

Organizador

Wagner Monteiro

*Desafios e perspectivas
da Tradução literária*

NO SÉCULO
XXI



Pedro & João
editores

Desafios e perspectivas da Tradução literária no século XXI

**Wagner Monteiro
(Organizador)**

**Desafios e perspectivas da
Tradução literária no século XXI**

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Wagner Monteiro [Orgs.]

Desafios e perspectivas da Tradução literária no século XXI. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 126p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0705-6[Digital]

1. Tradução literária. 2. Estudos literários. 3. Tradução no século XXI. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Wagner Monteiro	
TRÊS TRADUÇÕES DE UM POEMA DE EMILY DICKINSON	11
Paulo Henriques Britto	
O RITMO EM JAMES JOYCE E HENRI MESCHONNIC: REFLEXOS NA TRADUÇÃO DO VERSO	21
Vitor Alevato do Amaral	
TRUQUES DA TRADUÇÃO: “TRICKS WITH MIRRORS”, DE MARGARET ATWOOD	35
Carolina Paganine	
EL PROCESO DE EXOTIZACIÓN EN LA TRADUCCIÓN LITERARIA	49
Andréa Cesco Marie Helene Catherine Torres	
TRADUZIR A METÁFORA: DISCUTINDO O PROCESSO DE TRADUÇÃO DA POESIA DE SOUSÂNDRADE	65
Ana Karla Canarinos Wagner Monteiro	
ALFONSINA STORNI EM TRADUÇÃO NO BRASIL	75
Marlova Gonsales Aseff	

QUATRO VOZES FEMININAS TRADUZIDAS COLETIVAMENTE	95
Luciana Ferrari Montemezzo Altamir Botoso	
LAS JÍCARAS TRISTES DE ENTONCES UNA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE ALFREDO ESPINO	111
Melissa Solórzano Guterres	
TRADUÇÃO DE FRAGMENTO DO ROMANCE LA TREGUA, DE MARIO BENEDETTI (1960)	117
Anderson Wilson da Silva Henriques Carolina de Souza Machado	
TRADUÇÃO DE TEATRO: “EL SUEÑO DE DIOS”, DE JOSÉ LUIS ARCE	121
Filipe Alves Bezerra Falcão Júlia Carneiro da Silva	

APRESENTAÇÃO

Ao longo de 2023, realizamos duas grandes jornadas de tradução literária, com diferentes enfoques. A primeira, denominada III Seminário de Formação de Tradutores Literários, teve como sede a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e apresentou, de forma híbrida, as pesquisas de pesquisadores da tradução literária de diferentes universidades do Brasil e do exterior. A comunidade acadêmica pode conferir ao longo de dois dias falas relacionadas à tradução da literatura brasileira no exterior, a tradução de viajantes na Amazônia, além de tradução de literaturas anglófonas e hispânicas. Houve espaço ainda para conferências que dissertavam sobre tradução e filosofia e que apresentavam a busca pela totalidade na tradução de poesia. Foi uma jornada gratuita, intensa, e que apresentou diferentes perspectivas na área de tradução dos pesquisadores convidados.

Em julho, a comunidade acadêmica de Salvador pode participar, na Universidade Federal da Bahia, da II Jornada de Estudos da Tradução Espanhol/ Português da Associação Brasileira de Hispanistas. O foco desse evento não se limitava a discussões sobre tradução e literatura, e contou com grandes pesquisadores de diferentes âmbitos das Letras. Embora o evento não se limitasse à tradução literária, foi ela que teve grande destaque, ao apresentar os resultados de trabalhos cujo foco são autores de diferentes países de fala espanhola.

Isto posto, os capítulos que compõem este livro são fruto desses dois grandes eventos de tradução literária. Os textos foram organizados por eixos, para que o leitor possa projetar possíveis relações entre eles, embora as perspectivas teóricas de cada autor ora dialoguem, ora caminhem por direções opostas. Essa diversidade torna esse livro ainda mais interessante e demonstra como a tradução literária no Brasil do século XXI se desenvolve teórica e metodologicamente a passos largos.

O primeiro eixo, denominado **Teoria e prática de tradução da literatura em língua inglesa**, tem como texto inaugural o capítulo “Três traduções de um poema de Emily Dickinson”, de Paulo Henriques

Britto. Nesse texto, um dos mais célebres tradutores e poetas brasileiros nos apresenta o processo minucioso de tradução de um poema em quatro versos de Emily Dickinson, por meio de três possíveis versões do texto em português. Cabe ao leitor passear pelo texto e verificar a dificuldade e complexidade do processo de tradução de poesia. No segundo texto, de Vitor Alevato do Amaral, o especialista em James Joyce nos apresenta “O ritmo em James Joyce e Henri Meschonnic: reflexos na tradução do verso”, cuja força argumentativa está na relação entre as ideias de ritmo de Henri Meschonnic e de James Joyce. O autor lança mão de uma ideia de ritmo que difere do senso comum de grande parte da teoria da poesia e demonstra como a tradução introduz um ritmo próprio, uma síntese da marca discursiva do tradutor. Encerrando esse eixo, Carolina Paganine apresenta alguns “Truques da tradução: “Tricks with Mirrors”, de Margaret Atwood”. O leitor poderá acompanhar nesse capítulo possibilidades de tradução da célebre autora canadense a partir de uma perspectiva feminista e não sexista. Isto é, a proposta da tradutora e pesquisadora brasileira se baseia em dois eixos: crítica de tradução e teorias feministas, por meio de uma abordagem bastante atual nos estudos da tradução.

O segundo eixo, denominado **Traduzir o outro**, apresenta dois capítulos que dialogam teoricamente com o processo de tradução daquilo que historicamente foi estabelecido como “exótico”. O primeiro texto, de Andréa Cesco e Marie Helene Catherine Torres, teoriza sobre o processo de exotização na tradução literária, a partir de ideias já canônicas no que se refere à ética da tradução, demonstrando, ao mesmo tempo, como no século XXI vêm ganhando força vias de tradução que pretendem preservar a identidade cultural da obra traduzida. No segundo texto desse eixo, intitulado “Traduzir a metáfora: discutindo o processo de tradução da poesia de Sousândrade”, Ana Karla Canarinos e Wagner Monteiro apresentam um breve panorama da teoria da metáfora para, em seguida, propor a tradução ao espanhol de alguns versos de *O Guesa*. O leitor poderá julgar se está de acordo com as escolhas tradutórias propostas pelos tradutores.

O terceiro eixo, intitulado **Teoria e prática de tradução da literatura em língua espanhola**, apresenta os textos de duas professoras que desenvolvem pesquisas cujo foco está na literatura

hispanica. Em “Alfonsina Storni em tradução no Brasil”, Marlova Gonsales Aseff discute a tradução de duas antologias da obra de Alfonsina Storni, lançadas em 2020. A pesquisadora e tradutora também apresenta dados relevantes da vida da escritora argentina e dialoga com a tradução e recepção de sua obra. No segundo texto, “Quatro vozes femininas traduzidas coletivamente”, Luciana Ferrari Montemezzo e Altamir Botoso, em um primeiro momento, apresentam um breve panorama conceitual da tradução colaborativa/ coletiva. Finalmente, os autores discutem por meio de diversos exemplos como quatro autoras espanholas foram traduzidas por um coletivo denominado *Traducere*.

No último eixo, apresentamos três **Breves propostas práticas de tradução da literatura em língua espanhola**, realizadas por jovens pesquisadores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Fica o convite para a leitura de trabalhos tão variados, desenvolvidos em grandes universidades brasileiras, demonstrando que a área de tradução literária cresce a passos largos em todo o país.

Wagner Monteiro (UERJ)
Organizador do dossiê

TRÊS TRADUÇÕES DE UM POEMA DE EMILY DICKINSON

Paulo Henriques Britto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Todo tradutor conhece bem a sensação de receber o exemplar recém-impresso de seu mais recente trabalho enviado pela editora, abri-lo numa página qualquer e encontrar, com desânimo, uma solução menos feliz que acabou sendo a decisão final. O *esprit d'escalier* é inevitável, pois é muito raro ter a oportunidade de reeditar uma tradução — como aconteceu com a minha antologia de Wallace Stevens — e consertar algumas das passagens mais constrangedoras.¹ Mas pior ainda é, diante da obra já impressa, publicada e distribuída, continuar a ter dúvidas a respeito de duas ou três alternativas de tradução de um dado poema. No meu mais recente livro de poesia, *Fim de verão*, pude realizar um desses sonhos raramente concretizáveis: publiquei três traduções de um mesmo poema de Emily Dickinson com que venho me debatendo há mais de quarenta anos, sem nunca me satisfazer com nenhuma solução.² As três traduções, apresentadas conjuntamente, parecem captar todos os aspectos do poema que julgo importantes. Mas é claro que, na prática, é necessário eleger uma única versão para ser cristalizada em forma de livro. A vantagem de trabalhar com uma autora já em domínio público é que posso cometer a desfaçatez de incluir o poema dela em um livro assinado por mim e, dado o devido crédito a quem escreveu o original, propor três traduções dele sem hierarquizá-las, sob o pretexto de elaborar, a partir delas, treze poemas da minha própria lavra, que trabalham de maneiras diferentes alguns dos elementos contidos no texto original. Mas não vou analisar aqui essas minhas treze variações sobre o poema de Dickinson — o número treze sendo sem dúvida sugerido pelas “Treze maneiras de olhar para um

¹ STEVENS, Wallace. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução e apresentação de Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

² A título de curiosidade, menciono que em *A tradução literária* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012) apresento três outras traduções desse mesmo poema, não incluídas em *Fim de verão*.

melro”, do já mencionado Stevens. Meu propósito é apresentar uma análise do poema de ED e demonstrar que, para fazer justiça a tudo que ele contém, eu seria obrigado a produzir um texto poético mais longo, talvez em decassílabos, o que fugiria de todo ao espírito da autora. Não estou dizendo que seja impossível fazer uma boa tradução desse poema que incluía tudo o que me parece importante mantendo o número de versos e uma contagem de sílabas próxima ao do original; afirmo apenas que eu, após quarenta anos retornando vez após vez a esse texto poético, não consegui tal coisa; outros talvez consigam. Começemos com o texto de ED:

“Faith” is a fine invention
 When Gentlemen can see —
 But *Microscopes* are prudent
 In an Emergency.

No início do meu envolvimento com este poema — ou seja, durante um período de talvez dez anos — li-o como uma condenação sarcástica da fé religiosa, o que certamente tinha a ver com minha total incapacidade de sequer conceber o que seria um impulso religioso. A certa altura, mais amadurecido e mais distante da minha rebelião adolescente contra a Igreja, lendo e relendo a obra da autora, passei a dar atenção às aspas do primeiro verso: talvez o que ela esteja criticando seja o que passa por fé entre os “cavalheiros” ironizados no segundo verso. Lido dessa maneira, o poema passa a ser uma denúncia de uma fé religiosa postiça, algo que Dickinson talvez encontrasse com frequência em sua cidadezinha na Nova Inglaterra, Amherst. Seja como for, esboçemos uma tradução literal, sem qualquer intenção poética, apenas como ponto de partida da nossa análise:

[A] “Fé” é uma boa/bela invenção	
Quando [os] Cavalheiros	{ <ul style="list-style-type: none"> <i>podem ver/enxergar</i> <i>veem/enxergam</i>
Mas [os] <i>Microscópios</i> são	
Numa Emergência.	{ <ul style="list-style-type: none"> prudentes recomendados pela prudência

O poema pode ser reduzido a duas afirmações: (1) a fé (ou a “fé”) é uma boa invenção quando se pode enxergar — ou melhor, quando os Cavalheiros podem enxergar; mas (2) a prudência recomenda o uso de *microscópios* (por que o grifo?) em caso de emergência. Uma leitura que se coloca de imediato é que a autora está invertendo o lugar-comum segundo o qual mesmo as pessoas mais racionais, que no seu dia a dia recorrem a coisas como microscópios, numa emergência apelam para a religião. O que o poema diz é exatamente o contrário: a religião, ou o arremedo de religião criticado pela poeta, é uma invenção que funciona em situações em que se enxerga perfeitamente; mas em casos de emergência é preciso apelar para recursos lógicos, científicos e/ou tecnológicos que ampliam a nossa visão limitada, que é talvez até prejudicada pela fé, ou por uma “fé” falsa.

Há que observar também a forma retórica do poema. Ela pode ser reduzida ao seguinte esquema:

A é bom
quando P,
mas ~A é bom
quando ~P

No esquema acima, A designa a fé, ou a “fé”; P representa as condições normais de visibilidade, digamos assim; ~A é a negação de A — os *microscópios* a que os cavalheiros são obrigados a recorrer, os instrumentos da razão — e ~P é a negação de P, ou seja, as situações em que se torna necessário recorrer a algo mais que à fé por não se poder enxergar com clareza. Idealmente, nossa tradução deveria não só reproduzir o conteúdo semântico resumido acima como também manter a estrutura de paralelismo que acabamos de examinar.

Passemos agora a uma análise formal do poema:

 / - - / - / - ||
“Faith” is a fine invention
 \ / - - - / ||
When Gentlemen can see —
- / - \ - / - ||
But *Microscopes* are prudent

\ - - / - \ ||
 In an Emergency.

ED adota aqui o chamado *half meter* — um dos quatros “metros de balada”, os contratos métricos mais utilizados na poesia popular, nas cantigas infantis, nos cantos de igreja etc. A marca desse metro é a composição em quartetos em que cada verso tem três acentos fortes e apenas os versos de número par rimam entre si. Podemos resumir essa rápida análise em forma de tabela:

/ - - / - / - “Faith” is a fine invention	/ - - / - / -	6 + 1	3		
\ / - - - / When Gentlemen can see —	\ / - - - /	6	3	x	
- / - \ - / - But Microscopes are prudent	- / - \ - / -	6 + 1	3	a	si
\ - - / - \ In an Emergency.	\ - - / - \	6	3	x	
				a	si

Na primeira coluna assinalamos os acentos e as pausas, e também marcamos em colorido os efeitos de assonância (vogais) e aliteração (consoantes). Na segunda, resumimos a pauta acentual de cada verso, diferenciando os acentos primários (/) dos secundários (\), e assinalando as átonas (-); as pausas são marcadas por ||. Na terceira coluna, contabilizamos o número de sílabas por verso: como se vê, os versos de número ímpar terminam em átonas (representadas como +1); na quarta registramos o número de acentos por verso, contabilizando tanto primários quanto secundários. A quinta coluna mostra o esquema de rimas, e a sexta apresenta em caracteres fonológicos a rima entre os versos de número par (uma “rima rica”, como dizem os franceses, com a devida “consoante de apoio”, /s/).

A tarefa do tradutor seria reproduzir, da maneira mais completa possível, a trama de sentidos que foi apresentada antes na tradução literal, utilizando uma forma poética que seja formalmente muito semelhante à do original, ou que tenha uma função semelhante no nosso idioma: ou seja, ou bem respeitamos a contagem de sílabas de modo bem próximo ao original, ou bem utilizamos uma forma poética equivalente aos metros

de balada ingleses — uma forma popular, encontrada nas cantigas de roda, nas trovas populares etc. Foi esta última a solução que adotamos, elegendo a redondilha maior como correspondente ao metro de balada, como se verá.³

Apresentemos então as três traduções, já devidamente enquadradas em tabelas semelhantes (com uma diferença importante) à que foi utilizada para apresentar o esquema formal do poema de Dickinson.

(a)

- / - / - / -	- / - / - / -	2-4-7	a'	EN_
A “Fé” é um ótimo invento				
/ - - / - - / -	/ - - / - - / -	1-4-7	b'	orIS
Quando enxergamos, Senhores —				
- / - - - / -	- / - - - / -	2-6	a'	EN_
Porém, numa Emergência,				
- - / - - - / -	- - / - - - / -	3-7	b'	orIS
Microscópios são melhores.				

(b)

/ - - / - - / -	/ - - / - - / -	1-4-7	x	
“Fé”, Cavalheiros, funciona				
/ - / - / - /	/ - / - / - /	1-3-5-7	a	EN
Quando a gente enxerga bem —				
- - / - - - / -	- - / - - - / -	3-7	a'	EN_
Mas em caso de Emergência				
- - - / - - /	- - - / - - /	4-7	a	EN
Um Microscópio convém.				

³ Discuto essa questão mais a fundo em BRITTO, Paulo H. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In SOUZA, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 2006 (texto disponível em <http://www.letas.puc-rio.br/br/docente/17/paulo-henriques-britto>).

(c)

/ - - / - - / -	/ - - / - - / -	1-4-7		
Quando se enxerga a contento,			a	ENt_
- / - - / - - /	- / - - / - - /	2-5-8		
A “Fé” é uma grande invenção —			b	awN_
- \ - - / - - / -	- \ - - / - - / -	(2)-5-8		
Mas numa Emergência é prudente			a'	ENt_
/ - - - / - /	/ - - - / - /	1-5-7		
Ter um <i>Microscópio</i> à mão.			b	awN

A principal diferença entre as 3 tabelas acima e a que foi apresentada anteriormente na análise do poema de ED é a ausência de uma coluna que contabilize os acentos por verso. Como em português é muito pouco empregado esse recurso métrico, nos limitamos a apresentar uma coluna em que as sílabas acentuadas são representadas por números que indicam sua posição no verso; esta coluna é derivada da anterior, em que a representação de sílabas com ou sem acento é feita de modo gráfico. As sílabas com acento secundário, graficamente representadas como \, na coluna seguinte aparecem como números entre parênteses.

Antes de entrar na comparação minuciosa do que é expresso por cada uma das traduções em contraste com o original, observe-se que do ponto de vista formal as três alternativas se assemelham. Todas elas empregam a redondilha maior, o verso de sete sílabas com acentuação irregular, que pode eventualmente manifestar-se com uma sílaba a mais ou a menos do que o padrão de sete. Todas as três também tentam reproduzir alguns dos efeitos de assonância e aliteração do original: assim, por exemplo, (a) e (b) lançam mão de aliterações em /f/ e /v/ para emular as três em /f/ do original, e todas repetem ocorrências de e nasal. Por outro lado, é necessário reconhecer que nenhuma das traduções consegue reproduzir com exatidão o esquema de rimas do original, o *xaxa* característico da poesia popular, tanto em inglês quanto em português. Em (a) temos um esquema mais rico que o do original, *abab*, com a diferença de que todas as rimas são incompletas, enquanto a rima de *see* com *emergency* no original só não é uma rima absolutamente completa porque o acento secundário final em *-cy* é na verdade uma espécie de licença poética, sendo forçado pela posição de final de verso:

em circunstâncias de fala normal, teríamos aqui uma sílaba átona em que a vogal longa /i/ poderia perfeitamente reduzir-se a /I/. A versão (b) é a que mais se aproxima do esquema original, porém a ocorrência de e nasal nas sílaba tônica de “emergência” pode talvez ser lida, dado o contexto de um poema em forma popular, como também participando do esquema de rimas. Por fim, na versão (c) rimam todos os versos, os de número ímpar de modo incompleto e os de número par de modo completo.

Passemos agora à comparação entre cada versão e o original sob o aspecto do significado e da forma retórica. Em (a) podemos apontar de imediato a mudança que se dá na função sintática de “Senhores” em comparação com a de *Gentlemen*: no poema de ED esses senhores são referidos na terceira pessoa, enquanto na tradução eles aparecem na posição de vocativo; o sujeito do verbo “enxergar” não é ocupada por “Senhores” e sim por um “nós” genérico. Na segunda metade do poema perde-se a ideia de prudência, pois os microscópios são caracterizados de modo mais geral apenas como “melhores”. Quanto à estrutura retórica, não foi mantida a simetria do original; a nova forma retórica é o quiasmo:

A é bom
quando P,
mas quando ~P ,
~A é bom

A versão (b), tal como (a), coloca os “Cavalheiros” como vocativo e atribui a atividade de enxergar a um “a gente” generalizado. Mas ela perde a caracterização da fé como um invento ou invenção, dizendo apenas que ela “funciona”; é uma perda problemática, porque um aspecto importante do poema é identificar explicitamente a fé, e não o microscópio, como uma invenção. A estrutura retórica em quiasmo é a mesma de (a).

A versão (c), por fim, elimina por completo a figura dos *Gentlemen*, uma perda considerável. Mas ela inclui as palavras “invenção” e “prudente”, e quanto à estrutura retórica é a única tradução que não transforma o paralelismo em quiasmo:

Quando P,
A é bom,
mas quando ~P, é bom
~A

Aqui a tradução do verso 1 do original está no v. 2 da versão em português, e a do v. 2, no 1; analogamente, na segunda parte do poema, a tradução do v. 3 está parcialmente deslocada para o v. 4, e a do v. 4 para o v. 3. Com isso, mantém-se o paralelismo do original. Houve aqui o acréscimo da expressão “ter à mão”, mas ela não faz mais do que explicitar um sentido já implícito no original.

Por fim, resta responder à pergunta: qual das traduções é a melhor? Outra maneira de formular a mesma questão seria indagar qual das três eu publicaria como a *minha* tradução de ED, numa antologia da obra da poeta, por exemplo. Vamos tentar elencar os prós e contras de cada uma.

No plano formal, todas funcionam como exemplos de quadra em redondilha maior, e nenhuma reproduz o esquema de rimas de modo rigoroso. Todas realizam alguns efeitos de aliteração e assonâncias. Sob esses aspectos, não me parece haver nenhuma diferença acentuada de qualidade entre elas.

É nos planos semântico e retórico que me parece haver mais material para uma avaliação relativa das três versões. Dos itens lexicais mais importantes do poema — *faith, invention, gentlemen, see, microscopes, prudent* e *emergency*, alguns foram recriados nas três traduções: *faith, see, microscopes* e *emergency*. A versão (a) omite *prudent*; (b) omite *invention* e *prudent*; (c) omite *gentlemen*. Com base nesse quesito, (b) me parece claramente inferior às outras duas. Tendo a ver a omissão de *prudent* como um pouco mais problemática que a de *gentlemen*, mas por ora podemos dizer que (a) e (c) se equiparam no plano semântico. No retórico, vimos que nenhuma das três reproduz exatamente a ordem dos termos das duas proposições conectadas pela adversativa *but*, mas que (a) e (b) transformam uma estrutura de paralelismo em quiasmo, enquanto (c), transferindo o conteúdo semântico dos versos de número par para os de número ímpar e vice-versa, acaba tendo o efeito de manter o paralelismo de forma quase

exata. Assim, tendo a dizer que a tradução (c) é, ao menos no momento, a que me parece a melhor.

Observe-se o que há de cauteloso nessa avaliação, que abre espaço para uma reavaliação futura. O mais importante — e é com esta observação que eu gostaria de encerrar minha breve análise — é que todos os juízos de valor aqui apresentados se fundam em argumentos racionais, que aludem a elementos presentes no texto — sejam eles itens lexicais ou padrões métricos, estruturas retóricas ou esquemas rítmicos. Como o leitor já deve ter percebido, estou entre aqueles que, numa discussão sobre poesia, recorrem aos *microscópios* da argumentação racional sem o menor pejo.

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012

BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In SOUZA, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 2006 (texto disponível em <http://www.lettras.puc-rio.br/br/docente/17/paulo-henriques-britto>).

STEVENS, Wallace. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução e apresentação de Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O RITMO EM JAMES JOYCE E HENRI MESCHONNIC: REFLEXOS NA TRADUÇÃO DO VERSO

Vitor Alevato do Amaral
POSLIT / Universidade Federal Fluminense

1. O ritmo em Joyce e em Meschonnic

O sentido de ritmo no pensamento de James Joyce (1882-1941) não se refere apenas ao verso, mas à arte em geral. Tratando especificamente do verso, notamos que ritmo não é, em Joyce, “a realização de um esquema métrico na língua” (TODOROV e DUCROT, p. 185), mas antes “a resultante percebida da solidariedade [dos] níveis da linguagem que encorpam o poema”, sendo “*percebido, sentido*, e não como efeitos parciais ou colaterais, mas como uma resultante global” (CHOCIAIY, p. 2). Porém, mesmo essa definição ampliada não cobre o que Joyce apresenta como ritmo, que para o irlandês é um conceito próximo ao de harmonia e organização das partes do todo da obra de arte. Portanto, ele escapa ao ritmo como apenas sonoridade, tal como faz Chociay, mas vai além ao conferir-lhe o sentido de equilíbrio entre as partes de qualquer obra de arte, e não apenas uma obra de arte verbal ou musical.

Na primeira versão de seu ensaio sobre o poeta irlandês James Clarence Mangan (1803-1849), de 1902, Joyce já argumentava que o ritmo tinha expressão em outras formas que não o verso: “o verso, de fato, não é a única expressão do ritmo, mas a poesia em qualquer arte transcende o modo de sua expressão” (JOYCE, 2008, p. 54¹). Ele continua a reflexão, associando o ritmo à comunicabilidade das emoções:

uma canção de Shakespeare ou de Verlaine, que parece tão livre e cheia de vida e tão distante de qualquer propósito consciente quanto a chuva que cai em um jardim ou as luzes do crepúsculo, revela-se como o discurso

¹ Todas as traduções, a menos que haja indicação diferente nas referências ao fim do texto, são minhas.

rítmico de uma emoção de outra forma incomunicável, ou ao menos não tão apropriadamente². (JOYCE, 2008, p. 54)

Em uma das anotações sobre estética em seu “Caderno de Paris”, em 25 de março de 1903, Joyce escreve sobre o ritmo não no sentido convencional, mas argumentando que ele “parece ser a primeira ou formal relação de parte com parte em algum todo ou de um todo com sua parte ou partes, ou de alguma parte com o todo da qual ela é uma parte . . . Partes constituem um todo desde que tenham um fim em comum” (JOYCE, 2008, p. 103).

Na sequência da reflexão, dois dias mais tarde, estará claro que o ritmo não é fixo, mas depende da percepção do movimento, mesmo imaginário, entre as partes do todo em que se manifesta.

É falso dizer que a escultura, por exemplo, é uma arte do repouso se com isso se quiser dizer que a escultura está dissociada do movimento. A escultura está associada ao movimento por ser rítmica; pois uma obra de arte escultural deve ser examinada de acordo com seu ritmo e esse exame é um movimento imaginário no espaço.” (JOYCE, 2008, p. 104).

Em “Um retrato do artista”, ensaio de 1904, Joyce continua a refletir sobre o ritmo e propõe “liberar dos pedaços personalizados de matéria aquilo que é seu ritmo individualizante, a primeira ou formal relação entre suas partes” (JOYCE, 1991, p. 211). Notamos que ritmo é o que torna únicos o que ele chama de “pedaços personalizados de matéria”, ou seja, cada obra de arte, cada coisa em si, pela relação entre suas partes.

Como seu ensaio foi recusado para publicação na revista *Dana*, Joyce o tomou como ponto de partida para escrever *Stephen Hero*, projeto de romance abandonado e retrabalhado como *Um retrato do artista quando jovem*, de 1916. Em *Stephen Hero*, ao tratar do verso, Joyce, baseou-se no ritmo. Nesta reflexão de seu *alter ego*, Stephen Daedalus, o autor discute a relação entre ritmo e metro:

o ritmo é o resultado estético dos sentidos, valores e relações das palavras [...]. A beleza do verso consistia tanto na ocultação quanto na revelação da

² Esta frase reaparecerá, quase sem alteração, em *Stephen Hero*.

construção, mas certamente não poderia proceder de apenas uma delas. Por essa razão, ele considerava a leitura de versos pelo Padre Butt e a leitura perfeita de uma estudante intoleráveis. O verso lido de acordo com seu ritmo deveria ser lido de acordo com as tônicas; ou seja, nem estritamente de acordo com os pés nem em completo desacordo com eles. Toda essa teoria ele se pôs a explicar a Maurice e Maurice, quando tinha entendido os significados dos termos e cuidadosamente juntado esses significados, concordou que a teoria de Stephen era a correta. Havia apenas uma possibilidade de leitura para a primeira quadra do poema de Byron:

My dáys are in the yéllow léaf
The flowers and frúits of lóve are góne
The wórm, the cánker and the gríef
Are míne alone.
(JOYCE, 1963, p. 25-26)

As ideias sobre ritmo em *Stephen Hero* estão ainda presas ao verso e atreladas à noção de métrica. Todavia, são heterodoxas, já que o ritmo, para existir, deve em alguma medida desobedecer à métrica, deve se pautar um pouco pelas tônicas e um pouco pelos pés – iâmbicos, no caso dos versos de Byron. O ritmo não é fixo, portanto, e pulsa de acordo como leitor e com o poeta, não de acordo com alguma lei pré-estabelecida. No já mencionado ensaio sobre Mangan, Joyce afirmou que “tampouco devem ser esquecidas as leis de sua [do artista] arte no julgamento do artista, pois nenhum erro é mais comum do que o julgamento e um homem de letras pelas leis supremas da poesia” (2008, p. 104).

O ritmo é a vida do poema. Como escreveu Johannes Pfeiffer (1966, p. 18), “o metro é o exterior e o ritmo o interior; o metro é a regra abstrata, o ritmo a vibração que confere vida; o metro é o Sempre, o ritmo o Aqui e o Hoje; o metro é a medida transferível, o ritmo é a animação intransferível e incomensurável”. O ritmo, portanto, só é vida ao se atualizar a cada leitura. Seu modo de existir é o da não-fixação e constante reorganização.

Joyce retomará a noção de ritmo no quinto capítulo de *Um retrato do artista quando jovem*, no qual Stephen Dedalus apresenta ao amigo Lynch as suas ideias estéticas. Sendo Dedalus *alter ego* de Joyce, presume-

se a afinidade entre as ideias da personagem e de seu criador no último ano da universidade.

O ritmo é central nessa elaboração estética pautada nas ideias de Tomás de Aquino (1225-1274) apresentadas na *Summa Theologiae*. Joyce interpreta à sua maneira as palavras de Aquino, “ad pulcritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas”, que ele traduz como “three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance” (JOYCE, 1964, p. 212) e que eu traduzo: “três coisas são necessárias ao belo, completude, harmonia e radiância”. A “apreensão” da obra compreende três fases: primeiro, ela é entendida como “uma coisa” (“one thing”) coisa, e esta é sua completude; em seguida, como “uma coisa” (“a thing”) coisa, e esta é sua harmonia; por último, numa “síntese”, como “aquela coisa que ela é e nenhuma outra coisa”, chegando o apreciador à “essência da coisa”, ou “quidditas”, e esta é sua radiância (JOYCE, 1964, p. 212-213).

Entre a primeira (*integritas / wholeness / completude*) e a terceira (*claritas / radiance / radiância*) fase da apreensão estética está o ritmo, presente na segunda fase (*consonantia / harmony / harmonia*):

Então, disse Stephen, você vai ponto a ponto, guiado pelas suas linhas formais; você a apreende como parte equilibrada contra parte dentro de seus limites; você sente o ritmo de sua estrutura. Em outras palavras a síntese da imediata percepção é sucedida pela análise da apreensão. Tendo primeiro sentido que isso é *uma* coisa você sente agora que isso é uma *coisa*. Você a apreende como complexa, múltipla, divisível, separável, feita de suas partes, o resultado de suas partes e sua soma, harmônica. Isso é *consonantia*. (JOYCE, 1964, p. 212).

Joyce expandiu no romance aquilo que no ensaio de 1904 era apenas “ritmo individualizante, a primeira ou formal relação entre suas partes”.

Passemos a Henri Meschonnic, um dos principais estudiosos da tradução poética e defensor de uma poética da tradução em lugar de uma tradutologia ou de estudos da tradução. Ritmo é por ele entendido como organização de uma subjetividade no discurso pela qual o indivíduo biológico se torna sujeito histórico e origina o sujeito no poema.

A origem de grande parte das reflexões de Meschonnic sobre ritmo está no ensaio “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique” (A noção de ritmo em sua expressão linguística), de Émile Benveniste,

que “com sua crítica da etimologia da palavra *ritmo*, tornou possível uma relação nova entre o sentido e o sujeito” (MESCHONNIC, 2009, p. 45).

No ensaio de 1951, o linguista demonstra que entre os pré-socráticos *ῥυθμός* (ritmo) e *σχῆμα* (forma) já estavam associados, e que *ῥυθμός* nunca se referiu ao “movimento regular das ondas”, como se acreditava, mas a “forma distintiva; figura proporcionada; disposição”, ao menos até o século V a. C. (BENVENISTE, 2010, p. 328-329, 332), isto é, a palavra não tinha o sentido que conhecemos hoje de “sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical etc.” (*Dicionário Houaiss*).

Foi Platão que deu a *ῥυθμός* o sentido derivado de “ordem no movimento, o processo inteiro do arranjo harmônico das atitudes corporais combinadas ao metro”, em que movimento quer dizer “uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos”, sentido também adotado por Aristóteles (BENVENISTE, 2010, p. 334-335).

A diferença entre *ῥυθμός* e *σχῆμα* se torna central para Benveniste. Como ele explica, o sufixo *-(θ)μός* “atribui um sentido especial a palavras ‘abstratas’” (BENVENISTE, 2010, p. 332). No caso de *ῥυθμός*, quando o sufixo é adicionado ao radical *ῥεῖν*, que Demócrito considerava “o predicado essencial da natureza e das coisas”, não designa nada de abstrato, mas “a forma no momento exato em que é assumida pelo que é movente, móvel, fluido [...]” (BENVENISTE, 2010, p. 333). Logo, como “maneira particular de fluir”, *ῥυθμός* é “a palavra que melhor serve para descrever as ‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixação ou necessidade natural, resultantes de um arranjo que está sempre sujeito à mudança”, diferenciando-se de *σχῆμα*, que usada para designar algo fixo (BENVENISTE, 2010, p. 333).

Essa noção primária de ritmo, adotada por Meschonnic, é muito próxima daquela pensada por Joyce. O ritmo é entendido como movimento real ou imaginário que não aceita ser fixado e se atualiza a cada oportunidade; não é “categoria abstrata, universal, uma forma *a priori* da sensibilidade”, e sim “uma organização do sentido de sujeitos históricos”. Para o estudioso, “apenas a métrica conserva um tempo kantiano, homogêneo, linear, matematizável”. O ritmo, portanto, não se iguala à métrica, esta responsável por separá-lo “do discurso, que é a historicidade da linguagem, para depositá-lo [...] na língua”

(MESCHONNIC, 2009, p. 21). Se o ritmo não faz parte da língua, mas do discurso, é no âmbito deste que a tradução se passa, deixando de ser atividade entre línguas para ser atividade entre ritmos, entre discursos.

Chegamos à noção de discurso, que Meschonnic também encontra em Benveniste e associa à noção primária de ritmo advinda dos filósofos pré-socráticos. É ao ter o antigo sentido iluminado que o ritmo pôde “entrar no discurso”, ainda que Benveniste não tenha “desenvolvido esse trabalho” de relacionar ritmo e discurso, mesmo “sendo o primeiro e o único a torná-lo possível” (MESCHONNIC, 2009, p. 70). “A partir de Benveniste, o ritmo pode deixar de ser uma subcategoria da forma” para ser “uma organização (disposição, configuração) de um todo. Se o ritmo está na linguagem, no discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso”, afirma Meschonnic (2009, p. 70).

Para Benveniste (2010, p. 259, 260, 263) “a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo-se a si próprio como *eu* no discurso”, portanto “a linguagem é [...] a possibilidade da subjetividade”, sendo na linguagem que nos constituímos como “sujeitos”. Nessa linha de pensamento, é coerente a conclusão de Meschonnic (2009, p. 71):

Se o sentido é uma atividade do sujeito, se o ritmo é uma organização do sentido no discurso, o ritmo é necessariamente uma organização ou configuração do sujeito no seu discurso. Uma teoria do ritmo no discurso é, portanto, uma teoria do sujeito na linguagem. Não pode haver teoria do ritmo sem teoria do sujeito, nem teoria do sujeito sem teoria do ritmo. A linguagem é um elemento do sujeito, o elemento mais subjetivo, em que o mais subjetivo é o ritmo.

2. O ritmo na tradução segundo Meschonnic

Ritmo e discursos serão retomados por Meschonnic em sua *Poética do traduzir*. Na tradução, o ritmo se apresenta com um novo conceito usado como alternativa à cisão entre ou signifiante e significado, presente no signo, sem ser nem o apagamento nem a síntese harmônica daqueles dois. Traduzir o ritmo, que o mesmo que o discurso, é traduzir o texto como “a única unidade da poética” (MESCHONNIC, 1999, p. 159).

O ritmo deixa de ser um aspecto da forma que existe ao lado do conteúdo do sentido. “Não entendo mais o ritmo como uma alternância formal do mesmo e do diferente, de tempos fortes e de tempos fracos”, mas “como a organização e o trabalho do sentido no discurso”, que não se comporta como “opositor do sentido”, mas que assume o papel da “significância generalizada de um discurso”, e é a significância, não o sentido, “que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução”, ou seja, o objetivo da tradução passa a ser algo que extrapola o sentido e o inclui: o que Meschonnic chama de “modo de significar” (1999, p. 125). A noção de significância (*signifiance* ou *propriété de signifier*) é oriunda de um ensaio de 1969, “Sémiologie de la langue”, também de Benveniste, à qual Meschonnic “confere uma acepção ‘poética’” (BOURASSA, 2015, p. 63).

Ao adotar o modo de significar ou significância (que é mais do que significado) como objetivo da tradução, Meschonnic tenta escapar à ruptura entre significante (forma) e significado (sentido) imposta pelo signo. Em seu lugar, uma noção mais abrangente se apresenta. Visando ao contínuo do ritmo em oposição ao descontínuo do signo, Meschonnic evita cair na armadilha de ter que optar entre forma e sentido, entre ser *sourcier* ou *cibliste*, o que para ele é o mesmo, pois ambos os tipos de tradutores vivem sob o império do signo (MESCHONNIC, 2007).

Estando no centro da questão, o ritmo como organização do discurso não opera apenas no texto de partida. Traduzir o ritmo do texto, o discurso – Meschonnic não diferencia texto de discurso – é escrever outro texto, em que se manifesta outra subjetividade, ainda que em estreita vinculação com a do texto partida: é então que surge o discurso do tradutor. “A tradução literária mostra e esconde ao mesmo tempo, por sua própria escritura [*écriture*], a interação da teoria da linguagem e da teoria da literatura que ocorre no discurso do tradutor” (MESCHONNIC, 1999, p. 107).

Cabe problematizar um aspecto da teoria de Meschonnic sobre a tradução poética. Ao libertar-se do signo e alçar o ritmo como parâmetro da tradução poética, Meschonnic parece adotar uma postura prescritiva relativamente ao que significa traduzir o ritmo. Por exemplo, ele condena o desaparecimento da *terza rima* na tradução de Dante, das repetições do verbo “*leggere*” na tradução de Italo Calvino e da tradução de sonetos

de Shakespeare em versos alexandrinos³ (MESCHONNIC, 1999, p. 257, 273, 323-382). Para Meschonnic, o ritmo da tradução está ainda preso à reprodução de certos elementos do original em que se baseia a sua poética da tradução. Isso precisa ser posto em questão se se quiser dar ainda mais um passo no pensamento sobre a tradução poética a fim de pensá-la de fato como *criadora* e não apenas como *criativa*; como um trabalho de escrita e de leitura que encontra o seu ritmo próprio.

Se o ritmo se atualiza a cada leitura, então a tradução depende dessa atualização, já que o ritmo não é dado, mas percebido pelo tradutor. A tradução é feita de acordo com um ritmo, que mais do que forma (som, métrica), é significância, e esse ritmo é sentido pelo tradutor, que escreverá sua tradução em *outro* ritmo, próprio.

3. Um poema de Joyce em tradução

Além de escrever em prosa, Joyce escreveu versos ao longo de toda a sua vida. Seu primeiro livro de poemas publicado foi *Chamber Music* (1907; *Música de câmara* ou *Récita privada*). Seu segundo livro de poemas, *Pomes Penyeach* (1927; *Poemas porversos*, entre outras traduções existentes). Além deles, três poemas de ocasião foram publicados durante a vida do poeta: “The Holy Office” (1904; “O Santo Ofício”), “Gas from a Burner” (1904; “Gás de um bico”) e “Ecce Puer” (1932). Joyce também escreveu, mas não publicou, mais de uma centena de poemas, incluindo algumas traduções. No Brasil, esses poemas não coligidos de Joyce foram reunidos no livro *Outra poesia* (2022) com minha tradução⁴. Trata-se de 116 poemas (poemas da juventude, poemas de ocasião e traduções) escritos entre o fim do século XIX e 1939.

³ Ao leitor brasileiro, alerto que o capítulo “Os silêncios do pentâmetro iâmbico” foi traduzido ao português apenas parcialmente em *Poética do traduzir* (trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Perspectiva, 2010).

⁴ Outras traduções da poesia não coligida de Joyce são: *Poesie*, trad. Rodolfo Wilcock et al., Mondadori, 1961 (italiano); *Gesammelte Gedichte*, trad. Hans Wollschläger, Suhrkamp Verlag, 1981 (alemão); *Oeuvres*, vol. 1, trad. Jacques Aubert et al., Gallimard, 1982, 2006 (francês); *Poesía*, trad. Pablo Ingberg, El Cuenco de Plata, 2018 (espanhol, Argentina). As duas edições dessa poesia em inglês são: *Poems and Shorter Writings*, org. Richard Ellmann et al., Faber and Faber, 1991; *Poems and Exiles*, org. J. C. C. Mays, Penguin, 1992.

Apresento um dos poemas de Joyce em inglês e a minha tradução-poema, ou, simplesmente, meu poema.

<p>... Wind thine arms round me, woman of sorcery, While the lascivious music murmurs afar: I will close mine eyes, and dream as I dance with thee, And pass away from the world where my sorrows are.</p> <p>Faster and faster! strike the harps in the hall! Woman, I fear that this dance is the dance of death! Faster! — ah, I am faint... and, ah, I fall. The distant music mournfully murmureth.</p> <p>(JOYCE, 2022, p. 78-79)</p>	<p>... Ó, feiticeira, envolve-me em teus braços; A música lasciva ao longe insiste: Sonhando enquanto danço em teus abraços, Desapareço deste mundo triste.</p> <p>Depressa! Ouve as harpas a toar! É a dança da morte que apavora! Depressa ... que vou logo desmaiar. A música distante ainda chora.</p>
---	--

Durante o processo de criação das traduções, das quais a que está acima é apenas um exemplo, saltou à vista uma característica do trabalho que eu fazia: as traduções em português, em geral, ocupavam menos espaço na página do que os originais em inglês. É conhecida a queixa de vários tradutores a respeito da dificuldade de se manter no verso em português a concisão do verso inglês, normalmente resultante do grande número de palavras monossílabas em inglês. A observação do tradutor dos sonetos de William Shakespeare, Péricles Eugênio da Silva Ramos, é exemplo disso. Ele traduziu os pentâmetros iâmbicos dos sonetos de Shakespeare em hexâmetros iâmbicos em português, pois o decassílabo o teria obrigado a “sacrificar muita coisa”, já que “num verso do mesmo número de sílabas em inglês e em português, o verso inglês comporta um número muito maior de palavras do que em português” (RAMOS, 1970, p. 7, 8).

O tradutor está preocupado em traduzir as palavras, não o poema. Sua referência são as palavras e seus sentidos, não seu ritmo. Do ponto de vista da crítica do ritmo de Meschonnic, pesa sobre o tradutor o signo e sua cisão entre forma e sentido, e sua escolha recai sobre o

sentido, ou o que mais quer dizer aquela “muita coisa” que ele tentou poupar do sacrifício?

O poema de Joyce tem versos com palavras até mesmo trissílabas: “sorcery”, “lascivious”, “mournfully” e “murmureth”, mas também carrega muitas palavras monossílabas, com todas as que estão neste verso, “I will close mine eyes, and dream as I dance with thee” ou quase todas deste outro, à exceção da primeira, “Woman, I fear that this dance is the dance of death!”.

Levando em consideração que Joyce não atrelava o ritmo à obediência à métrica, é possível optar por uma contagem das sílabas tônicas em detrimento do arranjo das sílabas em pés:

/	/	/	/	/	/							
... Wind	thine	arms	round	me,	woman	of	sorcery,					
/	/	/	/	/	/	/	/					
While	the	lascivious	music	murmurs	afar:	/	/					
/	/	/	/	/	/	/	/					
I	will	close	mine	eyes,	and	dream	as	I	dance	with	thee,	
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	
And	pass	away	from	the	world	where	my	sorrows	are.	/	/	
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	
Faster	and	faster!	strike	the	harps	in	the	hall!	/	/	/	
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	
Woman,	I	fear	that	this	dance	is	the	dance	of	death!	/	/
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Faster!	—	ah,	I	am	faint...	and,	ah,	I	fall.	/	/	/
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
The	distant	music	mournfully	murmureth.	/	/	/	/	/	/	/	/

Numa contagem do número de sílabas, o poema tem versos de 10 a 12 sílabas. Mas o ritmo como organização do discurso de um sujeito que passa a existir no poema, e que transcende a pessoa de Joyce, compreende mais do que a métrica, o número de sílabas simplesmente ou o número de sílabas tônicas. Minha escuta do poema me levou a decassílabos em português brasileiro. Minha preocupação não foi em traduzir palavras, pois a concordância entre o original e a tradução, quando se passa nesses termos, leva o tradutor a cair “no ardil do signo” (MESCHONNIC, 1999, p. 255). Se a palavra fosse a medida da tradução,

então um verso como “I will close mine eyes, and dream as I dance with thee” traduzido como “Sonhando enquanto danço em teus abraços” representaria o fracasso do tradutor. É a perda, dizem. A tradução perdeu algo, dizem. Derrota e rebaixamento da tradução; triunfo do original, inatingível, soberano, estrela de quem a tradução, fã apaixonada, consegue apenas se aproximar. O velho discurso, portanto.

Ao contrário, escrevi a minha tradução no ritmo próprio do novo poema, tornando-me “poeta do traduzir” (MESCHONNIC, 1999, p. 253), ou, como prefiro, poeta *ao* traduzir.

Conclusão

À luz das ideias de Joyce, para quem o ritmo é a expressão de emoções e conexão harmoniosa entre as partes da obra de arte, e de Meschonnic, para quem o ritmo é a organização discursiva, o ritmo é entendido como marca de subjetividade que tem um papel no necessário vínculo entre o original e a tradução. A tradução inaugura um ritmo próprio, que se atualiza a cada leitura e atualiza o sujeito do poema, sendo o ritmo a marca discursiva do tradutor.

Este capítulo é uma primeira tentativa de associar as poucas ideias deixadas por Joyce sobre ritmo àquelas elaboradas sobre a mesma noção por Meschonnic, de maneira muito mais profunda e extensa. O mais importante é a vinculação entre essas duas maneiras não convencionais de pensar o ritmo do texto poético, ambas determinadas a relacioná-lo a uma subjetividade e não a padrões de objetividade universal. Há de ser o caso de se demonstrar o possível vínculo entre as ideias do pensador francês e as de outros escritores e, ainda, de se pensar as ideias de Meschonnic sobre o ritmo como portas para o entendimento da tradução como criação, o que sua teoria não faz ao abordar o ritmo de maneira prescritiva.

Referências

- BENVENISTE, Émile. “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique.” *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 2010, p. 327-335.
- _____. “De la subjectivité dans le langage”. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 2010, p. 258-266.
- _____. “Sémiologie de la langue”. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 2005, p. 43-66.
- BOURASSA, Lucie. *Henri Meschonnic: pour une poétique du rythme*. Paris: Rhutmos, 2015.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- Dicionário Houaiss. houaiss.uol.com.br
- JOYCE, James. *Stephen Hero*. Organizado por Theodore Spencer. Nova York: New Directions, 1963.
- _____. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nova York: Viking, 1964.
- _____. “A Portrait of the Artist”. In: _____. *Poems and Shorter Writings*. Organizado por Richard Ellmann et al. Londres: Faber and Faber, 1991, pp. 2011-218.
- _____. “James Clarence Mangan (1902)”. *Occasional, Critical, and Political Writing*. Organizado por Kevin Barry. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 53-60.
- _____. *Outra poesia*. Trad. e org. Vitor Alevato do Amaral. São Paulo: Syrinx, 2022.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- _____. “Sourcier, cibliste, c’est pareil”. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007, p. 102-118.
- _____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 2009.
- PFEIFFER, Johannes. *Introdução à poesia*. Tradução de Manuel Villaverde Cabral. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. 2ª ed. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 5-38.

TODOROV, Tzvetan e DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1977.

TRUQUES DA TRADUÇÃO: “TRICKS WITH MIRRORS”, DE MARGARET ATWOOD

Carolina Paganine
Universidade Federal Fluminense

Neste capítulo, discutimos o nosso processo de tradução do poema “Tricks with Mirrors” (1974) da autora canadense Margaret Atwood (1939), apresentando duas possibilidades de reescrita do poema em português brasileiro: a primeira toma um ponto de vista declaradamente feminista e a segunda pretende apresentar um texto em linguagem não-sexista, isto é, sem recorrer ao uso do genérico masculino. Inicialmente, comentamos alguns aspectos significativos sobre o poema escolhido para traduzir e seu contexto de publicação, para depois apresentar as nossas traduções acompanhadas do texto-fonte. Em seguida, abordamos o processo de tradução discutindo as possibilidades de traduzir a partir de uma perspectiva feminista e não sexista.

“Tricks with Mirrors” foi publicado pela primeira vez em 1972 numa revista literária e feminista de Nova York chamada *Aphra*¹, que publicou quatro volumes por ano entre 1969 e 1975. O nome da revista é uma homenagem a Aphra Behn (1640-1689), a primeira mulher na Inglaterra conhecida por se sustentar com sua escrita e que fazia questão de não publicar sob um pseudônimo masculino.

Em 1974, Atwood reúne o poema na coletânea *You are happy*. Esse livro é dividido em quatro seções de poemas: “You are happy” apresenta doze poemas, sendo que “Tricks with Mirrors” é o penúltimo, antes apenas do poema homônimo ao livro; “Songs of the Transformed” é uma série de dez poemas contados a partir da perspectiva dos animais; “Circe/Mud poems” conta com 24 poemas sem títulos que entremeiam cenários mitológicos e contemporâneos, misturando prosa e verso livre

¹ Sobre a revista, conferir: <https://blogs.lib.uconn.edu/archives/2018/04/03/aphradisiac/#:~:text=%E2%80%9CAphra%E2%80%9D%20was%20an%20feminist%20literary,earned%20her%20living%20by%20writing>. A revista está toda disponível online no webiste Internet Archive: https://archive.org/details/pub_aphra

(KROLL, 2001); e, por último, “There is only one of everything”, com mais nove poemas variados.

Para Branko Gorjup, tanto a coletânea *Power Politics* (1971) quanto a seguinte, *You are Happy* (1974), “exploram a política sexual nas relações contemporâneas entre homens e mulheres e a linguagem com a qual essas relações são construídas” (2006, p. 138)². Ainda para Gorjup, os poemas de Atwood partem da ótica de um eu-lírico feminino que “vive em uma realidade definida e deformada pela mente patriarcal que vê o mundo como um campo de batalha de forças em oposição” (Ibid, p. 139)³. Além disso, em *You are happy* o tema da metamorfose é predominante, construído numa experiência palimpséstica entre realidade, impressões, memórias, formas e reflexos em que as fronteiras entre essas instâncias são antes fluídas do que estanques.

Nesse sentido, “Tricks with Mirrors” é um poema que ilustra bem a temática do livro e também a poética de Atwood como um todo, que lida com o esmaecimento das fronteiras entre realidade e percepção e que simboliza, de modo poético, a perspectiva e a experiência das mulheres num mundo patriarcal. Considerando esses fatores, no poema temos a perspectiva de um eu-lírico feminino que se metamorfoseia em um espelho. A partir daí, é tecida uma conversa com um/a interlocutor/a, cujo gênero não é definido em língua inglesa, expondo, de modo metafórico e sugerido, as características, os limites e as possibilidades, desse eu-lírico “mulher-espelho” e pondo em xeque a objetividade da percepção.

Aqui, não podemos descartar toda uma tradição literária, em especial de autoria feminina, que trata o espelho como metáfora para pensar a condição da mulher. Desde o mito de Medusa e Narciso, trabalhado e retrabalhado diversas vezes na literatura, ao espelho rival da história da Branca de Neve, esse objeto é tratado como algo que pode revelar questões sobre o “eu” e o “outro”. No início do século XX,

² Salvo indicado nas referências, todas as traduções são de minha autoria. “These two collections explore sexual politics in contemporary relationships between men and women and the language through which such relationships are constructed”.

³ “Its field of action is the internalized land-scape of a female speaker, one who lives in a reality defined and deformed by the patriarchal mind that sees the world as a battleground for oppositional forces”.

Virginia Woolf em *Um teto todo seu* explora essa metáfora pensando na necessidade que os homens têm de se reafirmar perante a existência das mulheres. Na tradução brasileira de Bia Nunes de Sousa, lemos que:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. [...] É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, a necessidade que as mulheres representam para os homens. (WOOLF, 2014, p. 18)

As ideias colocadas por Woolf em 1929 de que a subjugação das mulheres é necessária para manter a superioridade masculina e de que as mulheres seriam meros reflexos viria a ser um dos pilares também da crítica feminista de Simone de Beauvoir. A autora, no final da década de 1940, em *O Segundo Sexo*, como o próprio título já explica, afirma que a mulher desempenharia um papel secundário, constituindo-se como o Outro, oprimido e inferiorizado por um sistema machista que consideraria apenas os homens como sujeitos.

Ainda mais contemporânea a Atwood, precisamos mencionar a poeta estadunidense Sylvia Plath (1932-1963), que escreveu um poema bastante conhecido intitulado “Mirror”, publicado em 1963 na revista *New Yorker* e depois coligido postumamente no livro *Crossing the Water* (1971)⁴. Escrito em verso livre, há no poema um eu-lírico feminino que se identifica na primeira estrofe como um espelho e na segunda estrofe com um lago, outra superfície espelhada. No poema de Plath, além do questionamento sobre a objetividade da percepção através de um espelho, a autora americana acrescenta o tema da passagem do tempo, encarada do ponto de vista de uma mulher.

Quanto à forma poética, “Tricks with Mirrors” é dividido em 5 partes ou seções e com estrofes bastante simétricas, compostas em sua maioria por dísticos, sendo que há um terceto na estrofe de abertura e três versos únicos nos finais das seções 2, 3 e 4. Há alguns *enjambements* neste poema, mas o ritmo apoia-se mais na pontuação com o uso de

⁴ Cf. <https://www.encyclopedia.com/science-and-technology/physics/physics/mirror#2896500068>

vírgulas e pontos finais, com a repetição de palavras, expressões e estruturas sintáticas, como o uso dos verbos no imperativo, e a própria disposição gráfica das palavras no poema.

Dispomos abaixo no Quadro 1 o poema em inglês tal como estabelecido em *Selected Poems 1965-1975* (ATWOOD, 1976), que serviu de texto-fonte, e as nossas duas traduções para o português brasileiro apresentadas lado a lado. Em seguida, comentamos as traduções, explorando as diferenças entre elas e os efeitos gerados por tomadas de decisão ao traduzir que implicam em pontos de vista diversos sobre linguagem, sobre o poema e sobre escrita e tradução feminista.

Quadro 1: texto-fonte e duas traduções nossas de “Tricks with Mirrors”

“Tricks with mirrors”, de Margaret Atwood (1976, posição 1554-1589)	“Truques de espelhos” tradução (1) de Carolina Paganine	“Truques de espelhos” tradução (2) de Carolina Paganine
<p>i</p> <p>It's no coincidence this is a used furniture warehouse.</p> <p>I enter with you and become a mirror.</p> <p>Mirrors are the perfect lovers,</p> <p>that's it, carry me up the stairs by the edges, don't drop me,</p> <p>that would be bad luck, throw me on the bed</p> <p>reflecting side up, fall into me,</p> <p>it will be your own</p>	<p>i</p> <p>Não é coincidência que este seja um armazém de móveis usados.</p> <p>Entro com você e me torno um espelho.</p> <p>Espelhos são as namoradas ideais,</p> <p>é isso, me carregue escada acima pelas bordas, não me deixe cair,</p> <p>isso daria azar, me jogue na cama</p> <p>reflexo pra cima, deite-se sobre mim,</p> <p>vai bater com a própria boca, firme e vítrea,</p>	<p>i</p> <p>Não é coincidência que este seja um depósito de móveis usados.</p> <p>Entro com você e me torno um espelho.</p> <p>Espelhos são amantes ideais,</p> <p>é isso, me carregue escada acima pelas bordas, não me deixe cair,</p> <p>isso daria azar, me jogue na cama</p> <p>reflexo pra cima, deite-se sobre mim,</p> <p>vai bater com a própria boca, firme e vítrea,</p>

<p>mouth you hit, firm and glassy,</p> <p>your own eyes you find you are up against closed closed</p> <p>ii</p> <p>There is more to a mirror than you looking at</p> <p>your full-length body flawless but reversed,</p> <p>there is more than this dead blue oblong eye turned outwards to you.</p> <p>Think about the frame. The frame is carved, it is important,</p> <p>it exists, it does not reflect you, it does not recede and recede, it has limits</p> <p>and reflections of its own. There's a nail in the back</p> <p>to hang it with; there are several nails, think about the nails,</p> <p>pay attention to the nail marks in the wood,</p> <p>they are important too.</p>	<p>seus próprios olhos você vê estão contra você fechados fechados</p> <p>ii</p> <p>há mais coisas em um espelho do que você olhar pro seu corpo inteiro perfeito mas invertido,</p> <p>há mais coisas que esse olho azul oblongo e mortício voltado pra você.</p> <p>Pense na moldura. A moldura é entalhada, é importante,</p> <p>ela existe, ela não reflete você, não recua e recua, tem limites</p> <p>e reflexões próprias. Há um prego atrás</p> <p>pra pendurar; há muitos pregos, pense nos pregos,</p> <p>preste atenção nos pregos e suas marcas na madeira,</p> <p>elas são importantes também.</p>	<p>seus próprios olhos você vê estão contra você fechados fechados</p> <p>ii</p> <p>há mais coisas em um espelho do que você olhar pro seu corpo inteiro perfeito mas invertido,</p> <p>há mais coisas que esse olho azul oblongo e mortício voltado pra você.</p> <p>Pense na moldura. A moldura é entalhada, é importante,</p> <p>ela existe, ela não reflete você, não recua e recua, tem limites</p> <p>e reflexões próprias. Há um prego atrás</p> <p>pra pendurar; há muitos pregos, pense nos pregos,</p> <p>preste atenção nos pregos e suas marcas na madeira,</p> <p>elas são importantes também.</p>
---	---	---

<p>iii</p> <p>Don't assume it is passive or easy, this clarity</p> <p>with which I give you yourself.</p> <p>Consider what restraint it</p> <p>takes: breath withheld, no anger or joy disturbing the surface</p> <p>of the ice.</p> <p>You are suspended in me</p> <p>beautiful and frozen, I preserve you, in me you are safe.</p> <p>It is not a trick either, it is a craft:</p> <p>mirrors are crafty.</p>	<p>iii</p> <p>Não acredite que seja passiva ou fácil essa claridade com a qual eu te ofereço a si mesmo.</p> <p>Considere o comedimento</p> <p>necessário: prender a respiração, sem raiva ou alegria agitando a superfície</p> <p>de gelo.</p> <p>Você está suspenso em mim elegante e congelado, eu te preservo, em mim está seguro.</p> <p>Não é truque nenhum, é uma arte</p> <p>espelhos são arteiros.</p>	<p>iii</p> <p>Não acredite que seja passiva ou fácil essa claridade com a qual eu te ofereço a ti.</p> <p>Considere o comedimento</p> <p>necessário: prender a respiração, sem raiva ou alegria agitando a superfície</p> <p>de gelo.</p> <p>Você se pendura em mim elegante, congela-se, eu te preservo, em mim está em segurança.</p> <p>Não é truque nenhum, é uma arte</p> <p>espelhos são arteiros.</p>
<p>iv</p> <p>I wanted to stop this, this life flattened against the wall,</p> <p>mute and devoid of colour,</p> <p>built of pure light,</p> <p>this life of vision only, split and remote, a lucid impasse.</p>	<p>iv</p> <p>Queria acabar com isso, essa vida achatada contra a parede,</p> <p>muda e desprovida de cor, feita de luz pura,</p> <p>essa vida de visão apenas, apartada e remota, um lúcido impasse.</p>	<p>iv</p> <p>Queria acabar com isso, essa vida achatada contra a parede,</p> <p>muda e desprovida de cor, feita de luz pura,</p> <p>essa vida de visão apenas, apartada e remota, um lúcido impasse.</p>

I confess: this is not a mirror, it is a door	Confesso: isto não é um espelho, é uma porta	Confesso: isto não é um espelho, é uma porta
I am trapped behind. I wanted you to see me here,	Estou presa atrás. Queria que você me visse aqui,	Estou presa atrás. Queria que você me visse aqui,
say the releasing word, whatever that may be, open the wall.	dissesse a palavra que libertasse, qualquer que fosse, abrisse a parede.	dissesse a palavra que libertasse, qualquer que fosse, abrisse a parede.
Instead you stand in front of me combing your hair.	Ao invés você está à minha frente penteando o cabelo.	Ao invés você está à minha frente penteando o cabelo.
v	v	v
You don't like these metaphors. All right:	Você não gosta dessas metáforas. Tudo bem:	Você não gosta dessas metáforas. Tudo bem:
Perhaps I am not a mirror. Perhaps I am a pool.	Talvez eu não seja um espelho. Talvez eu seja um lago.	Talvez eu não seja um espelho. Talvez eu seja um lago.
Think about pools.	Pense nos lagos.	Pense nos lagos.

Fonte: elaboração da autora

Para traduzir esse poema, o primeiro aspecto a se observar é a ambiguidade de gênero tanto do eu-lírico quanto de seu/sua interlocutor/a. Como em inglês não há marcação de gênero nos substantivos e adjetivos, as vozes no poema podem tender ora para o feminino, ora para o masculino, dependendo da interpretação. Aqui estão postos os truques de espelho do poema e os desafios à tradução para o português brasileiro, língua em que os substantivos e adjetivos assumem gêneros feminino ou masculino (não marcado). Como traduzir a ambiguidade de gênero, mantendo uma visão feminista e aberta às múltiplas interpretações que o texto de Atwood evoca?

Essa ambiguidade se desdobra em três possibilidades interpretativas: na primeira, podemos considerar um eu-lírico feminino dialogando com um interlocutor masculino e que se refere a um provável companheiro. Essa interpretação corrobora a crítica de Gorjup exposta no início deste artigo que afirma que um dos grandes temas do livro *You are Happy* é o embate entre homens e mulheres e suas consequências na linguagem. Tal leitura se materializa na tradução (1)⁵.

Na segunda interpretação, a conversa entre a mulher-espelho e seu próprio reflexo invoca interpretações psicanalíticas, em que a mulher confronta o próprio “eu” e as percepções de si, buscando transcendê-las. Essa perspectiva aproxima-se da leitura do poema de Plath mencionado anteriormente. Já na terceira interpretação, o eu-espelho, de qualquer gênero, se dirige a alguém, também de qualquer gênero, podendo ser uma companhia amorosa ou até, em outra chave de leitura, a pessoa que lê o poema. Aqui, “Tricks with mirrors” nos convida para uma leitura de si e do texto, em que as interpretações refletidas estão sempre se voltando umas sobre as outras como num espelho infinito. As segunda e terceira interpretações podem ser vistas na tradução (2).

Na nossa tradução (1), partimos da crítica e de nosso conhecimento sobre a obra de Atwood e sua tomada de posição feminista, acreditando ser pertinente a leitura de que no poema o eu-lírico é uma mulher que se metamorfoseia em um espelho que reflete, não sem problemas, o companheiro que está diante de si. Por isso, escolhemos usar o gênero feminino para o eu-lírico e isso provoca uma tomada de posição feminista de tradução, entendida aqui como o objetivo de tornar visível, por meio da tradução, o feminino na linguagem (FLOTOW, 2021).

Assim, a escolha de traduzir “lovers” (v. 7) por “namoradas”, e não “namorados”, marca a ideia de que o espelho, o *Outro*, aquele que serve de reflexo para o sujeito masculino é uma mulher. Pelo mesmo motivo, na seção III, no versos “with which I give you yourself” e “You are suspended in me/ beautiful and frozen, I/ preserve you, in me you are safe”, traduzimos os substantivos e adjetivos para o masculino: “com a

⁵ Esta primeira versão da tradução já foi apresentada e comentada em outro texto nosso, a saber “Dois poemas de Margaret Atwood em tradução”, no qual discutimos a tradução de mais um poema da autora, comentando nossas estratégias para traduzir o verso livre e enfatizar o ponto de vista feminista da autora. Cf. PAGANINE (2023, no prelo).

qual eu te ofereço a si mesmo” e “Você está suspenso em mim/ elegante e congelado, eu/ te preservo, em mim está seguro”, pretendendo que mais do que um uso do masculino genérico, seja possível perceber o embate político sempre presente nas relações entre mulheres e homens.

A tradução (2) é resultado de escolhas interpretativas que buscaram manter a ambiguidade de gênero em todas as vozes do poema. Escolhemos, portanto, usar uma linguagem não sexista de maneira que o poema traduzido invocasse a multiplicidade de interpretações possíveis diante das várias vozes que coexistem no texto. Por linguagem não sexista e inclusiva de gênero, uma definição que convém a este artigo foi dada por Regiane Folter no site Politize!:

A linguagem inclusiva ou não sexista é aquela que busca comunicar sem excluir ou invisibilizar nenhum grupo e sem alterar o idioma como o conhecemos. Essa linguagem propõe que as pessoas se expressem de forma que ninguém se sinta excluído utilizando palavras que já existem na língua” (2023, s/p).

Já para a pesquisadora Dantielli Garcia, a linguagem não sexista é “entendida como a materialização do gênero gramatical feminino no funcionamento linguístico”, que pretende rebater o uso do masculino como genérico, “mostrando que esse gesto acaba por apagar a presença da mulher, isto é, do gênero feminino na língua” (2018, p. 142).

Na prática, esse posicionamento resultou na escolha de substantivos e adjetivos de dois gêneros como “amantes ideais” para “perfect lovers” (seção I), em que a ausência de artigos definidos e a recusa de uma tradução literal de “perfect” por “perfeitos”, a fim de evitar o masculino genérico, resultam numa tradução sem marcação de gênero. A seção III foi a que mais se prestou a revisões para que também o poema traduzido soasse ambíguo quanto ao gênero do/da interlocutora. Aqui, os termos “yourself”, “suspended”, “beautiful and frozen” e “safe”, como demonstrado na tradução (1), poderiam ter sido traduzidos, de modo convencional, para o masculino genérico como “a ti mesmo”, “suspenso”, “bonito e congelado” e “seguro”, respectivamente. Essa opção, entretanto, mascara a possibilidade de que a mulher-espelho, o eu-lírico, estivesse conversando com si própria (ou com outra mulher) e iria de

encontro aos objetivos da nossa tradução (2) de manter a multiplicidade de vozes.

Como se pode ver na nossa tradução (2), a solução que por fim demos para esses termos recorre a possibilidades da própria língua portuguesa para encontrar modos de dizer que não deixassem o gênero marcado. No quadro 2, expomos as estratégias utilizadas para traduzir usando uma linguagem sem marcação de gênero:

Quadro 2: Traduções sem marcação de gênero

Atwood	Tradução (2) de Paganine	estratégia tradutória
are the perfect lovers	são amantes ideais	uso de substantivo e adjetivo de dois gêneros; omissão de artigo definido
with which I give you yourself.	com a qual eu te ofereço a ti	omissão (yourself - a ti mesmo)
You are suspended in me	Você se pendura em mim	passagem de voz passiva para voz ativa
beautiful and frozen, I	elegante, congela-se, eu	transposição de categoria gramatical: de adjetivo para verbo
preserve you, in me you are safe.	te preservo, em mim está em segurança.	transposição de categoria gramatical: de adjetivo para substantivo.

Fonte: elaboração da autora

A princípio, optar por uma tradução sem marcação de gênero, em especial do gênero feminino, pode parecer ir contra os princípios de uma linguagem não sexista e também da tradução feminista que, como comentamos anteriormente, tem como um dos objetivos tornar visível, por meio da tradução, o ponto de vista feminino por meio da língua. No entanto, argumentamos que, no caso da tradução (2), a opção pela ambiguidade de gênero, ao não encerrar o gênero do/a interlocutor/a como objetivamente masculino ou como masculino genérico, se constitui como uma opção de tradução feminista ao permitir tanto uma primeira

leitura de um eu-lírico como mulher-espelho que questiona sua autopercepção quanto uma segunda leitura alinhada com Woolf e Beauvoir, como mostrei anteriormente, marcando a ideia de que o espelho, o *Outro*, aquele que serve de reflexo para um sujeito masculino é uma mulher.

Vale observar que as traduções (1) e (2) foram assim nomeadas para marcar também a ordem cronológica em que foram feitas. A princípio, nossa interpretação, que resultou na primeira tradução, foi bastante influenciada pela leitura crítica de pesquisas anteriores sobre a obra da autora canadense, tanto o já citado Gorjup (2006), como também amplamente corroborada por Heidi Slettedahl Macpherson (2010) e David Staines (2021), que se debruçam, respectivamente, sobre a obra poética de Atwood e sobre a autora e o contexto canadense.

Posteriormente, ao apresentar e discutir essa primeira tradução com estudantes do curso “Crítica de Tradução: teorias feministas”, que oferecemos no primeiro semestre de 2023 na Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (POSLING-UFF), é que surgiu a possibilidade interpretativa materializada na segunda tradução. Além das diferenças no emprego da linguagem pensando ora uma tradução feminista (1), ora uma tradução não-sexista (2), há apenas uma única mudança entre os dois textos traduzidos: no segundo verso “warehouse” foi primeiro traduzido por “armazém” e depois por “depósito”, uma mudança motivada pelo aspecto sonoro, em que a segunda opção aumenta o número de aliterações em “d” e “t” na primeira estrofe.

Por último, percebemos que a tradução comentada pode ser considerada uma importante metodologia de tradução feminista, dado que esta, de acordo com Barbara Godard (1990), é uma prática emancipatória que procura produzir novos significados e novos sujeitos existindo *na* e *pela* linguagem. Neste artigo, um poema em inglês resultou em dois textos traduzidos em português, cada um com uma perspectiva política diferente sobre a linguagem, mas não contraditórias entre si, e que levam a diferentes interpretações sobre o texto-fonte. Ainda que a segunda tradução marque menos o ponto de vista feminista, consideramos que também esta é feminista por problematizar a linguagem e questionar o ponto de vista dominante do uso do masculino como neutro e genérico na língua portuguesa.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *Selected Poems 1965-1975*. Boston: Houghton, Mifflin, Harcourt, 1976. Edição Kindle.
- ATWOOD, Margaret. *You Are Happy*. New York: Harper & Row, 1974. Disponível em: https://archive.org/details/youarehappypoems0000atwo_l4n6/mode/2up . Acesso em: 30 maio 2023.
- von FLOTOW, Luise. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Trad. de Ofir Bergemann De Aguiar & Lilian Virginia Porto. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 41, n° 2 p. 492-511, mai-ago, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/75949> Acesso em: 22 jan 2023.
- FOLTER, Regiane. Linguagem inclusiva e linguagem neutra: entenda a diferença. *Politize!* 2023. Disponível em: <https://www.politize.com.br/linguagem-inclusiva-e-linguagem-neutra-entenda/>. Acesso em 30 maio 2023.
- GARCIA, D. A. Sexismo linguístico e o processo de manualização: a presença do feminino e da mulher na língua. *Fragmentum*, Santa Maria, n. Especial, p. 141-159, jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/36587/19839>. Acesso em: 30 maio 2023.
- GODARD, Barbara. Theorizing feminist discourse/translation. In: LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan (org.). *Translation, history and culture*. New York: Pinter Publishers Limited, 1990. p. 87-96.
- GORJUP, Branko. Margaret Atwood's Poetry and Poetics. In: HOWELLS, Coral Ann (ed). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. 2 ed. Cambridge UP: Cambridge, 2021.
- KROLL, J. (2001). "I am a desert island": Postmodern landscapes in Margaret Atwood's "circe/mud poems." *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 96(1), 114–134. doi:10.1179/aulla.2001.96.1.008
- MACPHERSON, Heidi Slettedahl. Poetry. In: ____ . *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. Cambridge UP: New York, 2010. p. 104-110.
- PAGANINE, Carolina. Dois poemas de Margaret Atwood em tradução. *Revista de Letras*. (UFC). 2023. No prelo.

PLATH, Sylvia. *Crossing the Water*. Harper Perennial: New York, 1971. Edição Kindle.

STAINES, David. Margaret Atwood in Her Canadian Context. In: HOWELLS, Coral Ann (ed). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. 2 ed. Cambridge UP: Cambridge, 2021.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tr. Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

EL PROCESO DE EXOTIZACIÓN EN LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Andréa Cesco
Universidade Federal de Santa Catarina

Marie Helene Catherine Torres
Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq

Ce qui fait le charme et l'attrait de l'Ailleurs, de ce que nous appelons exotisme, ce n'est point tant que la nature y soit plus belle, mais que tout nous y paraît neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité.
André Gide, *Journal.1889-1939*

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau
Charles Baudelaire, "Le voyage"

El título de este artículo, *La exotización como proceso en la traducción literaria*, resume lo que buscamos desarrollar: un intento de teorización y conceptualización de la exotización en la traducción, especialmente en la traducción literaria. En busca del *otro*, de lo *diferente*, el traductor, autor del texto traducido, pretende acercarse culturalmente, en un vaivén más o menos distante, a la alteridad, que representa una experiencia enriquecedora. Según el teórico francés Antoine Berman, la estrategia de extranjerización o de exotización equivale a una verdadera ética de la traducción porque no resulta de un enfoque etnocéntrico y porque tiene como objetivo preservar la cultura de origen de las tendencias imperialistas de las culturas de recepción.¹ En todas las

¹ Las autoras utilizaron en este artículo el texto de Antoine Berman, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain* (1991), traducido al portugués de Brasil, véase Antoine Berman, *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longinquo*, trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan y Andreia Guerini (Tubarão: Copiart, 2012), 46-48. Para la traducción argentina, véase Antoine Berman, *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, trad. Ignacio Rodríguez (Buenos Aires: Dedalus, 2014).

lenguas-culturas hay exotización y naturalización. El hecho de que haya uno u otro dependerá de la naturaleza del texto que se traduce, del proyecto del traductor y de la ideología del traductor, que consideramos como el conjunto de ideas unidas y orientadas a la acción política. “La función de un(a) traductor(a) es, en primer lugar, tener una cierta ética con la traducción, que consiste en que el texto traducido ‘reproduzca’ el entorno, el estilo, los sentidos, la poeticidad, la dramaticidad etc., del texto de partida.” (TORRES, 2021, p. 174-184). Berman también distingue las traducciones etnocéntricas, que favorecen la cultura de llegada, de las traducciones hipertextuales y las relaciones implícitas entre textos de diferentes culturas. (BERMAN, 2012, p. 46-47)

El exotismo designa, *a priori*, producciones simbólicas —objetos, discursos, prácticas— que varían según los tiempos, grupos y espacios considerados, así como tienen en común el hecho de evocar un espacio lejano. Tras una breve exposición histórica del origen del concepto exotismo, situada particularmente en Francia, iniciaremos nuestra reflexión partiendo de la teoría estética de Victor Segalen (1878-1919), que aborda la cuestión de la relación exótica entre el *mismo* y el *otro* (SEGALLEN, 1978), conceptos también utilizados en el campo de la traducción literaria. La exotización debe entenderse como un proyecto de conocimiento del otro, en la que desempeña un papel central la figura del traductor. En la segunda parte revisaremos varios conceptos traductológicos a la luz de la teoría brasileña de la traducción antropofágica. Finalmente, analizaremos la exotización de los textos brasileños traducidos en Francia como manifestación del exotismo en traducción, esto es, de las características consideradas exóticas o exotizantes en el entorno cultural donde se producen.

1. Origen del exotismo

Según el diccionario etimológico del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), la palabra *exotique*, que proviene del griego *exoticus* (ἑξωτικός), que significa “extranjero” o “foráneo”, la utilizó por primera vez el autor griego Plauto. A mediados del siglo XVI, François Rabelais afrancesó la palabra, refiriéndose a “diferentes tapices, diferentes animales, peces, aves y otras mercancías exóticas y raras que

se encontraban en el muelle y por los almacenes del puerto, más o menos.” (RABELAIS, 1993, p. 273). Rabelais aludía de este modo a las mercancías “exóticas y raras” exhibidas en los muelles de Medamothi, la isla de “Ninguna Parte” donde Pantagruel y Panurgo hicieron escala. Aquí el adjetivo ‘exótico’ califica bienes materiales que no pertenecen a la cultura del hablante y evoca la práctica del viaje, es decir, la distancia y el movimiento. Lo exótico proviene de tierras lejanas y representa un objeto comercial. La isla de Rabelais se encuentra en algún lugar entre las Américas y el mar Egeo, caracterizada al mismo tiempo por un exotismo espacial y un exotismo histórico, donde lo que importa es la distancia de los objetos con relación al sujeto que los ve.

El descubrimiento de América, el siglo de las Luces y los viajes por el mundo fueron momentos esenciales en la historia del exotismo — mejor dicho, de los exotismos— a menudo confundida con el colonialismo. François Hartog estudió estos momentos a partir de las discusiones sobre los “salvajes”: los indios en América, los aborígenes de Polinesia y África, y se da cuenta de que de estos debates surgen en el siglo XVIII las concepciones de “hombre de la naturaleza” y del “buen salvaje” (HARTOG, 2008). En este sentido, el adjetivo ‘exótico’, que nace en el contexto de los grandes descubrimientos y expediciones marítimas europeas, será poco utilizado antes del siglo XVIII. El *Dictionnaire de l’Académie Française* (1762) confirma su uso para caracterizar inicialmente plantas y flores. Poco a poco se utilizará para definir pueblos, ciudades y mundos lejanos.

A mediados del siglo XIX, lo exótico adquiere el significado que conocemos hoy, gracias, sobre todo, a la literatura francesa, en particular con los textos de Gautier, Baudelaire, Hugo y los hermanos Goncourt. Se produce, por lo tanto, un desplazamiento del ámbito comercial al ámbito literario-cultural. El gusto por lo exótico conquista toda Europa, en una mezcla de atracción por el universo extranjero y de deseo de evasión del ambiente propio, menos natural y atractivo. En los salones parisinos de principios de la década de 1860, los hermanos Goncourt hablaban del sentido del exotismo que, a finales de siglo, se transformará en sentimiento o en gusto por lo exótico (GONCOURT, 1957). El exotismo, que aparecerá en sentido figurado para designar costumbres y objetos de arte, presentaba la característica de afectar a todos los

sentidos: la visión con paisajes exóticos², el olfato con el perfume exótico, el oído con instrumentos exóticos y el gusto con frutas y comidas exóticas. Lo exótico representa(ba) al extranjero lejano de regiones cálidas y poco conocidas. Es lo que Brasil representó y todavía representa en el imaginario francés, como veremos.

Lo exótico es lo otro, lo insólito (lo desconocido, lo nuevo), siempre que quien observe y perciba la dimensión del exotismo esté distante, lejos del lugar en cuestión. El traductor, desde un punto de vista exotizante, puede brindarle al lector del texto traducido la posibilidad de acercarse al otro al dar visibilidad a ese otro, de modo textual e ideológico.

2. Teorizando el exotismo

Son varios los intentos de conceptualizar la noción de exotismo, principalmente en las áreas de las ciencias sociales y la historia literaria. Lo exótico preserva la alteridad en su misterio, siempre vinculado con la idea de la búsqueda de la felicidad. Su espacio geográfico está siempre asociado con lugares lejanos y lo exótico literario generalmente se refiere a la tradición de la literatura de viajes o narrativas idealizadas. En la segunda mitad del siglo XIX, el filósofo Jean-Marie Guyau, autor de *L'Art au point de vue sociologique*, afirma, en el capítulo V, que las pinturas de Delacroix o incluso los relatos de países lejanos de Bernardin de Saint-Pierre tenían dos funciones: la función social que permitía escapar de la realidad, y la función poética, en el sentido de hacer más poético el mundo (GUYAU, 1923). Jean-Marie Guyau sostiene que el rasgo fundamental del exotismo sería lo pintoresco, el color local gracias al cual se puede renovar la mirada sobre el mundo.

En nuestra opinión, la reflexión más original sobre el exotismo en el ámbito literario se encuentra en la obra del arqueólogo, poeta y viajero Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* [Ensayo sobre el exotismo], que reúne notas y reflexiones escritas entre 1904 y 1918, aunque fue publicado póstumamente (SEGALLEN, 1978). Las opiniones de Segalen sobre el

² Ver soneto "Parfum exotique" en Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Paris: Gallimard, 2005).

tema, también autor de una novela popular de tema exótico (*Les Immémoriaux*, 1907 [Los inmemoriales]) y de textos críticos sobre el pintor Gauguin, eran poco conocidas. A partir de 1978, tras la publicación del libro en Francia, sus ideas se van a difundir e influirán sobre todas las teorías sobre el exotismo.

Segalen comprende la sensación de exotismo como la “noción de lo diferente”, la “percepción de lo diverso”, que experimentó en sus viajes a Tahití, China o Tíbet. Evoca así el carácter inesperado e inmediato del exotismo, el placer que produce la distancia, por el hecho de no ser discernible:

El exotismo no es el estado caleidoscópico del turista y del espectador mediocre, sino la reacción viva y curiosa de una fuerte individualidad al chocar contra una objetividad cuya distancia percibe y saborea [...], la percepción aguda e inmediata de una incomprendibilidad eterna. (SEGALEN, 1978, p. 23)

Por lo tanto, el exotismo se entiende como la noción de lo diferente, la percepción de lo diverso y el conocimiento de algo distinto de sí mismo (SEGALEN, 1978, p. 41). El exotismo a menudo se asemeja a los clichés y estereotipos culturales vigentes. El objeto que provoca la sensación de exotismo puede tener su origen tanto en la civilización occidental como en la oriental, dependiendo de dónde se encuentre la persona. Para el viajero, dice Segalen, el origen del exotismo está en continuo cambio, porque lo que le parecía familiar, con la distancia y/o distanciamiento, se puede percibir como diferente, como un deseo de estar en *otro* lugar para escapar de la monotonía de lo cotidiano y del mundo cada vez más mecanizado y conectado. Lo exótico deja de ser exótico en cuanto se vuelve comprensible, inteligible y accesible.

Tzvetan Todorov, quien, a su vez, propone abordar el exotismo como un relativismo, en contraposición al universalismo, publica en 1989 *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. El subtítulo, que evoca la reflexión sobre la diversidad, remite directamente a Segalen. Todorov recuerda la que llama “regla de Homero” (para quien en los confines de la tierra todo es paz y felicidad), diciendo que “el país más alejado es el mejor”. El exotismo es una forma de relacionarse con el *otro*, necesariamente diferente de sí mismo y visto de manera positiva.

Para Todorov, es una manera de valorar un país y/o una cultura según la relación que el observador mantiene con ellos (TODOROV, 2005, p. 305-306)

A nuestro juicio, así es como debe entenderse el exotismo en traducción, es decir, revelando y mostrando al *otro*, diferente a la cultura que lo recibe y de manera constructiva y positiva.

3. Traductor: autor intercultural y antropófago

Según investigaciones previas, el traductor tiene el poder de revelar al *otro*, al extranjero, en todos los niveles sociales (TORRES, 2012, p. 53). Al establecer una relación interactiva entre las culturas, el traductor perpetuará la tradición o la transgredirá, por ejemplo, importando palabras extranjeras o creando neologismos. En otras palabras, según las estrategias de traducción utilizadas, el traductor adoptará las normas existentes, es decir, reforzará la asimilación de lo extranjero, o bien propiciará una apertura a las innovaciones en la lengua y cultura receptoras (TORRES, 2004). En otras palabras, el papel del traductor será el de revelar al *otro*, asimilarlo o naturalizarlo.

Se podría postular aquí que la hipótesis de la naturalización y exotización de un texto literario remite a la teoría de la adecuación y aceptabilidad de la escuela descriptivista de Gideon Toury (1980). Sin embargo, según Kitty van Leuven los conceptos de “naturalización” y “exotización” cobran un sentido específico. Cuando en un texto traducido los personajes, lugares, instituciones, costumbres y tradiciones se adaptan a la cultura del lector de la traducción, se trata de una naturalización del texto. Es este el caso en el que el traductor generalmente intenta minimizar la distancia entre el mundo de ficción extranjero y el mundo similar del lector. Por otro lado, cuando se presentan elementos culturales específicos, o sea, elementos que brinden información sobre un país, una cultura y están presentes las características sociales del texto original, el texto traducido habrá seguido un proceso de exotización (LEUVEN-ZWART, 1989), favoreciendo cierta innovación del lenguaje (por ejemplo, la creación de neologismos), así como la expansión del horizonte cultural del país de

recepción de la traducción, razón *sine qua non*, a nuestro juicio, para la traducción.

Varios son los autores que han abordado el tema en el campo de la traductología. Lawrence Venuti, para quien las traducciones tienden a ser naturalizadoras, distingue el método de domesticación, que reduce de modo etnocéntrico el texto extranjero a valores culturales dominantes, del método de extranjerización, que tiene en cuenta las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero. (VENUTI, 2008, p. 68)

Para suplir una antigua carencia terminológica relacionada con la elección inicial del traductor (discutida ya hace más de dos siglos por Schleiermacher), consideramos la hipótesis de naturalización y exotización con fines epistemológicos.

Conviene aquí recordar el concepto de “norma inicial” (Inicial Norm) acuñado también por Toury, para quien la traducción es un tipo de actividad que implica al menos dos idiomas y dos tradiciones culturales. El traductor, según Toury, se enfrenta a priori a dos opciones, siguiendo una norma inicial: si se sujeta al texto de partida, su traducción seguirá las normas del texto de partida y las normas del idioma y cultura del texto de partida; en este caso, la traducción será adecuada con relación al texto de partida, y por eso la llama traducción orientada al texto de partida (*Source-Oriented Translation*). Si, por el contrario, el traductor sigue las reglas del sistema de llegada, su traducción será una traducción aceptable en relación con el idioma y cultura de llegada, y por consiguiente la define como traducción orientada al sistema de llegada (*Target-Oriented Translation*). Generalmente, de acuerdo con Toury, las decisiones que toman los traductores son una combinación o compromiso entre estas dos opciones (TOURY, 1980, p. 115-117). Es posible identificar, por consiguiente, cómo se tradujo, prestando especial atención a los elementos culturales presentes en las traducciones (modismos, nombres propios, topónimos, oralidad, etc.), como veremos más adelante.

Se puede entender el proceso de traducción a partir del texto traducido, analizando el perfil del traductor, es decir, el conjunto de sus rasgos personales y profesionales. Apoyamos nuestras reflexiones sobre el traductor principalmente en dos teóricos, Anthony Pym y Antoine Berman. Pym tiene una visión bastante opuesta a la de Berman, porque

entiende a los traductores como personas de carne y hueso, como seres humanos y no como figuras retóricas que producen una traducción. Pym sostiene que algunos de los detalles de las biografías de los traductores pueden ser relevantes para explicar lo que se hizo con la traducción. Según el teórico, los traductores literarios rara vez son traductores profesionales que viven únicamente de su trabajo de traducción y la mayoría tiene otra profesión. Pym afirma que esto es una ventaja porque un traductor que vive de sus traducciones depende mucho más de las estructuras existentes (plazos, requisitos del editor, etc.), lo cual limita sus habilidades de traductor. Lo que Pym se pregunta es cómo se llega a ser traductor. ¿Es porque es bilingüe? Este criterio, según él, no es suficiente para que alguien se haga traductor, porque la mayoría de las veces, lo determinante es que el traductor tenga una relación emocional con una determinada cultura o autor específico. De manera ideal, el traductor traduce por el placer de traducir, de revelar al otro. La hipótesis fundamental de Pym es el tema de la intercultural, y por eso deja claro que poco importa la nacionalidad del traductor. El traductor, de acuerdo con el teórico, se encuentra en la intersección de las dos culturas, es decir, está ubicado en el espacio intercultural. A diferencia de Berman (2012), que establece una separación binaria entre las dos culturas, Pym no solo afirma que los traductores no pertenecen a una sola cultura, sino también que [los traductores] son la intersección, la intercultural en sí (PYM, 2014, p. 161).

Siguiendo a Pym, se podría decir que todo traductor, al traducir, se apropia del texto haciendo que el texto traducido sea “original” y pueda ser leído en otra cultura, en otro idioma. Esta movilidad, este desplazamiento, permite un aumento del volumen de traducciones y una diversificación espacial y temporal en una determinada cultura. Hablar de la movilidad de la literatura a través de las traducciones conduce naturalmente a hablar de la desterritorialización de la literatura, ya que un texto traducido es un texto que se conduce y se proyecta a otra cultura, para nuevos lectores para quienes el texto no fue concebido originalmente.

Este concepto de transferencia espacial o la noción de desterritorialización de la literatura traducida es indispensable para entender el concepto de apropiación, ya que un texto extranjero se

desterritorializa (VENUTI, 2008) o se desplaza en el tiempo y el espacio (PYM, 2014), antes de ser traducido por apropiación. El proceso que la teoría antropofágica brasileña describe y propone y lo que sucede en el proceso de traducción tienen puntos en común, en la medida en que ambos procesos consisten en devorar, incorporar, digerir y luego crear o recrear su propia producción. El traductor produce así otro texto: el texto traducido, conservando la marca de identidad del texto “original”. Por lo tanto, consideramos que el traductor es un autor, que el traductor es el autor del texto traducido que ha escrito.

Así, toda traducción sería un acto antropofágico, que se podría formular de la siguiente manera: puede ser “naturalizada, o más naturalizada (‘antropofagia etnocéntrica’); exotizada, o más exotizada (‘antropofagia innovadora’); un compromiso entre la naturalización y la exotización (‘antropofagia intercultural’).” (TORRES, 2014, p. 36-37)

4. Exotización del texto traducido en la cultura receptora

Entendemos el exotismo o, mejor dicho, la manifestación del exotismo en la traducción, no como una experiencia de viaje, sino como un proceso de visibilización del *otro*, de exotización. La traducción exotizadora aúna la integración de la obra en el sistema literario que la acoge y el reconocimiento del otro, de lo diferente por parte de ese sistema cultural y literario.

Cuestionarse sobre el exotismo desde la lectura puede llevar a considerar otros tipos de textos, como los textos traducidos. Se trata de descubrir, a partir de ahí, la sensación exótica que aporta la lectura según el proyecto de traducción del traductor y las estrategias que siguió. El lector, incluso moviéndose página tras página, huye momentáneamente de su cotidiano, sin que siquiera pise realmente en tierras extranjeras. Experimenta lo extranjero a través del sesgo de la ficción, porque el universo creado durante la lectura es puramente imaginario y su construcción evoluciona según las palabras encontradas durante el recorrido del texto. Si se crea un sentimiento de rareza o de extrañeza en la lectura, este surge del contacto con el texto y no del contacto con el otro. La búsqueda por el exotismo puede interpretarse como una lucha contra la visión estereotipada del mundo y a favor de su poeticidad,

donde la alteridad solo puede representar una experiencia enriquecedora.

Considerando lo expuesto sobre la interculturalidad del traductor, el proceso de exotización se concentraría en la confrontación entre al menos dos culturas, un entre-culturas, entre-lenguas-culturas. De acuerdo con el filósofo Daniel Sibony:

El entre-dos lenguas es el compartir mismo de la lengua, en su dimensión poética, su reivindicación al diálogo, su campo de espejos donde cada uno se identifica y desidentifica; recarga y descarga de identidad. (SIBONY, 1991, p. 31)

Ir al encuentro del *otro* implica cierto alejamiento de la zona de confort del lector del texto traducido y un inevitable diálogo. Así se da el proceso de exotización del texto, es decir, una traducción en la que se puede sentir la extrañeza del texto original. Esta extrañeza reside tanto en las referencias culturales que pueden aparecer en la lectura como en la idiosincrasia del estilo del autor en cuestión.

En traducción, los *realia* representan las palabras o expresiones que contienen elementos específicos de una cultura. Las notas explicativas de los *realia*, en obras literarias traducidas, no solo obligan al lector a distanciarse de la narrativa, sino que también ofrecen un espacio reservado a lo diferente, al *otro*. En este sentido, la aprehensión de elementos desconocidos puede ocurrir, también, a través de la lectura de las notas explicativas. Puede verse en las traducciones francesas de *Os Sertões* de Euclides da Cunha que las estrategias en el uso de las notas parecen confluir en esta dirección.³ En el original brasileño hay alrededor de sesenta notas a pie de página sobre la biografía de personajes históricos —a menudo de militares—, informaciones sobre técnica militar, o explicaciones sobre hechos culturales del *sertón*.⁴ La primera traductora, en 1947, Sereth Neu, absorbe antropofágicamente algunas notas de Euclides da Cunha dentro del cuerpo textual de su traducción

³ Traducciones francesas (1947; 1993; 1997) de (Euclides da Cunha *Os sertões* 1902) (TORRES, 2014, p. 166-193)

⁴ Término utilizado por Estela Santos en su traducción de la obra en 1980 (Caracas: Biblioteca Ayacucho) y en traducciones argentinas.

en forma de traducción explicativa, entre paréntesis, en “Parte I, El Hombre”:

“Le mulâtre (nègre et blanc)”, el mestizo;
“Le mamaluco o curiboca (indien et blanc)”, el mameluco o curiboca;
y “le cafuz (indien et nègre)”, el cafuz. (TORRES, 2014, p. 166-193)

Los dos traductores de los noventa, Coli y Seel, mantienen en cursiva palabras y expresiones brasileñas en su traducción, como *Marizeiro* o *Tupi*, con explicaciones en el glosario, al final de la obra:

Marizeiro: s.m. Légumineuse (*Geoffrae superba*)
Tupi: s.m. Nom donné aux Indiens appartenant à l’un des quatre principaux groupes linguistiques indigènes du Brésil. (CUNHA, 1993, p. 511); (CUNHA, 1997, p. 511)

Hay otras notas a pie de página que están desplazadas o hasta desmembradas por el primer traductor (“El Hombre III”). En una de ellas, Sereth Neu incluso añade: “Algunos ejemplos intraducibles del lenguaje del sertón proporcionados por el autor”. Y ella no solo no recoge todos los términos, sino que corta el final de la nota sobre *cachaça* (cachaza) y la remite al párrafo anterior (“El Hombre, nota 3”). Esta nota, que está presente en el original de Euclides da Cunha, es traducida por Coli y Seel:

La dénomination *teimosa* (l’entêtée) donnée à la *cachaça* (eau-de-vie), provient d’une philosophie adorable. Rien ne peut mieux rendre l’attraction qu’elle exerce sur ces hommes vaillants, et le désir, jamais accompli, qu’ils ont de ne pas y succomber. (TORRES, 2014, p. 166-193)

La presencia del texto brasileño dentro de la traducción francesa, así como el uso del glosario por los traductores, al final del libro, exotiza el texto.

Con las notas explicativas, el lector adquiere conocimientos sobre la cultura extranjera en un movimiento de vaivén en lectura paralela e hipertextual. Estas notas también se pueden ver desde un punto de vista exótico en el sentido de Segalen (1978), es decir, permitiendo al lector sentir la distancia, como puentes hacia lo desconocido, lo lejano. El

proceso de poner en un espacio paralelo al del texto la explicación de un término o expresión, un complemento de información histórica o no, una contextualización etc. se utiliza generalmente a la hora de traducir un hecho cultural. El traductor, conociendo ambas culturas, mide la distancia entre ellas, optando por notas que, paradójicamente, reducirán y alejarán el carácter extranjero de la otra cultura. Así, vemos las notas a pie de página como el espacio privilegiado y reservado para la presencia del otro y los hechos culturales tan alejados del cotidiano de los lectores de la traducción. El discurso paralelo del metatexto —una vez que consideramos que las notas a pie de página incorporan el metatexto, el texto reflejado— permite informar al lector sin reducir la distancia cultural o intercultural. Volviendo a la expresión de Segalen mencionada anteriormente, el lector de la traducción podrá experimentar la sensación de exotismo sólo si la lee con placer. El lector de este tipo de texto ciertamente tiene la expectativa de que el texto lo “transporte” a otros horizontes, en los momentos en los que el color local se hace presente. Por ejemplo, en la obra de Mário de Andrade traducida por Jacques Thiériot en 2016, *Macounaïma*, el título traducido parece ser una tendencia de traducción contemporánea para las palabras de origen indígena, llevando el lector —al traducir fonológicamente— a la cultura de partida, parafraseando a Schleiermacher. Aún en la misma obra, el traductor francés, Thiériot (2016), explica que donde Mário de Andrade menciona cientos de especies, en lo que se refiere a fauna y flora, él mantuvo el principio de traducir solo los nombres de especies también existentes en Francia y conservó los nombres de las otras, de origen indígena, transcribiéndolas según su pronunciación nativa. También incluyó en su traducción lo que comprendió como un inventario civilizacional y cultural, a saber: piedras, dioses, demonios y monstruos. De esta manera, Thiériot mantuvo la extrañeza original de las palabras *tupi*, así como lo hizo también en la enumeración de peces, dejando los nombres indígenas como reflejo de la especificidad brasileña.

Existe otra estrategia, que se utiliza cuando no existe un referente conocido, que es la de las perífrasis que designan realidades desconocidas en la cultura para la que se traduce. Como sucede, por ejemplo, en la traducción de palabras o expresiones culturales brasileñas que no existen en la lengua-cultura francesa, y que llamamos de traducción explicativa.

El caso de la traducción francesa de la leyenda de José de Alencar, *Iracema*, ilustra con más detalle nuestro punto de vista. Ninguno de los dos traductores —Lebesgue y Oseki-Dépré— tradujo el “argumento histórico” de dos páginas que introduce las notas. La supresión del argumento histórico en las traducciones denota el poco interés en contextualizar hechos históricos de Brasil, como si la leyenda debiese permanecer misteriosa, atemporal y/o exótica. La narrativa de *Iracema* tiene, por el contrario, un límite temporal (principios del siglo XVII) y espacial (el Estado de Ceará). En cuanto a las notas que siguen al argumento histórico (unas treinta notas en el original de Alencar), se reducen a siete notas a pie de página en la traducción de Lebesgue y llegan a ochenta y siete en la traducción de Oseki-Dépré —no a pie de página, sino a continuación del texto traducido. (TORRES, 2014, p. 151-152)

La traducción de Lebesgue forma parte de una colección para jóvenes, lo que sin duda es una de las razones por las que evitó las notas. En su lugar, utiliza varias estrategias como la aposición, por ejemplo, *l'abeille jaty* para “abeja jati” o *le dieu Tupan* para “Tupã”; la naturalización, como en *le démon des bois* para “Jurupari” o aún *le chien des bois* para “guará”; la explicación entre paréntesis para “maraca (que es el estandarte de la tribu)” o la explicación insertada en el texto “el secreto de la bebida sagrada, elaborado con las hojas del árbol de jurema, y el misterio de los sueños divinos que trae” (traducción de las autoras) para “jurema”. Sean préstamos o heterolingüismo, las estrategias de los traductores intentan dar cuenta de las especificidades culturales, de una forma u otra. Por estas razones, es difícil apoyar y coincidir con algunos estudiosos quienes, como Sartre, muestran cierta ambigüedad respecto del exotismo, como se puede ver en las líneas siguientes:

Llenos de brillantez, de joyas, de hermosos nombres extranjeros, los libros de Morand anuncian, sin embargo, la muerte del exotismo; están en el origen de toda la literatura que pretende destruir el color local al mostrar que las ciudades lejanas con las que soñamos en nuestra infancia son tan desesperadamente familiares y cotidianas a los ojos y corazones de sus habitantes como la estación de tren de Saint-Lazare y la Torre Eiffel para nuestro corazón y nuestros ojos. (SARTRE, 1954, p. 227)

Otros autores, como Lévi-Strauss, al comenzar sus *Tristes Trópicos* por “Odio los viajes y los exploradores.” (LÉVI-STRAUSS, 1988, p. 13), incluso sugieren que los consumidores de exotismo no solo tienen gustos superficiales, sino que también son eurocéntricos,

5. A modo de conclusión

La exotización, la conciencia del otro y la estrategia de traducción que conduce al conocimiento de ese *otro*, está siendo rehabilitada por la traducción literaria, especialmente a principios del siglo XXI. La traducción literaria se ocupa, siempre que sea posible, de la preservación de la identidad cultural de la obra traducida y de la preservación del otro, de su alteridad. La representación del *otro* en la traducción literaria, como hemos visto, es una construcción exotizante que oscila entre la alteridad, la diversidad y la extrañeza. La exotización, que dinamiza y alcanza un conocimiento cultural diferente del propio, provoca el choque con la novedad, fuente creativa. El traductor literario penetra así el mundo intercultural, o incluso transcultural, de la transgresión, innovando con formas literarias insólitas para transportar al lector al ambiente del texto traducido, que se comprende como medio de conocimiento.

Referencias

- ANDRADE, Mário de. *Macounaïma*. Traducido por J. Thiériot. Paris: Cambourakis, 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 2005.
- BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Traducido por Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan y Andreia Guerini. Tubarão: Copiart, 2012.
- BERMAN, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Traducido por Ignacio Rodríguez. Buenos Aires: Dedalus, 2014.
- CUNHA, Euclides da. *Hautes terres: la guerre de Canudos*. Traducido por Jorge Coli y Antoine Seel. Paris: Métailié, 1993.
- CUNHA, Euclides da. *Hautes terres: la guerre de Canudos*. 2ª ed. Traducido por Jorge Coli y Antoine Seel. Paris: Métailié, 1997.
- Dictionnaire de l'Académie française*. Paris : Chez la Vve B. Brunet, 1762.

<http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html>

Dicionário Etimológico francês do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/exotique>

GONCOURT, Edmond y Jules Goncourt. *Journal Des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*. Monaco: Éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1957.

GUYAU, Jean-Marie. *L'Art au point de vue sociologique*. Paris: Ed. de Saint-Cloud, [1887] 1923.

HARTOG, François. *Anciens, modernes, sauvages*. Paris: Seuil, 2008.

LEUVEN-ZWART, Kitty van. "Translation and Original." *Target* 1:2 (1989): 151-181.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Prólogo de Manuel Delgado Ruiz. Traducción de Noelia Bastard. Barcelona: Paidós, 1988.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*. Abington: Routledge, 2014.

RABELAIS, François. *Quart Livre*. T.2. Paris: Marty-Laveaux, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1954.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, [1813] 2000.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Paris: Fata Morgana, 1978.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Traducción de Martí Mur Ubasart. México y Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres Brésiliennes*. Arras: Artois Presses Université, 2004.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. "Parlons du traducteur: rôle et profil." *Traduire* 227 (2012): 53–61.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário: história e crítica*. Traducción de Germana Henriques Pereira de Sousa, Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes y Aída Carla Rangel de Sousa. Volumen 2. Tubarão y Florianópolis: Copiart y PGET/UFSC, 2014.

Torres, Marie-Hélène Catherine. “Tradução e ética: a problemática da retroconversão.” *Cadernos de Tradução* 41 (2021): 174–184.

TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2008.

TRADUZIR A METÁFORA: DISCUTINDO O PROCESSO DE TRADUÇÃO DA POESIA DE SOUSÂNDRADE

Ana Karla Canarinos

Wagner Monteiro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução

O trabalho com a linguagem feito sobretudo nos cantos II e X de *O Guesa* é um dos motivos pelos quais a obra de Joaquim de Sousândrade foi ignorada até meados da década de 1960. Tendo em vista que o Romantismo brasileiro foi o responsável por consolidar o repertório linguístico e metafórico comum entre os autores, Sousândrade, inserido temporalmente nesse período, rompe com o sistema linguístico comum formado ao longo do século XIX brasileiro. Segundo Luiza Lobo, Sousândrade “não recebeu influências, mas as incorporou num processo antropofágico de absorção de todos que buscavam dominá-lo com um *credo* ou uma *teoria*” (LOBO, 2005, p. 206). A absorção de diferentes tradições literárias, a americana, a inglesa e a francesa, transformam completamente as metáforas literárias e o trabalho com a linguagem desenvolvido pelo autor na sua épica.

Na “*Memorabilia*”, de 1876, o poeta assume as suas influências e afirma que a aprendizagem dos mestres fez com que quisesse opor-se a eles e criar um eu lírico absolutamente livre de seus preceitos poéticos. Nesse sentido, o pensamento de Sousândrade contraria o pensamento de boa parte da crítica literária brasileira do Romantismo. Impregnada pelos conceitos poéticos herdados da tradição neoclássica, os críticos esperavam um apuramento formalromântico da épica sousandradina. O próprio poeta aponta nessa “*Memorabilia*” uma série de críticas que saíram nos jornais do período a respeito de sua originalidade e desrespeito às regras poéticas.

Conforme destaca Antonio Candido (2012), mesmo com o desejo de ruptura formal imanente ao Romantismo, houve no Brasil uma conservação de princípios da poética e da retórica tradicionais, demonstrando uma consciência crítica não de ruptura, mas de acomodação às normas cultivadas no neoclassicismo. Sousândrade, nesse sentido, estava escrevendo contra a corrente do período romântico conscientemente.

Candido analisa o Romantismo como uma espécie de contradição entre inovação e permanência da estética neoclássica. Por isso, autores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar se propunham a criar uma ruptura com o modelo europeu, criando um espírito dialético entre permanência e ruptura, originalidade e imitação na literatura brasileira. Em última instância todos estavam preocupados em imprimir um caráter estritamente nacional na sua épica e cada um investiu em estratégias discursivas diferentes nessa busca pela brasilidade literária. Sousândrade estava muito consciente desse lugar e da tradição literária na qual estava inserido e também se posiciona a respeito da contradição “permanência/ruptura” e reconhece que sua poesia não segue a “ciência do bem-gradar” ao público.

No primeiro parágrafo do “Memorabilia”, o poeta discute o problema da importação da forma e da imitação do estrangeiro na composição poética brasileira. O cerne da crítica de Sousândrade é a ideia de cópia e imitação europeia sem a busca do “caráter literário original” da literatura. É justamente movido pela busca do original que Sousândrade escreve a épica *O Guesa*, como uma resposta a essa tradição que buscava a representação do nacional na poesia.

A necessidade da originalidade na escrita poética, característica imprescindível salientada por Sousândrade, é abordada por Haroldo de Campos na sua *Revisão de Sousândrade* (1985). O crítico analisa toda a obra poética de Sousândrade guiado pela noção de *paideuma* – conceito criado pelo poeta e crítico norte-americano, Ezra Pound – que Haroldo recupera para repensar a tradição literária brasileira segundo a “tradição do novo”. Revisando os autores de acordo com a sua originalidade estética, Haroldo de Campos criou um *paideuma* para a literatura brasileira, composto por Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira, Sousândrade, Odorico Mendes, José de Alencar (o de *Iracema* apenas),

Pedro Kilkerry, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mario de Andrade (o de *Macunaima*), Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa. Tendo em vista esse caráter inovador e original atribuído à poesia de Sousândrade, consideramos que a metáfora se torna um tema fundamental para pensar a sua poesia como uma renúncia do lugar-comum linguístico criado pela tradição.

Paul Ricoeur, em *A metáfora viva* (2015), discorre sobre as diferentes maneiras de se pensar a metáfora desde a retórica clássica, passando pela semiótica e semântica, até chegar na hermenêutica. Seus oito estudos tratam da metáfora em três níveis: a palavra, a frase e, por fim, o discurso. No nível da palavra, o autor inicia o livro tratando da diferença do tratamento e da função da metáfora na *Poética* e *A Retórica*, de Aristóteles. Segundo Ricoeur, há uma dualidade fundamental no tratamento da metáfora dentro dessas duas instâncias. A retórica estaria mais para o uso do discurso, tendo em vista a utilização da eloquência como um modo de gerar persuasão e convencimento; já a poética “seria a arte de compor poemas trágicos e não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão [...] Poesia não é a eloquência” (RICOEUR, 2015, p.23).

A metáfora, entretanto, segundo Ricoeur, tem um pé em cada domínio, configurando-se como “uma única estrutura, mas duas funções: uma função retórica e uma poética” (RICOEUR, 2015, p. 23). Quer dizer, a diferença de função da metáfora, para a poesia se resumiria na tríade: *poiesis* – *mimesis*–*Kátharsis*, enquanto na retórica: retórica-prova-persuasão. A única estrutura da metáfora que Ricoeur afirma existir em ambos os níveis consistiria simplesmente no procedimento do nome (*lexis*). Aristóteles diferencia a função da metáfora nas obras *A Poética* (metáfora com uma função mimética) e *A Retórica* (metáfora com uma função persuasiva). Neste trabalho, utilizaremos a análise de metáfora de acordo com a *Poética*.

Sobre as funções da metáfora, Ricoeur afirma que ambas as visões, apesar das diferenças, possuem a mesma estrutura a partir de três conceitos principais: o desvio, o empréstimo e a substituição. Sabendo-se que estes só são possíveis a partir da diferenciação do sentido próprio – também chamado primeiro – do sentido estranho – também chamado

figurado, a metáfora, portanto, seria um desvio do uso habitual da palavra; um empréstimo de sentido; uma substituição de uma palavra (ausente) por outra (metafórica). Essa ideia de desvio, empréstimo e substituição é comum aos dois sentidos de metáfora desenvolvidos por Aristóteles nas suas duas obras; a diferença se configuraria na função do conceito de metáfora nas obras. Na *Poética*, a metáfora teria uma função preponderantemente mimética; e na *Retórica*, teria uma função persuasiva.

Nesse sentido, a metáfora aristotélica pode ser compreendida a partir dos padrões da palavra e do grau de semelhança, quer dizer, utilizar uma metáfora, nesse sentido, implica em empregar um termo em lugar de outro, seja como desvio, como um empréstimo semântico ou como uma substituição. Dessa forma, quando se entende a metáfora como figura de linguagem, vemos que, no âmbito da figura, a metáfora assemelha-se a uma imagem, que poderia ser pensada como a própria ação da mimese. Ou seja, o processo de representação da metáfora é o mesmo mecanismo que o da ficção com a realidade, no sentido de que a linguagem e a ficção podem ser concebidas como metáforas da realidade. Segundo Ricoeur, foi um grave contrassenso a mimese aristotélica ser confundida com o conceito de *imitatio*, no sentido de cópia. Se ela comporta uma referência inicial ao real, esse movimento é inseparável também da dimensão imaginativa e criadora. Essa tensão, aparece claramente na distinção entre tragédia e comédia para Aristóteles.

Sob essa perspectiva aristotélica que pensa a metáfora como um desvio da linguagem ordinária, que acaba perpassando mesmo o conceito de mimese, a noção de comparação também torna-se problemática, uma vez que “aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, ao contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida” (RICOEUR, 2015, p.46).

Derrida se contrapõe a essa visão aristotélica de linguagem, ao repensar a relação entre fonética e escritura. Logo no início de *Gramatologia*, obra publicada em 1967 e que é referência central ao pensamento de Jacques Derrida, o filósofo se refere a uma iminente transformação do problema da linguagem que, no decorrer da cultura

ocidental, veio se consolidando como o horizonte mundial das mais diversas e heterogêneas pesquisas.

Tal estratégia é constituída de dois momentos ou, nos termos derridianos, de um duplo gesto: o da inversão e o do deslocamento. Trata-se de inverter a hierarquia conceitual metafísica, quebrando a partir da desconstrução. A desconstrução dos binarismos, para Derrida, consiste no problema do privilégio atribuído à voz, ou seja, ao fonocentrismo, em oposição ao rebaixamento do *logos*, ou seja, da escritura. O fonocentrismo, nesse sentido, se configuraria como o oposto do logocentrismo. *Phoné* e *logos*, discurso e sentido, seriam inseparáveis um do outro e constituiriam, para o autor, a essência da linguagem. Ao rever a metafísica e esse privilégio da *Phoné*, o princípio da desconstrução agiria nas suas brechas e contradições, ou seja, no próprio potencial desconstrutor inerente ao seu discurso e aos binarismos. Nesse sentido, a metaforicidade do discurso torna-se incontrolável, uma vez que a desconstrução anula qualquer princípio de delimitação entre o “sentido próprio” e o sentido “figurado” aristotélico.

A dualidade entre sentido próprio e sentido figurado criada por Aristóteles e revista pelo pós-estruturalismo de Derrida é também uma dualidade presente em *O Guesa*. Nesta seção mostramos o caminho percorrido pelo gênero épico no Brasil e como Sousândrade se relaciona com a tradição no que diz respeito à produção de uma épica e às metáforas da natureza em busca de representar um espírito nacional. A relação do índio com a natureza brasileira foi uma constante no Romantismo brasileiro a ponto de tornar-se um senso comum quando se pensa o nacionalismo no século XIX. Quer dizer, a recorrência das comparações com a natureza entre os românticos fez com que essas metáforas perdessem o efeito forte de sentido figurado, tornando-se quase um sentido próprio no universo literário oitocentista.

Por outro lado, as metáforas utilizadas nos dois momentos infernais do poema geram a dualidade “permanência/ruptura”, pois, se por um lado Sousândrade recorre ao arsenal metafórico da natureza nos cantos I e parte do II, o poeta também rompe, substitui e cria associações linguísticas não reconhecíveis pelo público leitor do período. O empréstimo de palavras do inglês a referência a diversos presidentes e grandes proprietários americanos transformaram a fuga do índio numa

fuga metafórica, em que a linguagem no canto II e no canto X torna-se quase irreconhecível, justamente pela criação de metáforas não usuais, com um sentido ainda mais figurado.

1. Traduzir a metáfora

Merton Dagut (1976), no clássico “Can metaphor be translated?”, destaca o protagonismo da metáfora no processo de tradução literária. O primeiro ponto sublinhado pelo autor se refere ao fato de não existir um dicionário bilíngue de metáforas. Ora, em qualquer trabalho de tradução, bem como entre quaisquer línguas, a busca por significados de diversos vocábulos é constante no processo de tradução. Deste modo, como atuar frente a léxicos com possibilidades de significações tão complexas?

Linguistically speaking, this means that metaphor is a matter of "performance", as indeed any phenomenon capable of producing a change in a language system must be, and as such it is unpredictable and irreducible to "rules". Metaphors are not to be found in that repository of semantic "competence", the dictionary (except, perhaps, in illustrative quotation), since every metaphor is an entirely new and unique creation. The elusiveness of metaphor - the difficulty in getting a linguistic grip on it, so to speak - derives from its being at the frontier of linguistic change and fluidity. So do the problems of translating it. (DAGUT, 1976, p. 23)

No processo de tradução de metáfora, há dois agravantes que serão desenvolvidos nesse capítulo: 1. A metáfora na poesia; 2. A metáfora em literaturas distantes temporalmente. Esses dois pilares serão relevantes para pensarmos o processo de tradução de metáfora na poesia de Sousândrade. Isto é, como traduzir metáforas presentes em textos poéticos, cujo sistema linguístico apresenta um aprisionamento e uma estrutura diferente da do texto em prosa? Do mesmo modo, como propor uma ponte entre a significação apontada por uma metáfora do XIX no século XXI? “But the problems of rendering poetic metaphor are so inextricably bound up with those arising from other essential features of poetry, such as rhythm, rhyme, and assonance, that they can hardly be examined in isolation.” (DAGUT, 1976, p. 25).

Nesse processo de tradução de metáfora é primordial que nos ancoremos na ideia de transculturação, desenvolvida por Haroldo de Campos (2011). Deste modo, com a impossibilidade de que uma metáfora seja traduzida por um processo de equivalência semântica, resta como opção a recriação do texto poético. Assim, não se pretende reconstituir a mensagem que o poema quer transmitir, mas recriar a informação estética que o poema apresenta. Portanto, para Haroldo, a tradução de textos poéticos sempre será recriadora e autônoma, mas também recíproca.

Se Haroldo de Campos, por meio da transcrição, advoga por um modelo que se afaste de função social, cultural e histórica do texto de partida, com foco na informação estética, neste trabalho não temos como meta propor tal radicalismo. A tradução de Sousândrade que será esboçada pretende manter uma ponte entre o texto de partida e o de chegada, mantendo traços da cultura latino-americana e do português em contato com o espanhol.

2. Tradução comentada de um fragmento do canto segundo de *O Guesa*, de Sousândrade

Apresentamos abaixo um esboço de tradução de um trecho do canto segundo de *O Guesa*. Faremos marcações ao longo do texto indicando as partes que apresentam questões pertinentes aos estudos da tradução. A edição que utilizamos é a organizada por Luiza Lobo e publicada em 2012¹.

<p>Pois, tão grande é a força dos exemplos Que dão homens aos cândidos d'infância:</p>	<p>Pues, tan grande y fuerte son los ejemplos que hacen hombres a los de eterna infancia</p>
<p>Seguir aos sábados crendo, na ignorância Aos prostíbulos vão, vindo dos templos.</p>	<p>Seguir van creyendo, en la ignorancia A los burdeles van, salen de templos.</p>
<p>Tal o filho do Sol, peregrinando A sós, dos mundos à atração risonha, No barracão pernoite: e acorda estando</p>	<p>Como el hijo del Sol, peregrinando Solo, del mundo a la atracción irónica En el campo duerme: despierta estando</p>

¹ SOUSANDRÂDE, Joaquim de. *O Guesa*. In: LOBO, Luiza (org). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012

Qual quem da sociedade s'envergonha.	Mal con la sociedad antagónica
- Os primeiros fizeram As escravas de nós; Nossas filhas roubavam, Logravam E vendiam após.	- Los primeros hicieron Como esclavas tuyas Nuestras hijas robaron Engañaron Y vendieron sucias
- Carimbavam as faces Bocetadas em flor, Altos seios carnudos, Pontudos, Onde há sestras de amor.	- Estamparon las caras adornadas en flor, Altos senos carnudos Puntudos, Donde hay siestas de amor.

Nos trechos acima há várias metáforas utilizadas pelo eu-lírico que apontam para direções de difícil compreensão e, conseqüentemente, fazem com que o trabalho de tradução seja ainda mais complexo. Vale ressaltar que não dispomos no Brasil de uma edição anotada de *O Guesa*, o que torna o trabalho de tradução ainda mais desafiador. O segundo verso do fragmento escolhido chama a atenção por apresentar uma imagem poética bastante metafórica: “Que dão homens aos cândidos d’infância”. Há uma metáfora de amadurecimento, que ao mesmo tempo se apresenta como contraponto a uma doce infância que parece querer perdurar. Optamos por “que hacen hombres a los de eterna infancia”. Isto é, na tradução sublinhamos o caráter duradouro da infância, que se contrapõe ao homem, constituído como metáfora. Ainda nessa estrofe, destaca-se uma opção mais conservadora. Há uma antítese construída entre prostíbulo e templo em “Aos prostíbulos vão, vindo dos templos.”. Optamos por manter a antítese e, ao mesmo tempo, a metáfora, já que não se trata de prostíbulos e templos, mas da ideia de pecado e salvação. Assim, o resultado é a tradução “A los burdeles van, salen de templos.” com a escolha do verbo “salir”, posto que “venir” tem uma carga semântica diferente em alguns contextos do português.

Na segunda estrofe, fizemos modificações significativas que serão explicadas ao longo deste parágrafo. O primeiro ponto diz respeito à rima entre “risonha” e “s’envergonha”, que segue o modelo ABAB e que dificilmente seria traduzida em espanhol. Deste modo, a metáfora da “atração risonha” e de uma “sociedade envergonha” foram adaptadas

para metáforas que mantêm a carga negativa presente em toda a estrofe. O riso, visto por nós como irônico, foi traduzido no verso como “atracción irónica”. A sociedade envergonhada surge na tradução como um espaço antagônico ao eu-lírico. Da mesma forma, “no barracão pernoite” foi traduzido para “en el campo duerme”, que retira a imagem de um “barracão”, algo tão comum em culturas latino-americanas, mas que, ao ser traduzida ao espanhol, por uma palavra como “pabellón”, acaba gerando uma imagem genérica, sem a especificidade espacial e até mesmo econômica que um “bacarrão” transmite. Como os barracões se encontram geralmente no campo, preferimos ampliar a imagem poética, que produz um sentido diferente do texto original, mas mantém a reciprocidade entre o português e o espanhol.

Na terceira estrofe, mais uma questão formal que produziu uma alternativa de tradução bastante recriadora. “As escravas de nós/ e vendiam após” foi traduzido como “Como esclavas tuyas/ y vendieron sucias”. A rima é assonante tanto no texto de partida, como no de chegada. Recorremos a “sucias” tendo em vista os versos anteriores, que afirmam que as mulheres foram roubadas e entregues após servirem de escravas. Portanto, a imagem da falta de “pureza” em uma sociedade patriarcal foi utilizada na tradução com o adjetivo “sucias”, ressaltando como as mulheres escravizadas eram vistas no século XIX.

3. Conclusão

Fica claro, portanto, como em todas as traduções, tivemos uma preocupação formal de manutenção da métrica e esquema de rima proposto por Sousândrade. Como *O Guesa* é um poema épico oitocentista, há um esquema métrico que, embora nem sempre seja extremamente rígido, mantém um padrão bastante evidente. Do mesmo modo, produzimos um trabalho de recriação do poema de Sousândrade, cujo resultado pode parecer à primeira vista, distante em alguns momentos do original. No entanto, um olhar mais atento verificará que há reciprocidade entre as duas línguas, o português e o espanhol, e que a imagem poética do texto de partida foi recuperada no texto de chegada.

Portanto, por meio de um breve esboço, demonstramos como o processo de tradução de poesia, e também de metáfora, demanda uma

proposta recriadora, que dialogue com o texto de partida e sua complexidade, mas que também proponha soluções que funcionam dentro de um sistema linguístico diferente, finito, e com referências que apontam para caminhos muitas vezes diferentes.

Referências

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

DAGUT, Menachem. *Can "Metaphor" be translated*. *Babel*. 22. p. 21-32, 1976.

LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

SOUSANDRÂDE, Joaquim de. *O Guesa*. In: LOBO, Luiza (org). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012

ALFONSINA STORNI EM TRADUÇÃO NO BRASIL

Marlova Gonsales Aseff
Universidade de Brasília

Introdução

As antologias em geral têm um importante papel para o conhecimento, a conservação e a revitalização da literatura (MARCHESE & FORRADELLAS, 2000, p. 30). Já as antologias de tradução em particular, entendidas aqui como “uma coleção de textos traduzidos, geralmente literários [...], são indispensáveis ao estudo da tradução e da cultura literária, mesmo em países em que elas estão menos em evidência” (FRANK, 2008, p. 13). Partindo desses pressupostos, o objetivo deste capítulo é fazer uma abordagem crítica de duas antologias recentemente traduzidas para o português do Brasil, reunindo uma amostra significativa da poesia de Alfonsina Storni (1892-1938). A poeta suíço-argentina, cuja obra até pouco tempo contava com alguns poucos poemas publicados em antologias dedicadas à poesia hispano-americana e em suplementos culturais do Brasil, durante o ano de 2020, teve três volumes traduzidos dedicados exclusivamente à sua poesia. Dois desses volumes são antologias que reúnem uma amostra de todas as fases de sua produção poética. Tal acontecimento nos leva a especular sobre os fatores que motivaram essas edições, tendo em vista o pouco traduzidas que costumam ser as poetisas hispano-americanas em nosso país.¹ Por outro lado, o momento é propício para a publicação à prosa de mulheres

¹ São ainda poucas as poetisas de língua espanhola que tiveram livros integrais traduzidos pelo mercado editorial brasileiro no século XX e início do XXI. São nomes como Gabriela Mistral; Alejandra Pizarnik; Delmira Agustini, Tamara Kamenszain, Carol Bracho, Sor Juana Inés de la Cruz, Lucía Baltar, Susana Thénon, Natalia Litvinova, Ida Vitale, Carina Sedevich e Julieta Marchant. Também, recentemente, a editora sediada em Porto Alegre Escola de Poesia lançou o projeto Orisun Oro, que publicou as poetisas “amefricanas” Georgina Herrera (Cuba); Mayra Santos-Febres (Porto Rico) e Graciela González Paz (Argentina).

da América hispânica², movimento esse que, ao que parece, ainda não chegou à poesia com a mesma intensidade.

Nossa proposta é abordar comparativamente as edições, indo em busca dos projetos de tradução subjacentes que surgem a partir da seleção dos poemas, da análise dos paratextos, das estratégias editoriais, chegando até uma breve análise textual, que poderá confirmar ou rechaçar os elementos constitutivos do projeto. Para isso, tentaremos determinar quem são os tradutores, assim como identificar algumas normas vigentes no campo da poesia traduzida no Brasil neste momento histórico (Toury, 2004; Bourdieu, 2013). As edições analisadas são: *Antologia poética*, lançada pela editora Coragem, de Porto Alegre, e *Sou uma selva de raízes vivas*, publicada pela editora Iluminuras, de São Paulo.

Alfonsina Storni: vida e obra

A poeta Alfonsina Storni (1892-1938) nasceu em um pequeno povoado da Suíça italiana, para onde seus pais tinham emigrado da Argentina em busca de melhores condições de vida apenas sete anos antes de a poeta nascer. A família regressaria à Argentina em 1896 e viveria na província de San Juan até 1901. Nesse ano, mudam-se para a cidade Rosário, e com a morte do pai, ainda na infância, Alfonsina começa a trabalhar como costureira e operária. Em 1907, sai numa turnê em uma companhia de teatro. Entre 1909 e 1910, recebe o diploma de professora rural (ZANETTI, 1998, p. 8-9). Antes de completar 20 anos, engravida e vai viver sozinha em Buenos Aires, onde nasce, em 1912, o filho Alejandro. Depois de alguma dificuldade, consegue emprego em um escritório. Nesse ambiente, escreve seu primeiro livro, *La inquietud del rosal*, publicado em 1916 numa edição de autor. Segundo Zanetti, Alfonsina tinha então 24 anos “e suas leituras escassas, fundamentalmente românticas, aparecem sustentadas pela marca ainda poderosa de Rubén

² Por exemplo, reportagem do suplemento Pensar do jornal *O Estado de Minas* de 11/2/2022 destaca o lugar ocupado no mercado editorial brasileiro nos últimos anos pelas autoras latino-americanas. Entre outras, destaca algumas coleções como a Nos.Otras, da editora Relicário, e a ¡Nosotros!, da Mundaréu. A reportagem também destaca a publicação, até aquela data, de 14 autoras do Chile, Argentina e Equador pela editora Moinhos, de Belo Horizonte.

Darío” (1998, p. 10, tradução nossa). Na mesma época, por intermédio do amigo Juan Lastra, começou a colaborar regularmente com a revista *Caras y caretas*. Em 1917, é nomeada diretora de um internato e, segundo Zanetti, nessa época já contava com numerosos amigos no ambiente literário de Buenos Aires. Em 1918, publica seu segundo livro, *El dulce daño*, no qual muitos poemas têm como “destinatário retórico” o homem e “surpreende a afirmação do corporal em todo o livro: tocar, beber, sentir” (ZANETTI, 1998, p. 12, tradução nossa). Em 1919, lança *Irremediabilmente*, seguido de *Languidez*, em 1920, cuja edição se esgota rapidamente e logo é reeditado. Nesse período, a poeta começa a escrever no jornal *La Nación* sob o pseudônimo de Tao-Lao. “É por estes anos que Alfonsina alcança fama e ressonâncias amplas”, recebendo convites para dar conferências no Uruguai (ZANETTI, 1998, p. 15, tradução nossa). Compõem o seu grupo de amigos na cena cultural do Prata o pintor Emílio Centurión, os escritores Horacio Quiroga, Enrique Amorim, Delmira Agustini e Juana de Ibarbourou, entre outros.

Em 1924, a casa Cervantes de Barcelona publica uma antologia de seus poemas. Em 1926, lança *Ocre*, reconhecido como o auge de sua produção. Em 1934, publica *Mundo de siete pozos*, obra mais aberta à experimentação de vanguarda. Já consciente de um tumor no seio descoberto em 1935, começa a escrever e lança *Mascarilla y trébol*, seu derradeiro livro.

Assim se encerram anos de muito trabalho e luta de uma mulher proletária, mãe solteira, em um meio literário predominantemente masculino. Em carta ao filólogo espanhol e seu amigo, Julio Cejador, Alfonsina Storni fez o seguinte desabafo:

¡Es que a las mujeres nos cuesta tanto esto! ¡Nos cuesta tanto la vida! Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del sexo en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos. Si logramos mantenernos en pie es gracias a una serie de razonamientos con que cortamos las malas redes que buscan envolvernos; así, pues, a tajo limpio nos mantenemos en lucha (STORNI *apud* ZANETTI, 1998, p. 7-8).

Não há dúvida de que, em sua trajetória, Storni rompeu com a todas as expectativas direcionadas a uma mulher de seu tempo: com todas as adversidades citadas anteriormente, conseguiu construir uma carreira literária de sucesso como poeta, abordando muitos temas tabus para a época. Para Ana Pizarro, Storni é uma voz que se soma a de outras escritoras surgidas nas primeiras décadas do século XX:

Se trata de un grupo de poetas - entonces se hablaba de poetisas y hoy el término se usa más bien con ironía - formados por Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini. A este grupo habría que agregar otros nombres, como el de Dulce María Loynaz en Cuba, Teresa de la Parra en Venezuela, un poco más tarde Cecilia Meireles en Brasil, que tiene fuerte presencia (PIZARRO, 1995, p. 25).

Tradução e recepção no Brasil

Segundo nos lembra Alves-Bezerra no posfácio de sua tradução, Storni quase foi publicada no Brasil nos anos 1920, quando o escritor uruguaio Horacio Quiroga enviou o livro *Irremediavelmente* a Monteiro Lobato, que nesse ínterim dirigia a *Revista do Brasil*. Na edição de setembro desse ano, Lobato resenhou a obra, porém sem demonstrar o mesmo entusiasmo de Quiroga em relação aos poemas. Ainda segundo Alves-Bezerra, “no texto, Lobato se esquivava de apreciar criticamente a poeta, assim como eludia o que havia de mais erótico no livro” (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 151).

Antes, em 1919, a tese intitulada “A mulher na literatura hispano-americana”, apresentada por Maria Ritta Soares de Andrade no Atheneu Pedro II de Aracajú (SE), trazia alguns dados sobre a poeta (WOGAN, 1948, p. 28). Quase seis meses após o suicídio de Storni, em 22 de abril 1939, José Bittencourt escreveu na revista *Dom Casmurro* o necrológico intitulado “A poesia de Alfonsina Storni” (WOGAN, 1948, p. 33). Em 31 de outubro de 1943, Sílvio Júlio de Albuquerque Lima publicou um breve estudo da poesia de Storni no *Pensamento da América*, suplemento Pan-americano do jornal *A manhã* (WOGAN, 1948, p. 36).

Em relação aos poemas traduzidos publicados no suporte livro nos anos de 1930 e 1940, aparece, em tradução da escritora, poeta e

educadora Rosália Sandoval, “A escuta”, na antologia *Versos alheios* (Rio de Janeiro: Alba, 1930). Já os poemas “A carícia perdida”, “Em silêncio” e “Tu me queres branca” são traduzidos e publicados por Ribeiro Couto em 17 de agosto de 1941 no *Pensamento da América*, suplemento Pan-americano do jornal *A manhã*, também do Rio de Janeiro, e Carlos Maranhão publica “Moderna” na antologia *Frutos Colhidos em Pomar Alheio* (Rio de Janeiro: Gráfica Ondina, 1944). Após essas publicações, localizamos o poema “A carícia perdida” na antologia *Lira da América*, com organização e tradução de Sólton Borges dos Reis (São Paulo: Editora Livraria Teixeira, 1973). Bem depois, surgem dois poemas de Storni (“Cemitério voltado ao mar” e “Tu me queres branca”) na antologia *Grandes Vozes Líricas Hispano-americanas*, organizada e traduzida por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, coleção *Poesia de Todos os Tempos*). Essas traduções provavelmente foram feitas no México entre 1954 e 1955, para um curso de Estudos Brasileiros ministrado pelo filólogo na Universidade do México. Em seguida, o poema “*Bien pudiera ser*” (“Bem podia ser”) aparece na *Antologia Poética Ibero-Americana*, organizada por Pavel Égüez (Cuiabá: Asociación de Agregados Culturales Iberoamericanos, 2006), e o poeta Thiago de Melo traduz “Lua” e “Tu me queres branca” para a antologia *Poetas da América de Canto Castelhana* (São Paulo: Global, 2011). Localizamos, portanto, oito publicações de poemas de Storni em antologias e três em suplementos culturais. Porém, até 2020, a poeta não havia recebido tradução de seus poemas em volume integral.

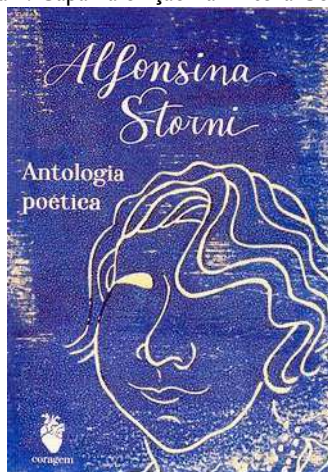
As editoras das recentes traduções brasileiras de Alfonsina Storni

Como já mencionamos, as edições analisadas neste trabalho são a da Iluminuras e a da Coragem. A primeira é uma editora com sede em São Paulo que está há 36 anos no mercado brasileiro. Fundada em 1987, a editora tem um catálogo fortemente relacionado à poesia e à poesia traduzida. Já a jovem editora Coragem, com sede em Porto Alegre, tem cerca de quatro anos de existência e está voltada à publicação na área das Ciências Sociais e Literatura da América do Sul. No catálogo da Coragem,

os únicos livros de poesia estrangeira até este momento são justamente os volumes dedicados a Alfonsina Storni.

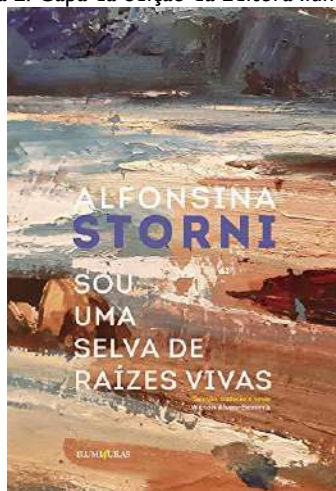
A seguir, trazemos as imagens as capas das ambas as edições, destacando que embora não esteja completamente visível, o nome do tradutor consta na capa da edição da Iluminuras, o que não acontece na edição da Coragem.

Figura 1: Capa da edição da Editora Coragem



Fonte: editora Coragem

Figura 2: Capa da edição da Editora Iluminuras



Fonte: editora Iluminuras

A análise das edições revela alguns aspectos sobre normas tradutórias da edição de poesia no Brasil, no sentido em que Toury (2004) empregou o conceito. Por exemplo, o fato de ambas as edições serem bilíngues não pode ser considerado mero acaso. As edições de poesia entre nós, pelo menos as de línguas mais difundidas, as neolatinas, o inglês e até mesmo o japonês e o alemão, têm seguido a tendência de serem bilíngues. O experiente editor Jiro Takahashi avalia que:

Uma certa preferência dos leitores para edições bilíngues de poesia é sintoma de uma exigência maior do leitor de poesia. Em geral, é um leitor interessado em acompanhar o processo tradutório. Até porque o tradutor de poesia, no momento da tradução, ele está produzindo uma poesia. Uma edição bilíngue, de certa forma, expõe para o leitor o fazer poético do tradutor (TAKAHASHI, 2023).

Outro fato a ser observado é que uma das edições estudadas é fruto de financiamento coletivo, uma tendência no campo das artes e da literatura no Brasil. Para esse projeto, a editora Coragem contou com cerca de 300 apoiadores. Nos últimos anos, esta modalidade de financiamento propiciou, por exemplo, no campo da poesia traduzida, a publicação no Brasil de antologias como a de Gabriela Mistral e de Langston Hughes (Editora Pinard, 2021 e 2022, respectivamente), entre outros projetos. Já para a tradução da *Iluminuras*, o tradutor contou com uma bolsa internacional para tradutores, da casa do tradutor de Looren, na Suíça. Essas modalidades podem ser vistas como fatores que têm o potencial de diminuir os riscos envolvidos na edição de poesia em nosso mercado editorial.

Em busca do tradutor e da tradutora

Para Berman (1995), ir até o tradutor é um momento metodológico essencial à crítica de tradução. Para ele, “uma das tarefas de uma hermenêutica do traduzir é ter em vista o sujeito que traduz. Assim, a pergunta *quem é o tradutor?* deve ser firmemente colocada frente a uma tradução” (BERMAN, 1995, p. 73, tradução nossa).

Segundo nota biográfica localizada no final da edição de *Sou uma selva de raízes vivas*, Wilson Alves-Bezerra é natural de São Paulo, nascido em 1977. Além de tradutor de literatura do Prata, é poeta, romancista, crítico de literatura e professor na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Já traduziu várias obras do uruguaio Horacio Quiroga e do argentino Luis Gusmán, sendo finalista do Prêmio Jabuti de 2011 na categoria tradução. Sobre Ezequiel Scapini, a partir de informações colhidas em entrevista, sabemos que é formada em Ciências Sociais pela UFRGS, com especialização em Estudos Latino-americanos na UFJF e mestrado em Sociologia também pela UFRGS. Atualmente, faz doutorado em Ciências Sociais na Unicamp. Scapini não se considera propriamente uma tradutora:

Eu não sou tradutora e, até então, havia traduzido somente textos acadêmicos. Confesso que, quando o editor da Coragem, Thomás Vieira, propôs que eu fizesse a tradução, fiquei receosa. Fui convencida quando ele afirmou que tão importante quanto conhecer a língua era ter afinidade com os temas traduzidos. E, realmente, me identifico muito com Storni, com suas inquietações e com a intensidade de sua escrita, que traz temas como o papel da mulher - sua principal marca - uma geografia afetiva e emoções profundas (SCAPINI, 2023, s/p).

No entanto, a edição da Coragem não dá muito espaço a ela. Seu nome consta somente na página de rosto do livro, mas não há nota biográfica, tampouco a tarefa de seleção dos poemas lhe é formalmente atribuída. Já o nome de Alves-Bezerra aparece na capa da edição como tradutor e organizador. Ele também assina o texto das orelhas da edição da *Iluminuras*, além de uma nota sobre a organização e um extenso posfácio.

A seleção dos poemas

Nesta seção, analisaremos as duas antologias quanto à seleção. Ambas as edições estudadas se propõem a trazer uma amostragem de todos os títulos que compõem a obra poética de Storni e ambas organizam sua seleção em ordem cronológica. A única diferença é que a Coragem publicou os poemas em prosa *Poemas de amor* em outra edição integral. No entanto, como se pode observar a seguir, apenas três

poemas se repetem nas duas antologias, o que revela critérios de valoração distintos por parte dos antologistas.

Quadro 1: distribuição de poemas por antologia

Obra	Nº de poemas na edição da Iluminuras	Nº de poemas na edição da Coragem	Nº de poemas que coincidem em ambas as edições
La inquietud del rosal (1916)	4	4	01 (La loba)
El dulce daño (1918)	5	6	01 (Tú me quieres blanca)
Irremediavelmente (1919)	3	3	0
Languidez (1920)	4	9	0
Ocre (1925)	4	5	0
Poemas de amor (1926)	16	A editora Coragem edita esta obra integralmente	0
Mundo de siete pozos (1934)	4	6	0
Mascarilla y trébol (1938)	3	10	01 (Voy a dormir)*
Poemas não publicados em livro (1916-1921)	7	-	0
Total de poemas	50	43	03

Fonte: elaboração da autora.

* A edição da Coragem posiciona o poema *Voy a dormir* em *Mascarilla y trébol* e a da Iluminuras o inclui no grupo de “Poemas não publicados em livro”.

Alves-Bezerra, na nota do organizador de título “Traduzindo a dissonância”, apresenta a poeta e explica seus critérios de seleção dos poemas:

Essa seleção de 50 poemas contempla o corpo sensual, o corpo perturbado, a sexualidade, enunciado por um eu lírico feminino, que não se dobra às convenções sociais de seu tempo e que, portanto, enuncia-se de modo arrebatado e não submisso. Quer se destacar a retórica poderosa da poeta (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 11).

O organizador e tradutor diz ainda que “quis trazer da sua lírica o que dialoga com a gente de hoje, uma poesia em fúria e furor” (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 11). Alves-Bezerra expõe igualmente que selecionou

poemas “em que a mulher surge em seus desejos e contradições para além da retórica amorosa do enamoramento e da submissão ao macho” (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 12).

A edição da *Coragem* não explicita os seus critérios de seleção nos paratextos, porém Sacapini conta em entrevista que ela mesma selecionou os poemas a serem traduzidos. Ela afirma que:

O estudo da obra e o contato com outras antologias contribui para identificar os poemas imprescindíveis, por exemplo, “*La loba*”, que aborda as dores de uma mulher diante de seu papel social, mas que luta e reivindica seu espaço, e “*Voy a dormir*”, último poema da autora e em tom de despedida. E também selecionei poemas nos quais eu me identifiquei e que me tocaram muito, como “*Sentirse*” e “*Versos a la tristeza de Buenos Aires*” (SCAPINI, 2003, s/p).

Conforme é possível observar no Quadro 1, não deixa de surpreender a pouca identidade entre as escolhas dos antologistas, que só coincidem em três poemas. Por outro lado, isso faz com que as antologias se complementem, uma vez que um corpus mais abrangente fica disponível para o leitor brasileiro.

Os paratextos e os projetos de tradução

Para Paulo Henrique Britto, a organização de uma antologia de um poeta estrangeiro obriga o poeta que traduz a exercer a tripla função de tradutor, poeta e selecionador de textos e, às vezes, também pode assumir a função de crítico (BRITTO, 2016, p. 33). Esse é o caso da edição da *Iluminuras*, que traz uma nota do organizador e tradutor que, como já vimos, fala de critérios de seleção e também de tradução, além de contar com um estudo ao final do livro com cerca de 40 páginas nas quais aborda detalhadamente a vida de Alfonsina, além de alguns aspectos da recepção de sua obra na Argentina e no Brasil. O livro também está ilustrado com algumas fotos e fac-símiles de documentos sobre a poeta.

Na edição da *Coragem*, como já mencionamos, a tradutora também assume a função de selecionadora dos poemas, mas não ganha voz nos paratextos. Para essa edição, é resgatado um texto do sociólogo Sérgio Miceli, publicado anteriormente em 2013 na revista *Novos Estudos Cebrap*.

O texto, incluído como prefácio da edição, tem sete páginas e trata basicamente das várias fases da poesia de Storni. No entanto, discordamos em parte da visão sobre a poesia de Storni apresentada pelo sociólogo. Por exemplo, Miceli avalia que:

A composição mais famosa do volume, *Tú me quieres branca*, faz culminar a cantilena de provocação erótica em que negociam a figura mirrada da pombinha, prestes a ser esmagada, e o homem negro aludido como orangotango. A instigação erótica suscitada se nutre na entrega, submissão incondicional ao desvario da potência. A rendição logo reverte em cobrança, feita a um parceiro desejado, mas intratável (MICELI, 2020, p. 11).

Tal interpretação nos causa estranhamento e se junta a outras avaliações do sociólogo neste texto que atribui aos poemas de Storni a expressão de “devaneios”, “ressentimentos” e “autocomiseração”. Somente a escolha da palavra “cantilena” para se referir ao poema já está carregada de conotações preconceituosas, uma vez que em seu sentido figurado, cantilena é uma queixa repetida, maçante, geralmente atribuída às mulheres. De forma contrária, Alves-Bezerra prefere abordar a poesia de Storni como “gesto libertário e transformador”, de “lirismo sensual e anti-institucional” de uma poeta que “quebrou barreiras de gênero e de classe” (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 195). Parecem, portanto, paratextos que apontam para direções díspares em relação ao significado da obra de Storni, embora, como veremos adiante, o material de divulgação da editora Coragem ressalte outros atributos.

Do ponto de vista do projeto de tradução verbalizado no paratexto, Alves-Bezerra afirma que perseguiu como o tradutor uma proposta autoral de:

Reconstruir os poemas em português brasileiro de modo que nos soassem familiares, que a Storni brasileira não ficasse perdida apenas nas sonoridades oriundas do século XIX, mas que nos soasse atual, perturbadoramente atual. Ao momento de optar por fazer Alfonsina rimar em português ou fazê-la ser sugestiva e sensual, provocativa, escolhi a segunda via (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 12).

Por outro lado, Scapini, em entrevista, afirma que sua intenção, discutida junto a Pedro Gediél, o tradutor do outro livro de poemas de Storni da mesma editora, foi a de:

Deixar o menos visível possível a marca do tradutor-autor. Tarefa inglória, sabemos, e beirando ao impossível manter o ritmo, a métrica e a rima original. A tradução de poemas é polêmica, mas nossa preocupação sempre foi trazer a Alfonsina para o público brasileiro e, nesse sentido, priorizamos a fidelidade ao texto. Queríamos fugir de uma tradução que alterasse significativamente os poemas com priorização da rima no português. Por isso, creio que fizemos uma tradução literal [...] preservando o conteúdo que Alfonsina queria passar (SCAPINI, 2023, s/p).

Temos, portanto, um projeto que buscou a atualização formal dos poemas e outro que perseguiu a manutenção do conteúdo semântico. Quanto às motivações dessas edições, parece não restar dúvida de que a questão de gênero esteve por trás dessas recentes publicações da obra poética de Storni no Brasil. Nesse sentido, o site da editora Coragem apresenta assim a autora:

Alfonsina Storni (1892-1938) deixou rico legado de poesia e prosa, realizadas entre 1915 e 1938, tornando-se referência na literatura hispano-americana, considerada pela crítica e pelos leitores uma das vozes poéticas feminina/feminista e uma das atitudes feminista/feminina mais significativas de todos os tempos. As vozes das mulheres, durante muito tempo, estiveram sufocadas, e Alfonsina revoluciona essa colocação da voz feminina, assim como a reflexão do social, a luta por um espaço público para a mulher, e também a discussão sobre a questão de gênero. (ANTOLOGIA POÉTICA DE ALFONSINA STORNI, 2023, n.p)

Por sua vez, a contracapa da editora Iluminuras destaca que ela foi “feminista, poeta ao mesmo tempo irônica com o conformismo de homens e mulheres, frontalmente avessa ao patriarcado e celebradora do exercício pleno da sexualidade”. (ANTOLOGIA POÉTICA DE ALFONSINA STORNI, 2023, n.p)

Análise textual

Escolhemos para a análise um poema dos mais conhecidos de Storni que, além de ter sido traduzido nas duas edições contempladas neste estudo, também foi vertido anteriormente por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e por Thiago de Melo. O exame comparativo destas traduções tem como objetivo confrontá-las com os projetos de tradução implícitos ou explícitos evidenciados nas edições estudadas. Na tabela a seguir pode-se comparar o original e as traduções de Scapini (Coragem) e de Alves-Bezerra (Illuminuras):

Original (Losada, 1998)	Trad. Ezequiela Scapini	Trad. Wilson Alves-Bezerra
Tú me quieres blanca	Tu me queres branca	Você me quer branca
1.Tú me quieres alba, 2.Me quieres de espumas, 3.Me quieres de nácar. 4.Que sea azucena 5.Sobre todas, casta 6.De perfume tênue. 7.Corola cerrada.	Tu me queres alva, queres-me de espumas, queres-me de nácar. que seja açucena sobre todas, casta. de perfume tênue, corola fechada.	Você me quer clara, me quer de espuma, me quer de nácar. Que seja de açucena, e mais que tudo, casta. De perfume tênue. De corola fechada.
8.Ni un rayo de luna 9.Filtrado me haya. 10.Ni una margarita 11.Se diga mi hermana. 12.Tú me quieres nívea, 13.Tú me quieres blanca, 14.Tú me quieres alba.	Nem um raio de lua Filtrado me toca. Nem uma margarida Se diz minha irmã. Tu me queres nívea, Tu me queres branca, Tu me queres alva.	Que nenhum raio de lua tenha me tocado. nenhuma margarida se diga minha irmã. Você me quer nívea, você me quer branca, você me quer alva.
15.Tú que hubiste todas 16.Las copas a mano 17.De frutos y mieles 18.Los labios morados. 19.Tu que en el banquete 20.Cubierto de pámpanos 21.Dejaste las carnes 22.Festejando a Baco. 23.Tú que en los jardines 24.Negros del engaño 25.Vestido de rojo 26.Corriste al Estrago. 27.Tú qué el esqueleto 28.Conservas intacto	Tu que tiveste todas As taças a mão, De frutos e mel Os lábios vermelhos. Tu que no banquete Coberto de pámpanos Deixaste as carnes Festejando a Baco. Tu que nos jardins Escuros do engano Vestido de vermelho Correste ao estrago Tu que o esqueleto Conservas intacto	Todas as taças passaram por sua mão, frutas e mel seus lábios mancharam. Você que no banquete coberto de ramos deixou as carnes festejando Baco. Você que nos jardins negros da Enganação vestido de vermelho correu para o Estrago. Você que o esqueleto mantém intacto,

29.No sé todavía 30.Por cuales milagros, 31.Me pretendes blanca 32.Dios te lo perdone, 33.Me pretendes casta 34.Dios te lo perdone 35.Me pretendes alba!	Não sei ainda Por quais milagres Desejas-me branca (Deus te perdoe), Desejas-me casta (Deus te perdoe), Desejas-me alva!	não sei ainda, por qual milagre ou magia, você me quer branca (Deus te perdoe), me quer casta (Deus te perdoe) você me quer alva.
36.Huye hacia los bosques, 37.Vete a la montaña; 38.Límpiate la boca; 39.Vive en las cabañas; 40.Toca con las manos 41.La tierra mojada; 42.Alimenta el cuerpo 43.Con raíz amarga; 44.Bebe de las rocas; 45.Duerme sobre escarcha; 46.Renueva tejidos 47.Con salitre y agua; 48.Habla con los pájaros 49.Y lévate al alba. 50.Y cuando las carnes 51.Te sean tomadas, 52.Y cuando hayas puesto 53.En ellas el alma 54.Que por las alcobas 55.Se quedó enredada, 56.Entonces, buen hombre, 57.Preténdeme blanca, 58.Preténdeme nívea, 59.Preténdeme casta.	Foge aos bosques, Vá à montanha; Limpa-te a boca; Vive nas cabanas; Toca com as mãos A terra molhada Alimenta o corpo Com raíz amarga; Bebe das rochas; Dorme sobre a geada; Renova tecidos Com salitre e água; Fala com os pássaros Eleva-te à aurora. E quando as carnes Sejam-te devolvidas E quando tenhas posto Nelas a alma Que pelas alcovas Ficou-se enredada Então, bom homem, Desejas-me branca, Desejas-me nívea, Desejas-me casta.	Fuja para a mata; Para a montanha; Limpe essa boca; Vá viver nas cabanas; Toque com as mãos A terra molhada; Alimente o corpo Com a raíz amarga; Beba das rochas, Durma no sereno; Renove os tecidos com salitre e com água; fale com os pássaros e se levante à aurora. E quando as carnes tiverem voltadas, e quando tiver posto nelas a alma que pelas alcovas ficou enredada, então, bom homem, pretenda-me branca, pretenda-me clara, pretenda-me casta.

O original tem versos hexassílabos (seis sílabas poéticas) que, segundo atestam Merino *et al* (2005), é um dos versos mais frequentes na poesia tradicional e popular em língua espanhola. Traz também acentos variados. Nas traduções para o português, predominam os versos pentassílabos ou redondilha menor (cinco sílabas poéticas), que também é um verso usado na poesia popular em língua portuguesa. Na prática, são versos iguais ou de mesmo valor, pois em português conta-se apenas até a última sílaba acentuada.

O poema apresenta um eu lírico feminino que questiona a exigência masculina de que a mulher se mantenha casta e intocada, ao mesmo tempo em que para os homens tudo é permitido. Sugere que o homem passe por um processo de purificação junto à natureza para só então

exigir da mulher tamanha pureza. Levando-se em conta que esse poema foi publicado em 1918 no livro *El dulce daño*, percebemos toda a ousadia da poeta na reivindicação da igualdade de tratamento entre os sexos e a sua inconformidade em relação ao jugo masculino sobre o corpo e a sexualidade da mulher. As imagens sexuais presentes no poema são bastante explícitas, como, por exemplo, *corola cerrada* (verso 7), indicando a virgindade feminina, ou as várias *copas* [taças] que teriam passado pelas mãos do homem, simbolizando vulvas:

Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena
Sobre todas, casta
De perfume ténue.
Corola cerrada.
[...]
Tú que hubiste todas
Las copas a mano

Quanto às traduções, o primeiro que salta à vista é a escolha por Alves-Bezerra do pronome “você” e não do “tu” para traduzir o poema, o que o deixa bem menos solene aos ouvidos contemporâneos. O título literal “Tu me queres branca” transforma-se em “Você me quer branca”. Também é possível observar que o tradutor não se importa em quebrar a regularidade métrica em favor de deixar mais claros (suponho) alguns versos. Por exemplo, no verso 8, usa o pronome relativo “que”, incluindo um elemento coesivo no verso.

Que nenhum raio de lua
tenha me tocado.

Outros exemplos são os versos 15 a 18, nos quais podemos notar um rearranjo nos versos em prol da clareza:

Original	Trad. De Scapini	Trad. De Alves-Bezerra
Tú que hubiste todas Las copas a mano De frutos y mieles Los labios morados	Tu que tiveste todas As taças a mão, De frutos e mel Os lábios vermelhos.	Todas as taças passaram por sua mão, frutas e mel seus lábios mancharam.

Scapini, por sua vez, mantém a segunda pessoa do singular na tradução e faz escolhas mais coladas ao original. Outra questão a ser observada é a colocação pronominal. Em Alves-Bezerra, ao adotar a próclise em alguns versos, confere maior naturalidade e contemporaneidade ao poema. Já as escolhas nesse quesito de Scapini são mais tradicionais, inclusive às vezes como uso desnecessário de pronomes, como em “Ficou-se enredada” (verso 55); “Limpa-te a boca” (verso 38), escolhas que talvez tenham sido tomadas para fechar o número de sílabas poéticas.

Considerações finais

Neste trabalho, tivemos como objetivo realizar um exercício crítico da tradução de duas antologias da obra de Alfonsina Storni que foram lançadas quase simultaneamente no mercado editorial brasileiro em 2020. Esse fato nos pareceu relevante, pois a poeta até então não havia recebido nenhuma tradução em volume integral de sua obra no Brasil, mesmo que tentativas de divulgação de sua poesia por aqui tenham sido feitas desde os anos 1920, como quando Horacio Quiroga enviou um livro de Storni para que Monteiro Lobato resenhasse e, quem sabe, se interessasse em publicá-lo.

Recuperamos resumidamente a história de vida da poeta, relacionando-a com a sua obra, no sentido de mostrar ao leitor as dificuldades da condição de mulher, poeta, pertencente a uma classe social sem privilégios, mãe solteira que vai viver sozinha com o filho na capital do país em uma época em que o esperado e o tolerado era a mulher se casar e cuidar do lar. Em seguida, mostramos um levantamento de traduções e trabalhos críticos de sua recepção no Brasil, que mostra um interesse intermitente por sua obra em vários momentos dos séculos

XX e XXI. Após esse levantamento, começamos a abordagem das edições traduzidas, analisando o perfil das editoras, dos tradutores, os critérios de seleção dos poemas, chegando ao estudo dos paratextos e dos projetos de tradução e concluindo com a análise comparativa das traduções do poema *Tú me quieres blanca*.

Por todo o exposto, consideramos a edição e a tradução da *Iluminuras* mais coerente na relação entre o projeto de tradução e o resultado verificado no texto traduzido. A proposta de atualizar os poemas e colocá-los em diálogo com o público contemporâneo, exposta claramente nos paratextos, é alcançada ao nível textual. Os critérios de seleção dos poemas também são diretamente comunicados ao leitor, não deixando margem para dúvidas quanto à proposta do livro.

Já a edição da *Coragem* também apresenta coerência entre os objetivos perseguidos por sua tradutora e o resultado textual, porém só descobrimos isso ao entrevistá-la, pois a edição não dá voz à tradutora e aposta em um prefácio que traz interpretações questionáveis da obra ou, no mínimo, que não se soma à visão publicizada pela própria editora em seu site e que exalta a atitude feminista da poeta e seu papel revolucionário na “luta por um espaço público para a mulher e também a discussão sobre a questão de gênero”. O horizonte de ambas as traduções é sem dúvida a questão de gênero, a tendência contemporânea de traduzir mulheres e, preferencialmente, mulheres que tenham rompido com os costumes e ousado se afirmar em relação à sexualidade.

Quanto aos tradutores, Alvez-Bezerra mostra-se mais ousado em suas escolhas de tradução, em quesitos como a colocação pronominal mais brasileira, a oscilação sem culpa entre a segunda e a terceira pessoas do singular, e a despreocupação em seguir uma métrica rígida. Já Scapini faz um trabalho cuidadoso e atento, porém mais colado ao original, conforme estamos acostumados a ver nas traduções de poesia do espanhol. Isso não configura um problema em si, pois esse era o seu projeto de tradução, e há leitores que preferem esse tipo de abordagem. Os maiores problemas da edição da *Coragem* residem no paratexto escolhido, na falta de visibilidade conferida à tradutora e na falta de exposição dos critérios de tradução e de seleção ao leitor.

Entre os pontos positivos desses dois projetos está o fato de, em conjunto, oferecerem ao leitor brasileiro um corpus significativo dos

poemas de Storni em tradução, além de colocar à disposição do leitor edições bilíngues que seguem uma tendência que cada vez mais se consolida como norma nas edições de poesia traduzida no Brasil.

Referências

- ALVES-BEZERRA, Wilson. Nota do organizador – Traduzindo a dissonância & Em busca do país de Alfonsina. In : STORNI, Alfonsina. *Sou uma floresta de raízes vivas*. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- ANTOLOGIA POÉTICA DE ALFONSINA STORNI. *Iluminuras*, São Paulo, 02 de jan. de 2023. Disponível em <https://www.editoracoragem.com.br/product-page/antologia-poética-de-alfonsina-storni>. Acesso em 3 de maio de 2023.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como antologista. In: Torres, Marie-Hélène Freitas, Luana; Costa, Walter (Orgs.). *Literatura traduzida: antologias, coletâneas e coleções*. Vol. 1. Fortaleza: substância, 2016.
- CRUZ, Marcia Maria; MARCELO, Carlos. Autoras latino-americanas conquistam espaço no mercado editorial brasileiro. Suplemento Pensar de *O Estado de Minas*. 11/2/2022. Disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/02/11/interna_pensar,1344024/autoras-latino-americanas-conquistam-espaco-no-mercado-editorial-brasileiro.shtml. Acesso em 3 de maio de 2023.
- FRANK, Armin Paul. Anthologies of translation. In: BAKER, Mona. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York/Oxon: Routledge, 2001.
- MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.
- MERINO, Elena Varela; SÁNCHEZ, Pablo Moíno; POU, Pablo Jauralde. *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.

- MICELI, Sergio. Poética confessional. In STORNI, Alfonsina. *Antologia poética*. Tradução de Ezequiel Scapini. Porto Alegre: Editora Coragem, 2020.
- PIZARRO, Ana. Vanguarda y modernidade en el discurso cultural. In: *America Latina: Palavra, Literatura e cultura*. Volume 3. Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.
- SCAPINI, Ezequiel. *Entrevista concedida à Marlova Aseff*. Brasília, 19 de junho de 2023. [Inédita].
- STORNI, Alfonsina. *Sou uma floresta de raízes vivas*. Seleção, tradução e notas de Wilson Alves-Bezerra. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- STORNI, Alfonsina. *Poemas de amor*. Tradução de Pedro Gediel. Porto Alegre: Editora Coragem, 2020.
- STORNI, Alfonsina. *Antologia poética*. Tradução de Ezequiel Scapini. Porto Alegre: Editora Coragem, 2020.
- TAKAHASHI, Jiro. *Entrevista concedida à Marlova Aseff*. Brasília, 8 de junho de 2023; [Inédita].
- TOURY, Gideon. *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá*. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción. Madrid: Cátedra, 2004.
- ZANETTI, Susana. Alfonsina Storni. In: STORNI, Alfonsina. *Alfonsina Storni – Antología poética*. Dirección y selección de Ernesto Sábato. Buenos Aires: Losada, 1998.

QUATRO VOZES FEMININAS TRADUZIDAS COLETIVAMENTE

Luciana Ferrari Montemezzo
Universidade Federal de Santa Maria

Altamir Botoso
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal. [...] Essa prática diferencial articulada a um código universal é também, por definição, uma prática tradutória. [...] (CAMPOS, 2011, p. 124-125)

A tradução de textos, seja em poesia ou em prosa, geralmente, caracterizava-se como uma atividade individual. No entanto, nos últimos anos, conforme observa Clara Curell (2013, p. 637), além desse modo de traduzir considerado como mais tradicional, “[...] tem-se somado uma modalidade especialmente satisfatória e que garante um trabalho bem feito, [...]”¹ denominada de tradução coletiva.

A atividade de tradução conjunta não é novidade, já que se podem considerar a Escola de Tradutores de Toledo e os trabalhos coordenados pelo rei de Castela e Leão, Alfonso X (1221-1284), como seus precursores:

A prática da tradução colaborativa tem referências históricas, entre elas a chamada Escola de Tradutores de Toledo, que não se localizava exclusivamente naquela que era a capital castelhana no século XII, nem era uma “escola” no sentido da palavra, como nos lembra Clara Foz em *El*

¹ Todas as traduções realizadas neste artigo, salvo indicação em contrário, são de responsabilidade dos autores. “[...] se ha sumado una modalidad especialmente satisfactoria y que garantiza un trabajo bien hecho, [...]”

traductor, la Iglesia y el rey (2000). Trabalhos como os realizados por inúmeros monges em toda a Europa ou os realizados sob a proteção de Alfonso X, El Sabio, dificilmente poderiam ter sido realizados se não houvesse comunidades de indivíduos dedicados aos diferentes aspectos do trabalho de tradução, de comparação de diferentes versões do texto original, a investigação de equivalências (o que hoje chamaríamos de busca terminológica), até a transcrição e revisão de cada exemplar da obra traduzida. (CELIS-MENDOZA, 2019, p. 542).²

Ao longo do desenvolvimento desta prática tradutória, verifica-se que foi fundamental a colaboração de pessoas que, em razão de seu trabalho, como os monges católicos europeus, dedicaram-se a esse ofício e se reuniram para efetuar traduções. Contemporaneamente, isso continua a ocorrer, já que

[...] encontramos grupos de tradutores, muitas vezes anônimos e que também prestam seus serviços voluntariamente, para diferentes projetos de tradução globalizados, como Wiki-tradutores ou Ted-translators, que oferecem seus esforços para que os materiais disponíveis nestas plataformas possam ser consultados por pessoas de diferentes línguas e culturas. Outro exemplo importante de tradução colaborativa é a desenvolvida pelos mais de 4.000 tradutores que colaboram na *Translators without Borders*, uma associação sem fins lucrativos dedicada a oferecer seus serviços a organizações não governamentais nas áreas de saúde, educação e ajuda humanitária em situações de crise. Todos esses grupos de trabalho partem da convicção de que é fundamental superar as barreiras da comunicação para que a informação chegue ao maior número possível de pessoas, independentemente de seu idioma. O inglês, como acontecia antes com o francês e o latim, em algum momento deixará de ser a língua

² “La práctica de la traducción en colaboración cuenta con referentes históricos, entre ellos la llamada Escuela de Traductores de Toledo, la cual ni se ubicaba exclusivamente en la que fuera la capital de Castilla en el siglo XII, ni era una “escuela” en el sentido moderno de la palabra, como nos lo recuerda Clara Foz en *El traductor, la Iglesia y el rey* (2000). Dificilmente pudieron haberse llevado a cabo trabajos como los emprendidos por incontables monjes a todo lo largo de Europa o los realizados al amparo de Alfonso X, El Sabio, si no hubieran existido comunidades de individuos dedicados a los diferentes aspectos de la labor de traducción, desde el cotejo de diferentes versiones del texto original, la investigación de equivalencias (lo que ahora llamaríamos búsqueda terminológica), hasta la transcripción y revisión de cada ejemplar de la obra traducida.”

franca. Em seu lugar, postula Umberto Eco, ficará a tradução [...]. A esse respeito, Carmen Alejandra González afirma com veemência: “A tradução é onipresente. Sim, podemos encontrá-la em todo lugar e em constante movimento” (2018, s/p). Sua afirmação certamente fará ressoar na mente de mais de um leitor a frase de Octavio Paz, “aprender a falar é aprender a traduzir”, bem como seus signos em rotação (Paz, 1971, p. 7). (CELIS-MENDOZA, 2019, p. 542).³

O trabalho conjunto em tradução pressupõe a disponibilidade e a abertura para ouvir o outro, para buscar a cooperação entre indivíduos que podem estar em diferentes lugares, países. Nesse sentido, uma discussão que vem se tornando frequente diz respeito à escolha do termo mais adequado para essa empreitada que se estabelece entre dois ou mais pesquisadores, estudantes, professores: tradução colaborativa ou coletiva? Trata-se, em suma, de um conceito mutante por natureza, conforme assevera Celis-Mendoza (2019, p. 542). A respeito desse assunto, é conveniente destacar que

O campo da tradução colaborativa entendida como uma enumeração de práticas resiste à definição nominal: o campo é não essencial, aberto e dinâmico, e a posição de qualquer evento de tradução colaborativa dentro de seu tecido único de relações está em constante mudança.

³ “[...] nos encontramos con grupos de traductores, muchas veces anónimos y que además prestan sus servicios de manera voluntaria, para distintos proyectos de traducción globalizada, como pueden ser los Wiki-traductores o los Ted-translators, que ofrecen sus esfuerzos para que los materiales disponibles en esas plataformas puedan ser consultados por personas de distintas lenguas y culturas. Otro ejemplo importante de traducción colaborativa es el desarrollado por los más de 4.000 traductores que colaboran en *Translators without Borders*, asociación sin fines de lucro dedicada ofrecer sus servicios a organizaciones no gubernamentales en temas de salud, educación y ayuda humanitaria en situaciones de crisis. Todos estos grupos de trabajo parten de la convicción de que es fundamental superar las barreras de la comunicación para que la información pueda llegar al mayor número posible de personas, sin importar cuál sea su lengua. El inglés, como antes sucediera con el francés y el latín, dejará en algún momento de ser la lengua franca. En su lugar, postula Umberto Eco, quedará la traducción [...]. A este respecto, Carmen Alejandra González afirma de manera contundente: “La traducción es ubicua. Sí, la podemos encontrar en todo lugar y en constante movimiento” (2018, s/p). Su aseveración seguramente hará resonar en la mente de más de un lector la frase de Octavio Paz, “aprender a hablar es aprender a traducir”, así como sus signos en rotación (Paz, 1971, p. 7).”

(CORDINGLEY and MANNING, 2018, p. 3 *apud* CELIS-MENDOZA, 2019, p. 542).⁴

Em francês, o termo em voga é *traduction collaborative* (tradução colaborativa), em vez de tradução coletiva, que antes predominava, em inglês (CELIS-MENDOZA, 2019, p. 542). O uso do adjetivo “coletivo” em “tradução coletiva” pode sugerir uma noção de tradução em massa ou em linhas de produção, divergindo do seu uso em compostos como “coletivo de teatro, de artistas”, em conformidade com Cordingley e Manning (*apud* CELIS-MENDOZA, 2019, p. 542). Enfim, apesar das discordâncias em relação ao emprego do termo referido, nota-se uma predominância de “tradução coletiva”, para enfatizar o trabalho realizado em conjunto e que pode agregar especialistas, professores de línguas estrangeiras, estudantes e até mesmo os autores das obras traduzidas.

É relevante salientar que essa modalidade tradutória conta com raros estudos críticos, dentre os quais podemos mencionar os seguintes: “Contextos y texto en traducción poética coletiva. Traducir la voz lírica en la Lomonosov (UEM)”, de Joëlle Guatelli-Tedeschi (2011, p. 91-106), “La traducción colectiva como proceso o producto. Reflexiones sobre el trabajo en colaboración a partir de casos de estudios concretos”, de Martha Celis-Mendoza (2019, p. 540-558), “Reflexiones sobre la práctica colectiva de la traducción: algunas versiones de poesía catalana y francesa”, de Clara Curell (2013, p. 637-651), “Estrategias y análisis de la traducción en base a la traducción colectiva”, de Ahmed Kissami Mbarki (2019, p. 93-103). Com exceção do artigo de Celis-Mendoza, que trata do processo de tradução colaborativa de 39 ensaios da teórica da tradução e estudiosa da literatura comparada, Susan Bassnett (1945-), os demais estudos voltam-se para a poesia.

Embora se possa observar que as discussões a respeito da tradução coletiva têm tido como enfoque a poesia, as ponderações e a metodologia utilizadas coincidem com aquelas que são empregadas na tradução de textos em prosa. Basicamente, o primeiro passo é o que segue, o qual

⁴ “The field of collaborative translation understood as an enumeration of practices resists nominal definition: the field is non-essential, open and dynamic, and the po-sition of any one collaborative translation event within its unique fabric of relations is constantly shifting.”

[...] sempre começa com uma leitura do poema original, após o que é realizada uma análise textual que traz à tona os aspectos mais relevantes da obra do ponto de vista semântico, gráfico, sonoro, rítmico etc., bem como as previsíveis dificuldades de interpretação. Em seguida, inicia-se a tradução verso a verso e estrofe a estrofe com a ajuda de todos os participantes e das ferramentas disponíveis (dicionários bilíngues e monolíngues, dicionários ideológicos, de sinônimos e dúvidas, versões do texto em outros idiomas etc.). Trocam-se opiniões, discutem-se as diferentes soluções que vão sendo propostas e escolhe-se a proposta que a maioria considera mais adequada (com votação, se necessário). Ao mesmo tempo, são realizadas as leituras parciais necessárias, tanto dos versos iniciais quanto dos traduzidos. Por fim, o resultado final é lido na íntegra e, se necessário, algumas das decisões tomadas são revistas ou reconsideradas. Após as sessões presenciais, e individualmente, são efetuadas as leituras ou retoques que se afigurem oportunas, que devem, logicamente, ter a aprovação dos membros restantes do grupo. (CUREL, 2013, p. 641).⁵

Depois desta primeira etapa, que consiste na leitura do texto a ser traduzido, procede-se a uma análise textual, seguida da tradução de cada uma de suas partes e as discussões sobre as escolhas efetuadas e a eleição conjunta dos termos considerados mais apropriados; na sequência, passa-se à revisão:

⁵ “[...] empieza siempre por una lectura del poema original, tras la cual se lleva a cabo un análisis textual que saque a la luz los rasgos más relevantes de la obra desde el punto de vista semántico, gráfico, sonoro, rítmico, etc., así como las previsibles dificultades de interpretación. A continuación, se inicia la traducción verso a verso y estrofa a estrofa con la ayuda de todos los participantes y de las herramientas disponibles (diccionarios bilingües y monolingües, ideológicos, de sinónimos y de dudas, versiones del texto en otras lenguas, etc.). Se intercambian opiniones, se discuten las distintas soluciones que se van proponiendo y se elige (con votación, si es preciso) la propuesta que la mayoría considere más ajustada. Paralelamente, se van realizando las lecturas parciales que sean necesarias, tanto de los versos de partida como de los traducidos. Por último, se lee el resultado final al completo y, si se da el caso, se revisan o reconsideran algunas de las decisiones tomadas. Con posterioridad a las sesiones presenciales, y ya de manera individual, se llevan a cabo las lecturas o retoques que se juzguen oportunos, que deben contar, lógicamente, con el visto bueno de los demás integrantes del grupo.”

O segundo dos métodos seguidos, o da revisão coletiva, parte de uma tradução individual prévia feita por um dos participantes [...]. Este, como é evidente, não só deve ter um conhecimento profundo da língua de origem – na maioria dos casos, são falantes nativos dessa língua ou especialistas em sua filologia – e uma grande capacidade expressiva em espanhol, mas também uma “competência de transferência”, como chama Hurtado Albir, em alusão à capacidade de decodificar um texto em um idioma e recodificá-lo em outro. O tradutor apresenta e defende sua proposta, geralmente uma versão quase literal que pode contemplar diferentes alternativas ou variantes, e na qual prevalece a busca pela correspondência de sentido, sem deixar de lado fatores pragmáticos como o registro linguístico, a frequência de uso ou as marcas estilísticas, ao comentar sobre os problemas que o texto apresenta. Em alguns casos, porém, esse rascunho pode ser mais cuidadoso e também se preocupar com a tradução de informações estéticas. Como passo seguinte, esta proposta provisória é revista conjuntamente pelos membros restantes do grupo, que, utilizando os mesmos critérios e as mesmas ferramentas que foram indicadas para a tradução coletiva pura, sugerem alternativas, modificações ou correções, que o tradutor costuma aceitar (embora possa não fazê-lo por ser o signatário da versão final). (CURELL, 2013, p. 642).⁶

⁶ “El segundo de los métodos que se siguen, el de la revisión colectiva, parte de una traducción individual previa realizada por uno de los participantes en el seminario. Este, como es evidente, no solo debe poseer un profundo conocimiento de la lengua de partida –en la mayoría de los casos, se trata de hablantes nativos de esa lengua o de especialistas en su filología– y una gran capacidad expresiva en español, sino también una “competencia de transferencia”, como así la llama Amparo Hurtado, aludiendo a la capacidad de descodificar un texto en una lengua y recodificarlo en otra. El traductor presenta y defiende su propuesta, habitualmente una versión casi literal que puede contemplar distintas alternativas o variantes, y en la que prima la búsqueda de la correspondencia de significado, sin ignorar factores de carácter pragmático como el registro de lengua, la frecuencia de uso o las marcas estilísticas, al tiempo que va comentando los problemas que presenta el texto. En algún caso, sin embargo, este borrador puede ser más cuidado y preocuparse también de la traslación de la información estética. Como paso siguiente, esta propuesta provisional es revisada de forma conjunta por el resto de los miembros del grupo, los cuales, sirviéndose de los mismos criterios y de las mismas herramientas que se señalaban para la traducción colectiva pura, le sugieren alternativas, modificaciones o correcciones, que el traductor suele aceptar (aunque puede no hacerlo al ser el firmante de la versión definitiva).”

Ao seguir esses dois procedimentos apontados, ganha-se tempo e qualidade nos textos traduzidos, seja qual for a tipologia textual traduzida – prosa, poesia, ensaio – e os participantes desse processo

devem estar dispostos a dialogar, concordar, retificar, retocar e polir, ou pelo menos respeitar o ponto de vista alheio. E, via de regra, em determinado momento do processo, chega-se a esse ponto mágico que [o tradutor] Rémy Hourcade [...] chamou de “o tradutor coletivo”, que ocorre quando o grupo começa a falar a uma só voz. [...] (CURELL, 2013, p. 642-643).⁷

As etapas assinaladas por Curell (2013) relativas às traduções de textos poéticos são as mesmas que utilizamos para realizar a tradução de doze contos de quatro escritoras espanholas, que fazem parte de um grupo de escrita criativa denominado de *El Laurel de la Azotea*.

As autoras mencionadas são Elvira Cámara Aguilera (Jaén, 1968), Isabel María Martos Rozas (Almería, 1961), María Ángeles Barrionuevo Gómez (Granada, 1967) e Rosario Pérez Blanco (Madrid, 1958). Todas elas, com um estilo peculiar e único, escrevem sobre o universo feminino, fundindo experiências vividas com elementos ficcionais, configurando assim uma escrita dotada de grande poeticidade e de uma capacidade extraordinária de suscitar no leitor emoções e um mergulho na realidade espanhola que se tornam inesquecíveis.

O grupo de tradução coletiva, que realizou a tradução dos contos das escritoras mencionadas, denomina-se *Traducere* e é composto por dez membros⁸, congregando estudantes e professores de duas universidades brasileiras – a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). A metodologia de trabalho adotada foi a seguinte: seleção dos contos: o primeiro

⁷ “deben estar dispuestos a dialogar, pactar, rectificar, retocar y pulir, o cuando menos, a respetar el punto de vista de los demás. Y, por regla general, en un momento dado del proceso se alcanza ese punto mágico que [el traductor] Rémy Hourcade [...] llamó “el traductor colectivo”, que se produce cuando el grupo se pone a hablar con una sola voz. [...]”

⁸ Em ordem alfabética, os referidos componentes do grupo são: Altamir Botoso, Bárbara Loureiro Andretta, Caroline de Castro Duarte Moura Flores, Darwin Ariel Amador Valdez, Estefanía Bernabé Sánchez, Fernanda de Paula Araújo, Luciana Ferrari Montemezzo, Pedro Lucas Pereira Milani, Rafaela Batista Brasil, Simone Sardinha Brito.

(*Indeseada libertad*) foi escolhido por nós, os demais nos foram enviados pelas autoras. Decidimos que traduziríamos três contos de cada uma delas, perfazendo um total de 12; depois de cada tradução, as autoras se fizeram presentes às reuniões e conversaram com o grupo. Além de esclarecer dúvidas relativas a determinados vocábulos e expressões, elas também nos brindaram com considerações e observações extremamente interessantes a respeito do processo de construção das suas narrativas, as quais, conforme já comentamos, em diversos casos, partem de memórias vividas por cada uma delas, reelaboradas ficcionalmente.

O título escolhido para a coletânea de contos traduzidos foi *Vozes femininas: antologia bilingue de contos espanhóis contemporâneos* (MONTEMEZZO, BOTOSO, 2023) e encontra-se em fase de revisão, para poder ser encaminhado para a editora, para futura publicação.

Por se tratar de uma obra que visa não somente difundir os textos de escritoras espanholas, mas também divulgar tais autoras para o público leitor brasileiro, solicitamos que cada uma delas escrevesse uma apresentação, na qual pudessem mencionar dados relevantes de suas biografias, bem como de suas produções literárias e acrescentassem outros elementos sobre seus processos de escritura, os fatos que as levaram a se interessar pela atividade da escrita e outros que jugassem interessantes.

A ideia de que a apresentação fosse realizada pelas próprias escritoras partiu de uma antologia, *Poesía española contemporánea* (1974), organizada por Gerardo Diego (1932-1934), publicada pela primeira vez pela editora Taurus em 1959, na qual cada autor ficou responsável por escrever uma pequena nota biográfica para o referido volume.

Nas apresentações pelas suas próprias vozes, foi possível perceber algumas particularidades das autoras granadinas⁹, como se pode comprovar no excerto transcrito abaixo:

⁹ Embora apenas María Ángeles Barrionuevo tenha de fato nascido em Granada, considera-se que a cidade da Alhambra foi o ponto de encontro das escritoras, por isso nos referimos a elas como granadinas. Ali moram, trabalham, escrevem. Então, quando dizemos “autoras granadinas” não estamos nos referindo estritamente ao local de origem, mas sim à mágica primeira cidade da literatura da Espanha (UNESCO, 2014).

Escrever é fruto de uma necessidade que, quando saciada, como a fome, me sinto satisfeita por um tempo. [...]

Por fim, a prova definitiva será deixar o texto descansar e voltar a ele com distanciamento temporal e emocional para ver se continua despertando em mim o sentimento que o concebeu. (CÁMARA AGUILERA, 2023, n.p).

Nesse trecho, Elvira Cámara Aguilera evidencia o que a leva a escrever, associando a sua necessidade de produzir um texto com a fome e também expõe sua maneira de avaliar a qualidade do que produziu, ao retomar a leitura, depois de transcorrido um determinado período de tempo.

Isabel María Martos Rozas, por sua vez, coloca ênfase no seu interesse precoce pela profissão de escritora e busca abarcar um lapso temporal que vai da infância à maturidade, acentuando a questão do aprendizado e a relativa liberdade que adquiriu, no processo paulatino de construção de seus textos:

Aos seis anos decidi ser escritora. Não pensei nisso com essa palavra que provavelmente desconhecia, foi mais como um impulso, uma necessidade de saborear as palavras com as mãos e construir histórias. [...]

Aos seis anos, uma menina curiosa, tímida, introvertida e imaginativa compreendeu que precisava saber muito para poder contar histórias. Hoje, aos sessenta e um anos, uma aprendiz de escritora entendeu que, para escrever, basta sentar e deixar que o espírito das palavras passe por você e voe de seus dedos. (MARTOS ROZAS, 2023, n.p).

Em certa medida, com o passar dos anos, Martos Rozas se sentiu mais livre para exercer seu ofício e deixar aflorar a sua escrita, conforme deixa patente no final do fragmento extraído de sua apresentação e que se reveste de uma poeticidade e uma beleza ímpares.

Nas ponderações de María Ángeles Barrionuevo Gómez, verifica-se que a ação de escrever desencadeou-se a partir de fatos difíceis que ela vivenciou e que inclusive recriou ficcionalmente em um dos contos por nós traduzidos. A leitura acaba conduzindo-a para o universo da escrita:

Não me lembro quando aprendi a ler, devia ser muito pequena, talvez essa paixão fez com que, em um momento particularmente difícil da minha vida,

me decidisse a escrever um pouco mais a sério. Precisava de uma rota de fuga para não cair em um abismo, [...].

Não sei se tudo isso me transforma em uma escritora, em todo caso, isso sim posso afirmar, me torna uma pessoa esperançosa. (BARRIONUEVO GÓMEZ, 2023, n. p).

No fragmento, observa-se a humildade de Barrionuevo Gómez, que é, sem sombra de dúvida, uma grande escritora, assim como suas companheiras do grupo *El Laurel de la Azotea*. A associação do ofício de escrita com a esperança, no final do trecho citado, deixa entrever a poeticidade que permeia não só seus contos, mas também os de Cámara Aguilera, Martos Rozas e Pérez Blanco.

Rosario Pérez Blanco revela um grande poder de síntese, ao expor que o seu interesse pela escrita apareceu na infância e foi estimulado pelo fato de ela se tornar membro de associações que valorizavam as artes e a divulgação de escritores e suas obras:

Eu gostava de escrever desde pequena, mas não levei essa atividade a sério até me tornar membro da Associação Prometeo de Poesia e, um pouco mais tarde, do Círculo de Belas Artes de Madri. Graças ao seu incentivo, publiquei poemas individuais em revistas, antologias literárias e uma obra solo, *Travesía Peligrosa* (1999). (PÉREZ BLANCO, 2023, n.p).

O fato de cada uma delas apresentar-se para o leitor com a “sua própria voz” transforma-se em algo bastante enriquecedor e muito diverso daquelas biografias que geralmente encontramos em livros seja de que gênero forem. Indubitavelmente, ao falarem de si, as informações ganham mais relevo, desvelam sua forma de escrever e as autoras manifestam uma “fala” poética, que encanta e torna a leitura das apresentações em uma atividade prazerosa, cheia de surpresas, como se elas “conversassem” com seus leitores, instigando o ato de leitura.

Em qualquer atividade tradutória, é praticamente impossível prescindir de notas de rodapé. Na tradução dos contos que realizamos, decidimos que só colocaríamos notas quando o termo ou a expressão pudessem suscitar alguma dúvida no leitor e que elas se reduzissem ao mínimo, para não sobrecarregar o texto. Um exemplo disso encontra-se no conto “Ojos oblicuos”, traduzido como “Olhos amendoados”:

A opção por esse termo se deve ao fato de que “olhos oblíquos”, geralmente, remetem à personagem Capitu, do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839-1908), uma das obras mais conhecidas da literatura brasileira. Na literatura médica, amendoado é um termo muito utilizado para se referir aos olhos das pessoas com Síndrome de Down. (MONTEMEZZO, BOTOSO, 2023, n.p).

Na nota, justificamos o porquê de termos optado por “amendoados”, uma vez que se fazia necessário salientar que tal opção levou em conta o seu emprego na terminologia técnica da medicina. Em outra situação, ao traduzir “La mala hierba” (“A erva daninha”, de Rosario Pérez Blanco, 2023), necessitamos manter o termo do texto de partida e o rodapé foi a solução para elucidar o sentido do vocábulo empregado:

Espanhol	Português
Loli Santaella, la alumna más aplicada de la clase, tenía sus labores primorosas. Si el bordado de <u>lagarterana</u> era bueno, destacaban aún más sus bодоques, el punto cruz, o el nido de abeja.	Loli Santaella, a alumna mais aplicada da turma, fazia trabalhos primorosos. Se o bordado de <u>lagarterana</u> era bom, se destacavam ainda mais seus arremates, o ponto cruz ou o favo de mel.

A solução foi nos pautar pelo *Diccionario de la Real Academia Española - RAE*: “lagarterano, na – adjetivo: natural de Lagartera, povoado da província de Toledo, na Espanha” (2022, n. p.). Aqui, não se vislumbra outra possibilidade para a compreensão do trecho traduzido, a não ser a explicação por meio da nota de rodapé.

No conto “Maria Catalina” (MARTOS ROZAS, 2023), é possível perceber perdas no ato tradutório, como a que se observa no fragmento que segue:

Espanhol	Português
—Y aféitate ese bigote que parece una fila de hormigas <u>asustás</u> sin chicha ni <u>limoná</u> .	– E corte esse bigode que parece uma fila de formigas <u>assustadas</u> e nem fede nem cheira.

Os vocábulos “*asustás*” e “*limoná*” são oriundos da linguagem oral andaluza e não conseguimos encontrar algo que se aproximasse dela em língua portuguesa. Embora fique nítida a perda dessa oralidade, optamos

por utilizar “assustadas”, sem supressões, e traduzir “*sin chicha ni limoná*” por uma expressão equivalente em português: “nem cheira nem fede”, a qual é muito conhecida e utilizada pelos brasileiros.

Um dos momentos mais divertidos e, inegavelmente, mais prazerosos da tradução coletiva dos contos das autoras granadinas, ocorreu durante a tradução do conto “*Galletas*”, de María Ángeles Barrionuevo Gómez (2023):

Espanhol	Português
El desconsuelo se apodera de sus ojos, caen lágrimas en la harina, y sonrío, ahí va el puntito de sal... el olor de la canela, la hermosa y morena especia apacigua su alma. Ha encendido el horno hace un rato, y las <u>galletas</u> serán preciosas, está segura, meneas la cabeza porque no está tan segura del sabor, [...].	O desconsolo apodera-se de seus olhos, lágrimas caem na farinha, e sorri, aí vai a pitadinha de sal... o cheiro da canela, a especiaria bela e morena tranquiliza sua alma. Acendeu o forno há pouco, e as <u>bolachas</u> serão deliciosas, está certa, balança a cabeça porque não está tão segura do sabor, [...].

No nosso país, usam-se, correntemente, as palavras “biscoito” e “bolacha”, no entanto, não há um consenso a respeito do que seja um ou outro, talvez, devido à similaridade do seu preparo e dos ingredientes que os compõem. No processo tradutório, o grupo se dividiu entre traduzir “*galletas*” como “biscoitos” e “bolachas”. O impasse foi resolvido com uma votação e o termo escolhido acabou sendo esse último.

As dificuldades encontradas foram minimizadas pela atividade realizada em grupo. Aliás, a colaboração entre membros distintos é um fator extremamente relevante e que representa uma economia de tempo, uma abertura para o diálogo e um exercício de generosidade e de aceitação de opiniões diferentes, que conferem um toque muito especial ao texto traduzido, além de uma experiência de convívio riquíssima, possibilitando compartilhar experiências não só entre os componentes do grupo, mas também com as escritoras, que foram generosíssimas e acessíveis, com uma paciência e uma boa vontade infinitas, dispuseram-se a sanar dúvidas, enviar materiais, como foi o caso do conto “*Maria Catalina*”, de Isabel Martos Rozas, que nos mandou farta documentação sobre o evento histórico que ela narrou no referido conto.

Nesse sentido, é perceptível as vantagens de se traduzir coletivamente, pois isso possibilita um aprimoramento do texto traduzido, seja ele um poema, um conto, um romance, uma peça de teatro, um ensaio. O trabalho efetuado por um grupo, uma equipe, certamente obterá melhores resultados do que aquele realizado individualmente:

O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho de equipe, juntando para um alvo comum linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma ideia correta, como leitor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de “olho criativo”, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação. [...]

[...] onde os dois aportes, o do linguista e o do artista, se completem e se integrem num labor de tradução competente como tal e válido como arte. [...] (CAMPOS, 2006, p. 46-47).

O poeta e tradutor Haroldo de Campos já preconizava o valor da tradução coletiva e destacava os seus benefícios, conforme se depreende pela leitura do fragmento que foi transcrito acima, que faz parte do texto “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962 e que foi publicado em seu livro *Metalinguagem*, de 1967

e seu trabalho como tradutor e teórico da tradução contribuiu muito (juntamente com seu irmão Augusto de Campos, Décio Pignatari e Boris Schnaiderman) para que este campo de atuação tivesse o grande florescimento que teve nas últimas décadas e que hoje se constata no país. (Editorial da revista *Circunlandô*, 2016, p. 7).

Ao longo deste capítulo, procuramos traçar, panoramicamente, a evolução da tradução denominada de coletiva, ressaltando o seu surgimento com a Escola de tradutores de Toledo, no século XII, até a

atualidade, com os grupos conhecidos como Wiki-tradutores ou Ted-trasnlators. Depois de efetuado esse panorama, salientamos alguns dos percalços enfrentados durante a empreitada de tradução coletiva de doze contos de escritoras granadinas, entre eles, as dificuldades para se selecionar um vocábulo adequado para tradução (“galletas” – “biscoitos ou bolachas”), por vezes, a necessidade de se manter um termo que está presente no texto de partida, por outra, administrar certas perdas (as palavras “apocopadas” da linguagem oral andaluza) etc.

Todo esse esforço tradutório colaborativo entre professores, estudantes e autores resultou em textos com mais qualidade. Apesar de estarmos cientes de que nenhuma tradução é definitiva, sem dúvida, o produto final encontra-se mais polido e lapidado, propiciando uma leitura prazerosa. Esta leitura permitirá a inserção das autoras espanholas no nosso sistema literário, com a possibilidade de suscitar estudos e trabalhos acadêmicos do público leitor brasileiro, fortalecendo os vínculos da nossa literatura com a espanhola, por meio de interpretações, aproximações e diálogos sempre tão bem-vindos no âmbito dos estudos literários.

Referências

BARRIONUEVO GÓMEZ, María Ángeles. Apresentação. In: MONTEMEZZO, Luciana Ferrari, BOTOSO, Altamir (orgs.). *Vozes femininas: antologia bilingue de contos espanhóis contemporâneos*. 2023. (no prelo).

CÁMARA AGUILERA, Elvira. O processo de escrever. In: MONTEMEZZO, Luciana Ferrari, BOTOSO, Altamir (orgs.). *Vozes femininas: antologia bilingue de contos espanhóis contemporâneos*. 2023. (no prelo).

CAMPOS, Haroldo de. Tradição, tradução, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Pesquisa e org. Sônia Queiróz. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011, p. 123-131.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CELIS-MENDOZA, Martha. La traducción colectiva como proceso o producto. Reflexiones sobre el trabajo en colaboración a partir de casos de estudios concretos. *Mutatis Mutandis*, v. 12, n. 2, 2019, p. 540-558. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7047370>. Acesso em: 04 jun. 2023.

CIRCULADÔ - Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas. Ano IV – Nº 5 – setembro 2016. Disponível em: <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/revista-circulado-ed5.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2023.

CURELL, Clara. *Reflexiones sobre la práctica colectiva de la traducción: algunas versiones de poesía catalana y francesa*. Bulletin Hispanique, Université Michel de Montaigne Bordeaux, Tome 115, n. 2, décembre 2013, p. 637-651. Disponível em: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2808>. Acesso em: 04 jun. 2023.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA – RAE – Real Academia Española. Edición del Tricentenario. Actualización 2022. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 04 jun. 2023.

DIEGO, Gerardo. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, 1974.

GRANADA Ciudad de Literatura. UNESCO, 2014. Disponível em: <https://granadaciudaddeliteratura.com/es/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle. Contextos y texto en traducción poética colectiva. Traducir la voz lírica en la Lomonosov (UEM). *Mundo Esloveno*, 10 (2011), p. 91-106. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meslav/article/view/17500/15325>. Acesso em: 04 jun. 2023.

MARTOS ROZAS, Isabel María. Resenha biográfica com liberdade poética. In: MONTEMEZZO, Luciana Ferrari, BOTOSO, Altamir (orgs.). *Vozes femininas: antologia bilingue de contos espanhóis contemporâneos*. 2023. (no prelo).

MBARKI, Ahmed Kissami. Estrategias y análisis de la traducción en base a la traducción colectiva. *Entreculturas*, 10, 2019, p. 93-103. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/revtracom/article/view/9604/9466>. Acesso em: 04 jun. 2023.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari, BOTOSO, Altamir (orgs.). *Vozes femininas: antologia bilingue de contos espanhóis contemporâneos*. 2023. (no prelo).

PÉREZ BLANCO, Rosario Pérez. Resenha biográfica. *In*: MONTEMEZZO, Luciana Ferrari, BOTOSO, Altamir (orgs.). *Voices femininas*: antologia bilingue de contos espanhóis contemporâneos. 2023. (no prelo).

LAS JÍCARAS TRISTES DE ENTONCES UNA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE ALFREDO ESPINO

Melissa Solórzano Guterres
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Traducción comentada

El poeta Alfredo Espino vivió de 1900 a 1928, en El Salvador, en un contexto académico y bohemio, e hizo publicaciones literarias en revistas estudiantiles y periódicos, además de tener parte de su obra diseminada en papeles sueltos. Estas composiciones fueron recompiladas por su padre, el también poeta Alfonso Espino, y formaron el libro *Jícaras Tristes*, publicado por primera vez por la Universidad de El Salvador, en 1936. Espino fue seleccionado aquí por ser uno de los más conocidos poetas salvadoreños, y su libro ser muy utilizado en las escuelas de aquel país. Además, consideramos importante trabajar con un autor de fuera del canon latinoamericano conocido y leído en Brasil.

El poema “De Entonces” es un ejemplo de composición que trata la temática del paisaje local, con imágenes descriptivas y sencillas. Tiene regularidad estructural, con la mayoría de los versos compuestos de catorce sílabas (7+7) y estrofas de 4 y 3 versos, que presentan rimas en las sílabas finales. En el proceso de esta traducción, las mayores dificultades fueron la identificación de la cantidad de sílabas métricas, de acuerdo con la tradición española, y las escojas lexicales necesarias para mantener la estructura de rimas y cantidad de sílabas, sin apartarse mucho de la semántica.

A seguir, están destacadas algunas partes de la traducción con características interesantes para el análisis. En el título del poema, la traducción literal no mantendría la idea en portugués, por eso la opción fue cambiar para “Daquele tempo”, que también transmite el sentido de algo ocurrido, o que ocurría, en el pasado.

En la primera estrofa quisimos mantener la rima del primer verso original, pero las opciones lexicales no permitieron, lo que resultó en

“lombas”, la opción más cercana de “aromas”. Aunque no sea la ideal, fue la que mejor atendió la estructura métrica, de cantidad de sílabas y rima. Las opciones analizadas incluyeron: “lombas”, “lombadas”, “montes”, “morros”, “elevação”:

Foi| na| ri|so|nha| chá|ca|ra| que| a|pa|re|ce| en|tre| as| lom|bas, 14
 quan|do| na| tar|de| re|zo|, de|bai|x|o| da| paz| do| céu|, 14
 des|co|bri|ram| meu|s| o|lhos| de| su|a| al|ma| o| tê|nue| véu| 14
 e| as|pi|rei| suas| pa|lá|vras|, co|mo| se| as|pi|ram| a| romas... 14

En la segunda estrofa, encontrar opciones para la traducción de “de sauces y de pomas”, implicó en la opción por “de salgueiros e de frutas”, lo que no mantuvo la rima original y necesitó la inversión lexical en el último verso: de “sus ternezas decían las candidas palomas...” para “suas ternuras diziam essas pombas, as tão castas...”:

A|bai|x|o|, pel|os| bos|ques| de| sal|guei|ros| e| de| frutas, 14
 mur|mu|ra|vam| as| á|ves| seu| ás|pe|ro| ri|tor|ne|o| 14
 e| à| cla|ri|da|de| de| Vés|per|—que| e|ra| um| jas|mim| de| gelo— 14
 suas| ter|nu|ras| di|zi|am| e|ssas| pom|bas|, as| tão| castas... 14

En la tercera estrofa, la principal dificultad estuvo en la adecuación de las sílabas al patrón establecido para esta versión en portugués, lo que llevó a la traducción de “Todo hablaba de amores y campesinos gozos” para “Só falava de amores e de campestres prazeres”.

Só| fa|la|va| de| a|mo|res| e| de| cam|pes|tres| pra|zeres 14
 Tu|do|, na|que|la| tar|de|, fo|ram| mú|si|cas| e| ca|ma, 14
 que| nem| da| bri|sa| fra|ca| se| sen|ti|am| os| ru|mo|res... 14

En la cuarta estrofa, también fue necesaria atención a las opciones lexicales que mantuvieran la métrica escogida. Las traducciones literales del español al portugués al final de cada verso fueron sostenidas por las rimas, aunque “ignotas” y “rotas” no sean palabras muy comunes.

Mas|, ai|!..., que| en|tre| o| de| lí|rio| de|ssas| alle|grias| ignotas,14
 de| mi|nha| pai|xão| o| pá|ssa|ro|, com| su|as| a|sas| rotas, 14
 ca|la|va| seus| al|me|jos|, den|tro| do| cár|ce|re| da| al|ma... 14

En la 5ª estrofa, fue necesario cambiar el orden de palabras del primer verso. Además, la traducción del último verso necesitó mayores cambios para su adaptación: “flor de los cielos” y “pálida estrella” pasaron a “flor celestial” y “desvanecida estela”. Damos destaque para la opción de uso, en portugués, de “estela” en vez de “estrela”, en el cuarto verso, para permitir la rima con “bela”, en el primer verso:

Co|mo en|tre ro|sas pé|ro|la, en|tre be|las, e|ra a| be|la: 14
 e|ra o| tra|ço| de um| len|ço| so|bre um| cá|li|ce| de es|pu|ma, 14
 e|ra u|ma a|sa| sa|gra|da| bru|xu|le|an|do en|tre a| bru|ma, 14
 e|ra u|ma| flor| ce|les|te, u|ma| des|va|ne|ci|da es|te|la 14

Para mantener el ritmo del primer verso de la séptima estrofa, con el segundo verso de la octava, fueron analizadas opciones de rimas con “mãos”, “garras”, con “oração”, “palavras”. Concluimos que la mejor sería “insensíveis”/“ilegíveis”:

Na|que|la| mes|ma| tar|de|, nas| mi|nhas| mãos| in|sen|si|veis 14
 sen|ti o| fri|o| ca|su|lo| que e|ram| seus| pu|nhos| su|a|ves, 14
 pa|pi|tar|, co|mo| fi|cam| as| a|pri|sio|na|da a|ves... 14

E| quan|do o| sol| des|ci|a| pra a|lém| da| mon|ta|nha o|pos|ta, 14
 li|, mes|mo| sem| pa|l|avras|, em| seus| o|lhos| il|le|g|íveis,
 o| di|vi|no| po|s|s|ima| com| ca|ri|nho|sa| res|pos|ta... 14

La repetición de la palabra “mano” en los dos primeros versos de la 7ª estrofa no quedaron armoniosos en portugués, razón por la cual hubo el cambio de “suas mãos” por “seus punhos”, en el segundo verso. A continuación, presentamos la comparación del poema original con la propuesta de traducción:

DE ENTONCES	DAQUELE TEMPO
<p>Fue en la risueña granja que surge entre las lomas, cuando en la tarde oro, bajo la paz del cielo, recorrieron mis ojos de su alma el tenue velo</p>	<p>Foi na risonha chácara que aparece entre as lombas, quando na tarde rezo, debaixo da paz do céu, descobriram meus olhos de sua alma o tênue véu</p>

<p>y aspiré sus palabras, como se aspira aromas...</p> <p>Abajo, entre los bosques de sauces y de pomos, musitaban las aves su agreste ritornelo y a la lumbre de Vésper – que era un jazmín de hielo – sus ternezas decían las candidas palomas...</p> <p>Todo hablaba de amores y campesinos gozos Todo, en aquella tarde, fue músicas y calma, que ni del aura leve se oían los sollozos...</p> <p>Mas ¡ay!..., que entre el miraje de venturas ignotas, de mi pasión el ave, con sus dos alas rotas, callaba sus anhelos, en la prisión del alma...</p> <p>Como perla entre rosas, era entre bellas, bella: era el alma de un lino sobre un cáliz de espuma, era un ala eucarística temblando entre la bruma, era flor de los cielos, una pálida estrella</p> <p>Recuerdo que una tarde, cuando cayó la calma sobre el campo cubierto de honda melancolía, sorprendí que en sus ojos raro fulgor había, cual si encendiera en ellos sus luceros el</p>	<p>e aspirei suas palavras, como se aspiram aromas...</p> <p>Abaixo, pelos bosques de salgueiros e frutas, murmuravam as aves seu áspero ritornelo e à claridade de Vésper – que era um jasmim de gelo – suas ternuras diziam essas pombas, as tão castas...</p> <p>Só falava de amores e de campestres prazeres Tudo, naquela tarde, foram músicas e calma, que nem da brisa fraca se sentiam os rumores...</p> <p>Mas, ai!..., que entre o delírio dessas alegrias ignotas, de minha paixão o pássaro, com suas asas rotas, calava seus almejos, dentro do cárcere da alma...</p> <p>Como entre rosas pérola, entre belas, era a bela: era o traço de um lenço sobre um cálice de espuma, era uma asa sagrada bruxuleando entre a bruma, era uma flor celeste, uma desvanecida estela</p> <p>Me lembro de uma tarde, quando aqui pairava a calma sobre o campo coberto de densa melancolia, descobri que em seus olhos incomum fulgor havia,</p>
--	--

<p>alma...</p> <p>Aquella misma tarde, entre mis frías manos sentí el tibio capullo de sus manos de seda, palpitar, como un ave que aprisionada queda...</p> <p>Y cuando el sol moría tras la montaña opuesta, yo leí, sin palabras, en sus ojos arcanos, el divino poema de amorosa respuesta...</p>	<p>como se ali brilhasse suas luminárias a alma...</p> <p>Naquela mesma tarde, nas minhas mãos insensíveis senti o frio casulo que eram seus punhos suaves, palpitar, como ficam as aprisionada aves...</p> <p>E quando o sol descia pra além da montanha oposta, li, mesmo sem palavras, em seus olhos ilegíveis, o divino poema com carinhosa resposta...</p>
---	---

Referencias

- ESPINO, Alfredo. Jícaras tristes. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, 2014.
- FERNÁNDEZ, Tomás; TAMARO, Elena. Biografía de Alfredo Espino. In Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/espino.htm>. Accedido en: 27/06/2023.
- GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons, ritmos. 14 ed. rev. e atualizada. São Paulo: Ática, 2006.
- QUILIS, Antonio. Métrica española. Colección aula magna. 3 ed. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.

TRADUÇÃO DE FRAGMENTO DO ROMANCE *LA TREGUA*, DE MARIO BENEDETTI (1960)

Anderson Wilson da Silva Henriques
Carolina de Souza Machado
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Tradução comentada

O romance escolhido está escrito em forma de diário, é ambientado na capital uruguaia e conta a história de Martín Santomé, um homem maduro prestes a se aposentar. Ele registra em seu diário o cotidiano monótono que leva em seu trabalho e na vida familiar até conhecer Laura Avellaneda, a trégua que dá título ao romance.

Escolhemos um trecho do dia – ou capítulo –, a seguir:

<p>Martes 19 de febrero</p> <p>(...)</p> <p>Estoy convencido de que en horas de oficina la ciudad es otra. Yo conozco el Montevideo de los hombres a horario, los que entran a las ocho y media y salen a las doce, los que regresan a las dos y media y se van definitivamente a las siete. Con esos rostros crispados y sudorosos, con esos pasos urgentes y tropezados; con esos somos viejos conocidos. Pero está la otra ciudad, la de las frescas pitucas que salen a media tarde recién bañaditas, perfumadas, despreciativas, optimistas, chistosas; la de los hijos de mamá que se despiertan al mediodía y a las seis de la tarde llevan aún impecable el blanco cuello de tricolina importada; la de los viejos que toman el ómnibus hasta la Aduana y regresan luego sin bajarse, reduciendo su módica farra a la sola</p>	<p>Terça-feira, 19 de fevereiro</p> <p>(...)</p> <p>Estou convencido de que, em horário comercial, a cidade é outra. Eu conheço a Montevideu dos homens com horário, os que entram às oito e meia e saem ao meio-dia, os que retornam às duas e meia e vão embora definitivamente às sete. Esses rostos enrugados e suados, esses passos urgentes e trôpegos são meus velhos conhecidos. Mas há uma outra cidade, a das patricinhas fresquinhas que saem no meio da tarde, de banho tomado, perfumadas, esnobes, otimistas, debochadas; a dos filhinhos de mamãe que acordam depois do meio-dia e às seis da tarde ainda estão impecáveis com seus colarinhos brancos em tricoline importada, a dos idosos que pegam o ônibus até a Aduana e logo retornam sem saltar, reduzindo sua módica farra a</p>
---	---

<p>mirada reconfortante con que recorren la Ciudad Vieja de sus nostalgias; la de las madres jóvenes que nunca salen de noche y entran al cine, con cara de culpables, en la vuelta de las 15.30; la de las niñeras que denigran a sus patronas mientras las moscas se comen a los niños; la de los jubilados y pelmas varios, en fin, que creen ganarse el cielo dándoles migas a las palomas de la plaza. Esos son mis desconocidos, por ahora al menos. Están instalados demasiado cómodamente en la vida, en tanto yo me pongo neurasténico frente a un almanaque con su febrero consagrado a Goya.</p>	<p>uma mera olhada reconfortante com que percorrem ao centro antigo de suas nostalgias; a das mães jovens que nunca saem à noite e entram no cinema, com cara de culpadas, por volta de três e meia; a das babás que difamam suas patroas enquanto as crianças são comidas pelos mosquitos; a dos aposentados e outros tipos inconvenientes, enfim, que acreditam merecer o céu por darem migalhas aos pombos da praça. Esses são meus desconhecidos, pelo menos por agora. Estão acomodados demais na vida, enquanto eu fico neurastênico frente a uma folhinha com seu fevereiro consagrado a Goya.</p>
---	---

Original / Tradução / Justificativa

Estoy convencido de que **en horas de oficina** la ciudad es otra. Yo conozco **el Montevideo** de los hombres **a horario**, los que entran a las ocho y media y salen a **las doce**, los que regresan a las dos y media y **se van** definitivamente a las siete.

Estou convencido de que, **em horário comercial**, a cidade é outra. Eu conheço **a Montevideú** dos homens **com horário**, os que entram às oito e meia e saem ao **meio-dia**, os que retornam às duas e meia e **vão embora** definitivamente às sete.

Con esos rostros **crispados y sudorosos**, con esos pasos **urgentes y tropezados; con éstos somos viejos conocidos**.

Esses rostos **enrugados e suados**, esses passos **urgentes e trôpegos são meus velhos conhecidos**.

- Horário comercial, porque a tradução literal não funciona em português.
- Em português o artigo é feminino para a cidade de Montevideú.
- Meio-dia é mais natural que doze horas.
- Excluímos as preposições *con* e os demonstrativos para deixar o texto mais claro e bem mais fluido.

➤ Após discussão em sala, na disciplina de Introdução aos estudos da tradução, preferimos trocar “rostos enrugados” por “franzidos”, o que soa mais usual.

Pero **está la** otra ciudad, la de las **frescas pitucas** que salen a media tarde **recién bañaditas**, perfumadas, despreciativas, optimistas, chistosas; la de los hijos de mamá que se despiertan **al mediodía** y a las seis de la tarde **llevan** aún impecable el blanco cuello de tricolina importada;

Mas **há uma** outra cidade, a das **patricinhas fresquinhas** que saem no meio da tarde, **de banho tomado**, perfumadas, **esnobes**, otimistas, debochadas; a dos filhinhos de mamãe que acordam **depois do meio-dia** e às seis da tarde ainda **estão impecáveis com seus colarinhos brancos** em tricoline importada

➤ Em português, faz mais sentido usar ‘haver’ do que ‘estar’ para denotar existência.

➤ Segundo a RAE, “pituca” é uma palavra depreciativa e coloquial associada a alguém que se arruma muito e pertence à classe social alta.

➤ De banho tomado vs. recién bañadita.

➤ Mediodía ☒ à tarde.

➤ Llevar vs. Estar com.

la de los **viejos** que toman el ómnibus hasta la Aduana y regresan luego sin **bajarse**, reduciendo su módica farra a **la sola mirada** reconfortante con que recorren la **Ciudad Vieja** de sus nostalgias;

a dos **idosos** que pegam o ônibus até a Aduana e logo retornam sem **saltar**, reduzindo sua módica farra a **uma mera olhada** reconfortante com que percorrem o **centro antigo** de suas nostalgias;

➤ Viejos vs. Idosos (após discussão em sala de aula, achamos melhor trocar para velhos, já que se trata de um diário e o autor não teria ressalvas em parecer grosseiro.

➤ Bajarse vs. Saltar / desembarcar.

➤ La sola ☒ Uma mera.

➤ Aduana mantivemos porque é o nome do bairro, mas Ciudad Vieja traduzimos.

la de las madres jóvenes que nunca salen de noche y entran al cine, con cara de culpables, en la vuelta de las 15.30; la de las niñeras que denigran a sus patronas mientras las moscas se comen a los niños;

a das mães jovens que nunca saem à noite e entram no cinema, com cara de culpadas, por volta de três e meia; a das babás que **difamam** suas patroas enquanto as crianças **são comidas pelos mosquitos**;

➤ “Denegrir” é uma palavra considerada racista e, logo, inapropriada.

➤ se comen vs. são comidas.

➤ Além disso, “ser comido por mosquitos” é uma expressão corriqueira no português.

la de los jubilados y **pelmas varios**, en fin, que creen **ganarse el cielo dándoles** migas a las palomas de la plaza. Esos son mis desconocidos, **por ahora al menos**.

a dos aposentados e **outros tipos inconvenientes**, enfim, que acreditam **merecer o céu por darem** migalhas aos pombos da praça. Esses são meus desconhecidos, **pelo menos por enquanto**.

➤ Segundo a RAE, a palavra “pelma” é coloquial e define uma pessoa chata, irritante, etc.

➤ Varios vs. Outros.

➤ Ganarse el cielo vs. Merecer o céu.

Están **instalados demasiado cómodamente** en la vida, en tanto yo me pongo neurasténico frente a un **almanaque** con su febrero consagrado a Goya.

Estão **acomodados demais** na vida, **enquanto** eu fico neurastênico na frente de uma **folhinha** com seu fevereiro consagrado a Goya.

➤ Instalados cómodamente vs. “acomodados”.

➤ Almanaque → folhinha.

Referências

BENEDETTI, Mario. *La tregua*. Buenos Aires: Sudamérica: 1960

TRADUÇÃO DE TEATRO: “EL SUEÑO DE DIOS”, DE JOSÉ LUIS ARCE

Filipe Alves Bezerra Falcão
Júlia Carneiro da Silva
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução

O autor e diretor da peça, José Luis Arce, é argentino, natural de Córdoba e um nome importante para pensar na constituição do teatro contemporâneo na América Latina, uma vez que fundou o *Teatro Independiente de Córdoba* (TIC) e foi diretor por um período de vinte anos. Arce é um autor premiado por diferentes obras, e um desses prêmios é o *Premio Borne de Teatro* (Espanha), recebido em 2004 justamente pela peça “El sueño de Dios”.

A trama se constrói a partir da ficcionalização da interação de personagens que representam o escritor Jorge Luis Borges em diferentes momentos ao longo de sua vida. É interessante ressaltar a importância e influência das produções literárias de Borges nas construções de diálogos e cenas, ilustrando a complexidade através de um jogo em formato de sonho que intermedeia as relações, as encenações de tal modo que se permite confundir ficção com realidade e um passado-presente-futuro, dialogando com uma ideia de atemporalidade. Os acontecimentos, que se desenrolam a partir de uma acusação de assassinato iniciada pelo Inspetor, sendo Borges o acusado, que não se lembra de ter cometido crime algum, se entrelaçam com uma perseguição do que seria o verdadeiro “eu”, numa flutuação do protagonista entre diferentes planos possibilitando o encontro com as alternadas versões do seu próprio eu.

1. Contextualização

A tradução foi pensada para um público-alvo ambientado no Rio de Janeiro, para ser interpretada em um espaço acadêmico - por exemplo,

no teatro Noel Rosa situado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro -, numa faixa etária média entre vinte e quarenta e cinco anos. A dimensão do contexto acarreta escolhas específicas para traços de informalidades e tentativa de aproximar a linguagem ao falar cotidiano - como no emprego de interjeições, expressões idiomáticas e estruturas sintáticas características dos interlocutores -, proporcionando uma maior identificação do público espectador com a obra encenada.

2. Tradução comentada

<p><i>JOVEN</i>: ¿Voy a terminar bien?... ¿Voy a ser una personalidad?</p> <p><i>BORGES</i>: Estoy desesperado ¿sabés?... no he tenido hijos... y mirándote me arrepiento.</p> <p><i>JOVEN</i>: ¿Mirándome?... ¿Usted está ciego!</p> <p><i>BORGES</i>: Bah, no haga caso al periodismo.</p> <p><i>JOVEN</i>: ¿Fue feliz?... Se lo ve bastante mal.</p>	<p><i>JOVEN</i>: Vou terminar bem?... Vou ser uma personalidade?</p> <p><i>BORGES</i>: Estou desesperado, sabe?... Não tive filhos... e te olhando me arrependo.</p> <p><i>JOVEN</i>: Me olhando?... O senhor está cego!</p> <p><i>BORGES</i>: Ah, não ligue para esse jornalismo.</p> <p><i>JOVEN</i>: Foi feliz? O senhor não parece nada bem.</p>
---	--

Na língua castelhana, existe dissociação entre tratamento formal (*Ud.*) e informal (*Tú/Vos*), enquanto na língua portuguesa, pensando especialmente no espaço selecionado para tradução e o público-alvo, essa diferenciação não é bem delimitada. A partir disso, utilizamos o pronome “você” como marcador de informalidade e “senhor” indicando formalidade - estratégia esta adotada ao longo de todo o processo tradutório. Outro aspecto inicial para comentar é a tradução da interjeição “*bah*” para “*ah*”, ainda que exista o “*bah*” na língua portuguesa, essa interjeição não costuma formar parte da variedade de fala do nosso público-alvo.

Vale ressaltar que, também neste trecho, há uma referência direta à pessoa empírica Jorge Luis Borges, uma vez que, ao fim de sua vida, o escritor ficou cego. Optamos por traduzir o verbo “*mirar*” para “olhar”, entendendo a significação do ato de olhar de maneira analítica, o que gera ironia com a realidade vivida pela personagem, que, ao responder à contestação feita pelo Jovem, utiliza-se da expressão “*no haga caso al*

periodismo”, o que possibilita uma dupla interpretação: fazer referência às manchetes de jornais que anunciavam a cegueira progressiva de Borges, de modo a depreciar o autor, e a ideia de uma expressão idiomática que responde ao jovem. Por isso, escolhemos traduzir para “não ligue para esse jornalismo”, mantendo ao máximo a estrutura original e permitindo a dupla interpretação também em português.

Ao final deste recorte, na fala da personagem “Jovem” observa-se: “*se lo ve bastante mal*”. Como é uma estrutura pouco usual na língua-alvo, nossa estratégia foi retomar a ideia de intensidade de “*bastante*” para “*nada*”, trocar a estrutura geral da frase e reiterar a formalidade, dada a utilização dos pronomes na construção frasal do texto original, resultando em: “o senhor não me parece nada bem”.

<p><i>BORGES REFLEXIVO PERMANECE EN SILENCIO UNOS SEGUNDOS.</i> <i>BORGES:</i> Envido. <i>JOVEN:</i> No quiero jugar... ¡quiero saber!</p>	<p><i>BORGES REFLEXIVO PERMANECE EM SILÊNCIO POR ALGUNS SEGUNDOS.</i> <i>BORGES:</i> Aposto. <i>JOVEM:</i> Não quero apostar... quero saber!</p>
--	--

De imediato, observamos a necessidade de acrescentar a preposição para completar e ajudar na orientação da rubrica, de modo que traduzimos “*unos segundos*” para “*por alguns segundos*”. No momento seguinte, “*envido*” dá ideia de fazer um convite a um jogo e, ao traduzi-lo, optamos por utilizar a conjugação “aposto”, que nos oferta esse significado, e substituímos o verbo na fala seguinte de “*jugar*” para “*apostar*”, ofertando-lhe um diálogo direto com a frase da personagem anterior e tentando manter essa relação de um aceno para um jogo, porque pensamos que utilizar o verbo “*jogar*” não traria essa conversação mais intimista entre as duas partes.

<p><i>BORGES:</i> ¡Deberás ganar! <i>JOVEN:</i> No lo reconozco... ¿ganar a quién? <i>BORGES:</i> A vos mismo. <i>BORGES RÍE.</i> <i>JOVEN:</i> ¡Es un impostor!</p>	<p><i>BORGES:</i> Você deve ganhar! <i>JOVEM:</i> Não reconheço isso... ganhar de quem? <i>BORGES:</i> De você mesmo. <i>BORGES RI.</i> <i>JOVEM:</i> O senhor é um impostor!</p>
--	---

BORGES: (DEPONE EL 'TUTEO' CON IRONÍA) Quiere o no quiere.	BORGES: (DEPÕE O USO DO "VOCÊ" COM IRONIA) O senhor quer ou não quer.
--	---

A ironia presente no trecho acima revela a importância do emprego de colocações pronominais e conjugações verbais que sejam fiéis às intenções expressas no texto original. O ato de depor o *tuteo*, isto é, o uso do *você*, exige uma manutenção desse traço linguístico ao longo de todo o texto, portanto, aqui o interlocutor estará apto a observar esse detalhe, uma vez que observou uma colocação diferente ao longo de toda a peça. Também é necessário, nesse contexto, adaptar as preposições segundo a regência verbal, que difere entre as duas línguas.

INSPECTOR: Mire, andaremos pronto... EVIDENTEMENTE TIENE MUCHA HAMBRE. SE COLOCA UNA SERVILLETAS EN EL CUELLO. BORGES: ¿Qué personaje es usted?	INSPETOR: Olhe, não vamos demorar. EVIDENTEMENTE ESTÁ COM MUITA FOME. COLOCA UM GUARDANAPO DE TECIDO EM SEU PESCOÇO. BORGES: Que personagem o senhor é?
--	--

Nesta passagem, destacamos a frase da personagem “Inspetor” e a maneira como é construída a sentença. Ao traduzi-la, tentamos retomar a ideia de que a parada para comer não será duradoura e utilizamos o verbo “olhar” no sentido de advertir e iniciar a comunicação à outra personagem.

Logo em sequência, na rubrica, há o uso do verbo pronominal “*colocarse*”, uma estrutura que não funciona na língua-alvo, portanto, devido à tendência da língua portuguesa a preferir o uso de possessivos no lugar de pronomes definidos, substituímos o pronome e colocamos um possessivo para refletir a ideia reflexiva do verbo: “coloca [...] em seu pescoço”.

OTRA VEZ HAY UNA PEQUEÑA PARÁLISIS EN EL INSPECTOR. INSPECTOR: ¿Cómo dice? BORGES: Sólo de un personaje es esperable un regodeo con tal grado de perfección... ¡Encima ocuparse de una ficción como yo!	OUTRA VEZ O INSPETOR FICA IMÓVEL POR UM MOMENTO. INSPETOR: Como é? BORGES: Somente de um personagem se espera um deleite com esse grau de perfeição... E ainda tratar de uma ficção como eu!
---	--

INSPECTOR: ¿Ficción?... disculpe pero no lo capto.	INSPETOR: Ficção?... Desculpe, mas não captei.
--	--

Uma das questões nesse fragmento foi a estruturação da rubrica, uma vez que na língua portuguesa o substantivo “paralisia” retoma a ideia de algo patológico, e uma solução foi substituir “*una pequeña parálisis*” para “ficou imóvel por um momento”, tentando manter a orientação de surpresa, ainda que tendo que alternar bastante a estrutura frasal. Na fala da personagem “Inspetor” substituímos para “como é?” com o objetivo de manter um referencial na função fática da linguagem, onde há um teste ao canal comunicativo, e escolhemos substituir o verbo para tentar aproximar da variedade linguística do público-alvo escolhido.

E a última questão foi a tradução de “*ocuparse*” para “tratar”, tendo em vista que aquele significa tomar algo para si, mas de tal modo que ainda o maneje e o preste atenção; o que se cruza com o significado deste, corroborando para essa escolha tradutória.

SE SIRVE CON INDUBITABLE FRUICIÓN. BORGES: ¡Fácil!... Un sueño dentro de otro sueño. INSPECTOR: ¡Espere, espere!... No me presto a fantasías... ¡soy un realista! BORGES: Mire joven que ninguna literatura escapa de la fantasía... INSPECTOR: Y dale con la literatura...	SERVE-SE COM INDUBITÁVEL FRUIÇÃO. BORGES: Fácil!... Um sonho dentro de outro sonho. INSPETOR: Espere, espere!... Não me presto à fantasias... Sou um realista! BORGES: Note, jovem, que nenhuma literatura escapa da fantasia... INSPETOR: E lá vem a literatura...
---	---

Neste trecho, novamente aparece o verbo “*mirar*”, que constitui o campo semântico do discurso presente ao longo da peça, entretanto, na língua espanhola esse verbo possui valor polissêmico, sendo interpretado de diversas maneiras e empregado no texto com diferentes sentidos, por isso neste caso a opção de chamar a atenção para uma percepção consciente, expressa pelo verbo “notar”. Além disso, escolhemos uma expressão mais coloquial para “*Y dale con la literatura*”, passando a “*E lá vem a literatura*”, sendo esta uma indicação de inquietação, indignação com a fala de Borges em sempre relacionar tudo com literatura,

trazendo-a em suas comparações e metáforas, por isso selecionamos o “e lá vem”, que traz um tom coloquial e espontâneo à fala do inspetor, tendo como base a expressão “dale” muito comum na variedade de fala da personagem.

3. Considerações finais

O processo de tradução apresenta complexidades que, ao mesmo tempo que se tornam desafios e dificuldades, também auxiliam no (re)direcionamento de escolhas, permitindo reflexões conscientes sobre os possíveis sentidos atribuídos a esse novo texto, que funciona quase como uma releitura do original, passando pela interpretação, pelos julgamentos, conhecimentos e escolhas dos tradutores. Todos esses fatores implicam uma grande responsabilidade à figura do tradutor, que possui a árdua tarefa de transpor ideias e intenções de uma língua a outra, e além disso, de uma cultura a outra. Para a peça de Arce tratada neste trabalho, seria possível, ainda, realizar outras adaptações conforme o público-alvo, espectadores da obra nos teatros nas mais diversas regiões. A escolha do espaço específico do Rio de Janeiro passa pela proximidade a nós, enquanto pessoas empíricas, e ainda assim é desafiador buscar alternativas e soluções que não sejam traduções violentas (VENUTI, 2011) contra o texto original.

Referências

ARCE, José Luis. *En un país al viento: y otros dramas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2005.

ARCE, José Luis. *Escritores de Córdoba y sus obras*. Biblioteca temática Literatura de Córdoba, 2023. Disponível em <<https://ffyh.unc.edu.ar/escritores-de-cordoba/guia-de-autores-cordobeses/a/arce-jose-luis/>>. Acesso em 20 de maio de 2023.

VENUTI, Lawrence. La traducción: entre lo universal y lo local. *Tóp. Sem*, Puebla, n. 25, p. 161-179, enero 2011. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-1200201100010008&lng=es&nrm=iso>. accedido en 20 de maio de 2023.

Quais são os caminhos pelos quais a teoria da tradução literária vem seguindo no Brasil do século XXI? Este dossiê tenta responder essa questão através dos capítulos de grandes tradutores literários e teóricos brasileiros de língua inglesa e espanhola, cujas pesquisas apontam para diferentes aspectos teóricos, e por cujos exemplos o leitor poderá encontrar um possível caminho metodológico a seguir.