais. Essa dimensão está estritamente ligada ao dialeto-padrão, contraposto ao não-padrão, o que não implica qualquer valor de juízo ou estatístico, uma vez que o padrão é sempre imposto por sutis processos culturais sustentados e fortalecidos pela educação e pela mídia.

Há ainda um outro importante aspecto de variedade relacionada ao usuário, que demonstra claramente “a superposição entre as diferentes variedades [...] a individualidade de um usuário do texto, ou **idioleto**. (Id., *ibid.*, p.43) [grifo dos autores]

Por idioleto entendem-se aquelas idiosincrasias, expressões ou estruturas preferenciais que marcam a fala ou a escritura do usuário. No entender de Hatim e Mason, as variações relacionadas ao idioleto “subsumem as demais características relacionadas aos aspectos dialetais previamente discutidos.” (Id., *ibid.*, p. 44)

A importância conferida ao idioleto é enfatizada por Hatim e Mason que se apoiam em O’Donnell e Todd (1980: 62). Estes colocam o conceito de idioleto como base para a distinção entre dialeto e estilo, definindo: “**dialeto** como a espécie de variedade encontrada entre idioletos, e **estilo** como a espécie de variedade encontrada nos idioletos.”²² [grifo dos autores]

As variedades acima descritas parecem tornar-se relevantes no âmbito da tradução, campo que exige do tradutor a clara consciência do que vem a ser idioleto e

dialeto²³ em contraposição a uma escolha estilística consciente, cujo objetivo é produzir um determinado efeito no texto e, conseqüentemente, no leitor.

Para o confronto entre original e traduções, consideraram-se apenas os aspectos relacionados ao idioleto²⁴ do narrador, desdobrado em Bentinho adolescente e no maduro Dom Casmurro, e às escassas, mas importantes, intervenções do dialeto dos escravos e do negro “das cocadas”, levando em conta a relevância do contexto e da situação que traçam o painel da época da narrativa e o papel desempenhado por seus personagens dentro do ambiente lingüístico-social.

Quanto ao aspecto “dialeto temporal” não entramos no mérito da questão, por ser controvertido em âmbito tradutório. De fato, como poderiam os tradutores conhecer particularidades dos dialetos da língua falada na época de Machado de Assis (e na época da narrativa), considerando-se ainda as variedades presentes nos dialetos sociais e no dialeto-padrão e não-padrão falado há mais de um século?

Os fragmentos selecionados e comparados nas duas traduções pretendem somente dar conta das variantes que marcam a diferença de tratamento dado ao leitor, dependendo do contexto (situacional e emocional), entre o idioleto de Bentinho adolescente e o idioleto de D. Casmurro; trata-se do tipo de variante-padrão e não-padrão por ele utilizada nos diversos contextos e nos diversos estados de espírito, ao longo da narrativa.

Outro aspecto observado foi o dialeto dos negros escravos - empregados da casa - e do negro vendedor de cocadas. Em ambos os casos, trata-se de características que esclarecem a situação social dos personagens e suas variantes lingüísticas, bem como o ambiente que circunda e envolve a narrativa, isto é, o que Riffaterre (1992, op. cit., p.205) denomina de “características do original que evidenciam as condições de produção do texto”.

O modo pelo qual o narrador se refere ao leitor também foi objeto de análise, pela alternância constante dos pronomes de tratamento e pelo tom, ora cerimonioso, ora decisamente coloquial, ora enérgico e agressivo que Dom Casmurro exhibe tanto nas descrições como na narração e no discurso. Trata-se de um aspecto importante que permite ao leitor aperceber-se das mudanças de ponto de vista do narrador, ora adolescente, cheio de dúvidas e de sonhos, ora adulto e casmurro, cheio de dolorosas certezas e de cético desencanto, embora muitas vezes esse desencanto seja disfarçado pelo humor e pela ironia.

O tratamento dado ao leitor por Dom Casmurro, os chamamentos que ele faz para mantê-lo próximo do narrador, como participante da narrativa, alterna enfáticos vocativos, imperativos suavizados pelo adjetivo e também perguntas, indagações, expressões exclamativas e decisamente coloquais .

Esses chamamentos ao leitor possuem algumas vezes mera função fática, porém na sua maioria são essencialmente conativos: trata-se do apelo do narrador para uma certa persuasão do leitor, para conduzi-lo aos significados que ele se propõe. Para tanto, Dom Casmurro emprega alternadamente o tu, o vós, o você, percebendo-se, nessa alternância, um certo relacionamento com o estado de espírito do narrador quanto aos fatos narrados e quanto à época desses fatos. Ao reportar-se aos acontecimentos, ele parece revivê-los no momento da narração, em que se evidenciam a presença de Bentinho e de Dom Casmurro simbioticamente fundidos entre si, sendo muitas vezes difícil separá-los.

O que permite uma certa clareza de análise, uma certa objetividade, é partir das funções da linguagem e de suas “marcas sociolingüísticas” (com função pragmática) que definem com alguma confiabilidade teórica as intenções e o direcionamento dado aos enunciados pelo narrador.

A única dificuldade está no fato de que a alternância dos pronomes pessoais, verificada no texto, não encontra equivalência absoluta no italiano, posto que o “você” existe como “lei” (o senhor, a senhora), e possui acepção de formalidade no tratamento interpessoal, o que não acontece com o português. Outro problema se dá quando o verbo está ausente, dificultando assim detectar se o vocativo se dirige a um tu (vós) ou a um você. O critério adotado foi, portanto, prevalentemente lingüístico, e portanto descritivo, mas também interpretativo, considerando-se o contexto da situação e as emoções que se inferem da narrativa.

9.4.2.1 As intervenções do narrador em relação ao leitor: alternância de tratamento em virtude do contexto/situação

As intervenções do narrador são bastante frequentes e já aparecem na primeira página do romance:

Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão [...].p.5 (8/12)

Non consultate i dizionari. “Casmurro” non va qui preso nel senso che vi è riportato [...].

Non consultare i dizionari. In questo caso “Casmurro” non ha il significato che vi si trova scritto [...]

Na tradução de Manzi aparece o vós, enquanto na de Marchiori permanece o tu, mais coloquial, posto que o narrador parece desejar a atenção e a convivência do leitor amigo.

Tive outras muitas [tardes], melhores e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. **É o que vais entender**, lendo. p.7 (11/15)

Ne ho trascorse molte, di migliori e di peggiori, ma quella mi si è impressa nello spirito. **Lo capirai** leggendo.

Ne ho vissute molte altre, più belle e più brutte, ma quella non si è mai cancellata dalla mente. **Ne capirete subito il perché.**

Manzi mantém o tu; Marchiori substitui pelo vós. A manutenção do tu parece mais coerente, uma vez que a atmosfera é ainda a dos dois primeiros capítulos introdutórios.

Eu, **leitor amigo**, aceito a teoria do meu velho Marcolini [...]. p.17 (25/29)

Io, **caro lettore**, accetto la teoria del vecchio Marcolini [...].

Io, **amico lettore**, accetto la teoria del vecchio Marcolini [...].

“Caro lettore” (caro leitor) e “amico lettore” (amigo leitor), respectivamente em Manzi e Marchiori, parecem apagar a atmosfera emotiva conotada pelo vocativo, em que a forma adjetiva aparece posposta com efeito enfatizante. No italiano, haveria a possibilidade de manter inalterada a forma machadiana: “lettore amico”.

Não me tenhas por sacrílego, **leitora minha devota**. p. 23 (34/38)

Non mi considerare sacrilego, **mia devota lettrice**.

Non considerarmi sacrilego, **o pia lettrice**.

O vocativo acima, de caráter fortemente coloquial, devido aos dois adjetivos pospostos, foi modificado nas duas traduções: “mia devota lettrice” (minha devota leitora) e “pia lettrice” (pia leitora), conferindo um tom de formalidade e de distanciamento obsequioso que não reproduz o clima instaurado pelo narrador, que o quer cheio de emoção, mas também de familiaridade, devido ao emprego do tu.

Escutai ; a anedota é curta. p.24 (37/41)

Ascolta; l’aneddoto è breve.

Ascoltate; la storia è breve.

A anedota que envolve o interinato do Pádua é bem humorada, narrada com ironia e comicidade. Dom Casmurro vê os fatos como sendo cômicos, e a narrativa é aqui endereçada aos leitores como um todo, à grande platéia, por isso, provavelmente, o emprego do vós. Manzi preferiu usar o tu, ao passo que Marchiori preservou o vós, dando-se assim maior equivalência com a intenção do chamamento.

Como vês Capitu, aos catorze anos, tinha já idéias atrevidas [...]. p.29
(44/48)

Come vedi, Capitu, a quattordici anni, aveva già idee audaci [...].

Aqui também a função é em parte fática, em parte conativa. O narrador “contata” o leitor para compartilhar com ele as “qualidades” de Capitu, ao mesmo tempo em que o induz, tenta persuadi-lo do outro aspecto do caráter da menina. Em ambas as traduções permaneceu o mesmo tratamento do original, preservando-se o efeito descrito.

Deus podia muito bem, irritado com os esquecimentos [das rezas prometidas por Bentinho], negar-se a ouvir-me ... **Homem grave,** é possível que estas agitações de menino te enfadem, se é que não as achas ridículas. Sublimes não eram. p.32 (48/52)

Dio, irritato delle dimenticanze, poteva benissimo rifiutarsi di ascoltarmi, se non avessi offerto molto denaro **O tu che sei un uomo serio** (Oh! tu que és um homem sério) può darsi che questi turbamenti infantili ti annoino, se addirittura non li trovi ridicoli. Certo non erano sublimi.

Poteva darsi che Dio, irritato delle dimenticanze, si rifiutasse di ascoltarmi se non avessi offerto molto denaro ... **O tu, che sei un uomo serio** [...]. (Idem)

Há muita emoção nesse exclamativo, nesse chamamento ao leitor (homem grave, isto é, sério), e toda a emoção vivenciada por Bentinho fica um tanto diluída, nas traduções, pela hipertradução.

Terás entendido que aquela lembrança do imperador acerca da medicina não era mais que a sugestão da minha pouca vontade de sair do Rio de Janeiro. p.41 (63/66)

Avrai capito che l'idea dell'imperatore e dello studio della medicina non era che un suggerimento, derivato dal mio scarso desiderio di lasciare Rio de Janeiro.

Avrete capito che l'idea dell'imperatore e dello studio della medicina non era che un suggerimento del mio scarso desiderio di lasciare Rio de Janeiro.

Há uma certa displicência e um forte coloquialismo nessa expressão fático-conativa, mantida por Manzi, em função do tu, e um apagamento dessa familiaridade pelo emprego do vós, em Marchiori.

[...] achei que era obra de muito merecimento o desenho esboçado por Capitu; **descontai-me a idade e a simpatia**. p.45 (68/72)

[...] mi parve un'opera meritevole: **tieni conto dell'età e dei miei sentimenti**. (considera idade e os meus sentimentos)

[...] mi parve che avesse un gran merito: **tenete conto dell'età e dei miei sentimenti**.

O narrador dirige-se à “platéia”: Bentinho está embevecido pela habilidade da namorada e quer desculpar-se com todos os leitores. Enquanto Manzi emprega o tu, indicando um direcionamento para “o leitor”, Marchiori mantém o vós e o efeito acima descrito.

Não pedi ao céu que eles [os cabelos de Capitu] fossem tão longos como os da Aurora ... mas desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. **Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor**, é que nunca penteastes uma pequena [...]. p.48 (73/77)

Non chiesi al cielo che fossero così lunghi come quelli dell’Aurora [...], ma desideravo pettinarli per tutti i secoli dei secoli, farne due trecce che potessero avvolgere l’infinito per un numero indicibile di volte. **Se ciò ti parrà enfatico, disgraziato lettore**, vuol dire che non hai mai pettinato una fanciulla [...].

O momento é solene, de enlevo total, e o leitor passa ao vós, um vós desta vez endereçado ao “desgraçado leitor”, que não envolve, como nos demais casos analisados, toda a audiência. Nas traduções foi empregado o tu, que retira o tom que o narrador quer enfático, tornando-o excessivamente familiar, ainda mais pelo vocativo endereçado ao “desgraçado leitor”, isto é, a um “pobre leitor” que não teve a mesma experiência extraordinária.

Em vez de ir ao espelho, **que pensais** que fez Capitu? **Não vos esqueçais** que estava sentada, de costas para mim [...] p.49 (74/77)

Invece di andare allo specchio, **che cosa credete** che abbia fatto Capitu? **Non dimenticate** che era seduta e mi volgeva le spalle [...]

Na ausência do vocativo que explicita o destinatário (ou os destinatários) é possível pensar que o narrador está se dirigindo ao mesmo “desgraçado leitor”, por uma questão de coerência/coesão, que é uma das marcas da prosa machadiana. As duas traduções preservaram essa característica, mantendo o vós, que tanto pode ser dirigido a uma pessoa (no tom mais formal) ou a mais pessoas (num tom familiar) também no italiano.

Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. p.49 (75/78)

Non ridere dei miei quindici anni, lettore precoce.

O narrador dirige-se agora a um leitor especial, “um leitor precoce”, isto é, muito jovem, e por isso o tu é praticamente obrigatório. O mesmo ocorre nas duas traduções, por uma questão de coerência sociolingüística.

Em ocasião de pegá-la, puxá-la, beijá-la [...]. Se conhecesse [a Escritura], obedeceria ao primeiro versículo [...]. E, pelo que respeita os braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o versículo VI do Cap. II [...]. **Vedes** aí a cronologia dos gestos. p.54 (82/85)

Era il momento di afferrarla, stringerla e baciarla [...] Non conoscevo niente della Sacra Scrittura. Se l'avessi conosciuta, avrei obbedito al primo versetto [...]. E per quanto riguarda le braccia, che tenevo inerti, sarebbe bastato seguire quanto scritto nel versetto sesto del capitolo secondo [...]. **Osserva** la successione dei gesti.

Era il momento di afferrarla, stringerla, baciarla [...] Non conoscevo affatto la Sacra Scrittura. Se l'avessi conosciuta [...] avrei obbedito al primo versetto [...]. E per quanto riguarda le braccia che tenevo inerti, bastava seguire il versetto 6° del capitolo II [...]. **Osservate** la successione dei gesti.

A situação melodramática, ironizada por Machado, é marcada pelo emprego do vós, mantido por Marchiori e substituído pelo tu na tradução de Manzi, na qual se perde em parte tanto a ironia quanto o melodrama desse momento.

Por outro lado, **leitor amigo, nota** que eu queria desviar as suspeitas de cima de Capitu [...].p.60 (91/94)

D'altra parte, **amico lettore, nota** che io volevo sviare i sospetti da Capitu [...].

A mesma observação feita acima, a respeito do vocativo “leitor amigo”, vale aqui. Apesar de ter sido preservado o tu, o jogo de palavras “leitor amigo” e “amigo leitor”, que Machado utiliza, embora de outra forma e com outros propósitos, em suas *Memórias póstumas* (autor defunto e defunto autor), não permaneceu devido à utilização de “amico lettore” (amigo leitor), em que “amico” possui função adjetiva e

vem anteposto ao substantivo “lettore”. A carga emotiva, muito forte nesse fragmento, apesar dos anos que se passaram na vida do narrador, fica um tanto diluída, um tanto enfraquecida.

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. [...] p.66 (101/103)

O lettore, scrolla il capo; fa' pure tutti i gesti di incredulità [...].

A situação é tão inusitada que o narrador tenta persuadir o leitor sobre a veracidade dos fatos:

Quanto ao selo [para selar o juramento de amor eterno entre Capitu e Bentinho], Deus, como fez as mãos limpas, assim fez os lábios limpos, **e a malícia está antes na tua cabeça perversa que na daquele casal de adolescentes** [...]. Oh! minha doce companheira da meninice, eu era puro, e puro fiquei, e puro entrei na aula de São José, a buscar de aparência a investidura sacerdotal, e antes dela a vocação. **Mas a vocação eras tu, a investidura eras tu.** p.71 (108/111)

Quanto al sigillo, Dio, come ha fatto pure le mani, così ha fatto pure le labbra, e **la malizia sta semmai nella tua mente perversa, piuttosto che in quella dei due adolescenti ...** Oh, mia dolce compagna d'infanzia, io ero puro, e puro rimasi, e puro cominciai le lezioni al São José, apparentemente per procurarmi l'investitura sacerdotale e, prima di questa, la vocazione. **Ma la vocazione eri tu, tu l'investitura.**

In quanto al sigillo, Dio, come ha fatto pure le mani, così ha fatto pure le labbra, **e la malizia è piuttosto nella tua mente perversa, o lettore,** che in quella dei due adolescenti ... Oh, mia dolce compagna d'infanzia, io ero puro, e puro entrai nel collegio di San Giuseppe, apparentemente per procurarmi l'investitura sacerdotale e, prima di questa, la vocazione. **Ma la vocazione eri tu, l'investitura eri tu.**

A alternância do você/tu não seria possível no italiano, pela inexistência de um tratamento de terceira pessoa que não seja formal. Os dois tradutores mantiveram o tu nas duas situações citadas acima, preservando assim a forte tensão emocional e,

ao mesmo tempo, a função fortemente conativa que se prolonga no final do período, quando o narrador se dirige também a Capitu, num chamamento lírico e dramático.

No seminário ... Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo. Não, **senhor meu amigo**; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi [...].p.73 (112/114)

In seminario ... Ah, non mi va di raccontare del seminario, tanto più che non mi basterebbe un capitolo. No, **mio caro amico lettore**; forse un giorno sì, può darsi che scriva una sintesi di tutto ciò che, in quel luogo, ho visto e vissuto [...].

In seminario ... Ah! Non descriverò la vita del seminario: non mi basterebbe un capitolo. **No, amico mio**; forse un giorno sì, farò un compendio di tutto ciò che ho visto e vissuto [...]

Nas traduções temos, respectivamente: No, **mio caro amico lettore/no, amico mio** (Não, meu caro amigo leitor/não, meu amigo) em que se evidencia um leve desvio da força ilocutória do narrador tentando evitar o supérfluo, força reiterada pela interjeição, pela negação, pelo “Senhor” e pelo sim, fáticos e enfáticos. Decisão “aparente”, porque o narrador acaba escrevendo diversas páginas para descrever alguns eventos do seminário. A supressão do vocativo “Senhor” (que seria perfeitamente possível no italiano, com a mesma função,) reduz em parte a expressividade desse início de um capítulo que se prolonga em outros, devido à importância atribuída aos fatos pelo narrador.

Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei; não vieram os versos. [...]. **Pois, senhores**, nada me consola daquele soneto que não fiz. p.78 (119/121)

Mi sforzai invano, cercai, spulciai, attesi; i versi non vennero. [...]. **Ebbene, signori**, nulla riesce a consolarmi di quel sonetto che non ho composto.

Mi sforzai invano, cercai, spulciai, attesi; i versi non vennero [...]. **Ebbene, signori miei**, nulla mi consola di quel sonetto che non ho composto.

A audiência parece tornar-se maior diante do desejo frustrado do jovem seminarista em busca dos versos que não consegue criar, e o efeito é preservado nas traduções pela manutenção do tom retórico, enfatizado por Machiori pelo acréscimo do possessivo “**miei**” (meus).

Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. A alma da gente, **como sabes**, é uma casa assim disposta [...]. p. 79 (121/123)

Escobar cominciò ad aprire a poco a poco tutta l'anima, dalla porta d'ingresso sino al fondo del giardino. L'animo degli uomini, **come sai**, è una casa così disposta [...].

Escobar mi aprì a poco a poco tutto il suo animo, dalla porta di strada sino in fondo al giardino. L'animo degli uomini, **come sapete**, è una casa così disposta [...].

No texto de Manzi temos a manutenção do tom intimista desse fragmento, em que o narrador relata emocionado o percurso da intimidade que vai criando-se entre Bentinho e Escobar. Na versão de Marchiori encontramos o vós, mais cerimonioso e formal, que parece incluir uma platéia ausente no original.

Sim, **leitora castíssima**, como diria o meu finado José Dias, podes ir ler o capítulo até o fim, sem susto nem vexame. p.80 (122/124)

Sì, **lettrice castissima**, come direbbe la buonanima di José Dias, puoi leggere il capitolo sino alla fine senza paura né vergogna.

Sì, **lettrice castissima**, come direbbe quella buon'anima di José Dias, puoi leggere il capitolo sino alle fine senza timore né vergogna.

O “panegírico de Santa Mônica” é um episódio que D. Casmurro relembra com alegria e irônica displicência, porque envolve os seus sonhos eróticos de adolescente condenado ao seminário, mas muito esperançoso de em breve de lá sair para o reencontro com Capitu, numa clara intertextualidade de cunho escolástico em

que se podem “ler” as Confissões de Santo Agostinho, em que se faz presente Santa Mônica, mãe de Agostinho. O chamamento à “leitora castíssima” foi mantido literalmente, preservando-se assim a afetividade do momento em que o narrador precisa garantir à sua leitora que o texto é “castigado”:

e aqui **verás** tal ou qual esperteza minha; porquanto, ao ler **o que vais ler**, é provável que o **aches** menos cru do que **esperavas**. p.80 (122/124)

E qui **vedrai** esattamente la mia astuzia; sebbene, nel leggere quanto segue, è probabile che **tu** lo giudichi meno crudo di quanto **ti saresti aspettato**. p.122

E **vedrai** qui una certa mia astuzia; sebbene, leggendo quello che segue, sia probabile che **tu** lo giudichi meno crudo di quanto **ti aspetti**. p. 124

Com raras exceções, nos aspectos acima descritos, os textos traduzidos souberam (ou quiseram) manter o maior grau de equivalência com o original, quase sempre empregando a “literalidade” no sentido de “aderência ao contexto-situação e ao estilo”.²⁵

9.4.2.2 Os idioletos de Bentinho e de Dom Casmurro

A habilidade descritiva e narrativa de Machado de Assis já foi analisada por inúmeros críticos e das mais diversas maneiras. O que me proponho aqui, no entanto, não é uma avaliação crítica desses aspectos, mas o levantamento de uma distinção que marca lingüisticamente a fala de Bentinho e a de Dom Casmurro, a fim de confrontá-la com as duas traduções, para verificar de que forma os tradutores trataram essa dimensão sociolingüística.

É preciso estabelecer um corte para proceder a essa diferenciação, um corte que parte da própria trama e que define essa dicotomia: trata-se de observar a fala de

Bentinho ainda adolescente e, logo depois, homem adulto, casado e pai, e confrontá-la com o novo Bentinho (embrião de Dom Casmurro) que surge após a morte de Escobar.

A diferença que se observa não é muito nítida entre os dois Bentinhos (adolescente e adulto): este conserva muitas características de seus hábitos lingüísticos particulares, de seu idioleto. Contudo, a partir do momento em que ele observa Capitu junto ao cadáver de Escobar, chorando “lágrimas poucas e caladas”, percebe-se uma certa diferenciação. Tem-se a impressão de que Bentinho deixa de ser tal, para iniciar sua metamorfose que se conclui em Dom Casmurro.

A partir desse momento, conforme palavras do próprio narrador, a narrativa vai proceder “a grandes pernadas” (p.125), isto é, concentrada nos fatos, rápida e sem dar espaço a todos os detalhes e às digressões freqüentes, à metaforização presente nos capítulos anteriores. Se há metáforas, elas se tornam menos freqüentes e deixam de ser irônicas e burlescas: preservam a poeticidade, mas denotam um estado de espírito trágico que se reflete na linguagem. A comparação que o narrador estabelece entre Príamo (pai de Heitor) e si próprio dá bem a dimensão dessa mudança, assim como a redução no emprego dos adjetivos que se tornam contidos, numa clara emocionalidade, e passam a ser empregados preferencialmente binários, ligados por conjunção, dentro de uma absoluta necessidade de clareza e objetividade:

Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera, defunto, aqueles olhos ... É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou, quando menos, igual. Nem digas que nos faltam Homeros, pela causa apontada em Camões; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam **limpas e**

serenas; os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor. p.153-154.

Priamo si considera il più infelice degli uomini per dover baciare la mano di colui che gli ha ucciso il figlio. A raccontarcelo è Omero, che è un buon autore, per quanto lo narri in versi, ma ci sono racconti precisi anche in versi, persino in brutti versi. Paragona la situazione di Priamo con la mia: io avevo lodato le virtù dell'uomo che aveva ricevuto da morto quello sguardo ... Sarebbe impossibile che qualche altro Omero non riuscisse a trarre dalla mia situazione un miglior effetto, o per lo meno uguale. E non venimo a dire che mancano gli Omeri per le ragioni enunciate da Camões; nossignore, ci mancano l'ombra e il silenzio. Le lacrime, se ne hanno, se le asciugano dietro alla porta, affinché il volto appaia **terso e sereno**; i discorsi sono fatti più per le occasioni **allegre che per quelle malinconiche**, e tutto si svolge come se Achille non uccidesse Ettore. p. 238

Priamo si giudica il più infelice degli uomini perché deve baciare la mano di colui che gli aveva ucciso il figlio. Ce lo racconta Omero ed é un buon autore, per quanto lo narri in versi, ma ci sono narrazioni esatte anche in versi, e persino in brutti versi. Paragonate la situazione di Priamo con la mia. Io avevo lodato le virtù dell'uomo che, da morto, aveva ricevuto quello sguardo ... Sarebbe impossibile che qualche altro Omero non riuscisse a trarre dalla mia situazione un effetto molto più grande o per lo meno uguale. E non venire a dirmi che ci mancano gli Omeri per la ragione enunciata da Camões. Nossignore, ci mancano certamente, ma perché i Priami cercano l'ombra e il silenzio. Se versano lacrime, se le asciugano dietro alla porta, perché il volto appaia **asciutto e sereno**. I discorsi sono piuttosto **allegri che malinconici**, e tutto si svolge come se Achille non uccidesse Ettore. p. 239-240

As traduções de Manzi e Marchiori mantêm-se muito próximas nessa passagem e diferem apenas pela escolha vocabular nas três últimas linhas: enquanto Manzi define o rosto “terso e sereno” (límpido e sereno), Marchiori prefere “asciutto e sereno” (seco e sereno); Manzi transforma os “discursos” em “occasioni” (ocasiões) e Marchiori os preserva inalterados. Ambos substituem a locução adverbial do original: “os discursos são antes **de alegria que de melancolia**” pelos adjetivos correspondentes. Em Manzi temos: “occasioni **allegre [che] malinconiche**”; em Marchiori os discursos se tornam “**allegri [che] malinconici**”. Apesar da substituição, o efeito pretendido pelo narrador se mantém com o mesmo tom e estilo.

Quanto à fala de Dom Casmurro percebe-se o uso freqüente de substantivos e verbos emparelhados, da adjetivação binária que, a partir desse momento, se torna quase obsessiva e parece relacionar-se diretamente à natureza das percepções, conferindo maior profundidade psicológica à narrativa. O narrador introduz também advérbios e locuções adverbiais além de algumas repetições :

[...] deixei-o [José Dias] falar sozinho e peguei a cismar comigo. O que cismeimei foi tão **escuro e confuso** que não me deixou tomar pé. [...] Tinha já comparado **o gesto** de Sancha na véspera **e o desespero daquele dia**; eram inconciliáveis. A viúva era realmente amantíssima. [...] O que vai aqui por ordem **lógica e dedutiva**, tinha sido antes uma barafunda de **idéias e sensações**, graças aos **solavancos do carro e às interrupções** de José Dias. Agora, porém, **raciocinava e evocava claro e bem**. Concluí **de mim para mim** que era a antiga paixão que me ofuscava e me fazia desvairar **como sempre**. p.154-155

A questo punto del discorso lo [José Dias] lasciai parlare da solo e incominciai a fantasticare. Le mie fantasticherie furono così **oscure e confuse** che non mi lasciarono riprendere il controllo di me stesso. [...] Avevo già confrontato **il gesto** di Sancha del giorno prima con **la disperazione di quel momento**: erano inconciliabili. La vedova era davvero amorevolissima. [...] Quanto è detto qui in ordine **cronologico e deduttivo** era stato piuttosto **una confusione di idee e di sensazioni**, grazie alle **scosse della carrozza e all'interruzione** di José Dias. Ora, però, **ragionavo ed evocavo con chiarezza e precisione**. Conclusi **fra me e me** che mi offuscava ancora la mente la mia vecchia passione e mi faceva farneticare **come sempre**. p.239-240

A questo punto del discorso lo lasciai parlare da solo e cominciai a fantasticare. Le mie fantasticherie furono così **oscure e confuse** che non mi lasciarono prendere una decisione. [...] Avevo già confrontato **l'atteggiamento** che Sancia aveva il giorno prima **con la disperazione** attuale: erano inconciliabili. La vedova amava moltissimo il marito. [...] Quanto è detto qui in **ordine logico e deduttivo** era stato piuttosto **una confusione di idee e di sensazioni**, grazie alle **scosse della vettura e alle interruzioni** di José Dias. **Ora, tuttavia, ragionavo ed evocavo con chiarezza e precisione**. Conclusi **fra me** che mi offuscava ancora la mente l'antica frenesia e mi faceva farneticare **come sempre**. p.240-241

Ao emprego do adjetivo, substantivo e verbo binários - e à contenção do adjetivo simples - somando-se, ainda, o emprego abundante dos modalizadores

adverbiais e argumentativos, há maior adequação à situação comunicativa. numa coesão/coerência irretocáveis. A contextualização evidencia a “ancoragem” do texto com a situação comunicacional, havendo harmonia de tom e estilo, muito mais presente na fala de Dom Casmurro do que na fala de Bentinho adolescente. Esses aspectos, como demonstram os exemplos, são cuidadosamente preservados nas duas traduções que apresentam leves diferenças, quase imperceptíveis, relacionadas à escolha vocabular, como por exemplo, no caso de “**vecchia passione**” (Manzi) e “**antica frenesia**” (Marchiori). Os fragmentos a seguir exemplificam a frequência com que aparecem advérbios, locuções adverbiais e adjetivos com função modalizadora:

Escobar vinha **assim** surgindo **da sepultura, do seminário e do Flamengo** para se sentar comigo **à mesa**, receber-me **na escada**, beijar-me **no gabinete de manhã**, ou pedir-me **à noite** a bênção **de costume**. Todas essas ações eram repulsivas; eu **tolerava-as e praticava-as**, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. [...] Quando **nem mãe nem filho** estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, **ora de golpe, ora devagar**, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida **embaçada e agoniada**. Quando, porém, tornava a casa e via **no alto da escada** a criaturinha que me **queria e esperava**, ficava desarmado e diferia o castigo **de um dia para o outro**. [...] O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias sombrios não se notará aqui, por ser **tão miúdo e repetido**, e **já tão tarde** que não se poderá dizê-lo **sem falta nem canseira** [...]. Os nossos temporais eram **agora contínuos e terríveis**. Antes da descoberta daquela má terra da verdade, tivemos outros de pouca dura; não tardava que o céu se fizesse azul, **o sol claro e o mar chão**, por onde abríamos novamente as velas [...] esperávamos outra bonança, que não era **tardia nem dúbia**, antes total, próxima e firme. p. 159-160

Escobar andava così risorgendo **dalla tomba, dal seminario e dalla casa di Flamengo**, per sedersi con me **a tavola**, per accogliermi **sulla scala**, per baciarmi **nel mio studio al mattino** o per chiedermi, **la sera**, la solita benedizione Tutte queste azioni erano ripugnanti, **le tolleravo e le eseguivo** per non rivelarmi a me stesso e al mondo. [...] Quando non erano presenti **né la madre né il figlio** la mia disperazione era immensa e giuravo di ucciderli entrambi, **ora in un colpo solo, ora lentamente**, affinché fossero divisi per il tempo della morte tutti i minuti della vita **offuscata e tormentata**. Ma quando tornavo a casa e vedevo la creaturina che mi **desiderava e**

attendeva, rimanevo disarmato e differivo il castigo **da un giorno all'altro**. Non farò menzione di quanto accadeva tra me e Capitu in quei giorni bui, perché si trattava di piccolezze ripetute, ed è passato tanto tempo che non si potrebbe raccontarle **senza imprecisioni e senza tedio**. [...] i nostri temporali erano **ormai continui e terribili**. Prima di scoprire quella maledetta terra della verità, ne avevamo avuti altri di breve durata; ma il cielo non tardava a diventare azzurro, **il sole chiaro e il mare solido**, ove riapriamo le vele [...] aspettavamo un'altra bonaccia, che non era **tardiva né dubbia**, bensì totale, vicina e salda. p. 247-248.

Escobar andava così risorgendo **dalla tomba, dal seminario e dalla sua casa del Flamengo** per sedere con me **a tavola**, per accogliermi **sulle scale**, per baciarmi **nel mio studio al mattino** o per chiedermi, **la sera**, la solita benedizione. Tutte queste azioni erano ripugnanti; **le tolleravo e le compivo** per non riverlarmi a me stesso e al mondo. [...] Quando non erano presenti **né la madre né il figlio** la mia disperazione era immensa, e giuravo di ucciderli entrambi, **ora in un colpo solo, ora lentamente**, per dividere per il tempo della morte tutti i minuti della vita **rovinata e tormentata**. Ma quando tornavo a casa, e vedevo **in cima alla scala** la creaturina che **mi amava e mi attendeva**, rimanevo disarmato e differivo il castigo **da un giorno all'altro**. Non riferirò qui quanto accadeva fra me e Capitu in quei giorni foschi, perché si trattava di piccoli incidenti ripetuti, ed è passato tanto tempo che non si potrebbe raccontarli **senza inesattezze e senza tedio**. [...] i nostri temporali erano **ormai continui e terribili**. Prima di scoprire quella terra maledetta della verità, ne avevamo avuti altri di breve durata; ma il cielo non tardava a ridiventare azzurro, **il sole chiaro, e calmo il mare**, ove riapriamo le vele [...] aspettavamo un'altra bonaccia, che non era **tardiva né dubbia**, ma anzi totale, pronta e ferma. p. 248-249

Também nesse último exemplo observa-se a proximidade das duas traduções, em que as diferenças são quase insignificantes, posto que reproduzem o clima do texto original em todas suas nuances estilísticas.

A culminância da crise de Bentinho e Capitu se dá no Cap. CXXXVIII (Capitu que entra). Bentinho acaba de tentar envenenar o pequeno Ezequiel e, quando o menino o chama repetidamente de pai, o narrador o afasta dizendo-lhe que ele não é o pai. É quando Capitu entra e compreende tudo. A decisão de separar-se já está tomada e os fatos precipitam. Dom Casmurro surge das cinzas de Bentinho e o reencontramos no primeiro capítulo de seu “memorial”, já, por si só, emblemático do estilo do narrador: apesar de sua linguagem despretensiosa e falsamente simples, ele revela

sutilezas, torneios sintáticos e metafóricos, uma cáustica e irônica visão do mundo e da vida (ausente na personalidade de Bentinho adolescente), porém temperada por uma certa ironia bem-humorada. Completa-se assim a metamorfose desenhada por num amplo círculo. Vejamos um último exemplo, que narra e descreve a separação dos protagonistas:

Ela olhava **sempre**, esperando. [...] Eu creio que ouvira tudo **claramente** [...] negou a audiência e confirmou **unicamente** a vista.[...] depois, em um tom **juntamente irônico e melancólico**: Pois até os defuntos. Nem os mortos escapam a seus ciúmes! p. 166-167

Lei mi guardava **sempre**, aspettando [...] Credo che avesse sentito tutto **con chiarezza** [...] negou di aver sentito e ammise **soltanto** di aver visto. [...] poi mi disse in un **tono ironico e nel contempo velato di malinconia**: Persino con i morti! Neppure i morti sfuggono alla tua gelosia! p.257-258

Lei mi guardava **sempre**, aspettando. [...] Credo che avesse sentito tutto **chiaramente** [...] negò di aver udito e confermò **soltanto** di aver visto. [...] Poi in un tono **ironico e mesto insieme**: Dunque persino i morti! Neppure i morti sfuggono alla tua gelosia! p.258-259

O cuidado, a perfeita interpretação dessas passagens preserva-se, conforme foi exemplificado, nas duas traduções, com todo o clima fortemente dramático, de lances teatrais que as perpassa, apesar das diferenças no emprego dos adjuntos adverbiais: Manzi emprega “**con chiarezza**” (con clareza); Marchiori mantém “**chiaramente**”(claramente). Em Manzi, a ordem sintática è preservada, ao passo que Marchiori coloca o advérbio “**insieme**” (ao mesmo tempo) em final de frase.

A modalidade tradutória é claramente literal, mas criativamente e pragmaticamente modalizada, em que nada se perde da atmosfera carregada e dolorosa, apesar das diferenças sutis entre Manzi e Marchiori que prefere uma linguagem quase arcaica, mais poética, ao passo que Manzi a “moderniza”.

As duas traduções, abstraindo-se suas características individualizantes, operam no plano de uma absoluta competência nas duas línguas (fonte e alvo) e nas ciências

da linguagem; a compreensão-interpretação do original é ampla e profunda, conseguindo reconstruir no TA o significado do maior número de componentes textuais; o método operacional utilizado para as transformações interlingüísticas “identifica e respeita o uso lingüístico e a ressonância emocional próprios da LF.”²⁶

Casos de paráfrase não foram observados, a não ser em diminuto número, conforme já relatado na análise das metáforas, algumas vezes inevitáveis, outras vezes por uma questão de escolha pessoal do tradutor. Não se registraram nem ausências nem acréscimos importantes ao texto original, nos aspectos observados, preservando-se assim a personalidade literária do autor. Por último, pode-se afirmar que a criatividade demonstrada teve como objetivo a reconstrução, no TA, da conotação e da denotação do original, em toda sua extensão.

9.4.2.3. O dialeto dos negros escravos

Um aspecto que interessa à sociolingüística é o da modalidade dialetal que distingue a expressão lingüística de certos segmentos sociais, culturais ou geográficos. Em se tratando da fala dos negros escravos, claramente definida pela reprodução fiel de seu dialeto crioulo, marcado por uma redução drástica de morfemas, Machado de Assis preserva essa característica nas raras intervenções desses personagens secundários, e as traduções foram relativamente fiéis (Manzi mais que Marchiori) a esse aspecto, deixando filtrar um certo “estranhamento”, pela escolha de formas bastante equivalentes ao original.

Um primeiro exemplo ocorre quando “o negro das cocadas” oferece seus doces a Capitu:

(1) **Sinhazinha, qué cocada hoje? Cocadinha tá boa.** p.28 (43-47).

O segundo exemplo ocorre na partida de Bentinho para o seminário, as escravas pedindo a bênção:

(2) **Bênção, nhô Bentinho.** p.73 (112-114).

O terceiro exemplo se dá quando Bentinho vê um dos escravos e o chama, ao que o negro se dirige ao patrão com o apelativo de:

(3) **Nhonhô!**

O quarto exemplo ocorre no momento em que um escravo vai à casa de Bentinho avisar que Escobar morreu afogado:

(4) **Para ir lá ... sinhô nadando, sinhô morrendo.** p.151 (234-235)

Na tradução de Manzi, temos, para

(1) **Signorina, oggi non vuole la cocada? La cocadinha é tanto buona.**

(Senhorita, hoje não quer a cocada? A *cocadinha* é tão boa). [grifos dos tradutores] O mesmo fragmento foi traduzido de forma análoga também por Marchiori, com uma nota de rodapé que dá conta do significado de “cocada”, um doce de coco desconhecido na Itália.

Para o fragmento

(2) temos: **La benedizione, nhô Bentinho** (Manzi) e **La benedizione, sor Bentinho!** (Marchiori). Enquanto Manzi preserva a fala dialetal do negro, fazendo um chamamento em nota, onde explica tratar-se de uma contração para a palavra “senhor”, Marchiori opta pelo emprego de “sor”, uma contração popular da palavra “signor” usada nos dialetos do Centro-Sul da Itália (mais pronunciadamente na região do Lácio), que não identifica o falante, pois é uma expressão usada pelo povo em geral que utiliza esses dialetos.

A ocorrência (3) é totalmente preservada em Manzi (p.183). Marchiori prefere **signorino** (p.184), uma expressão usada antigamente pelos subalternos para dirigir-se ao jovem fidalgo.

O exemplo (4) foi assim traduzido por Manzi: **Venire subito ... signore nuotando, signore morendo.** (Vir logo ... senhor nadando, senhor morrendo) e por Marchiori: **Venir subito ... signore stava nuotando, signore é morto.** (Vir logo ... senhor estava nadando, senhor morreu).

A tradução de (2), (3) e (4) é certamente mais condizente com o contexto em Manzi, que mantém a redução morfossintática característica dos dialetos crioulos em geral, ao passo que Marchiori parece mais preocupada com o TA, reduzindo o estranhamento provocado pela fala dos negros, uma realidade desconhecida na Itália, onde não houve escravidão negra.

Por tratar-se de um importante aspecto cultural brasileiro, poderia ter sido preservado na sua integridade pelas duas traduções. Por outro lado, não podemos esquecer que a tradução é um processo decisório que pertence ao tradutor e que, portanto, deve ser respeitado, bem como suas prioridades e hierarquias.

NOTAS

¹ Nos termos da semântica gerativa, a metáfora se constitui num desvio das regras normais de uma seleção restritiva. A questão que se coloca, diante dessa conceituação, é: 1) o que são regras normais de seleção e 2) o que é que constitui norma. Em se tratando de um texto literário, norma e desvio assumem conotações diversas, portanto a definição estruturalista parece mais pertinente. Apesar de sua abstração, dá bem a idéia de identidade ou semelhança de conteúdo e propriedades, embora o aspecto de superfície (a forma) seja diferente.

² Os capítulos não mencionados não foram considerados, por não conterem metáforas criativas.

³ O número de página que aparece em primeiro lugar refere-se ao original; o segundo e o terceiro (entre parênteses), à tradução de Manzi e de Marchiori, respectivamente.

⁴ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Don Casmurro*. Trad. de Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1958.

⁵ De acordo com Newmark (op.cit.), a tradução de jogos de palavras pode apresentar problemas de caráter diferente: no texto não literário é preciso oferecer ao leitor todas as informações possíveis, ou, se a língua o permite, e se o tradutor é capaz, se substituem as intuições do autor com as do tradutor. Quando os jogos de palavras e a polissemia ocorrem no texto literário, no qual o elemento dramático é essencial, o tradutor pode capturar um sentido só, utilizando um sinônimo análogo de significado duplo. Se isso for impossível, o tradutor terá que escolher entre distribuir os dois sentidos da unidade lexical em questão em duas ou mais unidades lexicais, ou então sacrificar um dos significados. p.187-195.

⁶ Os elementos sublinhados constituem hipertradução, e os asteriscos, hipotradução.

⁷ Não seria possível omitir “dei preti” (dos padres), porque a “tunica” não é exclusiva dos prelados, como no caso de “batina”.

⁸ Derivado de nome próprio, retirado de um personagem do *Orlando furioso* (Ludovico Ariosto) que pode significar “jovem de modos e roupas excessivamente rebuscados”, mas também “vazio, fátuo, sem caráter.”

⁹ “Fâmulo” indica também, pela etimologia, subordinado (leigo ou religioso) que acompanha os altos prelados e desempenha funções eclesiásticas.

¹⁰ Na tradução de Marchiori não consta a edição do original, por isso não foi possível verificar a razão do equívoco.

¹¹ Cf. entrevista: “O adjetivo é o ‘dizer’ do desejo”. *Gulliver* n. 5, março de 1973, p.170-174.

¹² Os capítulos não mencionados são aqueles em que não houve observações a fazer quanto à adjetivação, pela perfeita aderência do original com a tradução, no corpus analisado.

¹³ Cap. IV, p.9.

¹⁴ Segundo Ducrot e Todorov (op. cit., p.72), apesar dos esforços de Malinowski e Firth, entre outros, “será preciso esperar o trabalho de Marcel Cohen (*Pour une sociologie du langage*, 1956) para assistir a uma apresentação sistemática desse campo [o campo funcional da linguagem].” Ao invés da função, Cohen propõe as “potências da linguagem”, agrupadas por categorias ligadas a situações sociais, evidenciando a amplitude e o desenvolvimento nesse campo de estudos.

¹⁵ **Co-enunciador** possui aqui a acepção de **destinatário**, posto que a enunciação ocorre entre dois parceiros desempenhando um papel ativo.

¹⁶ Dardano e Trifone (1997) trazem um exemplo do Cap. VI do romance *I promessi sposi* (Alessandro Manzoni) em que o diálogo entre Dom Rodrigo (o arrogante e poderoso aristocrata) e Irmão Cristóvão (o humilde e subserviente frade capuchino) se trava da seguinte maneira: “Em que posso **obedecê-lo**? disse Dom Rodrigo, **plantando-se no meio da sala**. O som de suas palavras era esse; ma a forma pela qual eram proferidas queria dizer claramente: presta atenção a quem está à tua frente, pesa as palavras e vai rápido.” (Dardano e Trifone, op. cit., p.489) [meus grifos]

¹⁷ Para as noções de inferência, ver Grice (1979).

¹⁸ O número da página que aparece em primeiro lugar refere-se ao original, o segundo e terceiro, respectivamente à tradução de Manzi e à de Marchiori.

¹⁹ “Para que um enunciado seja relevante, são necessárias duas condições: por um lado, ele deve prover alguma informação nova. Por outro, informações relevantes devem ‘ligar-se’ a outras já conhecidas. A informação que não se relaciona com outra dada anteriormente parece irrelevante.”

“A teoria da relevância capta essas duas condições pelo conceito de efeito contextual, ou seja, a mudança do mundo cognitivo que veio à tona não pela informação por si só, nem pelo conhecimento de mundo que alguém já possui, mas pela conjugação de inferências de ambos. Posto que efeitos contextuais, por definição, vão além da informação devidamente expressa no enunciado, eles são necessariamente implícitos.”

²⁰ Tomarei aqui o conceito de “registro” com a acepção de “variantes discursivas”, isto é, os tons empregados pelo narrador, devido à natureza híbrida do texto no qual há um foco perceptível dominante, enquanto outros permanecem subsidiários. De fato, registro é a variante do código que depende da situação e que se realiza escolhendo entre as diversas possibilidades oferecidas pelo próprio código.

²¹ Um exemplo pode ser visto na Bélgica, Suíça, ou Holanda e Alemanha, países que abrigam espaços lingüísticos diferentes, nos quais determinar os limites geográficos somente em bases lingüísticas seria bastante difícil.

²² Ver O’DONNELL, W.R. and TODD, L. (1980), *Variety in contemporary English*, apud HATIM and MASON, op. cit., p.44.

²³ A definição de **dialeto**, no presente trabalho, é tomada com a acepção de **modalidade oposta a língua nacional**, isto é, a língua oficial de um país, estado, imposta pela organização administrativa e pela vida cultural e política.

²⁴ O termo **idioleto** é tomado aqui como designativo da maneira de falar própria de um indivíduo, considerada do ponto de vista de sua irredutibilidade à influência dos grupos aos quais ele pertence.

²⁵ Os casos analisados compreendem os 58 primeiros capítulos, aproximadamente um terço do romance, um *cópus* que permite fazer, com alguma segurança, uma generalização direta das propriedades estilísticas em estudo.

²⁶ Cf. Mascialino, (op. cit.), p.104.

CONCLUSÕES

Sem ter a pretensão de chegar a definições essencialistas, tentou-se formular uma proposta de trabalho que envolve a tradução em âmbito literário, assumindo a postulada fundamental alicerçada na recusa de qualquer posicionamento normativo. Isso, contudo, não significa dizer que não se levaram em consideração os postulados básicos que sustentam a teoria e a crítica da tradução, um campo que demonstrou-se extraordinariamente instigante e que ocupou e ocupa filósofos, filólogos, lingüistas, historiadores, antropólogos culturais, enfim, estudiosos das mais diversas áreas.

O que se desejou demonstrar é que na avaliação da tradução, em nível comparatista, é preciso recorrer à coordenação de disciplinas diversas, sem que nenhuma possa assumir um lugar hegemônico, em virtude da pluridisciplinaridade que o fenômeno da tradução - e ainda mais a literária - consegue abarcar. Com efeito, a crítica da tradução é teoria da tradução aplicada que possui objetivos definidos: elevar o nível das traduções; esclarecer aspectos da tradução em momentos e campos particulares; auxiliar na interpretação da obra de autores e tradutores de alto nível; avaliar criticamente as diferenças semânticas e gramaticais entre LF e LA.

Numa primeira constatação, foi possível confirmar que o trabalho do tradutor é o de um leitor envolvido criticamente com a obra a traduzir, e que *a tarefa da tradução é sempre um procedimento hermenêutico*,¹ porque ao transpor a forma não se pode abstrair o sentido, eles são corpo e alma. Por isso, a tradução não se reduz ao aspecto meramente lingüístico ou formal, mas também a questões de conteúdo.

Outro aspecto que parece relevante é o da alteridade que instaura a dialética do mesmo e do outro, que propicia a reescritura, a transfiguração, a disseminação, a

sobrevida do texto traduzido, aspecto esse (entre muitos outros) que a Literatura Comparada evidenciou, proporcionando um vasto horizonte que nos permite ângulos os mais diversos e os mais ricos em termos literários e culturais.

[...] a questão fundamental proposta pela tradução literária é a da alteridade e não da identidade. Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser.²

O aspecto “alteridade” pôde ser comprovado com alguma segurança na análise das duas traduções analisadas, bem como o aspecto interdisciplinar, outra realidade que se revelou claramente ao pensarmos a tradução em termos teóricos, críticos e práticos, pois é nessa intermediação ou interpenetração multidisciplinar que surgem as pontes entre literatura e tradução, tradução e lingüística, crítica e semiologia, literatura e história, tradução e história, teoria e práxis.

Uma tendência detectada é a que se relaciona com a abolição da dicotomia entre original e tradução, fonte e cópia, resgatando a dignidade e o valor da tradução, na qual perdas e ganhos quase sempre se equilibram, ao mesmo tempo em que se procura dar ao tradutor aquela “visibilidade” tão pouco aparente, tão apagada que pautou a história da tradução pelo menos até meados do século XX.

A tradução, vista por esse enfoque, é de fato uma atividade política que objetiva o corte, a autonomização do domínio cultural. Defendendo a autonomia dos estudos de tradução, é possível encontrar caminhos para a análise do desenvolvimento das línguas: não em termos de influências ou movimentos, mas em termos concretos, via políticas e estratégias tradutórias, preconizando autoridade e poder ao campo dos estudos da tradução, capazes de conferir-lhes estatuto de multidisciplina.

De fato, não há razões, uma vez que invocamos a interdisciplinaridade como ponte entre Literatura Comparada e Estudos de Tradução (entre outras aplicações prático-teóricas), para estabelecer limites demarcatórios. Preconiza-se, sim, uma interdisciplinaridade ampla e abrangente em que haja espaço arejado para todos os interesses e objetivos da crítica, da teoria literária e da literatura comparada, sem compartimentalizações rígidas, com aberturas e canalizações amplas capazes de responder aos variados questionamentos do âmbito literário e cultural como um todo. Certamente esse crescimento e esse poder que a tradução conquistou, histórica e culturalmente, também lhe conferem cada vez mais responsabilidade, menos inocência, menos neutralidade e mais compromisso nesse seu “apropriar-se” de outras línguas e respectivas culturas, compromisso esse que reverte, inevitavelmente, para o tradutor e para as políticas tradutórias.

Antes de prosseguir nestas conclusões, uma primeira tomada de posição se torna imprescindível: a de refutar o preconceito segundo o qual a obra literária, poesia ou prosa, é praticamente intraduzível. Esse preconceito foi implantado nos estudos lingüísticos, já no século XIX, por Humboldt, segundo o qual toda tradução parece simplesmente a tentativa para a realização de uma tarefa impossível, pois todo tradutor sempre fracassaria diante de um destes dois obstáculos: ater-se com excessiva fidelidade-exatidão ao original às custas da LA, ou ficar extremamente preso à singularidade da LA às custas do original. Para Humboldt, uma saída para esse impasse não seria apenas difícil, mas praticamente impossível.

A análise crítica das duas traduções provou ser essa uma posição insustentável, posto que a tradução é possível entre línguas devido à existência prévia de equivalências nocionais entre os sistemas lingüísticos. O mesmo pode dizer-se da atitude cética de grande parte dos teóricos e críticos da tradução que vêm na tradução

literal uma impossibilidade metodológica, em virtude da inexistência de estruturas idênticas entre as línguas.

Os teóricos e os críticos que assumem essa abordagem procuram sustentar que a tradução literal como identidade-cópia deve ser substituída pela equivalência que poder ser concebida como “sinonímia interlingual transitória”. Transitória, porque não imanente (não há imanências nas línguas), mas relacionada ao texto/contexto e portanto não passível de generalizações para outros textos/contextos. “Fidelidade” é ater-se à mensagem, mesmo que se tenha de “sacrificar” o original.

Esses posicionamentos, aparentemente luminosos e amplamente aceitos, prestam-se a uma sintonia mais fina, sugere Francis Aubert (1987:13-20), que apresenta diferentes possibilidades para o conceito de literalidade:

1 - *pode-se entender por **tradução literal** [grifo do autor] a tradução “ao pé da letra”, isto é, a tradução em que determinado segmento textual [...] é expresso na LC [língua de chegada] mantendo-se as mesmas categorias numa mesma ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semanticismo seja (aproximadamente) idêntico ao dos vocábulos correspondentes no texto da língua de partida (LP). (Id., ibid., p.15)*

2 - *pode-se entender por **tradução literal** aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando porém a morfo-sintaxe às normas gramaticais da LC; (Id., ibid.)*

3 - *pode-se, ainda, entender **tradução literal** aquela em que se observa uma fidelidade semântico-contextual estrita, adequando a morfo-sintaxe e o estilo às normas e usos da LC [...] (Id. ibid.,p.16)*

Essa distinção, alerta Aubert, torna-se importante para avaliar quando (e se) é pertinente aplicar a proibição da literalidade em tradução: “quanto mais próximos estivermos da modalidade 3, menor será a aplicabilidade da máxima”, que manda ‘evitar a tradução literal’, e “quanto mais próximos de (1), maior a chance de validação desta regra do “bem traduzir”. (Id., ibid., p.16)

Nas duas traduções analisadas, encontramos basicamente a modalidade 3, isto é, a tradução literal que passa pela fidelidade semântico-contextual, mediante uma recriação sintático-estilística adequada às normas da LA, uma fidelidade criativa, portanto, uma “equivalência na diferença”, como postula Jakobson. A lição que nos vem das traduções analisadas é no sentido de provar que a fidelidade existe e é possível, que a tradução literal é uma forma viável de traduzir literatura e que é possível manter a máxima aderência ao original, mesmo no absoluto respeito da LF e da LA. E, ainda, na colocação de Helena P. Cunha (1982:62), que “a informação estética só admite a forma em que o artista a realizou, registrando-se a fundamental importância da organização e da mensagem.”

Tanto Manzi como Marchiori foram fiéis à estética machadiana num nível de aproximação e aderência que pôde ser aquilatado em toda a extensão do *Dom Casmurro* e que traz à tona a imagem benjaminiana da ânfora recomposta depois de fraturada, quando as peças se encaixam umas nas outras, permitindo reconhecer uma ânfora semelhante à original e, contudo, diferente.

Apesar dos raros casos de /hipo-/ e hipertradução, de alguns afastamentos em nível sintático e metafórico, assinalados no Cap. 9, é possível afirmar que a literalidade foi uma constante, contudo trata-se de uma literalidade que não se confunde com cópia, inadequação, mesmo porque

em função da definição para o conceito de tradução literal e do nível de observação adotados, [evidenciam-se] fatores variáveis tais como as circunstâncias e intencionalidade de cada ato tradutório; os graus de proximidade e distância lingüística e antropológica e a temática do texto permitem configurar situações que favorecem uma literalidade mais ou menos abrangente. Colocada nestes termos, e descartadas as suas manifestações ingênuas e amadorísticas, a literalidade constitui um dos principais desafios do processo tradutório e medida bastante confiável do grau de êxito na busca da fidelidade, quer ao texto de partida, quer à língua, cultura e leitores destinatários da tradução. (AUBERT, op. cit., p.20)

A aplicação da Teoria da Relevância à tradução, defendida por Gutt (1991) particularmente no uso interpretativo do ato tradutório, demonstrou-se válida, enfatizando a semelhança entre TF e TA, quando aspectos de estilo semelhantes se demonstraram adequados.

Refutando a posição de Lefevere, segundo o qual a opção tradutória prevê a manipulação do TF, por causa da interpretação subjetiva do tradutor aliada à mudança de código, as traduções provaram que a mudança de código não implica necessariamente manipulação, e que um processo paramórfico, em que temos a similitude formal e semântica preconizadas por Paes, pode “modalizar pragmaticamente a antítese traduzível/intraduzível.” (Paes, op. cit., p. 115)

A distinção de J. House (1981) entre *covert* e *overt translation* (tradução encoberta e evidente), que cria uma tipologia tradutória relativamente independente da própria tipologia textual, postula, para a tradução evidente (*overt*), uma subdivisão do TF em dois tipos. O primeiro é

um TF situado historicamente, como, por exemplo, o discurso político, todo texto não-ficcional relacionado a fatos históricos particulares, textos orientados para destinatários específicos. O segundo tipo refere-se àqueles textos ficcionais que transcendem um significado histórico particular, embora possam evidenciar dimensões lingüísticas do usuário. (RODRIGUES, 1996:224)

Esses parâmetros parecem confirmar-se nas traduções analisadas. Numa tradução literal-criativa, não necessariamente infiel, é possível transferir valores próprios da cultura que impregna o TF, dependendo do conhecimento de mundo partilhado pelos leitores do original e da tradução.

Os leitores italianos de *Dom Casmurro* podem ter recebido os efeitos expressivo-impresivos dos leitores brasileiros, devido ao “potencial interesse

humano que ele [o TF] pode gerar”, (Id., ibid.), e devido à dimensão pragmática da tradução postulada por Nida (1964, op. cit.).

O drama humano e universal vivido por Bentinho, Capitu e, conseqüentemente por Ezequiel, contaminando também os demais personagens, torna-se um texto atemporal e quase a-histórico que comoveu, comove e fascina até hoje os seus leitores, brasileiros e/ou italianos, entre outros.

A metodologia adotada na avaliação das traduções, levando em consideração aspectos da micro e da macroestrutura textual, também mostrou-se válida, porque ambas as estruturas se interpenetram, uma se insere na outra, ou seja, “a microestrutura torna-se função de conjuntos maiores (a dimensão textual e macrotextual).” (Lambert, 1980:246-252)

Demonstrou-se também a consistência do modelo de análise comparada proposto por Etkind, que considera o confronto de dois sistemas lingüísticos, estilísticos, prosódicos, culturais e, finalmente, dos sistemas estéticos individuais - o do autor e o dos tradutores - e a equivalência tradutória postulada por Koller, ao considerar as circunstâncias extra-lingüísticas e o seu modo de verbalização, além das normas lingüísticas e da maioria das propriedades estético-estilísticas da LF.

A conceituação de Newmark de Tradução Semântica, que a diferencia da Tradução Comunicativa, permitiu configurar com maior segurança os aspectos emotivos do texto machadiano e a previsibilidade de seu estilo, isto é, aquilo que Popovic (1973) considera a exposição de características invariantes do texto, ou seja, de elementos que,

à maneira da sinédoque - pars pro toto - podem ser estendidos a todo o texto. Nesse caso, parte-se do princípio de que a construção de um texto realiza a possibilidade de repetir determinados elementos. Esse método demonstra-se especialmente útil para o crítico na medida em que este precisa proceder a uma

generalização direta das propriedades de estilo. (POPOVIC, op. cit., p.163-164)

A importância da visibilidade do tradutor, defendida por Venuti, foi comprovada pela “presença” marcante e oportuna que brota de uma biobibliografia do próprio Gianluca Manzi, de um posfácio de Léa Nachbin, co-autora da tradução de 1997, e das notas que dão conta de espaços cariocas da época do *Dom Casmurro* e de sua modificação na atualidade; de personagens políticas do período monárquico brasileiro, de frutos e doces tropicais, de festividades tipicamente brasileiras e cariocas, hábitos sociais, plantas nativas e aspectos intertextuais muito frequentes em Machado.

Essa voz do tradutor, que se “intromete” na voz do narrador (mesmo que seja em notas de fim) desfaz a idéia do texto “domesticado” e “fluyente” rechaçado polemicamente por Venuti e demonstra a importância dessa presença que resgata a autoria da tradução, o valor e a erudição do tradutor, ao lado do conhecimento das línguas e das culturas em jogo.³

Na tradução de Laura Marchiori (1958) também encontramos essa presença através de uma extensa nota introdutória que dá conta de uma avaliação crítica muito pertinente da vida e da obra de Machado de Assis, com algumas importantes observações sobre a estrutura narrativa de *Dom Casmurro* e sobre seus personagens principais. As notas de rodapé são curtas e escassas, contudo deixam “filtrar” esse tradutor que, de outro modo, seria uma figura ausente e, portanto, desconhecida, deixando passar o TA como se fosse um original “domesticado”, pelo menos para grande parte de seus leitores.⁴

Apesar de os tradutores (Manzi-Nachbin e Marchiori) não terem mencionado explicitamente sua orientação tradutória, de seu trabalho infere-se um profundo conhecimento da obra e do autor, bem como dos aspectos sócio-culturais que permeiam o romance, além de uma extraordinária identificação com a literatura brasileira e com a língua portuguesa. No posfácio de Léa Nachbin temos ainda uma forte aproximação entre literatura e psicanálise que se evidencia pela lúcida avaliação da personalidade de Bentinho-Dom Casmurro e que justifica plenamente (se isso ainda fosse necessário) o lugar da tradução nos estudos comparatistas.

Outro aspecto importante ressaltado por Toury, que diz respeito ao lugar e à função do texto traduzido no sistema literário da LA, que independe da qualidade da tradução, mas depende fundamentalmente da “constelação-alvo” que a recebe - e que pode conferir ou não um lugar privilegiado à tradução - também se confirmou. Apesar da excelente qualidade de suas traduções, apesar de seu *status* literário na América e na Europa, Machado de Assis continua “uma mosca branca”, imensamente apreciado por especialistas, re-traduzido e re-editado por pequenos grupos de intelectuais sensíveis à qualidade da obra machadiana: tudo isso para um público diminuto e sem uma função específica no sistema literário italiano. E de resto, inclusive em Portugal, “Machado de Assis é um desconhecido [...] o patriarca das letras brasileiras pouco ou nada diz ao comum dos portugueses [...]”. Essa desconcertante afirmativa é do Prof. Pedro Calheiros, da Universidade de Aveiros (Portugal).

A crítica que acompanhou a publicação da nova tradução de Manzi e Nachbin (1997), publicada pela seção literária de alguns jornais italianos, sustenta que, apesar de seu grande sucesso na literatura sul-americana, Machado de Assis não conseguiu encontrar o caminho da popularidade, mesmo sendo um dos mestres da narrativa do século passado e o grande pai da literatura brasileira. O problema, afirma um dos

resenhistas, é que Machado não trabalha com o fantástico, com o jogo de uma realidade mítica, onde fábula e cotidiano convivem e se misturam, o que fez a fortuna do grande Garcia Marquez, bem como de epígonos de nome Allende e Esquivel. Machado é um mestre da literatura psicológica, um intelectual de vagos traços existencialistas, que percebe com grande sensibilidade o sentido de um mundo que se modifica e no qual está difundindo-se a palavra de Freud. Basta aqui, continua o texto (anônimo), lembrar a lancinante verdade de um conto como “O alienista”. O crítico continua nestes termos:

A tradução de *Dom Casmurro*, realizada por Gianluca Manzi e Léa Nachbin é agora uma outra ocasião para nos aproximarmos deste modo sutil de narrar, dolorosamente moderno e fascinante, não importa que seja na construção de espirais de outros tempos e de um mundo diferente do nosso. No centro desta, que é uma das últimas obras de Machado, há a suspeita de um adultério e portanto um jogo vagamente pirandelliano sobre a multiplicidade ligada às decepções que marcam uma existência e a constroem como uma áspera vertigem na qual é doloroso e docemente destrutivo deixar-se levar.”

Na apreciação de Alessandro Zaccuri⁵, Machado de Assis, vestindo o disfarce do romancista amador, “obtem um efeito de grande modernidade e nos convida a duvidar da credibilidade das suspeitas que torturam o protagonista.[...]. Mais do que um drama do ciúme, *Dom Casmurro* revela-se a crônica de um sofrimento que tem no ciúme a sua origem, mas que nele não se resolve.”

E o crítico literário Mauro Covacich dirige seu agradecimento àqueles pequenos editores graças aos quais de vez em quando se lêem autores estrangeiros que, embora muito importantes em sua pátria, na Itália são pouco ou nunca traduzidos. Sobre Machado de Assis, afirma o crítico que ele é talvez

o escritor de maior prestígio e, ao mesmo tempo, o menos representativo da literatura carioca do século XIX. Em sua narrativa há um veio cínico, erosivo, que o afasta tanto do romantismo quanto

do realismo dos brasileiros seus contemporâneos. É justamente este veio, que percorre todo o *Dom Casmurro*, a torná-lo, de fato, um romance “sempre-verde”.⁶

Com relação ao processo decisório dos dois tradutores, percebe-se uma certa diferença de opções: embora ambos tenham privilegiado o nível lingüístico tanto quanto o poético, o universo discursivo e também o ideológico, a tradução de Gianluca Manzi e Léa Nachbin insere uma certa modernidade de linguagem, ao passo que na tradução de Laura Marchiori observa-se a manutenção de formas lingüísticas mais arcaicas. O fato pode ser visto como opção individual, mas também como um fator de coerência para com as mudanças ocorridas num espaço de quarenta anos (o espaço que separa as duas traduções) na expressão lingüística italiana e nas normas literárias correspondentes e, conseqüentemente, no horizonte de expectativa dos leitores.

Ambos os tradutores evidenciam preocupação e atenção para com a LA, embora essa postura em nada tenha diminuído os valores estéticos do original. Isso parece comprovar que a rígida dicotomia preconizada pelos teóricos e pelos críticos que privilegiam o TA, posto que é na cultura de chegada que a tradução vai atuar, não pode ser adotada totalmente: a tradução está sempre voltada aos dois pólos: original e re-escritura, numa via de mão dupla que percorre os dois caminhos, num constante ir e vir. Dessa forma, a equivalência tradutória parece ter sido alcançada pela interpretação pessoal de cada tradutor que conseguiu extrair de cada realidade dada algo fiel e, ao mesmo tempo, criativo.

Se for possível acrescentar uma diferenciação entre os dois trabalhos, talvez poderia afirmar-se que Gianluca Manzi e Léa Nachbin foram mais criativos, mais visíveis, como tradutores, deixando filtrar algumas particularidades culturais do

original. Ao traduzir “Padre Cabral”, Manzi manteve esse tratamento, que no italiano é substituído por “Don”, modalidade essa utilizada por Marchiori. O mesmo se dá com “Dona Glória”, tratamento que em português é comum e corrente, ao passo que no italiano “Donna”, acompanhado de nome próprio, somente se emprega como apelativo ou designativo de mulheres da nobreza ou de esposas de altos mandatários políticos.

Manzi manteve também na íntegra os nomes dos personagens, ao passo que Marchiori mantém o nome de Bentinho e de José Dias, mas “traduz” o do Tio Cosme (Cosimo) e italianiza tia Justina (Giustina), Ezequiel (Ezechiele) e Pedro de Albuquerque Santiago (Pietro), entre outros, conservando, contudo, os nomes de alguns logradouros do Rio de Janeiro, como Matacavalos. Os nomes próprios, conforme já foi visto, são elementos externos à língua e, por não terem significado ou conotação, são intraduzíveis e deveriam, portanto, permanecer na sua forma original.

Pelo trabalho realizado, ainda que parcialmente, foi possível fazer algumas constatações que deverão amadurecer e desembocar em novos estudos voltados, desta vez, para o encaminhamento de outras reflexões sobre a tradução em que serão levados em conta outros pressupostos ligados tanto à qualidade da tradução, como também aos fenômenos que envolvem a obra literária, a estética da recepção, edições, re-traduções, o aparato crítico que as acompanha. Há muito que fazer ainda: o caminho é longo, e “a ponte necessária” de J.P.Paes deverá fortalecer-se sempre mais, a fim de não perdermos o espaço que a Literatura Comparada conquistou de forma tão pertinente.

Para concluir, voltamos às colocações de L. Venuti (1996:99-122) que considera “o escândalo da tradução” algo que deve ser combatido, não só evitado, e que os tempos estão maduros para resgatar o processo tradutório para o estudo

literário, acabando de vez com o preconceito (que sobrevive inclusive em nossos dias, quando a influência do pós-estruturalismo contesta a teoria literária e a crítica voltada ao autor) que vê na tradução “um processo que não oferece uma compreensão real do texto estrangeiro nem uma contribuição valiosa para o conhecimento da literatura, nacional ou estrangeira.” (Id., *ibid.*, p.112)

Os textos traduzidos, de fato, aparecem raramente como objeto de pesquisa acadêmica, embora mereçam a atenção dos estudiosos tanto quanto os textos estrangeiros que eles traduzem. Para Venuti, o estudo da tradução é, na realidade:

uma forma de erudição histórica, pois obriga o estudioso a enfrentar o problema da diferença histórica na cambiante recepção de um texto estrangeiro. A tradução, com sua dupla lealdade ao texto estrangeiro e à cultura doméstica, é um lembrete de que nenhum ato de interpretação pode ser definitivo para cada público cultural, que a interpretação é sempre local e transitória, mesmo quando abrigada em instituições sociais com a aparente rigidez do meio acadêmico. Talvez o que seja mais escandaloso a respeito da tradução seja o fato de ela atravessar fronteiras institucionais: a tradução não só exige pesquisa para se movimentar entre línguas, culturas e disciplinas, mas obriga o estudioso a considerar públicos leitores que vão além dos meios acadêmicos [...]. (Id., *ibid.*, p. 122)

NOTAS

¹ CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. In: *ORGANON*. Porto Alegre: Instituto de Letras, 7: 20, 1993. p.49.

² Id. *Ib.*, p. 50.

³ Nos anexos encontra-se a tradução do posfácio para o português.

⁴ Nos anexos encontra-se a tradução desta Nota para o português.

⁵ No cabeçalho da resenha publicada no jornal *Avvenire* (seção dos Clássicos), em 12.4.97, em ocasião da publicação da nova tradução de Manzi e Nachbin, o cabeçalho traz a seguinte manchete: “**Volta a obra-prima de Machado de Assis. Casmurro, um Otelo às avessas**”.

⁶ Resenha publicada pelo jornal *Il Diario*, em 15.10.97, na seção de crítica literária dos Clássicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Amado. La interpretación estilística de los textos literários. In: ECHEVARRIA, Juan Uribe. (Org.). *Estilística*. Estudios. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1957. p.40-59.
- ALONSO, Dámaso. _____. *Poesia espanhola*. Ensaio de métodos e limites estilísticos. Rio de Janeiro: INL, 1960. Tradução de: *Poesia española: ensaio de metodos y limites estilísticos*. 300 p.
- _____. Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria. In: ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos. *Seis calas en la expresión literaria española*. Prosa, poesía, teatro. Madrid: Gredos, 1970. 446 p.
- ANDRADE, Mário. Tradutores poetas. In: _____. *A lição do guru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- APEL, Friedmar. *Il manuale del traduttore letterario*. Traduzione di Gabriella Rovagnati. Milano: Guerini e Associati, 1993. Tradução de: *Literarische Übersetzung*, 1983. 177 p.
- _____. L'anelito all'integrazione linguistica. In: _____. *Il movimento del linguaggio*. Traduzione di Riccarda Novello. Milano: Marcos y Marcos, 1997. p.187-270. Tradução de: *Sprachbewegung*, 1982. 364 p.
- ARCAINI, Enrico. La comparazione interlinguistica. In: _____. *Analisi linguistica e traduzione*. 2 ed. Bologna: Pàtron, 1991. p.139-222. 323 p.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. A teoria na prática. São Paulo: Ática, 1986. 85 p.
- _____. Tradução. In: JOBIM, J.L. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.411-441.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril, 1981. 174 p.
- _____. *Don Casmurro*. Traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1958. 276 p.
- _____. *Don Casmurro*. A cura di Gianluca Manzi e Léa Nachbin. Roma: Fazi, 1997. 299 p.
- AUBERT, Francis. A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta? *Ilha do Desterro*, n. 17, Florianópolis: Editora da UFSC, p. 13-20, I Semestre/1987.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Il realismo nella letteratura occidentale. Traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. 2 Vol. Saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia. Vol.1. Torino: Einaudi, 1956. Tradução de: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, 1946. 284 p.
- AUSTIN, John L. *Quando dire è fare*. Torino: Marietti, 1974. Tradução de: *How to do things with words*, 1960. 176 p.
- AVIROVIC, Ljiljana. Ibrido o equivalente: sulla traduzione letteraria in italiano. In: ULRICH, Margherita. (a cura di) *Tradurre*. Un approccio multidisciplinare. Torino: UTET, 1997. p. 333-349.

- BAKER, M. *In other words: a coursebook on translation*. London-New York: Routledge, 1992.
- BAKTHIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. Equipe de tradução: A.F.Bernardini, José Pereira Jr., A.Goés Jr., H.S.Nazário, H. F. de Andrade. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1990. p.71-163. Tradução do original russo, 1975. 439 p.
- BALLY, Charles. *El lenguaje y la vida*. Traducción de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1947. Tradução de: *La langage et la vie*. [s/d.]
- BARROSO, Ivo. “Nota editorial”. In: *O “Corvo” e suas traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. 105 p.
- BARTHES, Roland. Não acredito nas influências. (Entrevista concedida ao *France-Observateur*, 16 abril de 1964. In: _____. *O grão da voz*. Entrevistas 1962-1980. Lisboa: Edições 70. p.30-33.
- _____. O adjetivo é o “dizer” do desejo. *Gulliver*, n. 5, p.170-174, mar.1973.
- _____. Selected writings. In: SONTAG, Susan. (Edit.). London:Collins, 1982.
- _____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira e Prefácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.65-78.
- BASSNETT, Susan. Beyond translation. (Edit.) *New Comparison*, Vol.8, 1989.
- BASSNETT, Susan. From comparative literature to translation studies. In: _____. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blacknell, 1993. p.138-161.
- _____. The meek or the mighty: reappraising the role of the translator. In: ALVAREZ, R. & VIDAL, M.C-A (Edit.) *Translation, power, subversion, multilingual matters*. Philadelphia-Adelaide: Clevedon, 1996. p.10-24.
- _____. & LEFEVERE, A. *Translation, history and culture*. London-New York: Pinter, 1990.
- BELL, R. *Translation and translating*. London-New York:Longman, 1991.
- BELLEI, Sérgio L.P. O corvo tropical de Edgar Allan Poe. In _____. *Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992. p.77-90.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de vários. 2 ed. revista e ampliada dos Cadernos de Mestrado/Literatura. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. Tradução de: *Die Aufgabe des Übersetzters*, 1923.
- BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. 208 p.
- BERNASCONE, Rossella. *ABC della traduzione*. Torino: Tirrenia, 1994. 261 p.
- BLANCHOT, Maurice. Traduire. In: _____. *L’amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p.69-73.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p.33. Tradução de: *L’espace litteraire*, 1968.

- BLUM-KULKA, Shoshana. The study of translation in view of new developments in discourse analysis. The problem of indirect speech acts. *Poetics Today*, Vol.2, n.4, Tel Aviv, Summer/Autumn, p. 89-95, 1981.
- BOUSOÑO, Carlos. La poesia y la comicidad. In: _____. *Teoría de la expresión poética*. 2 vol. Madrid:Gredos, 1952. p.276-292.
- BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético*. El símbolo. Madrid: Gredos, 1977.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989. 92 p.
- BROECK, Raymond van den. The limits of translability exemplified by metaphor translation. *Poetics Today*. Vol.2. n. 4, p.73-87, Tel Aviv, Summer/Autumn 1981.
- _____. Translation theory revisited. *Target*, Vol.4, n.1, Amsterdam, p.111-120, 1992.
- BRUNEL, P., PICHOS, C. et ROUSSEAU. *Que é literatura comparada*. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995. Tradução de: *Qu'est-que-ce la littérature comparée?*, 1989. 159 p.
- BÜHLER, Karl. *Teoria del lenguaje*. Traducido por Julián Marías. Madrid: Revista de Occidente, 1950. Tradução de: *Die Sprachtheorie*, 1934.
- CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Tradução de Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro-EDUSP, 1969. Tradução de: *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*, 1954. 295 p.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Ensaio machadianos*. Língua e estilo. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962. 175 p.
- CAMPOS, Augusto de. Notas sobre a tradução. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. [s.d.]
- CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 87 p.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradición, traducción, transculturación: historiografía y excentricidad. Traducción de Néstor Perlongher. *Filologia*, vol.22, n.2, Buenos Aires, p.45-53, 1987.
- _____. Tradução, ideologia e história. In: SIMON, Iumna Maria. (Org.) *Território da tradução*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Estudos da Linguagem, 1984. p. 239-247.
- _____. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, M. & CALDAS-COULTHARD, C.R. *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: UFSC, 1991. p.17-31.
- _____. Paul Valéry e a poética da tradução. In: COSTA, Luiz Angélico da. (Org.) *Limites da tradutibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996. p.201-216.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 4 ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968. p.145-163.
- CARVALHAL, Tania Franco. A tradução literária. *Organon*. Porto Alegre, Instituto de Letras, Vol. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.
- _____. *Literatura comparada*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1998. 94 p.

- CARY, Edouard. *La traduction dans le monde moderne*. Geneve: George & Cie.,1956, *apud* NEIS, Ignacio Antonio. Do conceito de tradução. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 37, p.76-94, set.1979.
- CASSIRER, E. O poder da metáfora. In: _____. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaidermann. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.101-116. Tradução de: *Language and myth*, 1946. 103 p.
- CHEVREL, Yves. Le traductions: un patrimoine littéraire? *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. n. 3, Paris, p.355-360, Mai-Juin, 1997.
- COELHO, Joaquim Francisco. Um processo metafórico de *Dom Casmurro*. *Revista Ibero-Americana* n. 36, São Paulo, p. 465-72, 1970.
- COELHO, Marcelo. Apresentação. In: VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. E outros diálogos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 9-13.
- COOPER, William. Metaphor's. *Journal of Psycholinguistic Research*. Mangrove, 1982.
- COULTHARD, Malcom. Linguistic constraints on translation. *Ilha do Desterro*, Vol.28, Florianópolis: Editora da UFSC, p.9-23, II Sem.1992.
- CROCE, Benedetto. *Estetica, scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*. 9 ed. Bari: Laterza, 1950.
- CROCE, Benedetto. *Discorsi di varia filosofia*. Bari: Laterza, 1959.
- CUNHA, Helena Parente. O finado Matias Pascal. *Tradução e Comunicação*, Vol.2, São Paulo: Álamo, Faculdade Ibero-Americana, p.47-65, 1982.
- DAGUT, M.B. Can "metaphor" be translated? *Babel*, Vol.22, n.1, Paris: Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), p.21-33, 1976.
- DARDANO, Maurizio e TRIFONE, Pietro. *La nuova grammatica della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 1997. 2 Vol.
- DAVIDSON, Donald. O que as metáforas significam. In: SACKS, Sheldon. *Da metáfora*. (Org.) São Paulo: PUC-Pontes, 1992. p. 35-51.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth (pour Paul Celan)*. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. De tours de Babel. In: _____. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. p. 203-235.
- DI JIN. What is a perfect translation? *Babel*, Vol. 43, n. 3, Paris:Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), p.267-272, 1997.
- DIXON, Paul B. Vehicle, driver, and passanger: Machado de Assis's metaphoric humor. *Luso-Brazilian Review*. Vol. 29, n.2, University of Wisconsin, p.59-65, 1992.
- DUCROT, Oswald. Implícito e pressuposição. In: _____. *Princípios de semântica lingüística (dizer e não dizer)*. Tradução de Carlos Vogt, Rodolfo Ilari e Rosa Attié Figueira. Campinas: Cultrix/UNICAMP, 1977. p. 9-33. Tradução de: *Dire et ne pas dire*. Principes de sémantique linguistique, 1972. 332 p.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. 2 ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1988. Tradução de: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972. 339 p.

- D'ULST, Lieven. Les variantes textuelles des traductions littéraires. *Poetics Today*, vol.2, n.4, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Summer/Autumn, p.133-141, 1981.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ECO, Umberto. Metáfora e semiose. In: _____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática. Série Fundamentos 64, 1991. p.141-194. Tradução de: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, 1984. 304 p.
- ETKIND, Etim. La stylistique comparée, base de l'art de traduire. *Babel*, Vol.13, Paris: Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), 1967.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. A função do polissistema literário na história da literatura. Tradução de Ubiratan Paiva de Oliveira, 1973. (Mímeo)
- _____. Translation theory today. A call for transfer theory. *Poetics Today*, Vol.2, n. 4, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Summer/Autumn, p.1-7, 1981.
- FABBRI, Andrea. A proposito delle varietà stilistiche del romanzo *Rites of passage* di William Golding: problemi e proposte alternative di traduzione. *Lingua e Stile* a. XX, n. 2, p. 259-278, aprile-giugno 1985.
- FAORO, Raymundo. O espelho e a lâmpada. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982. p.415-427.
- FARIA, Gentil de. Literatura comparada e tradução. In: CUNHA, E.L. & SOUZA, E.M. *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: PPGLL da UFBA, 1996. p. 121-130.
- FIRTH, J. R. *Papers in Linguistics:1934-1951*. Oxford: University Press, 1951. (apud HATIM, B. & MASON, I. *Discourse and the translator*. 7th impression. London-New York, Longman, 1998.
- GELLHAUS, Axel. Estranha proximidade. *Humboldt*, Vol.77, n. 40, Bonn: Inter Nationes, p.2-3, 1998.
- GENETTE, Gérard. Figuras. In: _____. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 197-212. Tradução de: *Figures*, 1966. 255 p.
- GIORA, Rachel. Notes towards a theory of text coherence. *Poetics Today*, Vol. 6, n.4, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, p.699-715, 1985. (apud KOCH, I.G.V. e TRAVAGLIA, L.C. *Texto e coerência*. 4 ed. São Paulo: Cortez, 1995. p. 95-101)
- GREIMAS, A.J. Isotopia do discurso. In: _____. *Semântica estrutural*. Pesquisa de método. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1973. p.93-131. Tradução de: *Semantique structurale. Recherche de méthode*, 1966. 330 p.
- GRICE, H.Paul. Logic and conversation. In: COLE, P. and MORGAN, J.L. (eds.) *Syntax and Semantics*, vol.3. New York: Academic Press, 1975, p.41-58.

- GUTT, Ernst-August. A theoretical account of translation - Without a translation theory. *Target*, Vol.2, n.2, Amsterdam: John Benjamins B.V., p.135-164, 1990.
- _____. *Translation and relevance*. Cognition and context. Oxford: Blackwell, 1991. (apud HOUSE, Juliane. *Translation quality assessment*. A model revisited. Tübingen: Gunter Narr, 1997. p.19-22)
- _____. Implicit information in literary translation: a relevance-theoretic perspective. *Target*, Vol. 8, n. 2, Amsterdam: John Benjamins B.V., p. 239-256, 1996.
- HALLIDAY, M.A.K. *Explorations in the function of language*. London: Edward Arnold, 1973. 143 p.
- HATIM, Basil & MASON, Ian. *Discourse and the translator*. 7th impression. London-New York: Longman, 1998. 1ª Edição: 1990. 258 p.
- HATZFELD, Helmuth. Metodos de investigacion estilistica. In: *Estilistica*. Estudios. Juan Uribe Echevarria. (Org.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1957. p. 63-83. 493 p.
- HERMANS, Theo. The translator's voice in translated narrative. *Target*, Vol.8, n.1, Amsterdam: John Benjamins B.V., p.23-48, 1996.
- HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. INL-MEC, 1968. p.IX-XVI.
- HOUSE, Juliane. *A model for translation quality assessment*. Tübingen: Gunter Narr, 1981.
- _____. *Translation quality assessment*. A model revisited. Tübingen: Gunter Narr, 1997. 207 p.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Schriften zur Sprachphilosophie*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche, 1963.
- HUTCHEON, Linda. Narrative Narcissism. In: _____. *Modes and forms of narrative narcissism*: introduction of a tipology. London-New York: Longman, 1980. p.203.214.
- IVIR, Vladimir. Formal correspondence vs. translation equivalence revisited. *Poetics Today*, Vol.2, n.4, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics p.51-59, 1981.
- _____. A case for linguistics in translation theory. *Target*, Vol.8, n.1, Amsterdam: John Benjamins B.V., p.149-157, 1996.
- JAKOBSON, Roman. On linguistic aspect of translation. In: BROWER, R.A. (Edit.) *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p.232-239.
- _____. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p.63-72. 162 p.
- _____. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 65-79. 208 p.
- JUCÁ FILHO, Cândido. *O pensamento e a expressão em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939. 160 p.
- KOLLER, W. The concept of equivalence and the object of translation studies. *Target*, Vol. 7, n. 2, Amsterdam: John Benjamins B.V., p.191-222, 1995.

- LAKOFF, George and JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago-London: Chicago University Press, 1980. 242 p.
- LAMBERT, José. Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction. *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol.7, n. 2, p. 246-252, Printemps 1980.
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1973. 220 p.
- LARBAUD, Valery. *Sotto la protezione di San Girolamo*. Traduzione di Anna Zanetello. Palermo: Sellerio, 1989. Tradução de: *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, 1946. 86 p.
- LEFEVERE, André. The translation of literature: an approach. *Babel*, Vol.16, Paris: Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), p.75-79, 1970.
- _____. The study of literary translation and the study of comparative literature. *Babel*, Vol.17, Paris: Fédération Internationale des traducteurs (FIT), p.13-15, 1971.
- _____. Literary theory and translated literature. *Dispositio*, Vol. 7, n. 19-20, University of Michigan, p.3-22, 1982.
- _____. Literature, comparative and translated. *Babel*, Vol. 29, Paris: Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), p. 7-74, 1983.
- _____. *Translating literature. Practice and theory in a comparative literature context*. New York: MLAA, 1992. 165 p.
- _____. Discourse on translation: recent, less recent and to come. *Target*, Vol.5, n.2, Amsterdam: John Benjamins B.V., p.229-241, 1993.
- _____. Il sistema e il patronato. In: _____. *Traduzione e riscrittura*. La manipolazione della fama letteraria. Traduzione di Silvia Campanini. Torino: UTET, 1998. p. 11-25. Tradução de: *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, 1992. 183 p.
- LINHARES Filho. *A metáfora do mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. 175 p.
- LOMBARDO, Giovanni. Valéry traduttore di Vergilio. In: _____. *Estetica della traduzione*. Studi e prove. Roma: Herder, 1989. p.107-122. 179 p.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p.17-18. Tradução de: *La structure du texte artistique*, 1973.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Apud Blanchot, Maurice. O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. Tradução de: *Le termes clés de l'analyse du discours*, 1996. 155 p.
- MARINUCCI, Marcello. *La lingua italiana*. Torino: Mondadori, 1996. 510 p.
- MASCIALINO, Rita. *Studio sulla traduzione letteraria*. Udine: La Nuova Base, 1996. 119 p.

- MATTIOLI, Emilio. Prefazione. In: APEL, Friedmar. *Il manuale del traduttore*. Traduzione di Gabriella Rovagnati. Milano: Guerini e Associati, 1993. p.9-14.
- MAYA, Alcides. Algumas notas sobre o humor. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982. p.344-349.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. In: SIMON, Iumna Maria. (Org.) *Território da tradução*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Estudos da Linguagem, 1984. p. 187-200.
- MOUNIN, George. *Teoria e storia della traduzione*. Traduzione di Stefania Morganti. Torino: Einaudi, 1965. Tradução de: *Traductions et traducteurs*, 1964. 227 p.
- _____. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975. Tradução de: *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1963. 263 p.
- NABOKOV, Vladimir. The art of translation. *The New Republic*. Vol. 105, p. 160-162, August 4/1941.
- NEWMARK, Peter. An approach to translation. *Babel*, Vol. 19, Paris: Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), p.3-19, 1973.
- _____. A further note on communicative and semantic translation. *Babel*, Vol.28, Paris: Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), p.18-20, 1982.
- _____. La traduzione: problemi e metodi. 2 ed. Traduzione di Flavia Frangini. Milano: Garzanti, 1994. Tradução de: *Approaches to translation*, 1981. 342 p.
- _____. *A textbook of translation*. London: Prentice-Hall, 1988.
- NIDA, Eugene A. *Toward a science of translating*. Leiden: E.J. Brill, 1964. p.120-194.
- NIDA, Eugene A. & TABER, Charles R. *The theory and practice of translation*. Leiden: E.J. Brill, 1969. 218 p.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. História, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997. 300 p.
- ORTEGA y GASSET, José. Miseria e splendore della traduzione. In: _____. *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*. Traduzione di Amparo Lozano Raniero e Claudio Rocco. Milano: Sugarco, 1985. p.63-105. Tradução de: *Miseria y esplendor de la traducción*, 1937.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990. 127 p.
- PANWITZ, R. *Die Krisis in der europäischen Kultur*, 1917.
- PASQUÉS, Petrona Domínguez de Rodríguez. Nuevos aportes sobre DIL. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: PUCRS, n.22, p.93-100, dez.1975.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 743 p.
- POPOVIC, Anton. Zum status der übersetzungskritik. *Babel*, Vol. 19, Paris: Fédération Internationale des traducteurs (FIT), p.161-165, 1973.

- POUND, Ezra. *Poesia*. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J.L. Grünwald e Mário Faustino. Brasília: HUCITEC, 1983. 259 p.
- _____. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. [s.d.] Tradução de: *ABC of reading*, 1951. 218 p.
- PRETI, Dino. Para um aproveitamento do texto literário. *Tradução & Comunicação*, n.3, São Paulo: Álamo, p.7-22, dez.1983.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 1989. 60 p.
- REISS, Katharina. Type, kind and individuality of text. Decision making in translation. *Poetics Today*, Vol.2, n.4, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, p.121-131, 1981.
- _____. Como averiguar o grau de dificuldade de uma tradução. Tradução do espanhol por Elisabeth Heuser e Ignacio Antonio Neis. *Letras de Hoje*, n. 48, Porto Alegre: PUCRS, junho 1982.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, 1983. p.105-204. Tradução de: *La métaphore vive*, 1975. 481 p.
- _____. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. Tradução de Franciscus W.A. M. van de Wiel. In: SACKS, Sheldon. (org.) São Paulo: PUC-Pontes, 1992. p. 145-160.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora*. O espelho de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. 155 p.
- _____. Razão contra sandice. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982, p.397-410.
- RIFFATERRE, Michael. Transposing presuppositions on the semiotics of literary translation. In: SHULTE, R. & BIGUENET, J. (Eds.). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University Press, 1992. p.205-217.
- ROBERTS, Roda. The concept of function of translation and its application to literary texts. *Target*, Vol.4, n.1, Amsterdam: John Benjamins B.V., p. 1-16, 1992.
- RODRIGUES, Sara Viola. Translation quality: a Housian analysis. *Meta*, vol.41, n.2, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, p.223-227, 1996.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976. 150 p.
- RONCAGLIA, Aurelio. Saggio introduttivo. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Il realismo nella letteratura occidentale. Vol.I. Torino: Einaudi, 1956. p.VII-XXXIX.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2 ed. São Paulo: T.A. Queiroz-Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- ROSS, Dolores. Il ruolo della tipologia linguistica nello studio della traduzione. In: ULRICH, Margherita (a cura di). *Tradurre*. Un approccio multidisciplinare. Torino: UTET, 1997. p.119-147.

- ROVAGNATI, Gabriella. Postfazione. In: APEL, Friedmar. *Il manuale del traduttore*. Traduzione di Gabriella Rovagnati. Milano: Guerini e Associati, 1993. p.141-152.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985. 96 p.
- SAVORY, T.H. *The art of translation*. London: Cape, 1968. p.54.
- SCARPA, Federica. Equivalenza funzionale e tipologie testuali nella traduzione. In: ULRYCH, Margherita. (a cura di) *Tradurre*. Un approccio multidisciplinare. Torino:UTET, 1997. p.3-30.
- SEARLE, John R. *Speech acts*. An essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- _____. Informes intensionales de los estados intencionales y la teoría de los actos de habla. In_____. *Intencionalid*. Un ensayo en la filosofía de la mente. Traducción de Enrique Ujaldón Benítez. Madrid: Tecnos, 1992. p.187-202. Tradução de: *Intentionality*, 1983.
- SEVERINO, Joaquim Antônio. O uno e o múltiplo: o sentido antropológico do interdisciplinar. In: JANTSCH, Ari Paulo & BIANCHETTI, Lucídio. (orgs.) *Interdisciplinaridade - Para além do sujeito*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 159-175.
- SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1968. 105 p.
- SOMEKH, Sasson. The emergence of two sets of stylistic norms. In the early literary translation into modern Arabic prose. *Poetics Today*, Vol.2, n.4, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, p.193-200, Summer/Autumn 1981.
- SOUZA, Eneida Maria de. Tradução e intertextualidade. In: _____. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1993. p. 35-42.
- SOUZA, J.GALANTE de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1955. 773 p.
- SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955.
- STEINER, George. *After Babel*. New York: Oxford, 1975. 507 p.
- _____. *Dopo Babele*. Aspetti del linguaggio e della traduzione. 2 ed. riveduta. Traduzione di Ruggero Bianchi. Integrazioni e varianti tradotte da Claude Béguin. Firenze: Garzanti, 1995. Tradução de: *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, 1992. Edição revista e atualizada. 613 p.
- STOPPELLI, Pasquale et al. Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana. Edizione speciale. Milano: Garzanti-Gulliver, 1993. 2182 p.
- TOURY, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institute for poetics and semiotics, 1980.
- _____. Translated literature: system, norm, performance. Toward a TT Oriented Approach to literary translation. *Poetics Today*, Vol.2, n. 4, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, p.9-27. Summer/Autumn, 1981.
- _____. A rationale for descriptive translation studies. *Dispositio*. Vol.7, University of Michigan, Department of Romance Languages, p.23-49, 1982.

- ____. Translation, literary translation and pseudotranslation. *Comparison Criticism*, p.73-85, 1984.
- ULRYCH, Margherita. (a cura di). La traduzione nella cultura anglosassone. In: _____. *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*. Torino:UTET, 1997. p.213-248.
- ____. Introduzione. In: LEFEVERE, André. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Traduzione di Silvia Campanini. Torino: UTET, 1998. p.VII-XV.
- VALÉRY, Paul. Variations sur le “Bucoliques”. In: _____. *Oeuvres*. Vol.I. Édition établie et annotée par J. Hytier, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957. p. 207-222.
- ____. *A alma e a dança. E outros diálogos. Apresentação e tradução de Marcelo Coelho*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VENUTI, Lawrence. The translator’s invisibility. *Criticism*, Vol. 28, n.2, Detroit: Wayne State University, p.179-212, 1986.
- ____. O escândalo da tradução. Tradução de Stella E.O. Tagnin. *TradTerm*, São Paulo: FFLCH da USP, n.3, p.99-122, 1996.
- VOSSLER, Karl. *Filosofia del lenguaje*. Madrid: CSIC, 1940. 281 p.
- ____ et al. *Introducción a la estilística romance*. 2 ed. Buenos Aires: Coni, 1942.
- WESLING, Donald & LEFEVERE, André. The mystery of translation. *Babel*, vol.16, Paris: Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), p.124-134, 1970.
- WHORF, Benjamin Lee. *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Traducción de José M. Pomaes. Barcelona: Barral, 1971. Tradução de: *Language, thought and reality*, 1956. 307 p.
- WIDDOWSON, H.G. *Practical stylistics*. Oxford: University Press, 1992.

ANEXO I¹

"E bem, e o resto?" Certamente a nenhum de nós, leitores, satisfaz a resposta dada. Dom Casmurro, versão amarga e taciturna do adolescente Bentinho, não se furta em formular sua sentença: Capitu e Escobar são culpados. Não lhes deixa sequer a possibilidade de absolvição na vida eterna: faz com que jazam sepultos, desejando que "a terra lhes seja leve". Ao mesmo tempo, sabe-se prisioneiro de suas "cismas", advertindo-nos: "concluí de mim para mim que era a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvaivar como sempre".

Sobre o presumido adultério muito já se escreveu. Adriano da Gama Kury, curador de uma das edições brasileiras, informa-nos que "até júris simulados se convocaram" e convida cada novo leitor a fazer, por sua vez, o papel de jurado. De fato, após uma primeira leitura podemos ter a impressão de tomarmos posse dos autos de um processo, tecido meticulosamente pelo advogado aposentado e casmurro. Mas é exatamente disso que se trata? Temerário é aquele que, acreditando decifrar nas entrelinhas a índole de nossa heroína, ousa pronunciar-se, resolutivamente, a respeito. Mas, mesmo que ouse, considera apenas este o "resto", insistente e insidioso, que persiste, e que faz com que a leitura destas memórias apaixonem ainda, passados cem anos de sua redação? Tão somente e a necessidade de um juízo, que permanece a inquietar-nos o espírito, quando Dom Casmurro se despede definitivamente? Não cremos.

"O resto dos restos", "a suma das sumas" em nada concerne a idoneidade de Capitu, mas a toda uma concepção da vida e da morte, que vem à luz, mediada pelo significado do próprio ato de escrever. Uma ética da escritura é formulada e colocada em questão por Dom Casmurro, através da qual pode, finalmente, criar e reconhecer uma verdade. A verdade de seu desejo. Eis o "resto": a vida, a morte, o amor.

Bento Santiago não apenas envelhece, ao longo das páginas que acabamos de ler; torna-se um outro. Seu alter-ego Casmurro defende-se das amarguras do mundo, isolando-se numa casa de subúrbio, onde nutre-se de reminiscências. Marcado pela perda dos parentes e amigos, e como se também ele fosse já defunto, quando se mete a escrever: "falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo". Encontrara a morte já na origem, pois que, tendo perdido o primeiro filho, sua mãe "pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja". Nasce em lugar do irmão falecido e não se faz nunca completamente vivo: faltam-lhe palavras, idéias, ações. Somente seu enamoramento por Capitu lhe traz um sopro de vida: "Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera...". A composição muda. Da ópera passa ao soneto, do qual oferece-nos apenas o primeiro e último versos: "Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!" e "Perde-se a vida, ganha-se a batalha!".

Permanecendo desconsolado do soneto não feito, pede a qualquer um dentre nós que, num domingo chuvoso e desocupado, lhe dê uma idéia e preencha "o centro que falta". Dedicar-se tão somente em tornar congruentes princípio e fim. Sua intenção é de

"atar as duas pontas da vida", acreditando assim numa possibilidade de ressurreição: "viverei o que vivi".

Nem ópera, nem soneto; Dom Casmurro lança mão de um método assaz mais concreto, de modo a unir as duas extremidades da existência: reconstrói no Engenho Novo uma casa que reproduz aquela da juventude. Eis a fórmula para o restauro na velhice da adolescência perdida, encontrando na nova casa, tal qual outrora, "o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior que é ruidosa". A serenidade em Matacavalos provinha sobretudo da personalidade de Dona Glória, quem, de certa forma, permanece insepulta. Seu epitáfio não a nomeia, nem oferece nenhum tipo de identificação, a parte aquela de "Uma Santa". A mãe, situada acima do bem e do mal, da vida e da morte, habilita-se como companhia, ao mundo espectral de Dom Casmurro. Não seria ela que procura reencontrar na casa reconstruída? Mas por que não volta a viver naquela de Matacavalos, depois da morte de todos? Sabemos que o que ainda restava de vivo ali: as árvores, os porcos, o desconhecera quando lá retornou. Em suma, o rejeitaram. Talvez agissem em nome do pai, ausência prenhe em sua vida, uma espécie de fantasma com "olhos redondos", que, interditando-o de apossar-se da casa materna, o assombravam: "Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno".

Não bastando a privação do pai, experimenta, igualmente, o "desgosto grande de não ter um filho". A paternidade se lhe apresenta como um enigma, fazendo-o sentir que "a vida e o resto não sejam tão rijos como as Pirâmides". Junto a estas, uma esfinge imaginária e insistente o ameaça; é como se lhe dissesse: ou decifras o enigma, ou tua mulher te trairá. Sua possível esterilidade apresenta-se como mais um indício do adultério de Capitu e de que Ezequiel não é seu filho. Por outro lado, recordemos que quando retornara a casa, diplomado, sua mãe, radiante de alegria, reconhece no filho o marido morto: "É a cara do pai!". A paternidade, tanto a sua, como aquela de Ezequiel, vem identificada a traços fisionômicos imaginários. O caráter paterno vem despido de seu aspecto eminentemente simbólico, legislador e de autoridade, para adquirir apenas uma função natural. A herança simbólica é reduzida àquela genética, que é recebida passivamente.

Com seu projeto de reconstrução, Dom Casmurro rompe a imobilidade. Não é apenas uma vida pacata, como aquela que teve ao lado da mãe, que procura recuperar. Reedificando, tijolo após tijolo, "o mesmo prédio assobradado", de igual arquitetura e decoração similar, força um reencontro não somente com as lembranças e com o espírito dos seus parentes já mortos, mas com todas as coisas. Encena um cotidiano já vivido, porém carente da potência de uma verdadeira *mis-en-scene*. Não representa uma peça teatral, ao contrário, crê num reencontro, na realidade, com os objetos perdidos. No teatro, como em qualquer outro tipo de representação, que se reconheça enquanto tal, revive-se o que jamais se passou. A perda do objeto é constitutiva, o desafio do artista é refigurá-lo inúmeras vezes. Repetições que se definem enquanto diferença, não apenas numérica, mas externa à própria ação. A diversidade não se encontra entre uma primeira e uma segunda vez, nem entre o repetido e seu gesto, mas entre modos de repetir. Fundamentado no teatro, o inusitado sequer avizinha-se da casa do Engenho Novo. Reconstruindo o espaço, Dom Casmurro espera resgatar o tempo, ignorando que a diferença emerge como síntese entre espaço e tempo. A reprodução da antiga casa,

portanto, cristaliza-se numa encenação ineficaz, aquela que, acreditando numa literalidade, mata a emergência do diverso e conseqüentemente da criação. Como uma falsa escritura porta consigo a morte, mas não o esquecimento.

Dom Casmurro sabe ser a palavra, que é sempre gesto endereçado a outrem, a única potência capaz de exorcizar seus tormentos: "Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique". Intui que somente com a escritura poderá beber da fonte do esquecimento, pois o escrito é a desapareição de si, de sua própria presença. Descobre que o espaço a reconstruir é o literário; tão diverso daquele de cimento e vigas, não se presta jamais a cópia literal. Pierre Menard, a personagem de Jorge Luis Borges, que experimenta reescrever "Dom Quixote", que o diga. Desde Platão e Aristóteles se ilustram as relações entre razão e experiência, percepção e memória, por intermédio da escritura, e Dom Casmurro sabe que quando as lembranças ganham o corpo da palavra, deixam de ser uma presença simples, passando a encarnar a diferença invisível entre memórias. A escrita, assim como a vida, já está ameaçada pela origem da memória que a constitui. Desse modo, o esquecimento é condição para que se escreva, e a palavra, condição do esquecer. O tempo do esquecimento determina a economia da escrita. E a escritura delinea o tempo, que é olvido. Assim, faz-se sempre incompleta, lacunar. Como bem pensa Casmurro: "Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos". A obra literária é resultante da diferença entre o autor que lê e o primeiro leitor que dita, completando lacunas, como sugere Derrida. Resta saber se concordamos com o filósofo quando afirma que "é preciso ser vários para escrever".

A multiplicidade atormenta Bentinho. Seja na concepção que tem de si, seja quando o múltiplo encarna-se na alteridade. Desconhece-se a si mesmo. Somente por intermédio da palavra de um outro, descobre-se enamorado: "porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou". Sua própria identidade, mas também aquela de sua amada, lhe são tão estranhas, quanto uma informação que se recebe passivamente. E outra vez é José Dias que o informa: "Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada".

Não somente em Bentinho e Dom Casmurro desdobra-se a personalidade do narrador; esta multiplica-se tantas vezes quantos são os espelhos diante dos quais se depara. Espelhos imaginários, feitos das palavras de outrem, revelam ao protagonista que um terceiro sabe dele, mais do que ele mesmo. A alteridade lhe é uma questão incômoda. Qualquer presença exterior porta consigo a diversidade, evidenciando limites. Coloca em xeque a incompletude e a singularidade de cada um. Reconhecer-se como único é um conflito que permeia toda sua vida. É o substituto de um irmão morto: sua geração é contaminada pela possibilidade de que uma vida valha tanto quanto uma outra. Por culpa de uma morte que lhe é estranha, vem destinado à vida eclesiástica. E qual é a solução para que não se ordene padre? A substituição; idéia não sua, mas de outrem: "Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si um mocinho órfão, fazê-lo ordenar a sua custa, está dado um padre ao altar, sem que você...". Escobar lhe abre as portas de saída do seminário e de entrada no inferno. Nem mesmo depois de morto deixa de realizar uma nova substituição em ato: a paternidade do filho de Capitu. "Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para sentar comigo à mesa, receber-

me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume. Todas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para não me descobrir a mim mesmo e ao mundo".

Do mesmo modo que se vê como um substituto e, por sua vez, substituível, Bento passa a substituir. Seu desejo por Capitu desloca-se anarquicamente. Primeiro para uma figura anônima de mulher, que vê cair na rua; quando retorna ao seminário vê saias no lugar das batinas e passa o tempo a imaginar novas quedas: "Já não era uma só que eu via cair; todas as que eu encontrava na rua, mostravam-me agora de relance as ligas azuis; eram azuis. De noite, sonhei com elas". Depois dirige-se a Sancha, cujos olhos "não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra coisa". Naquela noite, quando Escobar lhe exhibe seus músculos de nadador, e convida o amigo a tocá-los, Bento nos confessa: "Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha"; numa substituição. Se quando seminarista viu-se dominado pela força dos "vícios" de suas "visões feminis", não pode aceitar seu desejo adúltero por Sancha. Envergonha-se e se aterroriza: "Foi um instante de vertigem e de pecado. Passou depressa no relógio do tempo; quando cheguei o relógio ao ouvido, trabalhavam só os minutos da virtude e da razão". O que é inadmissível moralmente, deve ser banido e cancelado. O modo mais econômico é a extradição. O horror deve ser considerado um estrangeiro, um agente invasor, que não lhe pertence. Opera uma nova substituição: é sua mulher que o trai, assim como ele estivera a um passo de traí-la. A projeção especular funciona como antídoto à sua integridade moral ameaçada. Segundo Freud, "o ciúme projetado, deriva-se, tanto nos homens como nas mulheres, de sua própria infidelidade concreta na vida real ou de impulsos no sentido de que sucumbiram ao recalque (...) Pode obter a absolvição da consciência se projetar seus próprios impulsos à infidelidade no companheiro a quem deve "fidelidade". Dom Casmurro, certamente, não lera Freud, mas as Escrituras já o haviam advertido: "Não tenhas ciúmes de tua mulher, para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Ensino que não lhe basta. Permanece escravo de suas dúvidas e suspeitas. À semelhança de Otelo, deixa-se convencer pelo Jago, que cultiva dentro de si. O lenço de Desdêmona ganha vida em Ezequiel, velando que "na vida há dessas semelhanças assim esquisitas" e inocentes, como aquela entre Capitu e a mãe de Sancha.

Arma-se assim de uma certeza, a única que lhe é possível: a malignidade está fora de si, e sua dor é inevitável. O sofrimento sequer vem considerado como consequência de um projeto divino falho. A religiosidade de Dom Casmurro não passou de brincadeira de criança; somente na falta de transcendência respira o absoluto. A vida lhe chega através de terceiros, na exata proporção, que falta o Terceiro em sua vida. A ausência de uma verdade soberana, aquela que somente a palavra plena, como o verbo divino, pode ser portadora, deixa Dom Casmurro à mercê de uma identidade delirante, feita de substituições. Passa a vida à espera de revelações e favores, daqueles que lhes são próximos, porém o que é seu próprio desejo permanece inacessível, imperscrutável a si mesmo, posto que sem contornos. Independentemente do comportamento de Capitu, se puro ou vil, a fantasia constitui-se como seu único recurso, para recuperar aquilo que lhe falta: sua própria vida.

Pela via da imaginação, acredita vencer a batalha contra os fantasmas que ele mesmo constrói e que o assombram. As personagens substituem-se umas às outras, como numa dança das cadeiras: Escobar lhe oferece o braço, ele o toma como aquele de

Sancha. Seu desejo baila, nesta casa de espelhos, atordoado, substituindo um braço por outro; procurando assento, encontra sempre a exclusão. Tal como ocorre no conto da "Carta Roubada" de Edgar Allan Poe, Bentinho não enxerga o que tem diante dos olhos e vê aquilo que não tem, fazendo com que um outro detenha o saber, a astúcia, a força, a fé... A estima que prova por si oscila, como no conto, varia o valor da carta, dependendo da posição que ocupa no xadrez das personagens. Mas seu auto-engano conhece limites; para encontrar a alma e o coração, que jamais sentiu bater, verdadeiramente, dentro do peito, sabe que seria necessário alterar o último verso composto: "Ganha-se a vida, perde-se a batalha".

Mas como poderia ganhar a vida, se aceita a teoria do tenor italiano? Marcolini afirma que "Deus é o poeta", mas "A música é de Satanás", que, apesar de expulso do conservatório do céu, compôs uma ópera. Deus, misericordioso, "consentiu que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta...". A vida, assim como a arte, são consideradas obras demoníacas por Dom Casmurro. Partindo desta premissa, realiza uma espécie de pacto, não com Mefistófeles, mas consigo mesmo. Não busca juventude, nem fama, mas sim "temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates da vida". E o que prescreve neste contrato? Que as "visões feminis", as imagens de "ligas azuis", o "vasto círculo de saias", com pés e pernas que choviam sobre sua cabeça, e que o atormentavam em suas noites de seminarista, "seriam ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis". Realiza, tacitamente, o tratado: "era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora". O mal, ainda que provenha de fora, é por ele evocado. O afasta da realidade e, deixando-se levar por suas fantasias, ele pensa combater o mal. Contudo, ao final da vida, elabora sua ética da escritura: pela via da palavra, o que é representação imaginária, pode tornar-se inócuo. A escrita, apesar de fantasiosa, oblitera o desvario neurótico e aprisionador. Eis a diferença entre um psicótico e um escritor. O primeiro acredita que "a partitura corrompeu o sentido da letra", e trata as palavras como coisas, procurando assim recuperar uma suposta literalidade e pureza perdidas. As palavras são uma mera tentativa de retorno de uma presença, de um mundo perdido. O psicótico se aferra às palavras e a seu delírio, em busca dos objetos perdidos. Já o escritor, a sua diferença, nutre-se da própria fantasia, mas nela não se perde.

São as coisas que ganham o corpo da palavra, e não o contrário. A concretude da palavra, sua massa, seu peso, seu tom e cor, é esta mágica que permite o deslizamento dos sentidos, com uma abertura de mundos possíveis, visíveis ou não.

Na aurora de 1900, Dom Casmurro antecipa uma particular relação com a literatura, e com o mundo. Sua escritura situa-se para além de uma crítica à decadência dos bons costumes; o espírito humano encontra-se já despido das ilusões românticas de um triunfo da natureza. Sua narrativa inaugura a modernidade, tempo desprovido de uma verdade absoluta. Entra-se no império de um subjetivismo parcial e fragmentado. Bento Santiago, enredado em sua trama hamletiana, entre ser e não ser, é exemplar de uma época em que, pirandellianamente, tudo pode ser aquilo que parece. E tudo é passível de alteração. O próprio tempo não mais avança do passado ao presente, do presente ao futuro. O fluxo linear clássico é abolido e, antes de prosseguir ao futuro, o tempo retrocede ao passado, movendo-se em espiral. A retrospectiva presta-se, idealmente, a esta alteração contínua do sentido. A modernidade mergulhou no vazio do arbítrio, que

trouxe consigo o ceticismo e a ironia crônica, quando não o mais absoluto niilismo, e fez de Dom Casmurro sua vítima. Machado de Assis, embora se divirta no papel de Demiurgo, situa-se para além de seu tempo, e conhece o perigo que ameaçava o século, que ora era vindouro, e que nós, agora, aproximamo-nos do momento de virar a página. Adverte-nos com sutileza e sagácia sobre os danos e a miséria de uma vida ausente de absoluto e marcada pelo abandono.

Léa Nachbin

ANEXO II ²

Joaquim Maria Machado de Assis, o maior escritor brasileiro, após cinquenta anos exatos de sua morte³, para grande parte do público europeu continua desconhecido. E no entanto, esse homem que nunca transpôs os confins de seu país, e que quase nunca saiu do Rio de Janeiro, é um dos escritores mais universais de seu tempo. Buscar-se-á em vão, de fato, a interferência do folclore nas cenas de seus conflitos psicológicos: ele fugia das sugestões fáceis de um pano de fundo pitoresco, e soube reagir ao perigo do fácil romantismo brasileiro, cristalizado nas exuberantes manifestações do “indianismo” e da “escola condoreira” (assim chamada por aproximação com o condor, a ave de rapina americana), que exagerava a importância do elemento natural na obra de arte. Somente o estudo da alma humana lhe interessava; e para sua mensagem de universalidade, para suas páginas geniais ditadas pela sutileza de um espírito introspectivo de rara acuidade, ele merece ser conhecido e amado em toda parte, e ocupar, finalmente, o lugar que lhe é devido, entre os grandes escritores de todos os tempos e de todas as nacionalidades.

Nasce no Rio de Janeiro no dia 21 de junho de 1839. Filho de mulatos pobres, a deprimente humildade das origens, as fermentações do sangue misto, a assustadora presença da epilepsia que o atormentou sem piedade, a morte prematura da mãe e de uma irmã muito amada e os apertos financeiros o votaram a um pessimismo mórbido. Mais tarde, não lhe serviram a amenizar isso tudo nem a afirmação de sua obra literária, nem as alegrias de uma vida conjugal serena.

Ele, que soube imprimir uma prepotente vitalidade em tantos personagens - que parecem saltar das páginas de seus romances e de seus contos, quase afirmando o seu direito e a sua sede de vida - negou teimosamente a vida. Os leitores da Biblioteca Universale Rizzoli conhecem as palavras com as quais se fecham as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e que quase parecem o testamento espiritual do autor: “Encontrei-me com uma agradável vantagem ...: não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura humana o legado de nossa miséria.”

Modesto, alheio a toda forma de exibicionismo, simples em seus hábitos até a humildade, deliciosamente cortês, bem-educado por instinto, profundamente dedicado aos amigos e cheio de compaixão para com o próximo, Machado passou pela vida exercendo a virtude filosófica sem a esperança do prêmio eterno. Influenciado pela doutrina de Schopenhauer, soube aplicar a fundo seu lado ético, demonstrando que a prática da virtude e a piedade para com o próximo é o melhor conforto no “pior dos mundos possíveis”. Inclusive quando a visão da doença e da perfídia humana lhe sugerem um comentário brincalhão ou uma tirada cínica, percebe-se que ele não é um indiferente, mas um idealista que, desencantado, esconde o calor de sua humanidade sob o disfarce do sarcasmo, voltado contra um mundo demasiado diferente do mundo por ele desejado.

Desde garoto, Machado foi obrigado a ganhar a vida através de profissões humildes, que não lhe impediram, contudo, de continuar seus estudos e de ampliar

cada vez mais sua cultura com ávidas e sistemáticas leituras: foi tipógrafo, revisor de textos e, finalmente, redator do Diário do Rio de Janeiro, do qual, a seguir, assumiu a crítica literária. Privado do calor da ternura familiar após o segundo casamento do pai, tímido e introvertido por uma tendência inata, fechou-se em si mesmo já desde a adolescência, e as primeiras dores e as primeiras sensações do seu temperamento sentimental e ardente acharam expressão e desabafo na poesia.

De fato, ele iniciou sua atividade literária escrevendo versos e comédias. Em 1861 publicou a fantasia dramática *Desencantos*, à qual seguiu-se, dois anos mais tarde, outro volume de teatro; em 1864 saiu sua primeira coletânea de poesias: *Crisálidas*, e em 1870, *Falenas*. No entanto, lhe faltava senso teatral, como confirmaram as sucessivas experiências, entre as quais a comédia *Tu, só tu, puro amor...*, do ano de 1881. Tampouco suas poesias que, contudo, evidenciam um conhecimento impecável de ritmos e uma elegância cuidadosa de forma - em contraposição com a veemente exuberância dos escritores brasileiros da segunda geração romântica - lhe fazem maior justiça em sua adocicada afetação. Dessas saiu um terceiro volume, *Americanas*, em 1875, e a coletânea completa, em 1891.

A fama de Machado se apóia firmemente, por outro lado, em sua narrativa: os sete volumes dos *Contos Fluminenses* (isto é, do estado do Rio de Janeiro, 1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Páginas avulsas* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias da casa velha* (coletânea de velhos escritos, 1906); e os novos romances: *Resurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), traduzidas nesta série com o título de *Memorie dell'aldilà* [Memórias do além], *Quincas Borba* (1892), *Dom Casmurro* (1900), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

Os primeiros oito anos dessa atividade narrativa, ou seja, o período que vai de 1870 a 1878, comportam, desde *Contos fluminenses* até *Iaiá Garcia*, uma produção romântico-idealista que, mesmo salvando-se dos excessos das obras brasileiras da época, ainda continua fazendo concessões demasiadas a um gênero que já se resfriou em esquemas gastos, para que se possa revelar nela a verdadeira medida do romancista.

Este, no entanto, apropriando-se do conhecimento do inglês, havia podido aproximar-se, no original, de Swift e Fielding, Sterne e Thacheray, Dickens e Eliot. A leitura desses autores e o afirmar-se do Naturalismo na França e do Realismo em Portugal - com Eça de Queirós - o afastaram, aos quarenta anos, do caminho romântico. Porém três autores, mais próximos ao seu verdadeiro temperamento, foram os que, melhor que quaisquer outros, contribuíram a revelá-lo a si mesmo: a estrosa bizzaria de Luciano, o obscuro pessimismo de Lucrécio, a sábia introspecção de Montaigne.

Nascem assim, entre 1880 e 1904, as quatro obras-primas: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*. Nelas, a sua investigação psicológica, embora muito profunda, se revela sob o disfarce de uma displicência brincalhona e divagante. Ele não enfrenta nunca um estudo metódico dos caracteres, mas procede de forma ondulante; não desenha seus personagens de frente,

por assim dizer, mas fica dando voltas ao redor deles, concretizando, com visões simultâneas e complementares, um retrato estereoscópico.

Sua filosofia pessimista se veste de um atrevido ceticismo: ele não possui nenhuma convicção firme e se diverte brincando com as idéias, virando-as e revirando-as, como para iluminar todas as facetas - talvez contraditórias - de um prisma, de modo a fazer respingar os reflexos mais impensados e desconcertantes: num estilo cheio de graça, que possui uma elegância e uma eficácia únicas entre todos os escritores brasileiros.

Em 1873 entrava no Ministério da Agricultura, onde alcançou os mais altos postos; em 1896, logo que foi fundada a Academia dos expoentes máximos da cultura brasileira, Machado foi nomeado presidente por unanimidade, cargo para o qual foi confirmado até sua morte.

Os anos de sua vida, contudo, foram marcados pela tristeza da perda da esposa, que havia sido sua doce companheira. Ele lhe sobreviveu por pouco tempo e, atormentado física e espiritualmente, a partir dessa data afrouxou a sua produção. Sua última obra, *Memorial de Aires*, foi uma tentativa de imortalizar a suave figura da esposa, fazendo-a reviver entre as personagens do romance, na descrição do relacionamento perfeito de um casal de velhos cônjuges. Entretanto, o estado emocional foi reduzindo a sua mordacidade, e essa obra, apesar dos méritos, recai num cansado sentimentalismo.

Após uma breve, mas terrível agonia, Machado morre no Rio de Janeiro, no dia 29 de setembro de 1908.

Concluído o primeiro período de sua atividade, durante o qual deixou-se levar por um romantismo que sublinhava com indulgência evidente a passionalidade de gosto dúbio de seus personagens, Machado de Assis, como já foi dito, em 1880 deu a plena medida de seu talento com *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nesse romance revelou finalmente sua personalidade completa, que poderia ser definida como uma síntese composta pela lúcida introspecção de Montaigne, pelo bizarro humorismo de Sterne, pela maneira impressionista sugerida pelo elegante intelectualismo de Anatole France; tudo isso permeado pelo turvo pessimismo de Schopenhauer.

Memórias Póstumas de Brás Cubas é considerada a obra mais significativa de Machado, pois ele ali acentua a arte característica de tecer, ao redor de uma trama muito simples, o jogo sedutor das estrosas divagações, até fazer duvidar do fato de a obra poder ser considerada um verdadeiro romance.

Porém, em *Dom Casmurro* (1900), o romance que ora se apresenta aos leitores pela Biblioteca Universale Rizzoli, Machado - que em nome de uma introspecção intelectualística havia recusado os cânones da técnica narrativa - cria, embora de perfil, uma das figuras femininas mais vivas e poderosas que jamais saíram da pena de um romancista.

O protagonista, Bentinho Santiago, um emotivo passional transformado em “Dom Casmurro”, ou seja, um solitário taciturno, porque traído no amor e na

amizade, chega às conclusões mais amargas e pessimistas; tendo falhado inclusive na tentativa de “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”, fazendo reconstruir a mesma casa na qual vivera nos anos de sua juventude, decide evocar as sombras do passado, narrando os fatos de sua própria existência.

E os familiares ressurgem das páginas da narrativa, tendo como pano de fundo o velho Rio de Janeiro, ainda colonial e escravagista sob o regime paternal do benévolo Dom Pedro II.

Dom Casmurro gasta tempo na narração, divagando e dissertando para representar-se a si mesmo com traços breves, reflexões e comentários, muito livres e indóceis, às vezes cínicos de propósito, como numa reação ao idealismo esmagado.

Mas a figura dominante é Capitu, a personagem terrivelmente feminina no pior sentido da palavra, inesquecível com seus “olhos de ressaca”, com as artimanhas sutis da instintiva e, ao mesmo tempo, refinada dissimulação. Ao lado dela esfumam-se as demais figuras, embora sejam sutilmente caracterizadas: o parasita Dias, o Pádua, alcunhado de “Tartaruga”, o Tio Cosme, o Protonotário Cabral.

Machado, atento a estudar e analisar, como Montaigne, os “próprios gestos e a própria essência”, quando chega ao âmago do drama evoca, com uma linguagem sutil, feita de sínteses e de cortes atrevidíssimos, decepções e tormentos; e com espírito irônico e alusivo faz entender muito mais do que ele realmente diz, na contínua alternância de surpresas psicológicas e de eventos, disseminada sobre a surpreendente urdidura das digressões, espelho de sua bizarra e fascinante personalidade.

Machado de Assis conferiu toda a medida de seu extraordinário talento de escritor e de profundo, pessimístico mas resignado, pesquisador de cada segredo da alma humana, nesta obra que a Biblioteca Universale Rizzoli⁴ tem a honra de dar a conhecer, após *Memorie dell’aldilà*, ao grande público italiano.

Laura Marchiori

ANEXO III ⁵

Quem sabe, talvez a história de Otelo, contada a partir do final, resultaria menos trágica. O mouro de Veneza mata Desdemona e a si mesmo, ao levantar do pano, e depois tudo procede para trás: as mordidas do ciúme, o lenço perdido, as insinuações de Iago, até a lírica conclusão confiada ao maduro *condottiere* que evoca o primeiro encontro com a noiva-menina. A idéia - a mesma que o inglês Martin Amis aplicou a outro assunto, completamente diferente, em seu trabalho *La freccia del tempo* - pertence a Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), um dos pais fundadores da literatura brasileira, que insinua a hipótese do anti-Otelo nas páginas de *Dom Casmurro*, o romance ora reapresentado pela Editora Fazi na nova tradução de Gianluca Manzi.

Trata-se de algo mais do que de uma *boutade*. Publicado pela primeira vez em 1899, e ausente das livrarias italianas durante quase quarenta anos, *Dom Casmurro* é justamente uma história de amor e ciúme contada a partir da conclusão, com um efeito prospectivo de absoluta modernidade. Através de uma narrativa organizada por capítulos breves e brevíssimos, Bento Santiago - um homem maduro e solitário, conhecido pela vizinhança como “dom Camurro”-, algo parecido com “dom cara-fechada”, percorre a sua paixão pela esposa Capitolina que culmina no desastre da separação.

Vestindo a máscara do escritor amador (Bento conta sua história antes de dedicar-se à escrita de uma *História dos subúrbios* de sua cidade, o Rio de Janeiro), Machado de Assis constrói uma habilidosa máquina narrativa que impede ao leitor de simpatizar completamente com o narrador-protagonista. Certamente boa parte do livro é ocupada pelos sofrimentos adolescentes do jovem Bento, destinado ao seminário por sua mãe e desesperado em vista da separação de Capitolina. Porém, atrás do juvenzinho apaixonado se entrevê sempre a sombra solipsística do solitário Dom Casmurro.

O problema é justamente esse: até que ponto é crível este cronista de si mesmo? Bento confere à sua narrativa uma sentença sem apelo, pela qual Capitolina é culpada de adultério, e a prova é representada pelo pequeno Ezequiel, o menino que Bento não reconhece como seu filho no momento em que acredita descobrir nele o retrato do defunto Escobar, o companheiro de seminário ao qual estava ligado por um fortíssimo sodalício. “A minha primeira amiga e o meu melhor amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me ...”, registra nas últimas linhas do seu relato. Quase uma atitude burocrática, ausente de emoções, assim como, de olhos enxutos, foram registradas as mortes de Ezequiel e Capitolina.

Léa Nachbin, a estudiosa brasileira a quem se deve o posfácio à nova tradução de *Dom Casmurro*, com muita habilidade exhibe as contradições e as encrespaduras desta versão dos fatos. De uma vez por todas: a semelhança entre Escobar e o filho de Bento poderia ser totalmente casual, fazendo cair, dessa forma, o castelo de ilações construído por esse Otelo virado do avesso, somente capaz de sobreviver à ruína das pessoas amadas. E, além do mais, sugere Léa Nachbin, existe a pista freudiana, com o potencial adúltero (Bento confessa ter-se sentido atraído pela esposa de Escobar) que

projeta na sua companheira o seu próprio desejo frustrado. Capitolina, então, poderia ser totalmente inocente, e Ezequiel, filho legítimo, mas esta hipótese já está longe demais do surdo desespero de Bento.

Mais do que uma história de ciúmes, *Dom Casmurro* revela-se a crônica de um sofrimento que possui nos ciúmes a sua origem, mas que neles não se resolvem. Talvez porque - é outra preciosa observação de Nachbin - Bento está habituado a viver sua existência em substituição ao irmão mais velho, morto ao nascer. Ou talvez porque esse Otelo sem grandeza considera o matrimônio nada mais que uma loteria, na qual a sorte vale mais do que o amor, e o temor da traição exclui toda possibilidade de perdão.

Alessandro Zaccuri

ANEXO IV⁶

Devemos ser gratos aos pequenos editores, se de vez em quando se lêem autores estrangeiros que, mesmo sendo muito importantes em sua pátria, aqui entre nós são pouco ou nunca traduzidos. É o caso deste significativo *Dom Casmurro* (1890), obra célebre de Machado de Assis, publicada pela Rizzoli no longínquo 1954 e só agora reapresentada ao público italiano pela Editora Fazi.⁷

Machado de Assis talvez seja o escritor mais prestigioso e, ao mesmo tempo, menos representativo da literatura carioca do século XIX. Há, em sua narrativa, um veio cínico, erosivo, que o afasta tanto do romantismo como também do realismo dos seus contemporâneos brasileiros. É justamente este veio, que corre ao longo de todo o *Dom Casmurro*, a torná-lo de fato um romance “sempre-verde”.

Bentinho, narrador e protagonista da história, reconstrói, depois de velho, as fases cruciais de sua existência: a infância serena, mas ameaçada pela iminente carreira eclesiástica (por causa da promessa da mãe, o menino está destinado a tornar-se sacerdote), a educação sentimental, boicotada e, ao mesmo tempo, vivificada pelo moralismo asfíxiante do ambiente familiar. A sonhada liberdade dos vínculos da vontade materna e a realização da união com a amada Capitu num casamento absolutamente regular.

Até aqui o romance poderia parecer o memorial de uma vida que, somando-se tudo, pode ser considerada afortunada: dificuldades superadas, final feliz garantido. Mas não é assim. Todo o entusiasmo do jovem casal se dilui no *ménage* cotidiano. A corrida começa a perder impulso, os obstáculos desaparecem e tudo se torna plano, fácil, tedioso. Bento e Capitu tornam-se os honrados membros daquela boa sociedade que os havia criado e que havia contido seus ardores.

Freqüentam poucos amigos, velhos e novos, da mesma estrutura moral, com as mesmas boas condições econômicas. Entre esses há Escobar, o ex-companheiro de seminário de Bentinho que se torna, juntamente com a esposa, um dos visitantes mais assíduos da rua de Matacavalos. É aqui que a narrativa se complica e ao mesmo se dissolve: Escobar morre, mas dele fica a semelhança extraordinária com o menino de Capitu e Bentinho. O protagonista vê seu menino crescer e, ao mesmo tempo, cresce a suspeita de que não seja seu filho. Nos traços de Ezequiel há os traços de Escobar gritando que aquele menino é fruto de adultério: o adultério da esposa mais santa deste mundo, de Capitu, até aquele momento exemplo de autenticidade, modelo de pureza, a única mulher que o protagonista, por sua própria confissão, poderia ter amado.

O veredito de Bentinho não admite réplicas. A crença obsessiva na traição prevalece sobre o pranto incrédulo de Capitu, prevalece sobre o encanto amoroso do passado. Os dois separam-se. Envelhecerão sozinhos. No entanto, essa solução não é absolutamente dramatizada. Pelo contrário, é o epílogo coerente da vida, numa perspectiva cética e desencantada, como é a de Machado.

Em todo o romance, seu pessimismo não arrisca nunca obscurecer o humorismo cínico que o distingue. Poder-se-ia trazer em causa o *Satyricon* de Petronio: a causticidade é a mesma, somente em parte diluída pelas ilusões do discurso amoroso. Até mesmo em relação à sociedade brasileira, as descrições do

atraso cultural, do dogmatismo religioso, dos preconceitos morais objetivam ridicularizar os hábitos das classes sociais mais elevadas por aquilo que são, sem intenções “sociais” particulares. E isso, considerando a literatura-denúncia do final do século XIX, parece ainda mais singular. Singular e *ante-litteram*, se pensarmos na inépcia pré-sveviana⁸ e no relacionamento materno pré-proustiano, que empurraram o protagonista de Machado para uma renúncia total. Inclusive o suicídio.

Mauro Covacich

ANEXO V ⁹

P - A teoria e a crítica da tradução defendem a idéia de que as traduções precisam ser renovadas, devido a seu caráter efêmero que, paradoxalmente, se opõe à obra original, digamos “eterna”. Qual foi o motivo desta nova tradução?

R - *Creio que antes de enfrentar o velho problema da tradução deveríamos partir do fato de que mesmo a obra original é, em si mesma, uma tradução, embora exemplar, de alguma coisa que se ofereceu à audição, que impôs ao escritor de dar-lhe nome, voz, forma. Um gesto que tanto o leitor quanto o tradutor repetirão a seu modo, “levantando”, como justamente observou o poeta francês Yves Bonnefoy, “os olhos do livro”, na tentativa de apropriar-se, além das palavras, daquele alhures que as originou, buscando dentro de si mesmos uma resposta que, por vezes, traz à tona, quando voltamos a nós, sobre aquele horizonte longínquo, novas palavras, como se fossem um pequeno vilarejo sobre uma cordilheira. Nenhuma obra, desse ponto de vista, pode então considerar-se “eterna”, nem mesmo a original, porque a tarefa de todo bom escritor é a de fazer cessar a escritura, de libertar a realidade, dissolvendo o ídolo. Mas é melhor não avançar muito nesse terreno tão acidentado e ir diretamente à sua pergunta. A idéia de traduzir o Dom Casmurro nasceu de um caso fortuito, de uma grata casualidade. Eu e minha esposa [Léa Nachbin] havíamos apresentado algumas propostas de tradução de obras em língua portuguesa inéditas na Itália, ao editor Elido Fazi, com o qual eu já havia assinado um contrato para a tradução de uma obra em prosa do poeta francês Philippe Jaccottet: *L’obscurité*. Convidados para uma reunião de redação, o editor nos perguntou por que não nos defrontávamos com o Dom Casmurro, de Machado de Assis, obra de há tempo esgotada junto à Rizzoli, e que, tempos atrás, ele havia apreciado muitíssimo. Naquele período, Fazi estava sendo assessorado por dois colaboradores, dois críticos literários muito atentos: Arnaldo Colasanti e Emanuele Trevi, com os quais havia iniciado uma série de clássicos chamada “Le porte” [As portas], extremamente interessante, cujos volumes eram organizados por tradutores que, por sua vez, eram também escritores. Após consultar minha esposa, que já havia escrito sobre esse romance, decidimos aceitar a proposta, talvez para amenizar também nossa saudade do Brasil. Infelizmente, pouco antes da publicação do livro, o sodalício de Fazi com os seus dois colaboradores terminou, e a editora teve um momento de intranqüilidade, o que repercutiu tanto na promoção do livro como também na revisão tipográfica (nas notas, como terá observado, existem algumas pequenas incorreções). Nada de particularmente grave, no entanto. A nossa tradução, no bem e no mal, é aquela. E o livro, parece-me que se apresenta bem.*

P - Você já conhecia Dom Casmurro e, portanto, Machado de Assis, antes da tradução?

R - *A primeira vez que tive nas mãos um livro de Machado de Assis foi durante a minha estada em Salvador, na Bahia, em 1989. Tratava-se de alguns contos que eu tinha encontrado na pequena biblioteca do instituto onde eu trabalhava, a escola “Dante Alighieri”. Os primeiros que me ilustraram a importância da obra foram o filósofo Romano Galeffi e sua esposa, fundadores da Dante Alighieri de Salvador.*

Todavia, naquele período, meu interesse voltava-se para a tradição clássica da poesia brasileira e para Guimarães Rosa, que Contini definiu justamente “o maior romancista nascido e morto deste século”.

P - Com que critérios elaborou a tradução? Orientado para a língua-alvo ou para a língua-fonte? Pesou mais o horizonte de expectativa do leitor, que hoje suplantou o próprio autor, ou a obra em si e o seu autor?

R - *Eu diria que traduzir é para mim, antes de mais nada, uma forma de ler a obra com maior cuidado, uma ocasião para descobrir outras profundezas que numa simples leitura nem sempre conseguem emergir, considerando o prazer imediato da trama. De fato, embora o autor pareça querer comunicar alguma coisa sobre o mundo, na verdade ele não pretende propriamente falar do mundo, mas sim, do ser lingüístico das coisas. “A preocupação para com os receptores de uma obra de arte, de uma forma artística, para seu conhecimento, nunca se revela fecunda”, conforme justamente escreveu Walter Benjamin. Não é somente qualquer referência a um público determinado ou a seus expoentes que faz perder o caminho, mas também o conceito de receptor “ideal”, em si, é nocivo, em todas as indagações estéticas, porque estas apenas “devem pressupor a existência e a natureza do homem em geral”. Por isso, muito mais do que movimentar-me apoiado em princípios, procurei, quando muito, dissolver qualquer finalidade, a fim de traduzir, mais que um texto, a traduzibilidade desse texto.*

P - Qual é a sua posição a respeito das diversas tendências tradutórias: as que defendem a tradução “identificadora”, ou seja, a que deixa filtrar características particulares do autor estrangeiro, do seu tempo, da sua linguagem e do seu *background* cultural e geográfico? Ou então lhe parece que a tradução deva nivelar e fazer desaparecer essas particularidades?

R - *Creio que toda tradução que corresponda ao sentir íntimo de seu tradutor seja legítima. Antes de poder identificar-se ou não com alguém é preciso ser livres de poder identificar-se, portanto é preciso possuir uma identidade própria. Para algumas pessoas é o ritmo, a possibilidade de entrar em sintonia com um autor; outros precisam de um aparato de erudição. Contudo, qualquer um que aplique abstratamente uma teoria arrisca-se a trair não somente o texto, mas também a si próprio. Há traduções discutíveis, às vezes até descuidadas, que no entanto expressam uma tal urgência do tradutor, a ponto de torná-las, se não excelentes, pelo menos significativas. Certamente as mais felizes são aquelas feitas por quem se conheceu através de uma obra e que serviu com humildade e reconhecimento o seu autor.*

P - Quais foram as maiores dificuldades a respeito da linguagem metafórica, tão freqüente em Machado? Dificuldades maiores com as metáforas criativas (novas) ou com as cristalizadas pelo uso?

R - *Talvez as verdadeiras dificuldades que surgem durante a tradução sejam exatamente essas de que você está falando agora: ou seja, as que não nascem de grandes problemas teóricos, mas de diminutas e irreduzíveis incomunicabilidades. O português, por exemplo, sobretudo o português moderno, eu diria, particularmente o português brasileiro, é uma língua mais sintética do que o italiano. Nós precisamos*

explicitar mais coisas no discurso, e se não o fazemos incorremos logo no perigo da vulgaridade, do jargão. A gramática parece já ter derrubado o projeto dantesco de uma língua amorosa. Antes da unificação lingüística levada a cabo pelo rádio e pela televisão, observou Pasolini, não se podia falar numa língua italiana como costumamos ensiná-la hoje nas escolas. A língua brasileira, pelo contrário, parece-me gozar, mesmo nos dias atuais, de uma maior liberdade, é mais criativa, mais jovem e atrevida, apesar de sua herança, digamos, colonial. Naturalmente, como todas as línguas, ela também arrisca empobrecer ou tornar-se inventiva em sentido puramente lúdico, como na linguagem do futebol; porém, se pensarmos no testemunho de Guimarães Rosa, eu diria que é bem mais do que experimentalismo, é uma voz que encontrou um registro superior, muito mais feliz do que as tentativas semelhantes feitas na Europa. Penso, por exemplo, em Joyce.

P - Do ponto de vista morfológico, no caso do emprego do adjetivo que Machado utiliza em abundância e mestria, de preferência binário, ma também ternário, anteposto ou posposto ao substantivo, houve dificuldades, considerando que na estilística do português a posição do adjetivo influi não somente no significado, mas sobretudo no caráter emotivo do enunciado?

R - *Embora nem sempre tenha sido possível manter intacta a posição dos adjetivos, eu não diria que encontramos, neste campo, particulares dificuldades. A língua italiana é, digamos, suficientemente maleável.*

P - A tradução é vista, hoje, por um bom número de teóricos, como um apanágio, ou melhor, como um património cultural, capaz de enriquecer o polissistema de uma determinada literatura nacional. Neste sentido, você pensa que Machado de Assis tenha repercutido de forma importante na literatura italiana, na época de suas primeiras traduções e também nas traduções posteriores?

R - *Infelizmente não sei das repercussões que Machado de Assis teve na época das primeiras traduções. Mas acredito que as traduções possam influenciar o curso da língua, e inclusive de forma significativa. Sobretudo quando quem se apropria de textos estrangeiros é uma geração de escritores, como aconteceu, por exemplo, com os ereméticos italianos depois da leitura dos simbolistas e de Mallarmé. A contaminação, nesse sentido, é contínua. O léxico heideggeriano, apenas para dar outro exemplo, modificou enormemente a ensaística filosófica italiana. Os exemplos seriam infinitos. Até os autores que contrariam certas inovações dependem delas ou recebem um incentivo delas para forjar melhor o seu estilo, às vezes até em sentido contrário. Todavia, acho que a melhor coisa a fazer seja sempre não perder de vista a essência da língua, que repousa no caráter lingüístico do homem, o caráter que é também a sua essência espiritual.*

P - Quais as diferenças substanciais que a vossa tradução (sua e de Léa) introduziu no novo Dom Casmurro?

Para alguém que, como minha esposa, é originário do Rio de Janeiro, ou para quem, como eu, transcorreu longos períodos no Brasil e naquela cidade que serve de fundo ao romance, traduzir Dom Casmurro foi uma forma de restituir uma experiência e uma homenagem. A tradução de Marchiori, feita a ressalva para alguns erros de distração, já era muito boa. E certamente não achamos que, estupidamente,

poderíamos ignorá-la. Conheci Dom Casmurro também através da tradução. Em alguns casos atualizamos algumas expressões que resultavam um tanto vetustas; noutros, interpretamos um tanto diversamente certas passagens, não porque não haviam sido compreendidas, mas porque não estavam em consonância com a nossa audição daquele texto. Trata-se, contudo, de problemas menores. Não pretendo que a nossa tradução seja considerada melhor do que a de Marchiori, mas sim, do mesmo nível, apesar de sua diversidade. É o que tentava lhe dizer no início desta entrevista. Cada escolha é legítima, se for coerente.

P - Quem é Laura Marchiori, tradutora de Machado de Assis? Quem é Giuseppe Alpi, autor da tradução de *Dom Casmurro* no ano de 1929?

R - *Como já disse não creio podê-la ajudar muito neste campo. Posso, quando muito, fazer uma breve pesquisa, se achar necessário. Tive modo de consultar as traduções de Alpi e Marchiori na Biblioteca Nazionale, mas não indaguei sobre o mundo desses tradutores. A única coisa que posso dizer é que as traduções de Marchiori para a Biblioteca Universale Rizzoli são extremamente agradáveis.*

P - Qual foi a tiragem da última edição da Fazi do Dom Casmurro?

R - *Se lembro bem, foram 300 cópias. Não são muitas, mas se fizermos uma exceção para Jorge Amado e, ultimamente, para Paulo Coelho e, talvez, para Guimarães Rosa, a literatura brasileira não encontra uma grande ressonância no público italiano. É uma pena, muitos tradutores experimentaram com outros autores, mas não se pode dizer que de um ponto de vista editorial tenha sido um sucesso. Veja que a tradução das poesias de João Cabral de Melo Neto, publicadas por Einaudi, não é reeditada há muito anos. Fazi teve a coragem de repropor um clássico, mas se nem Dom Casmurro levanta interesse, isso quer dizer que ainda há muito caminho a percorrer. Quem sabe o crescente interesse italiano pela música brasileira de bons compositores possa mudar esta situação.*

P - Na sua qualidade de poeta e tradutor, considera que a prosa seja mais fácil de traduzir? E que a poesia seja praticamente intraduzível? Na tradução da poesia, posto que possível, considera de maior importância a forma ou o conteúdo?

R - *Em geral, é verdade que a poesia apresenta maiores dificuldades que a prosa. Todavia, repito, creio que o problema da traduzibilidade não esteja nem na forma nem no conteúdo, nem na complexidade de um certo gênero literário em relação a outro. Todas as obras, sejam elas originais ou traduções, são a seu modo traduções de uma linguagem, digamos, universal, que custodia a essência espiritual do homem. Em alguns casos, partindo de uma de suas manifestações, é mais fácil voltar ao original e devolvê-lo na nossa própria língua, em outro, mais difícil. Ao longo deste caminho por vezes a gente se perde e abandona-se o projeto; outras vezes nos perdemos e encontramos alguma coisa que nem pensávamos procurar. A única blasfêmia seria a de querer atingir para esgotar, pois aquela linguagem nos guia e conforta justamente através de seu silêncio.*

Filho de pai mulato, pintor de paredes, e de uma imigrada oriunda dos Açores, Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro de Dom Pedro II, em 21 de junho de 1839. Apesar de conhecermos muito pouco de sua infância, como também de sua adolescência, sabemos que foi marcado pela morte prematura da mãe e da irmã e que, após ter sido cuidado pela madrinha, devido ao segundo casamento do pai, mais tarde foi a madrasta, Maria Inês, que se encarregou de sua educação. Compromisso continuado mesmo depois da morte do marido. Certamente obrigado a trabalhar ainda muito jovem, há quem diga que foi sacristão da Igreja da Lampadosa (o que poderia ter-lhe dado algumas sugestões na elaboração deste romance).

De caráter introvertido, praticamente autodidata (cursará com regularidade somente os estudos primários), aflito pela epilepsia e pela balbúcie, Machado de Assis desenvolverá muito cedo a sua aptidão pelas letras, publicando, em 1855, sua primeira poesia, *Ela*, no periódico *Marmota Fluminense*, do qual será colaborador até 1861. Admitido como aprendiz de tipógrafo na Tipografia Nacional, trabalhará como revisor de textos para o *Correio Mercantil* e para alguns clientes particulares.

Em 1860, após ter debutado como crítico teatral na revista *O Espelho*, torna-se redator do *Diário do Rio de Janeiro*, encargo que manterá até 1867, assinando seus artigos com pseudônimos diversos (Gil, Job, Platão). Ainda sob pseudônimos, apresentará seus primeiros contos no *Jornal das Famílias*. Uma fase importante que, todavia, o verá ocupado sobretudo como comediógrafo (*Desencantos*, *Queda que as mulheres têm para os tolos*, *O protocolo*, *O caminho da porta*), e que ele enriquecerá com a publicação do livro de poemas *Crisálidas* (1864), ao qual deve-se acrescentar a tradução do célebre romance *Trabalhadores do mar*, de Victor Hugo.

Somente a partir dos anos 70, após casar-se com Carolina Augusta Xavier de Novais, e assumir prestigiosos cargos burocráticos, é que Machado de Assis encontrará aquela segurança econômica e afetiva que lhe permitiram dedicar-se com assiduidade à escritura. Apesar de sua biografia, com efeito, poder fazer-nos pensar numa brilhante carreira pública e social, sua distância das questões políticas de seu tempo foi sempre bastante marcada. Uma atitude compensada por um amor sincero e profundo pela esposa. Com o desaparecimento de Carolina, ocorrido em 1904, nos recorda o crítico brasileiro Graça Aranha, pode-se afirmar que Machado de Assis “começou a morrer” ele mesmo (nos oferecendo apenas *Memorial de Aires*), abrindo, finalmente, “seu coração aos amigos” e, sobretudo, à “transfiguração”. “Numa triste e longa agonia, a dor o havia transformado. A petulância do espírito se transformara em mansidão, a ironia, em piedade, a desconfiança em abandono, a dúvida na esperança de outra vida”. Outra vida na qual, como testemunha uma carta daqueles anos, tinha a certeza de reencontrar a esposa: “nao desperdiçarei muito tempo em lembrá-la. Irei ao seu encontro, ela me esperará”. Fazemos votos que esse encontro tenha acontecido em 29 de setembro de 1908.

As obras narrativas mais importantes de Machado de Assis podem ser divididas, não sem arriscarmos alguma imprecisão, nas da fase romântica e nas da fase realista. À primeira pertencem os *Contos Fluminenses* (1869), *Histórias de meia-noite* (1873), *Ressurreição* (1872), *Helena* (1876); à segunda, inaugurada com

Memórias póstumas de Brás Cubas, *Histórias sem data* (1884), *Quincas Borba* (1892), *Várias histórias* (1896), *Dom Casmurro* (1990), *Esau e Jacó* (1904), *Relíquias da Casa Velha* (1906), obras que lhe angariaram, ainda em vida, uma indiscutível popularidade. Fundador da Academia Brasileira de Letras, tornou-se o seu primeiro e aclamado Presidente.

Apesar das numerosas traduções das principais obra deste autor, publicadas na Itália no curso deste século, não se pode certamente dizer que Machado de Assis tenha já encontrado a devida atenção de nosso público. [...].

A presente versão de *Dom Casmurro* foi elaborada com base no texto organizado por Adriano de Gama Kury (Livraria Garnier, Rio de Janeiro-Belo Horizonte, 1992). O livro teve, com efeito, duas edições publicadas durante a vida de Machado de Assis: uma primeira em 1899, à qual seguiu uma imediata re-edição; e uma segunda em 1900, ambas comprometidas devido a problemas de impressão.

Como conclusão, sentimos a necessidade de expressar um agradecimento especial a Laura Marchiori, cuja versão de *Dom Casmurro* nos serviu de guia, em diversas ocasiões, para dirimir nossas dúvidas.

Gianluca Manzi

NOTAS

¹ “O resto dos restos”, posfácio à tradução de Manzi e Nachbin, redigido em português e traduzido por Manzi para o italiano, consta da edição de 1997 de *Dom Casmurro*, Roma: Fazi.

² “Nota” introdutória de Laura Marchiori para a tradução de *Dom Casmurro*, Milano:Rizzoli.

³ A nota foi redigida em 1958, ano da tradução de Marchiori.

⁴ Nesta selecionada série da Rizzoli, Machado de Assis está lado a lado de Apuleio, Baudelaire, Dickens, Shakespeare, Dostoievski, Balzac, Wolf, Cechov, Poe, entre outros grandes clássicos. (minha nota)

⁵ “Casmurro, un Otello alla rovescia” [Casmurro, um Otelo às avessas] é uma resenha crítica de Alessandro Zaccuri para a tradução italiana de *Dom Casmurro* realizada por Manzi e Nachbin, publicada na seção de crítica literária dos clássicos por *Avvenire*, 12.4.97.

⁶ “Il voto materno” [A promessa materna] é uma resenha crítica de Mauro Covacich, publicada na seção de crítica literária dos clássicos por *Il Diario*, 15.10.97.

⁷ De fato, houve uma tradução em 1954 (Liliana Borla) seguida de outra em 1958 (Laura Marchiori), ambas publicadas pela Rizzoli de Milão. (Minha nota)

⁸ Referência ao autor italiano Italo Svevo. (Minha nota)

⁹ Entrevista que me foi concedida por Gianluca Manzi, autor da última tradução italiana de *Dom Casmurro*, em 20.4.1999. O original italiano foi por mim traduzido para o português.

¹⁰ “Bibliografia” apresentada por Gianluca Manzi, junto à tradução de *Dom Casmurro* de 1997, por Editore Fazi, Roma, cujo texto foi traduzido para o português na sua íntegra. Foram omitidos apenas os dados referentes às traduções italianas que cito na Introdução do presente trabalho.