

SIMPÓSIO 28

DESAFIOS E ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS  
PARA O SÉCULO XXI E A TRADUÇÃO  
APLICADA AO ENSINO DE PLE

COORDENADORES

Gian Luigi De Rosa  
(Università del Salento)

Maria João Marçalo  
(Universidade de Évora)

Kátia de Abreu Chulata  
(Università di Chieti-Pescara)

Maria José Coracini  
(Unicamp)



## ÁNGEL CRESPO: TRADUTOR DE POESIA BRASILEIRA

Francielle Piuco BIGLIA<sup>1</sup>

### RESUMO

Nosso trabalho tem como objetivo trazer à luz o papel exercido pelo poeta espanhol Ángel Crespo (1926-1995) como tradutor de poesia brasileira na Espanha. Através do contato estabelecido em Madri com o poeta e diplomata João Cabral de Melo Neto, Crespo assume a direção da *Revista de cultura brasileña* (1962 – 1970), que (apesar do título) se concentra na difusão da literatura brasileira, com dedicação especial à poesia. O interesse do poeta espanhol pela produção poética brasileira, especialmente pelos poetas modernistas como Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto –para citar alguns, passando pelos movimentos de vanguarda através da poesia concreta, culmina com a publicação, em 1973, da *Antología de la poesía brasileña* pela editora Seix Barral. Se por um lado, vamos reavivar as traduções poéticas que representam um período importante na história da recepção literária brasileira em solo espanhol, por outro, vamos expor as estratégias do poeta espanhol e seu *ideal* de tradução através de ensaios e prólogos que acompanham suas obras traduzidas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ángel Crespo; João Cabral de Melo Neto; tradução de poesia; *Revista de cultura brasileña*; recepção literária.

### Introdução

O poeta espanhol Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926 – Barcelona, 1995) e sua participação comprometida na formação da cultura espanhola compreende além de sua obra poética, e seus ensaios como crítico de arte e literatura, seu papel como tradutor literário, com uma atenção especial na tradução poética. Durante quatro décadas, Crespo dedica-se a divulgar em solo espanhol uma vasta bibliografia de traduções literárias abarcando o latim, português, italiano, francês e inglês, assim como o catalão e as línguas reto-românicas.

Muitos estudos foram feitos sobre a contribuição de Crespo como tradutor

---

<sup>1</sup> UPF, Doutoranda pela Universidade Pompeu i Fabra, Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje, Edificio Roc Boronat (Campus de la Comunicació Poblenou), Roc Boronat, 138, 08018, Barcelona, Espanha. E-mail: franciellebiglia@gmail.com.

literário às linguagens poéticas espanholas. Nesta comunicação, queremos trazer à luz o papel exercido por Ángel Crespo como tradutor de poesia brasileira. Este aspecto deixado de lado tanto pela crítica, como pelos estudiosos<sup>2</sup>, nos servirá para reconstruir uma relação cuja importância representa um divisor de águas do século XX na história da recepção das letras brasileiras em solo espanhol.

Sua aproximação e curiosidade quanto à produção literária brasileira inicia, num primeiro momento, em seu interesse cultivado pela literatura portuguesa. Sua intensa atividade como tradutor inaugura em 1957 com a publicação na editora Rialp de Madri da seleção da obra poética de um dos heterônimos de Fernando Pessoa<sup>3</sup>: *Poemas de Alberto Caeiro*.

Não somente é importante o fato de que a tradução de Pessoa inaugura o papel de Crespo como tradutor, mas é a partir de seu interesse inicial pela cultura lusófona, e posteriormente, como complemento desta, o que marca seu primeiro passo à entrada do poeta na literatura brasileira que culmina ao encontrar com o poeta João Cabral de Melo Neto.

É importante destacar que naquela época, a proximidade geográfica e linguística mais que ajudar parece agravar o mútuo desconhecimento entre Espanha e Portugal, principalmente no que se refere à produção artística e intelectual de ambos países. Através do esforço de união entre estes dois países, Crespo torna-se um exegeta da literatura portuguesa e será esta afinidade a bússola que o guiará ao encontro da literatura brasileira.

Na década de 1960 Ángel Crespo fazia parte de um grupo de intelectuais que vivia em Madri. Era um poeta jovem que já havia concluído a primeira fase de sua obra poética e contava com a direção de algumas revistas literárias<sup>4</sup> com o afã de enriquecer

---

2 Remetemos a dois breves estudos que tratam a relação de Ángel Crespo com a literatura brasileira: o primeiro, intitulado “Ángel Crespo e seu idealismo na difusão da literatura brasileira” de Domingo Carvalho Da Silva. In: Revista *Anthropos* (1989: 97); e o segundo artigo de duas páginas, intitulado “Ángel Crespo: traductor de la poesía brasileña en España”, de Ricardo Souza Carvalho, realizado em 2010, para os Anais do XVI *Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* em Paris.

3 Nesta época Crespo publica “Seis poemas de Fernando Pessoa e seus heterônimos” no Ateneu de Madri em 1959; e o longo poema “Cruz en la tabaquería!” no suplemento *Poesía del mundo* da revista *Poesía de España* (nº 03, 1960), dirigida pelo próprio Crespo e o poeta espanhol Gabino-Alejandro Carriedo.

4 Ángel Crespo participou na direção das seguintes revistas: *Deucalión* (Ciudad Real, 1951-1953), *Pájaro de Paja* (Madri, 1950-1956) e *Poesía de España* (Madri, 1960-1963), além da *Revista de cultura brasileña* (1962-1970) que comentaremos neste estudo. Veja o estudo de Alejandro Krawietz: “Las herramientas del Herrero: Ángel Crespo en Deucalión, El Pájaro de paja, Poesía de España y Revista de cultura brasileña” In: *Ángel Crespo: con el tiempo contra el tiempo*. Círculo de Bellas Artes. Sala Juana Mordó. Madri. (20 de abril – 3 de julho de 2005, p. 243 – 251).

o ambiente cultural obscurecido pela ditadura de Franco. E eram tempos difíceis de isolamento cultural e assim como Crespo:

Las pocas personas que discrepaban de la ideología oficial se encontraban en la calle como conspiradores (...) se refugiaban en un portal a cambiar unos comentarios y, cuando más, buscaban un café desierto, un ala desierta y una mesa aislada, para hablar muy bajo.<sup>5</sup>

As palavras do escritor Juan Benet nos transportam na época em que Ángel Crespo trava amizade com o poeta João Cabral de Melo Neto quem se encontrava na capital espanhola em função diplomática.

### ***A Revista de cultura brasileña (1962-1970)***

Seu interesse pela literatura brasileira e seu encontro com o poeta João Cabral de Melo Neto a princípios de 1962 –quem convida Crespo a dirigir a *Revista de cultura brasileira*, preparam o terreno para a incursão do poeta na produção poética brasileira. Neste sentido Crespo declara:

Me habló de principios de 1962 de la posibilidad de publicar (...), y siempre que yo estuviese dispuesto a dirigirla, una revista dedicada al estudio y divulgación en España y América, además de en los centros hispanistas e iberoamericanitas de todo el mundo, de la cultura brasileña y muy especialmente de su literatura y de su arte. Era la época del boom de la literatura sudamericana y me pareció, coincidiendo en este parecer con el de Cabral, que sería tan oportuno como interesante ofrecer paralelamente al desarrollo de aquella moda una información de primera mano y un crítica, tanto europea como americana, de la cultura de un país que, como el Brasil, había sido uno de los adelantados de los movimientos literarios iberoamericanos (...).<sup>6</sup>

Em junho de 1962, com a publicação do primeiro número, estende-se uma ponte entre o Brasil e a Espanha. Editada pela Embaixada do Brasil na Espanha, a revista (apesar de seu título) se concentra na difusão de uma produção de inovações estéticas,

---

5 Juan Benet. 1987. *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Alianza Editorial, p.18.

6 Melo Neto, João. 1994. *Introducción. La poesía de Cabral de Melo*. In: *A la medida de la mano*. Introducción selección y traducción de Ángel Crespo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 9-30.

transformando-se numa “plataforma” viva na defesa dos ideais estéticos literários do poeta espanhol. Como veremos, através da *Revista de cultura brasileña* (a partir de agora *RCB*) Crespo tem a oportunidade de entrar em contato com um grupo de intelectuais brasileiros, principalmente poetas, cuja obra poética será versada para o espanhol nas folhas desta revista.

De 1962 a 2010 a revista passa por uma série de interrupções. No entanto, para nosso estudo comentaremos a primeira fase da revista dirigida pelo poeta Crespo que inicia em 1962 e finaliza, em 1970, um pouco depois de Crespo assumir o cargo de professor na Universidade de Mayagüez em Porto Rico.

No prólogo do primeiro número, editado pelo serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil em Madri, o ministro Paulo T. F. Nonato da Silva apresentava a revista como “la culminación de un esfuerzo de aproximación y entendimiento intelectuales” que ao passar da esfera de divulgação “de lo meramente informativo o noticioso”, acreditava “con toda modestia y con toda complicidad, que la presente revista viene a prestar un valioso servicio a la letras tanto de España como del Brasil”. (1962: 5-6).

João Cabral de Melo Neto deixa total liberdade a Crespo quanto ao conteúdo das publicações e Crespo, ao entrar em contato com a alta cultura brasileira em voga, entusiasma-se com os expoentes do Modernismo brasileiro cujas inovações entram em sintonia com seus ideais estéticos. Como se sabe, o Modernismo iniciado com a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922 consegue romper com a tradição passada para dar espaço a uma procura incessante por novas fontes de caráter experimental tanto na literatura como nas artes em geral. No campo das letras será a poesia o gênero que manifesta as renovações estéticas e um dos motivos pelos quais se transforma no universo temático da *RCB*.

Poeta de espírito inquieto, Crespo não poderia estar mais que em desacordo com o conformismo poético<sup>7</sup> das correntes mais influentes da poesia espanhola representadas, principalmente, pelas revistas *Garcilaso: Juventud Creadora* de Madri ao tentar recuperar os velhos modelos clássicos da literatura espanhola, e sua revista “rival” *Espadaña* da cidade de Leão cujas publicações acusam claras reminiscências de

---

7 Nas palavras de Crespo “no me atraía la estética de la Juventud Creadora ni la patrocinada por la revista *Espadaña* que, aunque se hacía en León, tenía un grupo de lectores y seguidores en Madrid. Ni la imposible vuelta al Siglo de Oro ni la confesada continuación del 98 tenían mucho que ver con mis preocupaciones y mis aspiraciones de aquellos años. Aunque, políticamente, estuviese de parte de los poetas de *Espadaña* intuía [...] que no se puede combatir con eficacia a los detentadores de una cultura reaccionaria valiéndose de su mismo juego” (1989: 22).

épocas anteriores. Este panorama aliado ao sentimento de compromisso de um poeta engajado nas lutas de seu tempo que deseja manifestar na Espanha uma poesia que espelhasse uma linguagem nova “capaz de desconcertar a la corriente conservadora protegida por el régimen y, de paso, al régimen mismo” (Crespo, 2007:31) ajudam a definir o conjunto de temas tratados nesta primeira parte da revista.

A publicação desta revista de carácter oficial passava longe dos olhos da censura do Estado espanhol regida sob o governo Franquista. De fato, Crespo teria plena autonomia e responsabilidade quanto à seleção e edição dos conteúdos dos números publicados.

De distribuição gratuita o primeiro número da *RCB* se publica em junho de 1962 seguidos de mais dois números durante o curso do ano, outubro e dezembro. Depois disso, seguem constantes publicações trimestrais. A revista somente diminui seu número de aparições nos últimos dois anos: em 1969 seriam dois os números publicados e em 1970 se publica apenas um número dedicado à poesia romântica brasileira. Nestes oito primeiros anos de seu percurso, aparecem trinta edições de 90 a 150 páginas cada uma.

Ainda que nosso foco de estudo sejam as traduções poéticas de Ángel Crespo. Não podemos deixar de mencionar alguns estudiosos espanhóis que se dedicaram a traduzir e realizar estudos sobre a literatura brasileira nas páginas da revista como os poetas Dámaso Alonso e citamos seu artigo sobre Murilo Mendes que inaugura o primeiro número da revista; Alejandro-Gabino Carriedo quem traduz os poetas José Paulo Moreira da Fonseca, Fernando Ferreira de Loanda, para citar alguns; e a Secretaria de redação Pilar Gómez Bedate quem traduz por primeira vez na Espanha o conto de Clarice Lispector “Dibujando un niño” publicado no número 13 (junho de 1965).

No primeiro número Ángel Crespo traduz e publica em versão bilíngue seis poemas de João Cabral de Melo Neto retirados do livro *Serial* (1959-1961). A fim de esclarecer os conceitos da poética cabralina ao público espanhol, Crespo acompanha os poemas com o ensaio (sempre traduzido) do crítico literário José Guilherme Melquior “El serial de João Cabral de Melo Neto”. Ao distanciar-se da lírica anterior, Cabral transforma a lírica poética numa rigorosa reflexão formal, na procura de uma pureza expressiva única em seu gênero presente, até então, nas letras brasileiras.

No número 2 (outubro de 1962) aparece a tradução realizada em conjunto com Dámaso de Alonso do poema *Poética*, do livro *Libertinagem* (1930) de Manuel

Bandeira considerado o São João Batista do modernismo brasileiro. Este poema caracterizado por seus versos livres e a ausência de pontuação formal rechaça aos “puristas” e declara sua posição contra a arte estética tradicional, explícita no verso “No quiero saber nada del lirismo que no es liberación”. Aqui voltamos a evidenciar a crítica “indireta” de Crespo ao rumo antipoético que as correntes estéticas espanholas tinham tomado, submetidas aos ditames políticos e sociais que primavam o conteúdo em detrimento da forma.

Seguindo esta mesma linha surgem à luz traduções de poetas contemporâneos como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Raúl Bopp, Henriqueta Lisboa, Oswald de Andrade, Raúl Pompéia, Maria Quintana, Lêdo Ivo, Ferreira Gullar, além de um vasto estudo sobre a poesia concreta. A lista de poetas não é completa, mas serve para evidenciar o claro alento poético da *RCB* e a busca de Crespo por novas fontes estéticas que servissem como modelo de questionamento e que pudessem trilhar novos caminhos dentro da produção das letras espanholas da segunda metade do século XX.

No artigo de Arturo Villar “Acercamiento a la poesía experimental española” publicado na revista *Estafeta literaria* em 1974, o autor reconhece que “Las nuevas estéticas aplicadas a la poesía llegaron a España con retraso, hacia 1963, año en que se da a conocer la poesía concreta brasileña gracias a Ángel Crespo, director de la *Revista de cultura brasileña*” (1974: 07).

De fato, o primeiro artigo publicado na Espanha sobre esta nova produção estética, intitulado “Situação da poesia concreta” de Crespo e Gómez Bedate, é publicado no número 5 da *RCB*, em junho de 1963. Este ensaio apresenta um estudo completo sobre a evolução formal da poesia brasileira, passando pela Semana de Arte Moderna, até chegar na sua última etapa de transformação que coincide com a poesia concreta.

Esta primeira aparição abre espaço para a publicação, em dezembro de 1964, no número 11, do monográfico “Número extraordinario sobre la poesia de vanguardia”. Para esta edição Crespo e Gómez Bedate organizam um questionário: “Planteamiento de una encuesta sobre la literatura de Vanguardia”, que uma vez sido enviado aos distintos expoentes da literatura brasileira, conseguiu receber inumeráveis respostas, cada uma manifestando sua opinião sobre este tema controvertido. Os colaboradores das vinte seis respostas recebidas aparecem por ordem cronológica, e ao final da edição, se oferece uma galeria iconográfica, além de apresentar uma rica informação bibliográfica.



Este monográfico especifica que ao enfrentar esta problemática, não se esforça em dar uma resolução final sobre a literatura de vanguarda e de sua política comprometida com a sociedade brasileira. Pelo contrário, oferece ao leitor “reparos y negaciones formulados con el mejor estilo polémico”, ressaltando a abertura ao diálogo “sobre los más arduos problemas” que demonstram “una ejemplaridad que es a la vez testimonio de la madurez literaria del Brasil” (Crespo e Gómez Bedate, 1964: 331).

Com esta chama inquietante que aparece para incendiar a poética espanhola dos anos 60, a poesia concreta é um exemplo de oposição ao ideal sublime do modelo neoclássico que transporta o homem atual para o desconcerto de um mundo que rompe com a tradição. A voz poética atual se torna um instrumento crítico e de reflexão que situa o homem para dentro do conflito de seus dias. Segundo um dos maiores estudiosos do concretismo, o argentino Gonzalo M. Aguilar: “los poetas concretos niegan una armonía del poema que, por más avalada que esté por la tradición, no se corresponde con las nuevas condiciones de producción y circulación de los poemas” (2003: 95).

Este interesse cultivado por de Crespo, como vimos, poeta comprometido com seu tempo, interessado em linguagens neovanguardistas possibilita o surgimento na Espanha da poesia concreta, oferecendo um material inédito ao alcance dos leitores espanhóis.

No entanto, o interesse de Crespo vai além das poéticas vanguardista e, valendo-se da comemoração do centenário do nascimento do poeta Vicente Carvalho (1866-1924), o diretor da revista prepara para o número 17 (junho de 1966) um poemário de poesia parnasiana incluindo entre os poetas: Teófilo Dias, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho e Francisca Júlia. Lembramos que o Parnasianismo surge com o escopo de superar o velho modelo romântico, tanto que no prólogo que acompanha esta seleção, Crespo põe de manifesto mais uma vez seu desconcerto frente à estética adotada na Espanha ao afirmar a impossível volta ao passado e sua necessidade latente na procura por novas vias de expressão estética.

Hoy, cuando el arte se plantea problemas de claridad de precisión y de buen sentido, no estará de más que echemos una mirada sobre el principio de los parnasianos –y de paso sobre sus obras–, no para imitarlos. Dios nos asista, sino para reflexionar sobre el movimiento pendular de la poesía, para convencernos de la imposibilidad de volver al pasado, para juzgar al presente con ojos limpios y un tanto irónicos y, finalmente para preguntarnos cómo podríamos hacer un parnasianismo que no fuese parnasiano, es decir, una

poesía racional, vanguardista y capaz de hacerse de ilusión de que comprende al mundo (1966: 120-121).

Como convite ao estudo e à reflexão, Crespo publica no número 18 (setembro de 1966) “Qué es un poema em prosa”. Neste ensaio sobre este gênero híbrido cultivado por Baudelaire que veio abrasar a poética francesa do século XIX, Crespo aborda a tensão entre a “prosa” e o “poema” e sua incorporação na produção poética brasileira. Neste número especial, seleciona e traduz um mostruário do poema em prosa no qual aparecem dezoito poetas brasileiros que vão de João Cruz e Souza (1861-1898) até o poeta contemporâneo Ferreira Gular (1930). Citamos a tradução de “Alas” extraída do livro *Evocaciones* do poeta Cruz e Sousa, considerado o primeiro cultivador deste gênero no Brasil com a publicação do livro *Missal* (1893); e Raúl Pompeia com a tradução de um fragmento de *Canções sem metro*.

Seguiriam outras edições especiais dedicadas à poesia: no número 22 (setembro de 1967) Crespo publica uma seleção de poesia simbolista de doze poetas, incluindo Cruz e Sousa, Emiliano Pernetá, Mario Pederneiras, Francisca Júlia, Severiano Resende, entre outros; aparece também no nº 30 –último número da primeira etapa da revista– uma seleção e tradução acompanhada de uma nota crítica de treze poetas românticos como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Sousândrade.

Em 1970, renuncia a seguir dirigindo a *RCB*. As causas vão além do âmbito literário. A política da embaixada muda de orientação com o novo embaixador Pereira Guillon quem pretende publicar nas páginas da revista a propaganda do regime de seu país (1989: 32). Além disso, neste mesmo ano, Crespo iniciaria seus estudos na Universidade de Upsala.

À luz do quanto exposto, de maneira sucinta, leva-nos a constatar que a primeira etapa da *RCB* enriquece o ambiente literário espanhol. Ao longo de seus oito anos de duração, o número de tiragens se incrementa, passando de mil a quatro mil e quinhentos exemplares. Esta revista que possibilitou a entrada na Espanha de novas estéticas a fim de revigorar o cenário literário espanhol foi uma atividade intensa e duradoura que marca um divisor de águas na recepção literária brasileira na Espanha.

Crespo, como veremos, não se limita as publicações poéticas da revista<sup>8</sup>. Em paralelo, publica uma série de antologias e seleções poéticas que comentaremos a seguir

---

<sup>8</sup> Embora a revista fosse de clara viés poética, a *RCB* não descuidou seu interesse a outros gêneros poéticos e aqui cabe citar algumas traduções realizadas por Crespo de escritores contemporâneos como Otto Lara Rezende “Gato, gato, gato. (Cuento con bicho y niño)” no primeiro número (junho de 1962); o conto de João Guimarães Rosa, “El caballo que bebía cerveza”, (17, dezembro de 1963). A *RCB* dedica o “Número

## Seleções e antologias poéticas

Depois de renunciar o cargo da *RCB*, Crespo seleciona e revisa suas traduções que formariam parte da *Antología de la poesía brasileña. Desde el Romanticismo a la generación del cuarenta y cinco*. Publicada pela editora Seix Barral, em 1973, esta antologia inclui um abrangente estudo sobre a poesia brasileira que conclui com a Geração de 45. Além disso contém um apêndice com notas e uma extensa bibliografia.

Ao analisar as três antologias de poesia brasileira que já circulavam na Espanha algumas décadas antes como a de Oswaldo Rico de 1948, *Poetas del Brasil*; a antologia de Alfonso Pintó, *Antología de poetas brasileños de ahora*, publicada sem data (mas posterior a de Rico) e a terceira antologia, intitulada *Antología de la poesía brasileña* de Renato Mendonça de 1952; notamos que a antologia de Crespo resulta ser a mais completa, pois proporciona ao leitor espanhol além de uma seleção de poesias que obedece uma ordem cronológica até os dias atuais, um estudo que sintetiza todos os seus anos de estudos dedicados como diretor da revista e tradutor de uma poesia quase desconhecida na Espanha.

Algumas traduções ocorrem à margem de seu trabalho na revista. Em 1965, Crespo também traduz e publica junto com o poeta espanhol Gabino Alejandro Carriedo para a coleção “El Toro de Barro” a seleção *Ocho poetas brasileños* que inclui os expoentes da Geração de 45. Os poemas de Domingo Carvalho Silva, Afonso Félix da Sousa, Fernando Ferreira de Loanda e Darcy Damasceno foram traduzidos por Carriedo e os demais poetas Markos Konder Reis, Ledo Ivo, Péricles Eugenio da Silva e João Cabral de Melo Neto por Crespo; e poema *A Palo Seco* foi traduzido em colaboração com Pilar Gómez Bedate.

Nas décadas de 80 e 90 do século XX, João Cabral seria o único escritor a quem Crespo seguiria dedicando suas traduções. Além de ser o poeta mais traduzido na *RCB*, Crespo lhe dedicaria outras três antologias, a primeira delas: *Ingeniero de cuchillos* que inclui sua produção poética a partir de *O engenheiro* (1942-1945) até *A escola das facas* (1975-1980), publicada pela editora Premiá do México em 1982; posteriormente, a editora Lumen de Barcelona publica, em 1990, a *Antología poética* de João Cabral de Melo Neto, na qual inclui uma introdução baseada no estudo de Crespo e Gómez

---

extraordinario sobre João Guimarães Rosa” (nº 21, junio 1967) e o número 24 (março de 1968) é dedicado à jovem escritora Nélida Piñón.

Bedate, “Realidad y Forma en la poesía de João Cabral de Melo”, apresentado no nº 8 da *RCB* (março de 1964).

Por último, a antologia de Cabral organizada e traduzida por Crespo, *A la medida de la mano*, e publicada um ano antes da morte do poeta espanhol, recebe o prêmio Reina Sofia de poesia ibero-americana, e inclui poemas inéditos do livro *Sevilla Andando* (1990). Além de um conjunto de cinco poemas que Crespo dedica ao poeta, *Homenaje a João Cabral de Melo Neto*, extraídos de seu livro, *Cartas desde un pozo* (1964) e depois reunidos no volume *En medio del camino* (1971). Reproduzimos os versos de um dos poemas de Crespo:

El mismo poema

Un poema llega sin prisa  
por entre bosques y fronteras  
mas en terreno despejado  
es donde se vuelve poema.

Un poema llega a la mano  
en forma de agua, polvo o viento  
pero hasta no tener su forma  
no es un poema: falta el verbo.

Un poema, cuando está frío  
o caliente, es un agua turbia;  
ha de tener de nuestras manos  
la desigual temperatura;

Ha de ser como la colmena  
con sus celdillas y su miel:  
rectilíneamente exacto  
como los bordes del papel.

Un poema lleno de versos  
es un cántaro lleno de agua:  
perderemos la espuma  
si le rebosan las palabras.

A preocupação estética de Cabral é compartilhada por Crespo e se reflete em sua atividade de estudioso e tradutor de um autor que subverte os padrões poéticos na busca

de uma arte poética dotada de uma visão materialista, signo de ruptura, que “prefere talvez ser” –segundo o crítico Merquior:

apenas honesto, um pouco rouco, no seu canto preso à terra à vida moderna e à desesperada lucidez de sua crise João Cabral é o estilo da honestidade. É o poeta estritamente sério. É a antena mais viva. É o mais entranhadamente contemporâneo dos nossos líricos esse cristal de chama que há anos nos propõe, solitário, e insuperado, o único caminho que a nova poesia deve tomar (1965:95).

Sob a influência direta de Cabral, em seu *Homenaje*, Crespo confecciona as palavras mantendo um grau máximo de pureza e utiliza a imagem da “colmeia” para sugerir o verdadeiro empenho que um poeta deve exercer ao compor um poema.

Através do discursos metapoético de *Homenaje*, Crespo desdobra na figura do poeta-tradutor a busca perene por novas estéticas, e assim como já apontava Ruiz Casanova, nos faz refletir sobre sua “necesidad individual de completar algo más que una lengua poética, completar –y contribuir a formar– [su] idiolecto.” (2011b: 94).

### **Seu ideal de tradução poética**

Um de seus primeiros escritos vinculados ao processo de tradução pertencem ao prólogo do livro, já citado ao início deste estudo, *Poemas de Alberto Caeiro* (1957). Em suas poucas páginas o poeta-tradutor Crespo explica seu método de tradução da seguinte forma:

He procurado mantener la forma de los originales. Aunque, en general, carecen de rima, son frecuentes las asonancias. Como Pessoa no hacía nada al azar, he conservado bastante de ellas y, cuando me he visto obligado a suprimir algunas, he procurado compensarlas con otras nuevas. También he conservado algunas de las consonancias, menos frecuentes. En lo que al ritmo y medida se refiere, he tratado de ser lo más fiel posible, pero, dado que la cadencia portuguesa permite [...] más libertades que la castellana, he ajustado los versos en algunas ocasiones a un mayor rigor métrico [...] en suma, he hecho cuanto estaba posible en mis manos para dar una imagen lo más exacta posible de los originales (1957: 17).

Em primeiro lugar Crespo expõe sua preocupação ao “manter a forma” do original, fator muito importante –segundo ele– numa tradução poética, e portanto, em

ser fiel ao “ritmo” e a “medida” para que a versão ao espanhol pudesse alcançar “una imagen lo más exacta posible”.

Este método segue uma coerência com outros prólogos que Crespo escreveria durante sua vasta ocupação como tradutor. Neste mesmo sentido, para pôr em relevo a continuidade de seu método de “siempre”, vale a pena mencionar outro prólogo realizado –mais de quinze anos depois– para a *Antología de la poesía brasileña*: “Nos resta por decir que nuestro método de traducción ha sido el [de] siempre (...) conservar fielmente la medida de todos y cada uno de los versos, las estrofas, la distribución de las rimas, cuando las hay, y el tono semántico de cada composición” (1973: XXXVIII).

Notamos que a preocupação de Crespo é a de ser “lo más fiel posible” ao texto original respeitando “los versos”, “las estrofas”, “la distribución de las rimas”, e “el tono semántico”, ou seja, levando em consideração o fundo e a forma do texto original, que para o poeta são imprescindíveis.

Sobre a impossível separação de “fundo” e “forma” –na lição inaugural do curso para estrangeiros (1995) intitulada *Un ideal de traducción poética*– Crespo coloca um exemplo bem ilustrativo, ao citar a tradução realizada por ele da *Divina Comedia*; como se sabe na época de Dante havia uma tradição cristiana que dava importância ao valor simbólico dos números e que exerceu uma grande influência sobre a mentalidade medieval. Tanto que na obra dantesca os números, além de cumprir uma função estrutural (métrica, cantos), também são dotados de significado simbólico, como o número três que domina toda a Divina Comédia. Neste sentido, Crespo nos explica:

Y el asunto tiene importancia (...) porque cada una de las cantigas tiene 33 cantos, dado que el I del Infierno ha de ser considerado como prólogo del poema. Ahora bien, la suma de este canto con los de sus tres partes, es decir  $1 + 33 + 33 + 33 + 33$ : 100, da un número perfecto, que es a su vez el resultado de multiplicar por sí mismo el número 10, considerado también perfecto (1985:109).

Mas além deste caso que se restringe a um campo bem específico, cabe lembrar que o poema é antes de tudo uma “composição” “irrepetível” que nasce para ser recitado (Ruiz Casanova, 2011a: 81) e nesta mesma linha o crítico italiano Croce já sustentava a ideia de que a “la poesía è una voce interiore, a cui nessuna voce umana è pari: è un, cantar che nell’anima si sente (2002a: 219). De fato, para o crítico literário italiano, o próprio ato de declamar uma poesia já não é mais a mesma poesia, como tinha sido concebida pelo seu autor.

Voltando ao ensaio –que sintetiza seu *ideal* de tradução poética–, em primeiro lugar manifesta que o importante papel que joga a tradução literária no âmbito cultural do país, já que possibilita a comunicação entre diferentes literaturas. O poeta reclama por uma sistematização através de estudos que se ocupam da história da literatura, com a finalidade de incorporar as obras traduzidas como parte integrante da literatura de chegada. Da mesma forma, o poeta-tradutor considera suas obras traduzidas como parte de sua própria obra. Para defender esta ideia, cita ao que Garcilaso de la Vega já dizia no século XVI ao seu amigo Boscán “es tan dificultoso traducir bien un libro como hacerlo de nuevo” (1995: 46).

Esta consideração explicada por Croce e aduzida por Crespo neste mesmo ensaio: “La traduzione che si dice buona, è un’aprossimazione, che ha valore originale d’opera d’arte e può stare da sé” (2002b: 13). Para considerar a tradução como uma obra de arte e –convém esclarecer este ponto– e por extensão sua incorporação à literatura de chegada, é necessário distinguir, por um lado, as traduções governadas pelo mundo editorial que “obligan a que una traducción salga de prisa y así salen traducciones de no mucha calidad” e, por outro, aquelas que são realizadas por “placer o por gustos estéticos”<sup>9</sup>.

À luz desta afirmação, Crespo não concebe como simples paráfrase ou adaptação do texto original, senão que alude o processo de tradução como *trasunto* que vem do termo latim “transumere”, ou seja, como “figura o representación que imita con propiedad una cosa” (1995:48).

Esta proposta de Crespo (e fazemos uma parêntese) não sempre foi aceita sem preconceitos pelos estudiosos de literatura. De fato, a partir destas considerações, instaura-se a polémica contra o texto espanhol de repercussão no século XX: *Miseria y Esplendor* (1937) de José Ortega y Gasset que faz uma diferenciação hierárquica entre o original e a versão traduzida. Em sua obra Ortega insiste que “la traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto” e de que não deve ser atribuída a tradução o mesmo gênero do original. E qualifica a tradução atribuída poética como um “aparato”, “un artificio técnico” que aproxima o leitor do original sem “pretender jamás repetirla o sustituirla” (1980: 120).

A incorporação da literatura traduzida à literatura de chegada, e especialmente da poesia, ainda hoje é motivo de discussão entre os críticos literários. Mas como já

---

<sup>9</sup> Entrevista publicada no jornal *Vanguardia*, terça-feira, 18 de julho de 1989, p. 51.

dizia Octavio Paz em seu célebre ensaio: “Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra fase” (1990: 13).

Ao final da lição, Crespo se apoia no texto *Páginas íntimas de auto-interpretação* (1966) de Fernando Pessoa, cuja temática gira em volta a sua classificação dos quatro graus de poesia lírica a fim de indicar os atributos ideais “casi imposibles de reunir” de sua imagem de tradutor literário. Recapitulamos aqui a classificação de Pessoa:

No primeiro grau, o poeta “é de temperamento intenso e emotivo (...) em geral monocórdio”. Trata-se ou de “um poeta do amor”, “um poeta da saudade”, ou “um poeta da tristeza”. No segundo grau, o poeta será “mais intelectual ou imaginativo”, e “os seus poemas abrangerão assuntos diversos, unificando-os todavia o temperamento e o estilo.” No terceiro grau, o poeta “ainda mais intelectual começa a despersonalizar-se (...) a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende.” Esta é a “antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima”.

O quarto grau “da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente.”

Este grau de despersonalização, –ao qual Pessoa se refere–, é a chave para entender a imagem do *tradutor* que Crespo nos apresenta. De fato, o tradutor perde sua identidade, e em estado de plena consciência, como um ator teatral que para vestir a pele de sua personagem (neste caso do autor da obra) se dedica a construir e se documentar sobre a “figura” do autor nos mínimos detalhes, para que sua tradução resulte pulsante na literatura de chegada, abarcando a experiência vital e espiritual de seus autores.

### **Considerações finais**

Quando João Cabral de Melo Neto sugere ao poeta espanhol Ángel Crespo a possibilidade de fazer uma revista através dos auspícios da Embaixada Brasileira, não imagina que este projeto cultural inovador seria realizado com tanto esmero por parte de um jovem poeta que dava seus primeiros passos na literatura brasileira.



O encontro de João Cabral de Melo Neto com o poeta espanhol Ángel Crespo representa um das alianças literárias hispano-brasileiras mais profícuas na história da recepção de poesia brasileira no estrangeiro. Através do objetivo de fortalecer os laços culturais de ambos países, Crespo versa em suas traduções de poesia brasileira, e, especialmente, em seu trabalho como diretor da *Revista de cultura brasileira*, o projeto pessoal de um poeta engajado cuja atividade de tradução se converte numa plataforma viva na defesa de seus ideais.

Este trabalho longe de ser exaustivo, serve como uma introdução à figura do poeta-tradutor Ángel Crespo e sua relação com as letras brasileiras, e traz à luz este laço profundo e duradouro que une o poeta espanhol à poesia brasileira. Cremos importante a realização de mais estudos que abarquem os componentes que participaram na construção desta afinidade que leva o poeta Ángel Crespo a dedicar mais de três décadas à atividade de tradução e divulgação das letras brasileiras em solo espanhol.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Aguilar, Gonzalo Moisés. 2003. *Poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Crespo, Ángel. 1966. *Antología breve del parnasianismo brasileño*. *Revista de cultura brasileña*, nº 17. Madrid, p. 120-121.

Crespo, Ángel. 1973. *Antología de poetas brasileños. Desde el Romanticismo hasta la Generación del cuarenta y cinco*. Barcelona: Seix Barral.

Crespo, Ángel. 1989. *Autopercepción intelectual de un proceso histórico: mis caminos convergentes*. In: *Anthropos: boletín de información y documentación*, nº 97, p.1-34.

Crespo, Ángel. 2007. *La literatura es un camino que no se elige*. In: *El poeta y su invención: escritos sobre poesía y arte*. Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg.

Crespo, Ángel.; Gómez Bedate, Pilar. 1964. *Número extraordinario sobre la poesía de vanguardia*. In: *Revista de la cultura brasileña*, nº11. Madrid.

Crespo, Ángel.1985. *Dante*.1ª ed. Barcelona: Barcanova.

Crespo, Ángel.1995. *Un ideal de traducción poética*. In: *Lliçons inaugurals de traducció I interpretació a la Universitat Pompeu Fabra*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, p. 43-51.

Croce, Benedetto. 2002a. *Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della retorica*. In: Nergaard, S. *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, p. 207-213.

Croce, B. 2002b. *L'intraducibilità della rievocazione*. In Nergaard, S. *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, p. 215-220.

Merquior, José Guilherme. 1965. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 89-95.

Nonato da Silva, Paulo. 1962. *Esta revista*. In: *Revista de Cultura brasileira*. nº 2. Madrid, p. 5-6.

Ortega y Gasset, José. 1980. *Miseria y esplendor de la traducción*. Granada: Universidad de Granada.

Paz, Octavio. 1990. *Traducción: Literatura y literalidad*. 3ª ed. Barcelona: Tusquets.

Pessoa, Fernando. 1957. *Poemas de Alberto Caeiro*. Selección, versión prólogo y notas de Ángel Crespo. Madrid: Adonais.

Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas íntimas de auto-interpretación*. Disponível em *Arquivo pessoa*. Acesso em 10 jan. 2015.

Ruiz Casanova, Francisco. 2011a. *La poesía y la traducción. Dos cuestiones de literatura comparada traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 75-92.

Ruiz Casanova, Francisco. 2011b. *Traductores-poetas o poetas-traductores*. In: *Dos cuestiones de literatura comparada traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 93-117.

Villar, Arturo del. 1974. *Acercamiento a la poesía experimental española*. In: *Estafeta literaria*, nº 553. Madrid: Editora Nacional, p.4-8.

**Anexo - Seleção de poesias traduzidas  
por Crespo para a *Revista de cultura  
brasileña***

**Manuel Bandeira**

**Neologismo**

Beso poco, hablo todavía menos.  
pero invento palabras  
que traducen la ternura más honda  
y más cotidiana  
he inventado, por ejemplo, el verbo teadorar  
intransitivo:  
Teadoro, Teodora

**Belén del Pará**

¡Bembelelén!

¡Viva Belén!

Belén del Pará puerto construido en la ecuatorial  
Belleza eterna del paisaje

¡Bembelelén

Viva Belén!

Ciudad pomar  
(Obligó a la policía a definir otro tipo de  
delincuente:  
El apedreador de mangos)

¡Bembelelén!

Viva Belén!

Belén del Pará donde las avenidas se llaman  
Carreteras:  
Carreteras de San Jerónimo  
Carretera de Nazaré

Donde la banal avenida del Mariscal Deodoro  
da Fonseca

de todas las ciudades del Brasil  
Se llama líricamente  
Brasileñamente  
Carretera del generalísimo Deodoro

¡Bembelelén

Viva Belén!

Norteña sabrosa  
Yo te quiero bien.

Tierra de la castaña  
Tierra del gaucho  
Tierra del biribá, bacurí, zapote  
Tierra de habla llena de nombres indígenas  
Que uno no sabe si son de fruta árbol o ave de  
bonito plumaje

Norteña sabrosa  
Yo te quiero bien

Me obligarás a sentir nuevas nostalgias  
Nunca más me olvidaré de tu Largo da Sé  
Con la fe maciza de tus maravillosas iglesias  
barrocas

Y la ringuera tan arrodillada de casitas  
coloniales tan graciosas

Nunca me olvidaré de las velas encarnadas  
Verdes  
Azules

De la dársena de Ver-o-Peso  
Nunca más  
Y ha sido para consolarme más tarde  
Para lo que he inventado esta canción

¡Bembelelén!

Viva Belén!

Norteña sabrosa  
Yo te quiero bien.

**Jorge de Lima**

**Esa negra Fuló**

Pues sucedió que llegó  
(hace mucho, mucho tiempo)  
con los negros de mi abuelo  
una negra muy bonita  
llamada negra Fuló

¡Esa negra Fuló!

¡esa negra Fuló!

¡Fuló! Fuló!

(Era la voz de su Ama).

-¡ Ponle la colcha a mi cama,  
ven a peinarme el cabello,  
ven y ayúdame a quitarme  
la ropa, negra Fuló!

¡Esa negra Fuló!

Esa negrita Fuló  
se quedó para doncella,  
para cuidar de su ama  
y la ropa del señor.

¡Esa negra Fuló!

¡Esa negra Fuló!

¡Fuló! ¡Fuló!

(Era la voz de su Ama).

-Ven a ayudarme, Fuló.  
Ven a abanicarme el cuerpo,  
que estoy sudando el cuerpo,  
que estoy sudando, Fuló.  
ven, ráscame los picores,  
ven a quitarme las liendres,  
ven a mecarme en la red,

ven y cuéntame una historia,  
que tengo, sueño, Fuló.

¡Esa negra Fuló!

“Era un día de princesa  
que vivía en un castillo  
y era dueña de un vestido  
con pececitos de mar.  
entró en la pata de un pato,  
salió en la pierna de un pollo.  
El señor Rey me ha mandado  
que te cuente cinco más”.

¡Esa negra Fuló!

¡esa negra Fuló!

¿Fuló? ¿Fuló?  
Anda y llévate a la cama  
a los pequeños, Fuló.

“Mi madre me peinó,  
mi madrastra me interró,  
por los higos de la higuera  
que el sabía se comió”.

¡Esa negra Fuló!

¡esa negra Fuló!

¿Fuló? ¿Fuló?  
(Era la voz de su Ama  
la que llamaba a Fuló)  
¿Qué es del frasco de perfume  
que tu Señor me mandó?  
¡eres tú quien lo ha robado!  
¡Fuiste tú quién lo robó!

El Señor se fue a la negra,  
a azotar al malhechor.

Ella se quitó la ropa,

el Señor se quitó la ropa,  
el Señor dijo: ¡Fuló!  
(Se le oscureció la vista  
más que la negra Fuló.)

¡Esa negra Fuló!

¡Esa negra Fuló!

¿Fuló? ¿Fuló?  
¿Qué es del pañuelo de encaje  
de mi cinturón, del broche,  
de mi rosario de oro  
que tu Señor me mandó?  
¡Eres tú quien lo ha robado!  
¡Fuiste tú quien lo robó!

¡Esa negra Fuló!

¡Esa negra Fuló!

El señor se fue azotar,  
solo, a la negra Fuló.  
Ella se quitó las sayas  
y la blusa se quitó;  
de dentro salió desnuda  
aquella negra Fuló.

¡Esa negra Fuló!

¡Esa negra Fuló!

¿Fuló? ¿Fuló?  
¿Qué ha sido de tu Señor  
que Nuestro Señor me dio?  
¿Eres tú quien me lo ha robado,  
eres tú, negra Fuló?

¡Esa negra Fuló!

**Mario Quintana**

**Objetos perdidos**

Los paraguas perdidos...? A dónde van a parar los paraguas perdidos? ¿Y los botones que se descosieron? ¿Y las carpetas de guardar papeles, los estuches de gafas, las maletas olvidadas en las estaciones, las dentaduras postizas, los paquetes de las compras, los pañuelos con pequeños ahorros, a dónde van a parar todos estos objetos heteróclitos y tristes? ¿No lo sabes? Van a parar a los anillos de Saturno, son ellos los que forman, eternamente girando, los extraños anillos de este planeta misterioso y amigo

**Carlos Drummond de Andrade**

**Poema de sietes faces**

Cuando nació, un ángel rebelde  
de esos que viven en la sombra  
dijo: Ve, Carlos, a ser un gauche por la vida

Las cosas espían a los hombres  
Que corren detrás de las mujeres.  
Si la tarde tal vez fuese azul,  
No existirían tantos deseos.

El tranvía pasa lleno de piernas:  
piernas blancas piernas amarillas.

Para qué tanta pierna, Dios mío, pregunta el  
corazón.

Pero mis ojos  
no preguntan nada.

El hombre detrás del bigote  
En serio, sencillo y fuerte.

Apenas si habla.

Tiene pocos, raros amigos

El hombre tras las gafas y el bigote

Dios mío, por qué me abandonaste

Si sabían que yo no era Dios

Si sabías que yo era débil

***PROBLEMÁTICAS TRADUTÓRIAS E ADEQUAÇÃO SOCIOLINGÜÍSTICA:  
A TRADUÇÃO ITALIANA DE ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ DE  
LUIZ RUFFATO***

Gian Luigi DE ROSA

**RESUMO**

Quando se fala de tradução de textos literários, normalmente estamos acostumados a considerar este tipo de tradução em termos de transposição de uma (variedade de) língua standard para uma outra (variedade de) língua standard. Nesta comunicação, pretende-se analisar a tradução italiana de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) desde a perspectiva sociolinguística, para dar conta da variação linguística do PB e da tradução do significado social associado aos elementos (formas, palavras, construções, etc.) que a variedade literária usada por Luiz Ruffato veicula.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luiz Ruffato; tradução; variação linguística; sociolinguística da tradução.

**1. Introdução**

Quando se pensa na tradução normalmente se considera o processo tradutório em termos de transposição de uma (variedade de) língua *standard* para outra (variedade de) língua *standard* e a maioria dos problemas, que os *Translation Studies* consideram, pressupõe essa situação de *default*.

Querendo analisar a tradução desde a perspectiva sociolinguística, o problema central é o dos textos marcados sociolinguisticamente pela presença de mais variedades de língua(s), que, por definição, são portadoras de significados sociais e, portanto, da tradução do significado social associado aos elementos (formas, palavras, etc.) de uma (variedade de) língua que o veiculam.

A nossa análise tentará focalizar essas problemáticas tradutórias em *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te*<sup>10</sup>, tradução italiana de *De Estive em Lisboa e lembrei de*

---

<sup>10</sup> Luiz Ruffato, *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te*, Roma, La Nuova Frontiera, 2011.

*você*<sup>11</sup> de Luiz Ruffato, evidenciando as diferentes estratégias tradutórias, relativas à marcação sociolinguística, atuadas nas duas versões

## **2. O relato testemunhal em *Estive em Lisboa e lembrei de você***

Em *Estive em Lisboa e lembrei de você* conta-se a história de Sérgio de Souza Sampaio que, em um momento em que sua vida parece se estancar e não consegue achar uma saída (depois de ter sido obrigado a se casar, descobre que a mulher, Noemi, tem problemas mentais; perde a custódia do filho e, para completar o quadro, fica desempregado), descobre, durante a noite em um bar, que talvez exista uma solução para os seus problemas. Entrevê e escolhe a solução, ou melhor, está obrigado a escolhê-la devido às circunstâncias e ao desencadeamento dos fatos; assim, encontra-se dando o passo mais importante da sua vida: deixar Cataguazes, a sua cidadezinha natal no interior de Minas Gerais, para tentar a sorte em Portugal. No entanto, também a escolha do lugar e a própria viagem são fruto de coincidências e arranjos; são os amigos, no bar, que reelaboram a sua vontade de ir para o exterior, contida em uma resposta impulsiva que se torna o ponto de não-retorno.

O romance se abre com um depoimento, um texto-documento fundamental para a compreensão do romance, cuja estrutura recalca propositalmente a exposição de uma experiência contada em primeira pessoa a um cronista que registra fielmente o narrado e o traduz em escrita ficcional. Basicamente, Luiz Ruffato escreve um romance, apresentando-o como uma história real. O narrado apoia-se em um depoimento de vida vivida, na reprodução do relato de quem deveria ser o protagonista daqueles eventos, registrando lugares, datas dos encontros e dados do cartório do personagem (Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguazes, Minas Gerais, Brasil, no dia 7 de agosto de 1969).

Trata-se, claramente, de uma estratégia discursiva (mesmo se dona Rosa, a proprietária do Solar dos Galegos, em Lisboa, jura ter visto Luiz Ruffato conversando com Serginho) com a qual e por meio da qual legitima, por um lado, um instrumento estilístico utilizado para poder expressar os conteúdos um tanto incômodos dos quais Ruffato nos fala, e comprovar, por outro lado, a proximidade da narrativa com o vivido, estabelecendo com o leitor um verdadeiro e próprio pacto de verossimilhança,

---

11 Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.



realizando uma estratégia de criação mimética, que encontra nas vicissitudes de Serginho sua glândula vital.

A viagem de Serginho, no relato de Ruffato, se torna a história da sua clandestinidade, do seu modo de exílio que se encarna nas palavras e que, a partir delas, evolui através do relato do estranhamento do clandestino, do emigrante, do estrangeiro, daquele que é considerado extracomunitário, do outro, que se transforma na testemunha/narrador do lento – porém gradual – processo de involução que toca de perto a sociedade portuguesa e, como reflexo, a europeia.

A mesma ideia do exílio toma forma na lembrança, em uma memória reversível, que se materializa a partir de um título no qual se inscreve a esperança de um sucessivo reencontro com um destinatário fantasmagórico que, ao nosso ver, poderia ser o mesmo personagem e a sua vida anterior à viagem. Uma mensagem escrita em um cartão postal, numa lembrancinha turística, que podemos considerar como um tipo de autorização para poder partir, de adeus até quem sabe quando, uma efusão de saudades que desde Lisboa se espalha sobre o Atlântico até chegar ao Brasil. Por honra da verdade, o título *Estive em Lisboa e lembrei de você*, frase típica que podemos encontrar num cartão postal e numa lembrancinha turística, evidencia de forma mais marcante a possibilidade de uma dupla leitura, mesmo que seja sempre o sentimento de saudade o eixo central da comunicação. Uma saudade que nasce de diversos fatores, mas, principalmente, pelo estranhamento causado ao perceber que Lisboa não tem os requisitos do lugar imaginado onde poder achar dignidade como homem e como pai, adquirindo por meio do trabalho o direito à paternidade.

A tudo isto vai somar-se um obstáculo que Sérgio não tinha levado em conta de jeito nenhum: o idioma. De fato, quando ele chega a Lisboa, aquilo que ele pensava ser um apoio fundamental, além de servir para agilizar a sua permanência em Portugal, o português, como língua comum, revela-se, no entanto, uma barreira quase intransponível para tudo o que se refere às relações entre ex-colonizado e ex-colonizador.

A ideia de falar a mesma língua é uma miragem que se dissipa palavra após palavra. Pelas interações, pelos diálogos se compreende que os mal-entendidos entre os interlocutores da suposta e ilusória comunidade linguística dos “lusófonos”: portugueses, brasileiros, angolanos, são-tomenses, cabo-verdianos, etc., não são apenas devidos exclusivamente a diferenças lexicais. De fato, os maiores problemas para a interação comunicativa entre os falantes das diversas variedades geográficas do

português derivam mais dos usos discursivo-argumentativos (plano semântico e pragmático-linguístico) do que das diferenças estruturais dos enunciados, as quais revelam as características policêntricas do português, que como o inglês, tem mais variantes oficiais (por enquanto o português europeu, PE, e o brasileiro, PB, mas estão em formação também as variedades africanas de Moçambique e de Angola).

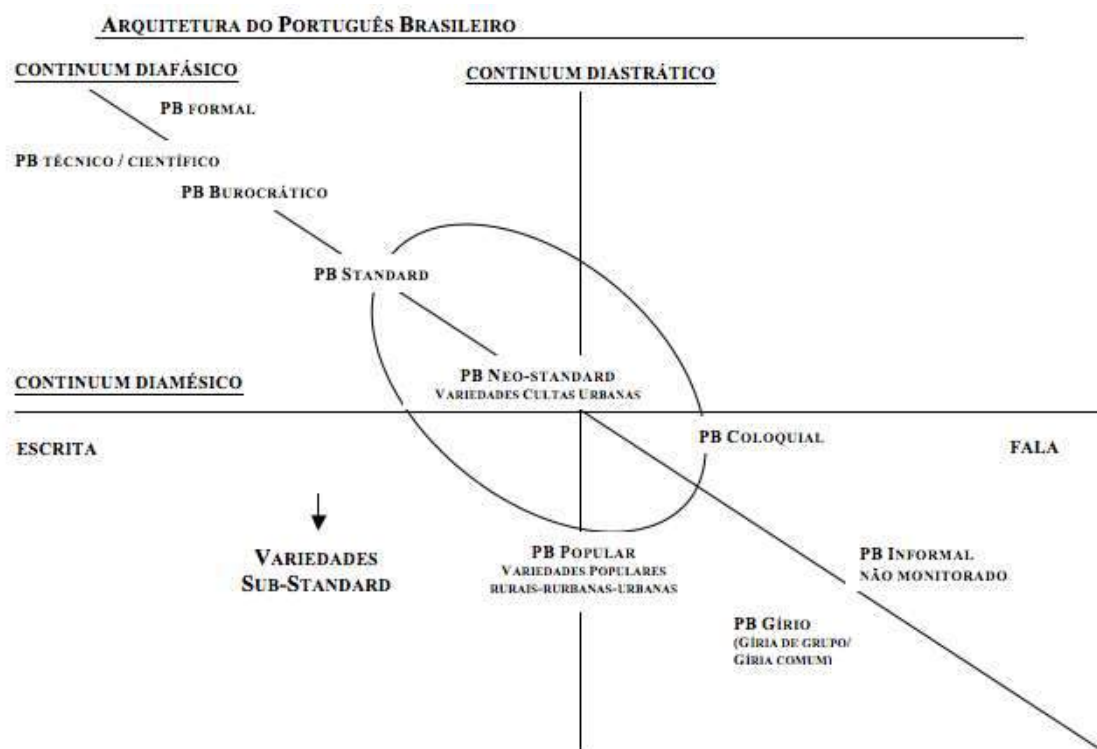
Ruffato coloca, claramente, em evidência a distância que existe entre as duas variedades geográficas reconhecidas oficialmente do português (PE e PB), dando ênfase, na sua escrita, aos diferentes usos das variantes lexicais que no romance se expressam conforme o ambiente onde se encontram os interlocutores e segundo o contexto narrativo.

### **3. A escrita de Ruffato e o repertório linguístico dos brasileiros**

No processo de reconstrução da fala espontânea na representação ficcional, muitos escritores brasileiros contemporâneos, entre eles Luiz Ruffato, registram e reproduzem nitidamente a situação diglósica em que se encontra o país, com uma distância sempre maior entre a norma-padrão e as variedades cultas urbanas:

No caso do Brasil, temos uma situação de diglossia bastante peculiar. Embora não tenhamos duas “línguas” diferentes, como no caso do Paraguai, existe uma distribuição bastante desigual dos usos atribuídos às variedades mais padronizadas e dos atribuídos às variedades menos padronizadas ou francamente não-padrão. As pessoas que têm acesso à norma-padrão – inegavelmente conservadora e inspirada na língua de Portugal – têm como língua materna uma variedade lingüística que apresenta sempre e inevitavelmente pontos de atrito com essa norma-padrão (Bagno 2005: 163).

Esses pontos de atrito são claramente visíveis também em modalidades escritas não monitoradas da língua, evidenciando uma situação de *continuum* fala/escrita, no eixo diamésico, assim como sublinha Berruto, quando afirma que também “lo scritto tipico tende ad accogliere come normali tratti sinora peculiari del parlato” (Berruto 1987: 55). De uma certa forma, é de diglossia que fala também Tarallo, quando diz que o fato de a gramática normativa brasileira ter sido ditada pela tradição portuguesa tornou “o vácuo entre língua oral e escrita muito mais profundo no Brasil do que em Portugal” (Tarallo 1993: 70).



**Gráfico 1**

Todavia, superando essa rígida dicotomia escrita/fala e aplicando o modelo de arquitetura da língua italiana de Berruto e adaptando-o ao diassistema do PB, poder-se-á determinar que as variedades cultas urbanas brasileiras, pela maior permeabilidade e proximidade com as variedades substandard devem ser colocadas, nos eixos diafásico e diastrático, numa posição mais em baixo à da norma-padrão, enquanto, no eixo diamésico, registra-se um alargamento do seu raio de ação e um deslocamento da sua posição em direção do polo da fala, e isso se reflete claramente também na escrita literária.

De uma certa forma, o que emerge do gráfico 1 é o fato de que a norma-padrão, cujo número de usuários entre os brasileiros é muito limitado, resulta marcada do ponto de vista diamésico e diastrático, enquanto o neostandard, posto no centro do gráfico, resulta sensível à diferenciação diatópica e, portanto, corresponde fundamentalmente – no emprego concreto dos locutores – às variedades cultas urbanas. De fato, as duas definições podem ser consideradas – sob um certo ponto de vista – intercambiáveis, sendo a primeira, neostandard, uma etiqueta que sublinha mais os aspetos unitários, ligados principalmente ao plano morfossintático, que constituem a base comum dos empregos do PB entre os locutores residentes em áreas urbanas com um grau de

escolarização alto; enquanto que com a segunda definição, variedades cultas urbanas, se quer evidenciar os aspectos diferenciadores ligados à variação geográfica, perceptível no plano fonético (traços suprasegmentais como sotaque e entonação) e lexical.

A tal propósito, podemos considerar que a escrita literária contemporânea – registrando e representando diversas situações comunicativas e interacionais em que os locutores podem utilizar as diferentes gamas do repertório linguístico de que dispõem e não apenas as variedades cultas urbanas, e no processo de aproximação, através da representação escrita, da fala espontânea –, pode utilizar até traços e variedades gírias (principalmente gíria comum), portanto substandard<sup>12</sup>, com o objetivo de tornar os diálogos literários mais atuais, verossimilhantes e reconhecíveis como reprodução da fala espontânea.

Contudo, se, pelo que concerne à fala espontânea, as variações ligadas ao contexto social, à situação comunicativa, à área geográfica e ao meio/canal de difusão têm importância e valor análogo, pelo que se refere à língua literária é preciso evidenciar a importância do parâmetro diamésico, tratando-se de uma variedade escrita que na interpretação do leitor reproduz traços da fala oral e espontânea.

Quanto ao emprego de traços não-standard em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, podemos dizer que já a partir do título encontramos uma escolha nesse sentido com o apagamento do clítico <me> do verbo pseudo-reflexivo “lembrar-se”: *Estive em Lisboa e (me) lembrei de você*<sup>13</sup>. O apagamento do clítico pode se realizar em verbos pseudo-reflexivos como: “esquecer-se”, “lembrar-se”, “casar-se”, “adormecer-se”, que, em caso de apagamento, podem admitir também uma construção transitiva. Essa é uma tendência marcada do ponto de vista diatópico (principalmente na região de Minas Gerais), “mas também em diafiasias mais coloquiais e em diastratias mais baixas, mas que está em expansão por toda parte e, com intensidades diversas, em todas as diafiasias

---

12 Por variedade substandard e traços substandard entendemos: “le varietà, o i singoli elementi linguistici, che in un modello delle varietà pluridimensionale orientato stanno al di sotto dello standard, vale a dire verso l'estremo inferiore di ogni asse di variazione” (Berruto, 1993: 85).

13 Quanto aos verbos pseudo-reflexivo podemos afirmar que “essa classificação abrange uma série de tipos de verbos que designam processo, movimento ou ação, mas, sem idéia de direção reflexa, não indicam que seja o sujeito o verdadeiro agente da ação ou movimento, indicando apenas que o sujeito é afetado pela ação que não sai do seu âmbito, como nos ergativos / inacusativos” in Regina Lúcia Bittencourt, “Apagamento de pronomes clíticos de forma reflexiva”, in T. Lobo & K. Oliveira (orgs.), *África à vista: dez estudos sobre o português escrito por africanos no Brasil do século XIX* [online], Salvador, EDUFBA, 2009, p. 154.

e diastratias”<sup>14</sup>. Todavia, essa escolha estilística resulta apagada na edição portuguesa do romance de Luiz Ruffato, onde se propõe uma “tradução” (padronização) do título para o português europeu substituindo o a forma pronominal “você” com o pronome alocutivo “tu” e não apagando o clítico “me”: *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*.<sup>15</sup>

Neste sentido, a escolha de Ruffato é daquelas que deixam uma marca. O seu processo criativo e estilístico focaliza-se principalmente no plano expressivo, assim como ocorre nas suas obras anteriores, para depois se harmonizar a nível do conteúdo. Os dois níveis encontram-se envolvidos em um mecanismo complexo de inter-relações devido ao qual eles não podem ser definidos a não ser segundo à própria interdependência. A partir disso, podemos identificar a dominante textual no plano de expressão, no qual justamente o tecido dos elementos intratextuais, intertextuais e extratextuais garantem a coesão do texto.

A sua escrita quer dar-nos a impressão de reproduzir os traços da oralidade na fala dos seus personagens, no nosso caso, de Serginho, cuja fala revela uma conotação geográfica - que o autor chama de *mineirês* (variante diatópica do PB falado no estado de Minas Gerais) -, e apresenta também uma forte marcação situacional. Mas, o interessante é que Ruffato utiliza formas de tratamento não standard do PB ao longo de quase todo o romance, porque faz a escolha de apresentar-nos a narração como relato testemunhal e, portanto, ele não pode transcender as características linguísticas do falante, características que devem refletir, dentro do possível, as formas peculiares da comunidade linguística do interior mineiro, à qual Serginho pertence.

Pelo que concerne a tradução, é notório que ela não pode transpor as diferenças diatópicas, quando ela traduz no texto-alvo as nuances culturais que cada variedade de língua transmite. Além disso, considerando que a neutralização de tais características é uma prática que normalmente se atua na maioria dos processos tradutórios – de maneira mais ou menos marcada conforme o gênero textual –, pode-se compreender facilmente que não é possível achar soluções equivalentes nas variedades geográficas da língua-alvo, porque o resultado seria uma variedade literária naturalizada que tornaria totalmente opacas a língua e a cultura fonte.

Do ponto de vista tradutório, na edição italiana tentou-se elaborar uma tradução adequada do ponto de vista sociolinguístico pelo que concerne a fala em situação,

---

14 Tommaso Raso & Heloisa Pereira Vale, “A erosão linguística em italianos cultos em contato prolongado com o português do Brasil: os clíticos e alguns efeitos na estrutura do enunciado”, *Revista de Italianística*, XVIII, I, 2009, p. 81.

15 Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*, Quetzal, Lisboa, 2010.

utilizando as estratégias tradutórias indicadas por Berruto (2010), transferindo para o plano do eixo da dimensão diafásica os traços marcados no plano da dimensão diastrática e diatópica e manter uma oposição de variação entre o elemento marcado e o resto do texto.

[S]i può (bi) rendere un elemento marcato nella lingua di partenza per una certa dimensione di variazione con un elemento marcato nella lingua d'arrivo per un'altra dimensione di variazione, o, (bii) rendere un elemento marcato a un certo livello di analisi con un elemento marcato per un altro livello di analisi, o ancora, (biii), rendere l'elemento marcato nella forma neutra standard e tradurre in altro punto contiguo del testo un elemento non marcato nella lingua di partenza con un elemento marcato nella lingua d'arrivo; con eventuale somma o combinazione di (bi), (bii) e (biii): resa di un elemento di un certo livello di analisi marcato per una dimensione mediante un elemento di un altro livello di analisi marcato per un'altra dimensione di variazione e/o in un altro punto del testo. (Berruto, 2010: 902).

Comparando dois trechos extraídos do original e da sua edição italiana podemos tentar evidenciar como se tentou alcançar uma tradução adequada, com todos os limites que isso comporta. Todavia, é preciso sublinhar que esse processo resultou bastante complicado pelo fato que, no romance, a narração se entrelaça continuamente com os diálogos e se confunde com eles durante todo o texto, assim como o emprego de aspas, negrito e itálico revela.

*Estive em Lisboa e lembrei de você*

Os Carvalhos, entretanto, demoraram uns seis meses pra admitir que a Noemi tinha a *ideia fraca*, antes preferindo me acusar de querer denegrir o nome deles, de descuidar dos deveres varonis, de tratar mal ela, eu!, (...) “Ô porqueira de gente você se meteu!”, enfim, um frege que, não fosse a Noemi ser pega pelada em frente à Prefeitura, em plena tarde de sol quente, e aquilo tresandava em tragédia. Internaram ela numa *clínica de repouso* em Leopoldina, apossaram do Pierre pra criar (mudaram pra Granjaria, poupando da bisbilhotice dos vizinhos) e demandaram contra mim um processo por *maus-tratos, negligência e abandono de incapaz* — sendo *incapaz* a Noemi, e *testemunhas* os velinhos da Stela —, mais as pensões de praxe. (pp. 24-25)

*Sono stato a Lisbona e ho pensato a te*

I Carvalho, nel frattempo, ci misero sei mesi per ammettere che a Noemi mancava qualche rotella, prima, invece, avevano preferito accusare me di voler gettare del fango sul nome della loro famiglia, di non provvedere ai

doveri coniugali, di trattarla male, io!, (...) “Con che razza di gente ti sei andato a mettere!”, insomma, un casino che, non fosse stato per Noemi che s’era fatta beccare nuda davanti al Comune, sotto il sole torrido del pomeriggio, ci sarebbe scappata la tragedia. La internarono in una clinica a Leopoldina, si presero Pierre per allevarlo (si trasferirono a Granjaria, risparmiandosi i pettegolezzi del vicinato) e mi denunciarono per maltrattamenti, negligenza e abbandono di incapace – essendo Noemi incapace e chiamando come testimoni i vecchietti di Stela –, oltre a chiedermi, come è di norma, l’assegno di mantenimento. (pp. 23-24)

Para dar uma ideia da tentativa de tradução adequada nesse breve trecho podemos analisar a tradução da exclamativa elíptica: “Ô porqueira de gente você se meteu!”. A marcação dessa frase pode ser tranquilamente colocado no eixo da dimensão de variação sócio-situacional (eixos diastrático e diafásico) e, portanto, a primeira tentativa foi a de adequar a tradução ao eixo diafásico (a falta de uma variedade popular “panitaliana” é um sério problema tradutório e, na maioria da vezes, produz uma elevação de registro linguístico nos textos traduzidos). Como não se conseguiu uma estrutura sintática marcada equivalente, a marcação foi deslocada para o léxico, utilizando palavras que podemos colocar num repertório não standard. Isto é, não podendo manter a marcação no plano morfossintático se deslocou a marcação para o plano lexical.

Para terminar nossa reflexão, não podíamos esquecer a presença no romance de variantes lexicais portuguesas e brasileiras que na tradução não podiam não ser sacrificadas. De fato, quanto à polifonia lusofônica, a tradução teve como única possibilidade (quando não neutralizou esses traços), a de manter apenas a transcrição original dos *realia* geográficos e culturais e daqueles poucos diálogos em que comparecia o crioulo guineense.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Bagno, Marcos (2005). *Português ou Brasileiro?*, São Paulo: Parábola.

Berruto, Gaetano (1987). *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Berruto Gaetano (1988). “Di qualche problema sociolinguistico della traduzione”, *Annali della Facoltà di Lettere dell’Università di Cagliari* [n.ro speciale: Studi in memoria di A. Sanna ], 8, 45: 345-365.

Berruto, Gaetano (1993). “Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche”. Em Alberto A. Sobrero (ed.), *Introduzione all’italiano contemporaneo*, 37-92.

Berruto Gaetano (1995). *Fondamenti di sociolinguistica*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Berruto Gaetano (2006). “Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche”, in Sobrero A.A., a cura di, *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Berruto Gaetano (2010). “Trasporre l’intraducibile: il sociolinguista e la traduzione”, in Sertoli G., Vaglio Marengo C. e Lombardi C., a cura di, *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Tomo II, Edizioni dell’Orso, Alessandria.

Bittencourt, Regina Lúcia (2009). “Apagamento de pronomes clíticos de forma reflexiva”, in T. Lobo & K. Oliveira (orgs.), *África à vista: dez estudos sobre o português escrito por africanos no Brasil do século XIX* [online], Salvador, EDUFBA, 2009.

Bombi R. (2000) “Problemi generali della traduzione di testi plurilingui: il caso del Pygmalion di George Bernard Shaw”, in Orioles V., a cura di, *Documenti letterari del plurilinguismo*, Il Calamo, Roma, pp. 145-182.

Castilho, Ataliba T. de (2010). *Nova Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto.

Castro, Ivo (2006). *Introdução à História do Português*. Lisboa: Colibri.

De Rosa, Gian Luigi (2011). “Reflexos do processo de restandardização do PB no falado filmico brasileiro contemporâneo” in Silva A. S., Torres A. e Gonçalves M., eds., *Línguas Pluricêntricas: Variação Linguística e Dimensões Sociocognitivas / Pluricentric Languages: Linguistic Variation and Sociognitive Dimensions*, Aletheia, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, Braga.

De Rosa, Gian Luigi (2013). “Traduzione audiovisiva e adeguatezza sociolinguistica”, in Monica Lupetti & Valeria Tocco (a cura di), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, ETS, Pisa, 2013, pp. 279-294.

Gomes, Aldónio & Cavacas, Fernanda (2005). *Oralidade*. Lisboa: Clássica Editora.

Ilari, Rodolfo & Basso, Renato (2006). *O português da gente*. São Paulo: Editora Contexto.

Lanciani, Giulia & Tavani, Giuseppe (1993). *Grammatica Portoghese*. Milano: LED.

Leite, Yonne & Callou, Dinah (2002). *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Lobo, Tânia (1994). “Variantes nacionais do português: sobre a questão da definição do português do Brasil”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 12: 9-16.



Preti, Dino (2004). *Estudos de Língua Oral e Escrita*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.

Preti, Dino (ed.) (2005). *O Discurso Oral Culto*. São Paulo: Editorial Humanitas/USP.

Preti, Dino (ed.) (2006). *Estudos de Língua Falada*. São Paulo: Editorial Humanitas/USP.

Raso, Tommaso & Vale, Heloisa Pereira (2009). “A erosão linguística em italianos cultos em contato prolongado com o português do Brasil: os clíticos e alguns efeitos na estrutura do enunciado”, *Revista de Italianística*, XVIII, I, 2009, p. 81.

Ruffato, Luiz (2009). *Estive em Lisboa e lembrei de você*, São Paulo, Companhia das Letras.

Ruffato, Luiz (2010). *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*, Quetzal, Lisboa.

Ruffato, Luiz (2011) *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te*, Roma, La Nuova Frontiera.

Sobrero, Alberto A. (ed.) (1993). *Introduzione all'italiano contemporaneo*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Tarallo, Fernando (1993). “Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d'aquém e d'além-mar ao final do século XIX”. Em Ian Roberts e Mary A. Kato (eds.), *Português Brasileiro. Uma viagem diacrônica*. Campinas: Editora Unicamp, 69-105.



## VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA: IMPASSES E POSSIBILIDADES

Carolina PAGANINE<sup>16</sup>

### RESUMO

Segundo Antoine Berman, a multiplicidade de vozes é uma das grandes marcas da escrita em prosa e, para o teórico francês, traduzir essa multiplicidade “talvez seja o ‘problema’ mais agudo da tradução da prosa, pois *toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas*” (2007: 85). Partindo dessa centralidade para os estudos de prosa e de tradução, nesta comunicação apresentamos, primeiramente, um estudo sobre a variação linguística em obras literárias no contexto das literaturas de língua portuguesa e inglesa, mostrando os objetivos e as especificidades da representação literária da oralidade e pontuando as diferenças entre os dois contextos linguísticos. Em seguida, realizamos uma reflexão sobre a tradução da variação linguística, percorrendo questões como: é possível representar, para línguas-culturas diversas, a particularidade geográfica e/ou individual da fala de personagens e narradores? Em tradução, essas particularidades inevitavelmente são generalizadas e homogeneizadas entre si? Por último, para ilustrar a reflexão, apresenta-se uma análise crítica de traduções para a língua portuguesa de obras de Thomas Hardy (*Tess of the D’Urbervilles* e *The Well-Beloved*) e de Charles Dickens (*Great Expectations*) que impõem dificuldades do ponto de vista da representação do regional e da individualidade, respectivamente, no uso que essas obras fazem da variação linguística. Publicadas entre 1942 a 2011, as traduções dessas obras exemplificam os diferentes posicionamentos críticos dos tradutores e do meio editorial ao longo dos anos com relação à representação da fala do *Outro*, ora adaptando, ora recriando as diferenças linguístico-culturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** variação linguística; oralidade; tradução da variação linguística; Thomas Hardy; Charles Dickens.

### Introdução

Durante o século XIX na Inglaterra, a crescente industrialização provocou mudanças radicais no modo de vida das pessoas. Essas mudanças estão representadas

---

16 Universidade Federal Fluminense (UFF), Departamento de Ciências da Linguagem, Setor de Teorias da Tradução. Endereço: Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, S/N, Bloco C, sala 420, São Domingos, CEP 24210-201 – Niterói/RJ – Brasil. E-mail: [carolinagp@id.uff.br](mailto:carolinagp@id.uff.br)

nas obras dos principais escritores da época por meio de aspectos narrativos que mostram, nos enredos, as pressões sociais vividas pelas personagens, como em Charles Dickens e em Thomas Hardy, objetos deste estudo, mas também na obra de Emily Brontë e George Eliot. No caso de Dickens e Hardy, esses escritores resolveram também representar essas transformações na própria linguagem, pois aquele era um momento em que se acentuava o contraste entre as línguas locais e a língua dita padrão, línguas que estavam cada vez mais em contato por causa de uma série de fatores, como a migração de trabalhadores rurais para as cidades, o aumento da escolarização e da influência das escolas no estabelecimento de uma “língua padrão” e a crescente mobilidade regional com a expansão das ferrovias.

Assim como roupas, acessórios e comportamento sinalizavam a classe social das pessoas, também o uso da “língua padrão”, em oposição aos falares “não-padrão”, era um meio de demarcação social e seu domínio era exigido caso se quisesse ascender socialmente. E mais, a observância da “língua padrão” (no caso da Inglaterra, da pronúncia padrão, a “Received Pronunciation”) em pouco passou a ser a maneira mais segura de se determinar a origem social, visto que as roupas e os modos eram mais facilmente mascarados<sup>17</sup> – e esse é um dos motes de *Great Expectations* de Dickens e de um conto de Thomas Hardy, “The Son’s Veto”. Como escreve Raymond Chapman (2014: 15), essa consciência sobre as diferenças sociais entre os diversos falares não era desconhecida de escritores em épocas anteriores, mas foi no período vitoriano em que aflorou uma sociedade obcecada por questões de classe social, em parte por causa da possibilidade, ainda recente, de ascensão social por meio do trabalho e da profissionalização, e em que fazer parte das classes sociais mais altas significava usar a pronúncia dita correta.

Ainda para Chapman, esse panorama social controverso “was a gift to the novelists. In particular, it enhanced the effect of deviant spelling to indicate dialect or other non-standard speech, and it opened ever-widening possibilities for showing social relationships with the minimum of authorial comment through the speech of their characters” (Ibid: 17). Isto é, o contraste entre a fala padrão e a não padrão se tornou um recurso a mais que escritores como Dickens e Hardy, preocupados com questões sociais, utilizavam para compor as personagens sem precisarem recorrer aos modos tradicionais narrativos da descrição e do comentário.

---

17 Cf. Chapman, 2014: 12.

Além dessa questão estética, a tensão entre língua padrão e não padrão servia a esses escritores para dar maior destaque a questões sociais. Nas obras de Dickens, de modo geral, o autor se vale dessa tensão para marcar o individualismo cada vez mais evidente da sociedade capitalista, em que a personalidade idiossincrática passava a ser mais valorizada do que as afinidades comunitárias. Para Terry Eagleton, a singularidade das falas das personagens dickensianas pode ser considerada uma marca do estilo do autor:

When the characters of Fielding or Austen speak, they sound roughly similar, given some differences of class, gender and the like. Almost everyone in Dickens, by contrast, has his or her inimitable quick-fire delivery, churlish mumble, wheedling whine, verbose ramblings, pious cant or portentous rhetoric. (2009: 147)

A partir disso, os romances de Dickens desafiam uma visão tradicionalista sobre a identidade na medida em que o autor contesta a categorização do indivíduo pelo perfil do grupo – o trabalhador, a dama da sociedade, o cavalheiro, o profissional liberal, o marginal – em favor de uma representação em categorias morais – o bom, o justo, o leal, o esnobe – que por vezes não chegam a corresponder aos ideais de classe social e de aparência vigentes à época vitoriana.

Para Thomas Hardy, do ponto de vista social, o uso de falares não padrão estava relacionado às transformações pelas quais o interior da Inglaterra passava, especificamente sua região natal, Wessex, a partir dos avanços da padronização da língua pelas escolas e do avanço da sociedade industrializada e urbana rumo a regiões outrora remotas e isoladas. Importante notar que, à época, Hardy já expressava uma visão bastante moderna sobre a relação entre língua padrão e aquelas consideradas “não padrão”, chegando a afirmar que os dialetos da língua inglesa:

are intrinsically as genuine, grammatical, and worthy of the royal title as is the all-prevailing competitor which bears it; whose only fault was that they happened to be central, and therefore were worsted in the struggle for existence, when a uniform tongue became a necessity among the advanced classes of the population. (1881: s/p).

Ciente, portanto, das relações políticas que estabeleciam um falar como superior a outro, Hardy procura em sua obra uma representação do dialeto de Wessex que questione justamente essa suposta superioridade da língua padrão e da cultura urbana da metrópole sobre a língua e a população regional de sua província natal.

Assim, por um lado, Dickens constrói as falas de suas personagens de maneira a distingui-las umas das outras, enfatizando o caráter idiossincrático de cada personagem, e faz isso estabelecendo, principalmente, marcas próprias para a fala de um dado indivíduo – fenômeno conhecido como *idioleto*. Do outro lado, Hardy cria em sua obra uma representação literária do falar de uma região específica da Inglaterra, Wessex, e com isso dá voz a uma variação linguística que é própria de um local, cujas características são delimitadas por fronteiras geográficas nem sempre tão definidas, mas que reúnem em si um dado grupo social – e aqui estamos falando de *dialeto*.

Norman Page define esses conceitos a partir dos tipos de informação que a fala de uma personagem pode oferecer:

The first works outwards to show an affinity between the user and some identifiable group, actual or conventional; the second works inwards to denote individuality or even eccentricity. These may for convenience be referred to as group and individual features, or, more briefly, as dialect and idiolect. (1988: 56)

Para além da diferenciação dos conceitos em suas definições, Page acrescenta que um *idioleto* pode conter certas marcas dialetais e, em alguns casos, tanto em Dickens como em Hardy um tipo de variação se sobrepõe ao outro.

O terceiro desafio, este apontado por Norman Page, está relacionado às respostas diversas e subjetivas de um leitor frente à representação literária de uma dada variação linguística (Ibid: 57-58). Tais respostas variam de acordo com as concepções dos leitores determinadas por seus perfis sociais, geracionais e individuais; se o leitor conhece ou não aquele dialeto – ou reconhece determinada representação como idiossincrática; e, por último, a visão da fala dialetal como sendo marca de um status inferior, o que, na tradição inglesa, levou o dialeto a ser usado, em grande parte, em falas de humor ou em obras cômicas. No Brasil, a história do uso da variação linguística está bastante relacionada à visão de uso transgressor das normas da língua padrão, isto é, ao erro, e a variação regional é constantemente solapada em favor de uma homogeneização do português com o objetivo de atender uma maior comunicabilidade em âmbito nacional.

Não obstante os desafios, na literatura brasileira, é cada vez mais comum o uso de características da língua oral em obras literárias e, no caso do objeto deste artigo, os escritores da tradição literária inglesa do século XIX recorriam frequentemente à oralidade nos diálogos, de maneira a criar uma variação estilística entre as passagens

com diálogos e aquelas em que predominava a narração, a descrição ou o comentário. A importância do uso da oralidade costuma também variar de uma obra a outra, bem como a frequência de seu uso em contraponto ao estilo “neutro” das passagens narrativas e os efeitos pretendidos. Tudo isso deve ser levado em conta na tradução de maneira a se pensar: que recursos são possíveis de serem utilizados na língua-cultura da tradução? Que efeitos são alcançados com esses recursos?

### **As traduções de *Great Expectations* de Charles Dickens**

Narrado em primeira pessoa, *Great Expectations*, de Charles Dickens, aborda os anos de formação de Pip, da infância à vida adulta, da pobreza e da vida determinada da classe trabalhadora à riqueza e à vida diletante de novo rico, com *status* de cavalheiro. É uma história de busca por uma identidade, na qual Pip oscila entre a própria constituição de suas origens e a influência do mundo exterior, ambas moldando seu caráter, suas ambições e desejos e seu comportamento. A história tem como pano de fundo as transformações sociais ocasionadas na Inglaterra pela industrialização, mas que mantinha ainda uma rígida estratificação social, um dos motores de conflito de Pip, que sonha transcender o destino social que lhe fora imposto pelas circunstâncias de seu nascimento. No romance, abundam as diferentes vozes de personagens, todas com características próprias e marcadas, algumas mais, como a fala não escolarizada de Joe Gargery, amigo e figura paterna por quem Pip sente um misto de carinho e vergonha; a fala com traços dialetais, subpadrão e idioletais de Abel Magwitch, carrasco e benfeitor de Pip; e a fala influenciada pela linguagem inquisitiva e labiríntica dos tribunais do advogado Mr. Jaggers; e outras menos, como as falas com frases feitas da Ms. Joe Gargery, irmã de Pip, do Uncle Pumblechook, e de Wemmick, amigo de Pip e assistente de Jaggers. Como esta é uma das características que marcam o estilo de Dickens e que o fizeram mundialmente famoso, é de se esperar que seja um dos elementos a ser retextualizado nas traduções, revelando as posturas dos tradutores e as normas e ideológicas por trás de suas escolhas.

Até a presente data, *Great Expectations* recebeu seis traduções para o português brasileiro, sendo que a primeira de que se tem notícia é de Alceu Masson, publicada em 1942 pela Editora Globo; a esta seguem-se as publicações de Cosette de Alencar (1966) pela Editora Itatiaia; de José Eduardo Moretzsohn (1982) pela Editora Francisco Alves;

de Daniel R. Lehmann (2006) pela Editora Martin Claret; a de Paulo Henriques Britto (2012) pela Companhia das Letras; e a edição bilíngue de Doris Goettens (2012) pela Editora Landmark.

Nas traduções, com exceção daquela de Cosette de Alencar, verifica-se que todas fazem uso da variação linguística na fala das personagens, mas esse uso varia em quantidade e consistência em relação a esse mesmo uso bastante presente no texto em inglês. Já a primeira tradução, publicada em 1942 pela Livraria do Globo, do professor e escritor gaúcho Alceu Masson, apresenta marcas de oralidade como o uso específico da personagem de Joe Gargery para chamar Pip de “Pipinho”, tradução de “old chap”. Há também outras marcas da oralidade na tradução de Masson, que faz uso de diminutivos nos diálogos, como “pratinho” (1966a: 45), e de alguns termos de uso marcadamente brasileiro como “patife” e “pamonha” (Ibid: 136) – exemplos da fala de Mrs. Joe Gargery.

A segunda tradução, publicada em 1966 pela editora Itatiaia, é de responsabilidade de Cosette de Alencar, tradutora e escritora de Minas Gerais. Como mencionado, é a única tradução que não apresenta marcas de variação linguística – pelo contrário, a tradutora eleva o registro do texto, deixando-o mais formal, seja nas passagens narrativas, seja nos diálogos, por meio da observação estrita do uso dos pronomes de acordo com a gramática da norma padrão; vocabulário antiquado – uso de “mandrião” (1966b: 107) para “idle hulkers” (2008: 103) e “patuléia” (1966b: 46) para “crowd” (2008: 42); uso de orações subordinadas, do verbo “haver” como auxiliar e de expressões próprias da língua escrita nos diálogos.

Depois de quase vinte anos, a Editora Francisco Alves publica em 1982 uma nova tradução feita por José Eduardo R. Moretzsohn, a qual, como a de Masson, explora a variação linguística através do uso de um vocabulário associado à língua falada, como “monstrengo” e “palerma” (2010: 155) e, como o tradutor antecessor, mantém a frequência de marcas que sinalizam a variação linguística bem abaixo da quantidade de marcas no texto em inglês. Observamos, portanto, que mesmo num hiato de quarenta anos, houve poucas mudanças nas posturas dos tradutores quanto ao uso da variação linguística, mantido de modo discreto nas narrativas.

Também as traduções de Daniel R. Lehman (Martin Claret, 2006) e de Doris Goettens (Landmark, 2012) apresentam poucos exemplos de variação linguística.



Enquanto a tradução de Lehman<sup>18</sup> parece manter um mesmo estilo de norma padrão em todo o texto, afora o uso em certos casos de “amigão” para o “old chap” e de outros em que o texto em inglês demanda uma ortografia desviante<sup>19</sup>, a tradução de Goettems, como as antecessoras de Masson e Moretzsohn, apresenta um uso modesto da variação linguística, mas, acrescenta um tipo de recurso além das marcas lexicais já empregadas nas mais antigas e vale-se também de marcas de ordem morfosintática como no seguinte trecho da fala de Joe Gargery: “Não que a gente quisemos pegá-los, entende?” (2012a: 38).

De todas as traduções, apenas a de Paulo Henriques Britto (Companhia das Letras, 2012) explora um uso mais consistente da variação linguística nos diálogos do romance. Ainda que não seja a mesma frequência com que aparece no texto de partida, a tradução de Britto é visivelmente mais consistente em marcar a oralidade da fala das personagens, como o uso de “meu velho” para “old chap”, próprio de Joe Gargery, ou uso de “adespois” para “afore” na fala de Abel Magwitch, sinalizando a percepção da questão do idioleto nas falas das personagens de Dickens. Além de marcar o idioleto das personagens, Britto utiliza diferentes recursos para representar a variação linguística em português: marcas fonéticas como “figo” (2012b: 36) para “figado”, “tumo” (Ibid: 89) para “túmulo”; marcas morfosintáticas, como o uso do pronome sujeito no lugar do objeto e a não concordância de número entre artigo e substantivo – “Não vi vocês” e “Tem mais uns pássaro aí fora da gaiola” (Ibid: 181) – presentes na fala de Orlick; marcas lexicais com uso de expressões próprias da fala – “de jeito nem maneira” (Ibid: 159) e “[está] tão engordado, e cavalheirado” (Ibid: 311) – retiradas da fala de Joe; entre muitas outras.

Esta tradução de Britto de certa maneira espelha aqui o que o próprio tradutor expôs em seu livro *A tradução literária*, também de 2012, em que afirma que:

As marcas da oralidade devem criar no leitor a *ilusão* de que o texto em que elas aparecem é a fala de uma pessoa. Porém se o texto causar uma estranheza excessiva, afastando-se demasiadamente da expectativa do leitor, o efeito de oralidade será destruído. Mais ainda: tratando-se de um texto traduzido, as marcas devem ao mesmo tempo criar o efeito ilusório de que o texto é a fala de uma pessoa em português brasileiro, porém não evocar nenhuma região do Brasil em particular. (2012: 90-91, grifo no original).

---

18 Provavelmente um pseudônimo, visto que pesquisas sobre seu nome não trazem informações sobre seu currículo.

19 Refiro-me aqui ao trecho da carta de Pip para Joe (2008: 41 – v. I, cap. 7) e do episódio do judeu com o advogado Mr. Jaggers (2008: 152 – v. II, cap. 1).

De fato, o que se vê na tradução de Britto dos diálogos são indícios que não localizam as falas como particulares de uma determinada região brasileira, mas, além de criar o efeito de verossimilhança com a fala de uma pessoa, também simbolizam as relações de estilo entre voz de personagem e voz do narrador e entre uma personagem e outra, e evidenciam as relações de poder por meio da distância entre a norma padrão da narrativa e a subpadrão dos diálogos das personagens não escolarizadas.

Por esse exame das traduções, vê-se que há uma tendência no Brasil de ocorrer uma retradução de *Great Expectations* a cada vinte anos e que o uso da variação linguística nas traduções, mesmo quando é bastante recorrente, como na tradução de Britto, o uso é ainda menos frequente do que aquele empregado pelo autor inglês. Por último, todos os tradutores, com exceção de Cosette de Alencar, se valem uma variação linguística que é de ordem diastrática (de acordo com a classe social do falante) e não diatópica (de acordo com o lugar), estratégia que pode ser considerada bem-sucedida pelo fato de que, neste romance, a variação linguística empregada possui essas duas características de ser marcada tanto pelo lugar quanto pela classe social.

Mas essa homogeneização para uma variação diastrática não impediu que Masson e Britto também observassem a questão do idioleto. Masson claramente caracteriza a fala de Joe Gargery com o uso repetido de “Pipinho” para “Old Chap” e Britto, indo além, marca não só a fala de Joe Gargery, mas também a de Abel Magwitch, carregada com gírias e com o dialeto Cockney, a fala inquisitória do advogado Mr. Jaggers, o estilo cheio de clichês empregado por Wemmick e, em todos os demais diálogos, vemos ali o “efeito ilusório” de representação de uma conversa real e possível. Como previra Berman, ocorre na tradução uma certa padronização da linguagem, mas a análise detalhada dos textos traduzidos nos mostra que ela não costuma ser total.

### **As traduções de romances de Thomas Hardy**

Já na obra ficcional de Thomas Hardy a questão da variação linguística, como foi dita, está relacionada ao uso do dialeto de Dorset que ocorre majoritariamente nos diálogos e, em raras ocasiões, em passagens narrativas. Além disso, seu uso nos diálogos é restrito a passagens de alta carga emocional, quando se trata de protagonistas, que em geral se expressam na norma padrão, ou a personagens secundários, estes se

valem do dialeto com mais frequência. No entanto, mesmo assim é um uso esparso e comedido, pois Hardy tinha a preocupação de que seu texto não se tornasse ininteligível ao seu público escolarizado de Londres e de outras grandes cidades do Reino Unido e até dos Estados Unidos, o que, para o autor inglês, poderia levar os leitores a construírem interpretações preconceituosas ou condescendentes a respeito daquelas personagens.

Para Hardy, comentando uma crítica ao romance *The Return of the Native* em 1878, o objetivo do uso do dialeto “is intended to show mainly the character of the speakers, and only to give a general idea of their linguistic peculiarities” (2006: 392) e que o sentido da fala da personagem era “by far the chief concern where the aim is to depict the men and their natures rather than their dialect forms” (Ibid: 393). A crítica atual sobre a linguagem na obra de Hardy enfatiza as diferenças sociais que transparecem com o uso do dialeto. Raymond Chapman afirma que o uso dialetal pretendia “dar a impressão de como a fala de algumas personagens diferia da norma culta. [...] sugerir níveis de status na comunidade, de relacionamento e de respostas emotivas” (CHAPMAN, 1990: 113, minha tradução) e Patricia Ingham enfatiza o uso do dialeto como um marcador da condição social do falante em uma sociedade que dava extrema importância à divisão em classes sociais e numa época em que era preciso “corrigir” a fala à maneira do inglês londrino que, “desde o século XVI, era considerado um marcador de status superior” (Ibid: 43, minha tradução).

O romance *Tess of the D'Urbervilles* (1891) se mostra especialmente interessante para discutir a questão do uso e da tradução da variação linguística pelo fato de que o debate sobre a língua e as relações de poder vinculadas às suas diversas variantes é um dos temas que atravessa a obra. Logo no terceiro capítulo, o narrador expressa a tensão social entre as línguas em meio a um diálogo entre Tess e sua mãe, que é permeado pelo uso do dialeto. Abaixo, reproduzimos o diálogo e sua respectiva tradução, destacando em negrito as marcas dialetais no texto em inglês e, em português, as marcas que sinalizam o uso de uma variação linguística:

'Well, I'm glad you've come,' her mother said, as soon as the last note had passed out of her. 'I want to go and fetch your father; but what's **more'n** that, I want to tell **'ee** what have happened. Y'll be fess enough, my **poppet**, when **th'st** know!' (Mrs Durbeyfield habitually spoke the dialect; her daughter, who had passed the Sixth Standard in the National School under a London-trained mistress, spoke two languages: the dialect at home, more or less; ordinary English abroad and to persons of quality.)

'Since I've been away?' Tess asked.

'Ay!'

'Had it anything to do with father's making such a **mommet** of himself in **thik** carriage this afternoon? Why did **'er**? I felt inclined to sink into the ground with shame!'

'That **wer** all a part of the **larry**! We've been found to be the greatest gentlefolk in the whole county--reaching all back long before Oliver **Grumble**'s time--to the days of the Pagan Turks--with monuments, and vaults, and crests, and **'scutcheons**, and the Lord knows what all. In Saint Charles's days we **was** made Knights o' the Royal Oak, our real name being d'Urberville. ... Don't that make your bosom **plim**? 'Twas on this account that your father rode home in the **vlee**; not because he'd been drinking, as people supposed.' (HARDY, 2005: 27, grifo meu).

— Ah, foi bom **teres** chegado — disse a mãe, logo que silenciou a última nota. — Quero ir buscar teu pai. Mas o que quero mais é te contar o que aconteceu. Vais ficar **estatelada**, minha **bichinha**, quando souberes!

(A Sra. Durbeyfield falava ainda, habitualmente, no dialeto local; sua filha, que fizera o sexto grau da Escola Nacional, com uma professora formada em Londres, falava duas línguas: em casa, mais ou menos, o dialeto; fora de lá, e a pessoas de qualidade, o inglês castiço).

— Depois que saí? – perguntou Tess.

— Hã!

— Será por isso que pai hoje de tarde fez aquela cena toda na carruagem? Por que fêz isso? Eu tive vontade de afundar no chão, de vergonha!

— Aquilo tudo fazia parte do caso. Nós descobrimos que somos **a gente** mais importante deste condado todo, desde antes dos tempos de **Olivério Grumbel**, desde os dias dos turcos pagãos, com monumentos, mausoléus, armaduras, escudos e só Deus sabe o resto! No tempo de São Carlos, nós fomos feitos Cavaleiros do Carvalho Real, e o nosso nome de verdade é D'Urberville... Isso não te faz ficar toda **inchada**? Foi por causa disso que teu pai veio **p'ra** casa de carruagem; não é porque andou bebendo, como essa gente pensava. (HARDY, 1981 [1961]: 30-31, trad. Neil R. da Silva).

Em primeiro lugar, o comentário do narrador sobre a língua falada por Tess justifica o uso irregular do dialeto nas falas da personagem que, à medida que a história avança e Tess se distancia de suas origens, passa a estar mais de acordo com a norma padrão. Em segundo lugar, vemos que as marcas dialetais utilizadas por Hardy podem ser de ordem lexical, fonológica e morfossintática e que elas não impedem a comunicabilidade do assunto conversado entre mãe e filha, o qual, por sua vez, está

diretamente ligado à questão das relações de poder veiculadas pelo uso de línguas (como Hardy já àquela época chamava a variante padrão e a variante dialetal) diversas — elas discutem a recente descoberta do pai da família de que são descendentes de uma antiga família aristocrática que, num processo de decadência financeira e social, registrou esse movimento na própria transformação do nome da família de D’Urberville para Durbeyfield. Por último, a tradução de 1961 e republicada em 1981 de Neil R. da Silva apresenta neste trecho um raro momento de maior uso de um português não-padrão para sinalizar a variação linguística presente no texto de partida. Chama a atenção o fato de que Silva opta por usar a segunda pessoa do singular, uma prática já em desuso para grande parte dos falantes de português brasileiro na década de 1960, o que pode causar um distanciamento temporal ou uma elevação do registro da fala, a depender da interpretação do leitor. A variação linguística é sinalizada principalmente através do léxico — “estatelada”, “bichinha”, “a gente” (esta significando “família”), “inchada” —, mas também através de uma única marca fonológica — “p’ra”.

Outro ponto que chama a atenção é o aportuguesamento nesse trecho e em todo o romance de grande parte dos nomes históricos de pessoas e lugares, como “Olivério Grumbel” para “Oliver Grumble”, corruptela de Oliver Cromwell, “Saint Charles” provavelmente uma referência a “King Charles the Martyr” e não a São Carlos Borromeu — santo católico de origem italiana e nossa referência mais direta. Como nas traduções de *Great Expectations*, o uso da variação linguística é sinalizado na tradução, mas ocorre ainda de modo bem menos frequente do que aquele visto no texto de partida. E como é realmente bastante raro, ele se torna ainda mais inconsistente e de fraco efeito para a compreensão geral das questões de língua e poder tão importantes no romance.

Indícios que expliquem a estratégia empregada por Neil R. da Silva podem ser encontrados na nota do tradutor, ao final do prefácio de Hardy ao romance, em que lemos:

O tradutor sente-se no dever de advertir os leitores de que os erros propositais de sintaxe, assim como a indicação figurada da pronúncia defeituosa de certas palavras, em algumas falas das personagens do romance, não traduzem — nem poderiam traduzir — o colorido dialeto empregado pelo Autor nessas passagens; foram preferidos à forma correta apenas para dar uma pálida ideia do que é essa linguagem e, ao mesmo tempo, manter as distinções de nível cultural por elas indicadas pelo Romancista. (Silva in Hardy, 1981: 13)

Silva mostra-se consciente dos desafios postos à tradução pela variação dialetal empregada por Hardy e, como o mais comum à época era traduzir toda a linguagem do

texto de acordo com a norma padrão, o tradutor resolve justificar-se ao leitor. O que está por trás dessa justificativa é o receio de Silva de que sua tradução não seja considerada um bom texto, haja visto que, na visão tradicional, como aponta Berman, o que importa é a comunicabilidade de sentido, o que fica comprometido pelo uso de “erros propositais” e de “pronúncia defeituosa”.

Essas expressões também apontam para a questão dos “preconceitos linguísticos”, pois, de acordo com o nosso entendimento atual de variação linguística, conceitos como “erros”, “pronúncia defeituosa” e “forma correta” são hoje revistos segundo a ótica de serem diferentes opções de uso da língua, conforme a norma utilizada – culta, popular ou comum.<sup>20</sup> Além disso, o emprego no final da nota de “distinções de nível cultural” pode dar a entender que Hardy trata uma comunidade como tendo uma importância superior a outra, característica que o dialeto deixaria transparecer, quando, na verdade, o escritor questiona essa ideia de superioridade do inglês padrão e procura valorizar a cultura de Wessex.

O romance *The Well-Beloved* (1892/1897), o penúltimo escrito por Hardy, foi desconsiderado pelo próprio autor e pela crítica da época como uma obra menor, mas, no Brasil, contamos com duas traduções: uma de 1944 feita por Xavier Placer e republicada em 2006 pela Editora Itatiaia e a outra dos professores da UFPR Luís Bueno e Patrícia Cardoso, publicada em 2003 pela Editora Codex. Pelos dois momentos diversos de feitura dessas traduções, a discussão sobre a variação linguística se torna emblemática também de dois modos diferentes de abordar a questão.

Na tradução de Placer, não há uso de nenhum recurso que sinalize a variação linguística, predominantemente usada por personagens secundários, habitantes da península conhecida como Ilha de Slingers, na costa sul de Wessex. Além disso, Placer eleva o registro, deixando os diálogos mais formais com o uso de conjunções subordinativas, o uso dos pronomes de acordo com a norma padrão e uso do adjetivo antes do substantivo, por exemplo. Essas estratégias, assim como a decisão de aporuguesar os nomes das personagens e dos lugares, deixam transparecer as normas tradutórias da época, quando não era aceito, tanto por editores quanto leitores, variações linguísticas mais ousadas na língua escrita e quando se praticava uma maior domesticação em relação aos antropônimos e topônimos. Para ilustrar, segue abaixo um trecho comparativo com os textos em inglês e das duas traduções brasileiras:

---

20 Sobre essas distinções na linguagem, conforme as normas sociais, cf. PRETI, 2003: 30-37.

At a table covered with a white cloth a young woman stood putting tea-things away into a corner-cupboard. She was in all respects the Avice he had lost, the girl he had seen in the churchyard and had fancied to be the illusion of a dream. And though there was this time no doubt about her reality, the isolation of her position in the silent house lent her a curiously startling aspect. Divining the explanation he waited for footsteps, and in a few moments a quarryman passed him on his journey home. Pierston inquired of the man concerning the spectacle.

'Oh yes, sir; that's poor Mrs. Caro's only daughter, and it must be lonely for her there to-night, poor maid! Yes, **good-now; she's the very daps of her mother** – that's what everybody says.'

'But how does she come to be so lonely?'

'One of her brothers went to sea and was drowned, and **t'other** is in America.'

'They were quarryowners at one time?'

The quarryman '**pitched his nitch,**' and explained to the seeming stranger that there had been three families thereabouts in the stone trade, who had got much involved with each other in the last generation. They were the Bencombs, the Pierstons, and the Caros. (HARDY, 2000: 61-62)

Diante de uma mesa, coberta com toalha branca, uma jovem apanhava xícaras colocando-as num aparador ao lado. Era **o retrato vivo** de Avícia, e era sem dúvida ela que Jocelyn havia tomado no cemitério por uma ilusão de suas **lembranças**. E ainda que desta vez não houvesse dúvida quanto a sua realidade, o seu isolamento numa casa silenciosa emprestava à moça um estranho e surpreendente aspecto.

[--] Conjeturando a possível explicação do fato, deu [--] alguns passos por ali à espera, até que casualmente passou por ele um britador que voltava para casa e a quem se dirigiu, perguntando:

— É uma Caro, não?

— Sim, senhor. É a filha única da pobre viúva Caro e terá de passar as noites sozinha, coitada! [--] É **o retrato vivo da mãe**, toda a gente **o confirma**.

— Mas... Como ficou tão **abandonada**?

— É que um dos irmãos morreu afogado, **enquanto que** o outro embarcou para a América.

— Eles não eram proprietários de pedreiras?

Então o britador [--] explicou àquele que lhe pareceu um forasteiro que havia três famílias na ilha que [--] exploravam pedreiras na última geração:

os **Beucomb**, os Pierston e os **Caros**. (HARDY, 2006 [1944], p. 76. Trad. Xavier Placer)

Junto à mesa, coberta por uma toalha branca, uma jovem guardava apetrechos para o chá num armário de canto. Era, em todos os aspectos, a Avice que ele perdera, a garota vista no cemitério e que ele imaginara ser a ilusão de um sonho. E, embora desta vez não restassem dúvidas sobre a realidade da moça, o isolamento de sua posição na casa silenciosa dava a ela um aspecto curiosamente assustador. Já adivinhando qual seria a explicação, ele esperou uns passos se aproximarem, até que um trabalhador passou por ele a caminho de casa. Pierston indagou ao homem sobre aquele espetáculo.

— Sim, senhor. Aquela é a pobre filha única da senhora Caro e esta noite deve ser muito solitária para ela, pobre moça! Sim, **é bem verdade**; ela é a **cara da mãe** – é o que todo mundo diz.

— Mas como ela foi ficar tão sozinha?

— Um dos seus irmãos foi **pro** mar e se afogou, e o outro foi pra América.

— Eles já foram donos de pedreira algum dia?

O trabalhador “**arriou a trouxa**” e explicou ao aparente estrangeiro que por ali havia três famílias no negócio de pedras, que haviam se envolvido muito uma com a outra na última geração. Eram os Bencombs, os Pierstons e os Caros. (HARDY, 2003: 109-110. Trad Luís Bueno e Patrícia Cardoso)

Vemos que o uso do dialeto por Hardy é bem comedido, representado nesse trecho pelas palavras e expressões em negrito. Mesmo assim, a tradução de Placer como dito antes não propõe nenhuma representação da variação linguística, opta pelo uso da norma padrão e ainda homogeneiza a linguagem do narrador com a linguagem da personagem ao usar a mesma expressão “retrato vivo de” nessas duas ocasiões. Já o sinal [--] marca desvios ou omissões do texto de partida que ou mudam outras questões de estilo, como a paragrafação, ou omitem passagens com expressões dialetais ou não.

Em seu livro *A tradução literária*, Paulo Henriques Britto aponta que o movimento tradutório contemporâneo inclina-se para a produção de traduções mais estrangeirizantes, à medida em que há um maior reconhecimento dos direitos autorais dos escritores e em que os leitores exigem ter um contato autêntico com a cultura estrangeira (2012, p. 66). É exatamente isso que se percebe na tradução de Luís Bueno e Patrícia Cardoso que se valem de um uso não padrão do português e de marcas da oralidade para por em evidência a variação linguística tanto nos diálogos como na passagem narrativa final que apresenta uma expressão dialetal.



O fato de que apenas dois anos separam a publicação da tradução de Placer (1944) da tradução de Alceu Masson (1942) e de que tanto a tradução de Placer quanto a de Cosette de Alencar saíram pela editora Itatiaia nos põe, em primeiro lugar, a questão de que a não representação da variação linguística no texto traduzido não pode ser explicada somente pelo contexto das normas linguísticas da época. Assim como Placer, Masson exerce um grau elevado de intervenção na obra, alterando a paragrafação, acrescentando ou omitindo partes, mas o tradutor de Dickens opta por representar, ainda que comedido e em poucas ocasiões, a variação linguística e as marcas do idioleto. Em segundo lugar, Placer, assim como Alencar, publicaram suas traduções pela editora Itatiaia, que pode ter exercido alguma influência seja por meio da normatização dos textos, seja pela ausência de um trabalho editorial e de revisão mais acurado.

No geral, por meio da análise das traduções de Dickens e de Hardy, é perceptível a tendência a favor de uma maior representação da variação linguística no texto traduzido nos anos mais recentes, ainda que isto não esteja plenamente estabelecido como prática tradutória e editorial. Analisamos aqui traduções de 2003 (Bueno e Cardoso), 2006 (Lehman) e 2012 (Goettems; Britto) e não é possível encontrar um denominador comum quanto à posição desses tradutores frente à questão da tradução da multiplicidade de vozes dos romances em tela, assim como não foi possível nas traduções da década de 1940.

Podemos pensar que, além de termos agora um contexto mais receptivo ao uso não padrão da linguagem, fatores como o status do tradutor e a casa editorial também influenciam bastante o resultado final da tradução. Britto, tradutor premiado e dos mais experientes, que goza de uma liberdade para traduzir por causa de seu currículo e notoriedade, e Bueno e Cardoso, que publicaram numa editora menor e realizaram um projeto de pesquisa para apresentar uma edição com prefácio, mapa e notas sobre o texto, puderam propor em suas traduções um uso mais constante, sistemático e pensado da variação linguística. Projetos mais comerciais, porém, como os de Lehman e Goettems, se atêm, em graus variados, a essa questão estilística fundamental do texto de partida, mostrando que a questão da patronagem, isto é, de quem paga pela tradução também exerce grande influência no modo como as traduções são feitas. No caso da editoria Itatiaia, poderíamos dizer, que uma de suas normas seria a não tradução da variação linguística, ainda que ela tenha sido contemplada por Neil R. da Silva, num

momento de visibilidade do tradutor que se expressou em nota e na tradução, mesmo que reduzidamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres e Mauri Furlan. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

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

CHAPMAN, Raymod. *Forms of Speech in Victorian Fiction*. 2 ed. New York: Routledge, 2014.

\_\_\_\_\_. *The language of Thomas Hardy*. Basingstoke: Macmillan, 1990.

DICKENS, Charles. *As Grandes Esperanças*. Tradução de Cosette de Alencar, Belo Horizonte: Itatiaia, 1966. Coleção Sempreviva; v. 2.

\_\_\_\_\_. *Grandes Esperanças*. Tradução de Alceu Masson. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966 [1942].

\_\_\_\_\_. *Grandes Esperanças*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

\_\_\_\_\_. *Grandes Esperanças*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2012.

\_\_\_\_\_. *Grandes Esperanças*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn, São Paulo: Abril, 2010 [1982]. Clássicos Abril Coleções; v. 33.

\_\_\_\_\_. *Grandes Esperanças*. Tradução de Daniel R. Lehmann. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. *Great Expectations*. Oxford: Oxford UP, 2008.

HARDY, Thomas. *A bem-amada: esboço de um temperamento*. Trad., introdução e notas de Luís Bueno e Patrícia Cardoso. São Paulo: Conex, 2003.

\_\_\_\_\_. *A bem-amada: esboço de um temperamento*. Trad. e nota do tradutor de Xavier Placer. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1944].

\_\_\_\_\_. Letter to the *Spectator*, 15 October 1881. Disponível em: <http://archive.spectator.co.uk/article/15th-october-1881/16/papers-of-the-manchester-literary-club>. Acesso em: 20 abril 2015.

\_\_\_\_\_. *Tess of the D'Urbervilles*. New York: Oxford World's Classics, 2005.

HARDY. *Tess*. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. Hardy's letter to the Athenaeum. In: *The Return of the Native*. Phillip Mallett (Ed.). New York: Norton, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Well-Beloved* with *The Pursuit of the Well-Beloved (1892)*. Ware: Wordsworth Editions, 2000.

INGHAM, Patricia. *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford UP, 2003. (Authors in Context).

PAGE, Norman. *Speech in the English Novel*. 2 ed. London: Macmillan, 1988.

PRETI, Dino. *Sociolingüística: os níveis de fala: um estudo sociolingüístico do diálogo na literatura brasileira*. 9. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2003.



## TRADUTOR “IMPRÓPRIO”: DO PORTUGUÊS AO ITALIANO ENTRE IDENTIDADE E ALTERIDADE

Katia de Abreu CHULATA<sup>21</sup>

### RESUMO

A presente comunicação sugere uma reflexão sobre a “singular” e também “plural” condição do tradutor que atue na particular experiência aqui descrita.

A ação – que diz respeito ao livro *Oração pelo poema*, de Alberto da Cunha Melo, traduzido em língua italiana – propôs uma sugestiva reflexão sobre “identidade” e “alteridade”.

Tal tradutor, nessa circunstância, traduz um texto poético para uma língua que, mesmo não sendo a sua língua materna, de fato lhe pertence plenamente, já que utilizada cotidianamente na sua vida profissional e nas relações sociais.

Realiza-se, dessa forma, uma “mistura identitária” que se propõe como dispositivo de mediação do relacionamento que o tradutor “intencionalmente exerce”, consciente de uma hibridação linguística e cultural que compõe a moldura no interior da qual pode se tornar legítima a sua re-leitura e a sua re-interpretação do texto.

Uma avaliação que, exatamente enquanto reconhece uma pluralidade das perspectivas latentes no texto a ser traduzido, induz, de fato, a confirmar a conotação “aberta” do produto cultural.

Verifica-se, assim, a situação atípica de uma ação tradutória já não exercida na condição tradicional em que o eu/tradutor traduz na própria língua o texto do *outro*. Ao contrário, verifica-se a condição na qual o eu/tradutor *re-versa* o texto na (*sua*) língua estrangeira.

**PALAVRAS-CHAVE:** tradução; identidade; alteridade; pluralidade.

### INTRODUÇÃO

*Che il progetto di una lingua universale, (seppure per questa mai voluta intendere una lingua propria e nativa e materna e quotidiana di tutte le nazioni) è una chimera non solo materialmente, e relativamente, e per le circostanze e le difficoltà che risultano dalle cose quali ora sono, ossia dalla loro condizione attuale, ma anche*

---

21 Università “Gabriele d’Annunzio” de Chieti-Pescara, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne. Endereço para correspondência: Contrada Vento-Commenda, 74020, Campomarino, Maruggio (TA), Itália. [kdeabre@hotmail.com](mailto:kdeabre@hotmail.com).

*in ordine all'assoluta natura degli uomini; vale a dire non  
solamente in pratica, ma anche in ragione.*

Giacomo Leopardi

Num artigo de 1998, intitulado “Leer es como traducir”, Gadamer nos empurra para o *abismo* da interpretação, afirmando que “entranha a tradução todo o mistério da comunicação social e da compreensão humana” (Gadamer 1998: 84 apud Larrosa, 2004:66). Tal afirmação, aparentemente, faz com que consideremos a prática da tradução como fato extremamente obscuro, principalmente, se nos influenciarmos pela palavra *mistério*. Na verdade, o que o filósofo nos oferece é uma reflexão sobre a tradução que não permanece isolada no âmbito de estudos que se preocuparam ao longo dos anos em resolver problemas práticos e teóricos de tradução, ignorando a questão da leitura, da interpretação e da impossibilidade de explicitar a recepção – lembremos, a esse propósito, a *equivalência dinâmica* de Eugène Nida, com seu modelo de tradução focada na produção do efeito equivalente da mensagem sobre o receptor, como se fosse possível uma equivalência de interpretação no tempo e no espaço. Essa é uma pretensão dogmática, pois “mesmo o texto mais denso e a exegese mais lúcida nunca são completos. Sempre haverá lacunas, espaços para diferente interpretação e variável recepção. Aí se encontra a energia do texto” (Gentzler, 2009:85). Gadamer nas suas especulações filosóficas preocupou-se sempre com a “leitura”, com a experiência da leitura, indagando sobre fatos sobre os quais nunca paramos para pensar e, por isso mesmo, nos parecem desconhecidos (cf. Larrosa, 2004). Está presente no capítulo 12 de *Verdade e método*, intitulado “A linguagem como meio da experiência hermenêutica”, uma passagem clara sobre a questão do não isolamento epistemológico em questão de tradução, sobre a indissociável relação, ou até mesmo considerando a tradução como um dos processos da interpretação, da leitura:

o exemplo do tradutor que tem que superar o abismo das línguas mostra com particular propriedade a relação recíproca que se desenvolve entre o intérprete e o texto, que se corresponde com uma reciprocidade do acordo na conversação. Todo tradutor é intérprete. Que algo esteja em uma língua estranha não é senão um caso extremo de dificuldade hermenêutica, isto é, da estranheza e a superação da estranheza. A tarefa própria do tradutor não se distingue qualitativamente, mas apenas gradualmente, da tarefa hermenêutica geral que propõe qualquer texto. (Gadamer 1984: 465-466 apud Larrosa 2004:65)

Já Steiner, em *After Babel*, intitulava o primeiro capítulo do seu livro “Compreender é traduzir” e no prólogo da segunda edição do mesmo livro afirma que “a tradução se acha formal e pragmaticamente implícita em todo ato de comunicação, na emissão e recepção de qualquer modo de significado. [...] compreender é decifrar. Ouvir um significado é traduzir”.(Steiner 1977:12 apud Larrosa:64)

Como podemos verificar, Steiner, que lidou de maneira relevante e abrangente com a teoria de Chomsky, precede Gadamer na intuição da tradução como modalidade de leitura/compreensão/interpretação. Partindo, pois, dessa intuição, consideraremos a tradução segundo o arcabouço teórico da tradução como transformação/atribuição de significação, segundo, no entanto, uma ótica não binária texto-fonte/texto-alvo. Mas já segundo Niranjana, a tradução de um texto influencia o próprio texto-fonte, a própria cultura fonte. Tal abordagem não pretende considerar tais influências entre o texto-fonte e o texto-alvo de maneira negativa ou positiva, impregnada por uma qualquer orientação política. Considerará as interferências, os diálogos, as contaminações, levará em conta o fato de uma tradução não ser um fato isolado. Um pouco segundo as considerações feitas por Lambert e Clem Robyns e citadas por Genzler que “nenhuma tradução pode ser tratada isoladamente. Pelo contrário, elas são ao mesmo tempo o resultado e o ponto de partida de onde veremos os processos semióticos em ação, na formação de práticas discursivas” (Genzler, 2009: 235). Segundo Lambert, “todo texto, toda palavra, contém elementos ‘traduzidos’”. Nessa perspectiva, que mais do que diacrônica, pode ser definida como epistemológica, coloca de acordo vários autores que enfrentaram problemas de tradução desde o período pós-estruturalista até os nossos dias.

## **DA TRADUÇÃO AO TRADUTOR**

Encarando a tradução – como já afirmado – como movimento não mais binário, parece-nos inevitável considerar no nosso horizonte de análise em âmbito tradutológico as palavras de Else Ribeiro Pires Vieira, que explicita bem essa *saída* do modelo platônico do Mesmo:

Uma terceira dimensão, ou tomando de empréstimo um dos famosos títulos de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, em lugar de binarismos excludentes, informa uma visão de uma transformação bilateral que opera no

limiar do doar e receber, um encontro num terceiro que permite a continuidade e a transformação de um passado. (Vieira, 1996:63)

Saindo *de* e entrando *em* questões epistemológicas inerentes ao processo e ao produto da tradução, frequentemente, é deixada de lado a identidade do tradutor que é solicitado nessa prática. As premissas, aqui tecidas, sobre a definição do nosso campo de estudo foram explicitadas com a intenção de fundir as problemáticas tradução-tradutor, de considerar o problema da *re-semantização* como um problema de identidade e alteridade, como um problema que leva todo o debate sobre a tradução a um nível que é cultural, de construção de identidade do sujeito tradutor. Tal especulação faz-se com a intenção de (de)-mo(n)strar a fusão entre línguas-culturas não só no resultado final da tradução, mas também no sujeito tradutor que vive na instabilidade das línguas, das culturas (Coracini, 1998; 2001;2003;2007;2010); que vive na hibridação linguística e cultural que é geral – pensando no nosso mundo globalizado, pós-colonial, fagocitado e fagocitante, canibalizado e canibalizante – e que também é pessoal, forjadora da identidade de quem vive numa tradução contínua. Digamos que, apesar de vivermos todos em constante tradução como já visto em Gadamer e Steiner (para não falar de outros autores), o problema do tradutor-intérprete é que ele tem a consciência disso, a consciência de traduzir tudo o tempo todo.

Considerando ainda a tradução como interpretação e considerando “a semelhança fundamental entre leitura e tradução” (Larrosa, 2004) orientamo-nos em direção ao eu-tradutor com algumas palavras de Bakhtin que com os *seus* possessivos explicita a questão da identidade construída na alteridade a partir da palavra aberta sempre a novas significações:

Embora não saibamos da mesma tudo o que pode nos dizer, a introduzimos em novos contextos, a aplicamos a um novo material, a colocamos em uma nova situação para obter dela novas respostas, novas facetas quanto a seu sentido e novas palavras próprias (porque a palavra alheia produtiva gera em resposta, de maneira dialógica, nossa nova palavra. (Bakhtin apud Larrosa, 2004:106)

Não parece ter consciência disso, da palavra aberta, a protagonista de *Simultan* de Ingeborg Bachmann, aqui considerado a partir da sua tradução italiana *Simultaneo* (Bachmann, 1980), quando procura a “perfeição”, que, para ela é a equivalência automática das palavras como prova de perfeita capacidade de passar palavras, frases, textos de uma língua para outra. Sinto-me identificada com essa protagonista/tradutora simultânea – do ponto de vista de uma certa superstição que envolve as palavras do



dicionário – que, no final do conto de Bachmann, recolhendo as últimas coisas do quarto de um hotel, vê uma bíblia e, pensando que ela pertença ao seu companheiro de quarto e de viagem, coloca-a na bolsa. Na dúvida, porém, que o livro não pertencesse a ele, tira-o da bolsa e abre-o de maneira supersticiosa, exatamente como geralmente faz com os seus dicionários, procurando “a palavra” para iniciar o dia, para ajudar a esclarecer questões. A comparação entre dicionário e Bíblia, como se o dicionário fosse o Evangelho para um tradutor, é extremamente eficaz como metáfora da necessidade para o tradutor de um “guia” para “iluminar o seu caminho” na decodificação. De fato, para os tradutores, o dicionário é um guia, mas um guia que indica vários caminhos e é o tradutor que deverá escolher esse ou aquele, que deverá decidir a “sua própria palavra” para dar significações novas em contextos diferentes. Assim como o Evangelho, que tem que ser interpretado, qualquer outro texto passa a ser metaforicamente sagrado e pede para ser interpretado.

Nadja não parece ter consciência da contínua atribuição de sentido que um texto adquire com a leitura, com a tradução. A protagonista de *Simultan*, Nadja, quando se desespera, lendo uma das páginas escolhidas dessa Bíblia encontrada no hotel, decide traduzi-la e ao fazê-lo começa a chorar, pensando que não é

bastante competente, não em tudo, estou muito longe de conseguir traduzir tudo. Nunca conseguiria traduzir aquela frase em qualquer outra língua, apesar de saber perfeitamente o significado de cada uma daquelas palavras e de como usá-las, e no entanto não sabia de que substância aquela frase fosse realmente feita. Não era tão competente em tudo (Bachmann, 1980: 44, nossa tradução).<sup>22</sup>

Talvez, a angústia de Nadja pertença àquela “dicotomia língua materna/língua estrangeira” que na verdade “se interpenetram na constituição da subjetividade” como formula Coracini (2007), em *A celebração do outro, arquivo, memória e identidade*. Talvez, a rigidez do seu trabalho de tradutora simultânea, que tem que verter noutra língua constantemente as palavras de outro(s), “corretamente”, “perfeitamente”, numa equivalência pragmática de comunicação eficaz, tenha levado Nadja a um automatismo que esvazia a própria mente:

Era mesmo um estranho mecanismo o dela, vivia sem nem mesmo um pensamento na cabeça, imersa nas frases dos outros que imediatamente tinha

---

22 Non sono abbastanza brava, non riesco in tutto, sono ancora lontana da riuscire in tutto. Non sarebbe mai stata capace di tradurre quella frase in nessun'altra lingua, sebbene fosse convinta di sapere il significato di ciascuna di quelle parole e come andavano usate, e tuttavia non sapeva di quale sostanza quella frase fosse fatta in realtà. Non riusciva in tutto, appunto.

que repetir como uma sonâmbula, mas com sons diferentes: de “machen” sabia conjugar to make, faire, fare, hacker e delat’, era capaz de rodar cada palavra como num mimeógrafo pelo menos seis vezes, só que não tinha que pensar que machen significava realmente machen, faire faire, delat’ delat’, isso transformaria sua cabeça em algo imprestável e ela tinha que tomar muito cuidado para não ser apanhada por aquela avalanche de palavras (Bachmann, 1980: 23, nossa tradução).<sup>23</sup>

Ela não tinha que pensar, não tinha que pensar no significado das palavras para poder sobreviver no meio de tantas línguas, de tantos significados. E isso acontece exatamente porque cada palavra está já cheia de significação, não só individual, mas coletiva, social no seu constitutivo dialogismo, como postula Bakhtin:

A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos; têm também os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (porque não há palavra sem dono) (Bakhtin, 2006: 328).

Nos nossos discursos há a nossa voz, impregnados de outras vozes, de outros discursos. A quem pertence a *nossa* palavra, o *nosso* texto, o *nosso* discurso? Construimos a nossa produção linguística com a matéria de que é feita: a língua. De que língua estamos falando? A *nossa* língua, a língua materna. No nosso discurso cotidiano usamos as palavras dos nossos pais, dos nossos avós, dos nossos governantes, dos nossos filhos, dos nossos professores... Tudo isso é plágio, talvez? Estamos falando de direitos autorais? Mas, quem é o autor? Somos todos autores e ao mesmo tempo intérpretes, tradutores de palavras alheias. É na relação dialógica que tudo se constrói, que o nosso texto se constrói. A nossa identidade se constrói a partir do outro. Eu e tu, numa construção contínua de identidades possíveis, de palavras, de discursos, de sentidos. Se o significado da palavra é fixo, “se não esperamos nada da palavra, se sabemos de antemão tudo o que ela pode dizer, ela sai do diálogo e se coisifica” (Bakhtin, 2006:328). Mais uma vez, Bakhtin nos alivia do peso do dicionário, lá não estão todos os significados possíveis. Somos nós *autores (falantes)* que continuamos, perpetuamos a atribuição de sentido, nos diferentes discursos, nos diferentes contextos, nas diferentes situações, históricas, geográficas. E, portanto, a tradução interlinguística

---

23Era proprio uno strano meccanismo il suo, viveva senza un solo pensiero in testa, immersa nelle frasi degli altri che immediatamente doveva ripetere come una sonnambula, ma con suoni diversi: di “machen” sapeva fare to make, faire, fare, hacer e delat’, era capace di girare ogni parola come su un rullo per ben sei volte, soltanto non doveva pensare che machen significava veramente machen, faire faire, fare fare, delat’ delat’, questo avrebbe reso la sua testa inservibile e lei doveva stare molto attenta a non venire un giorno travolta da quella valanga di parole.

perpetua essa produção na transposição de palavras, textos, discursos, de uma língua para a outra.

Quem é esse autor-falante-tradutor? Com que língua lida? Que cultura tem dentro de si e leva consigo? Que relacionamento tem com o texto e com o autor do texto? Encarando a tradução como produção textual, o tradutor lida com uma coralidade e dialoga com possibilidades de significação que habitam cada molécula do texto e qualquer âmbito de análise do mesmo. Bakhtin esclarece bem essa complexidade na produção de *sentido*:

Cada conjunto verbalizado grande e criativo é um sistema de relações muito complexo e multiplanar. Na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente. (Bakhtin, 2006: 330)

“Soam concomitantemente”, essa concomitância, tal simultaneidade de palavras, que faz com que tenhamos que “escolher” as palavras que se acavalam na nossa mente, esse é o problema da expressão, da verbalização na cadeia sintagmática. Nadya, em *Simultan*, é uma tradutora simultânea, traduz “simultaneamente”, isso é isso, aquilo é aquilo. Chega. Não tem que pensar, dessa forma as línguas ficam separadas, de maneira definitiva (Babel!?). Não há contaminação, cadeira é sedia. Palavra é parola. Chega. A simultaneidade de palavras nos deixa afásicos. Antes da escolha da palavra no *abismo* das línguas, não temos nenhuma palavra. Mesmo quando sabemos que cadeira é sedia, naquele contexto, talvez, não temos que traduzir assim e não sabemos o que dizer, o que escrever. Não falamos, não escrevemos, ficamos “sem palavras”, na simultaneidade delas. A simultaneidade leva ao mutismo, à afasia. É o que acontece com Nadya.

Uma proposta de análise mais exaustiva do conto de Bachmann, das questões oriundas do habitar várias línguas e do consequente sentimento de estranheza na própria língua; da ilusão de controle sobre a língua por parte do intérprete de línguas (mas também por parte de qualquer falante, como teorizado pela Análise do Discurso de linha francesa); da impossibilidade de passar de uma língua para outra sem implicações e de maneira técnica, como se as palavras fossem mono-significativas, além de outras temáticas que expõem os estudos da tradução a uma contaminação com outras disciplinas como a psicanálise, a Análise do Discurso, entre outras, é feita em Chulata (2016). Consideramos bastante paradigmático o conto *Simultan*, pois

explica de maneira exemplar a condição de todo ser vivo e de linguagem, por isso é compreensível e se justifica o interesse que suscitou não só em âmbito linguístico, graças às conexões com a interpretação e a tradução, mas também em âmbito semiológico e filosófico (Chulata, 2016:76-77, nossa tradução)<sup>24</sup>

## O CASO E OS DIÁLOGOS

Como vimos, a interferência de diferentes significados numa palavra, a interpretação inevitável que está contida em cada palavra, a tradução contínua que fazemos do mundo são parte integrante da nossa vida-em-sociedade, da nossa vida de falantes-ouvintes-interpretantes-tradutores-intérpretes. Como podemos separar tudo isso do trabalho de tradução interlinguística? Como podemos não considerar todas as influências linguísticas que sofremos cotidianamente e ao longo da nossa vida? Eu-tradutora português-italiano e vice-versa não tenho certeza que deixo as coisas separadas, que cadeira é sedia. Não tenho certeza da pureza do *meu* português e do *meu* italiano. São os dois *meus* e por isso carregados de influências linguísticas e culturais da cultura-língua que atravesso ao longo da minha vida. Quais são as vozes que escuto quando faço uma tradução? Quais são os meus modelos literários?

A tradução do português para o italiano não é a chamada “tradução ideal”, porque não é a tradução para a minha língua materna. Quando faço uma tradução para o português, o texto sofre inevitavelmente das influências do meu contexto de vida, da língua que ouço continuamente. Vivo numa situação híbrida contínua. O que faço na tradução em italiano ou em português é forjar um modelo “ideal” na literatura-língua outra na multiplicidade da própria língua, da própria identidade linguística e cultural. A minha, geralmente, é uma tradução imprópria que tem como língua alvo a língua estrangeira. É uma tradução que joga e se determina no espaço de contaminação entre duas línguas-culturas; no espaço fluido, porque pessoal no sentido da experiência linguística e cultural única, de cada sujeito. Quais são as consequências de uma tradução “imprópria”?

Para tentar senão dar respostas pelo menos refletir sobre clichês em questões de tradução e rever conceitos bastante estáveis em relação à tradução e ao tradutor,

---

24 “spiega in modo esemplare la condizione di ogni essere vivente e parlante, se ne comprende e giustifica l’interesse che ha suscitato oltre che in ambito linguistico - per gli aspetti connessi all’interpretazione e alla traduzione - anche in ambito semiologico e filosofico”.

apresentamos um caso específico de tradução com a ajuda de algumas referências úteis neste contexto.

Faço o exemplo da tradução do poema *Oração pelo poema*, de Alberto da Cunha Melo em italiano. Na apresentação da edição italiana do livro escreve Cláudia Cordeiro:

É em português e italiano a primeira edição de um áudio livro desse escritor, sociólogo e jornalista pernambucano. Reinaugura-se, assim, com tessitura inédita a “estranha beleza” (BOSI, 1999) da arte de Alberto da Cunha Melo e reitera-se, aqui, o valor e a verdade de sua arte, que transcende à sua emigração em 13 de outubro de 2007 atravessando as fronteiras da língua de Camões para conquistar os da língua de Dante.

Nas palavras da crítica literária e esposa do autor ecoam aquelas ideias, aqueles conceitos sobre a revitalização da palavra escrita ou dita, sobre a palavra aberta que resulta em textos, em discursos. A “tessitura inédita” revela o trabalho de re-elaboração, re-significação, com as linhas de Alberto da Cunha Melo teceu-se o novo texto, produzindo um novo efeito, um novo som e uma nova matéria. O Poema de Alberto da Cunha Melo é já uma tradução de uma tradição poética e filosófica que, de maneira inevitável, foi absorvida e metabolizada pelo autor. Tradição outra, tradição estrangeira e tradição nacional, o Nordeste da tradição clássica que menos sofreu as “tentações” do Modernismo do sul do país. Com a tradução em italiano, parte da tradição estrangeira volta à origem, volta ao velho mundo. Percebemos a vida em mutação através da tradução: é a viagem de ideias, de modelos poéticos e filosóficos, dos clássicos do velho mundo para uma língua portuguesa-em-movimento falada-escrita no Brasil sincrético e mestiço, que continua por meio da tradução em italiano. A tradução desmonta, monta e remonta num processo de perpetuação e inovação (pensemos na semiose ilimitada, de Lambert e Robyns, e em Eco para quem a tradução é idêntica à cultura, concebida menos como um fenômeno estático do que como uma interminável tradução de signos para signos).

Segundo tais premissas, podemos associar a tradução a uma “desconstrução”, em sentido derridiano. E esse propósito, o da desconstrução, nos parece adequado para colocar em relação o trabalho da tradução de *Oração pelo poema*, aqui proposto. Tomamos o exemplo de “Carta a um amigo japonês”, em que Derrida enfrentará a questão da tradução para tentar explicar a seu tradutor japonês o significado da palavra desconstrução. Deixará claro que a questão da Desconstrução se coloca num plano complexo e de difícil definição, portanto, passa a definir o que é Desconstrução a partir do que ela “não é”. Tradução e Desconstrução são da mesma ordem para Derrida. Para

o filósofo francês, “a questão da desconstrução é também de um lado a outro a questão da tradução e da língua dos conceitos, do *corpus* conceitual da metafísica dita “ocidental”” (Derrida, 2009:21). Finalizando sua carta, Derrida, de maneira bastante *peçoana*, esclarece, sem no entanto esclarecer, essa palavra/conceito tão enigmática para tradutores e não somente para eles: “O que a desconstrução não é? É tudo! O que é a desconstrução? É nada!” (Derrida, 2009: 27). Derrida, talvez na tentativa de orientar seu tradutor, fala de tradução, falando ainda de desconstrução:

Não acho que a tradução seja um acontecimento secundário e derivado em relação a uma língua ou a um texto de origem. E como acabo de dizer, “desconstrução” é uma palavra essencialmente substituível em uma cadeia de substituições. Isso se pode também fazer de uma língua para outra. A possibilidade para (a) “desconstrução” seria que uma outra palavra (a mesma e uma outra) se encontrasse ou se inventasse em japonês para dizer a mesma coisa (a mesma e uma outra), para falar da desconstrução e para conduzi-la para um outro lugar, escrevê-la e transcrevê-la. Em uma palavra que seria também mais bela (Derrida, 2009: 27).

## DIÁLOGOS FINAIS

Para encaminhar nossa discussão ao remate, retomamos aqui a questão da escrita já como tradução para melhor esclarecer e fundamentar a tese da identidade fluida do tradutor, uma identidade que se constrói na própria língua-cultura e na língua-cultura do outro. Podemos dizer, também, que é uma identidade que se assume como alteridade, na multifacetação das possibilidades, como um ritual antropofágico na perpetuação e transformação das características do *outro*, do inimigo. A esse propósito, lembramos, aqui, o conceito de tradução-arte de Augusto de Campos: esse tipo de tradução, a “tradução criativa”, liga-se diretamente ao percurso estético de Augusto, aos modos da poesia concreta naquela recuperação da Antropofagia oswaldiana. Como afirma o poeta, em entrevista concedida à Folha de São Paulo, “A Antropofagia, entendida em termos oswaldianos, tem o significado de uma assimilação cultural seguida de uma reelaboração criativa, como os poetas concretos a interpretaram”<sup>25</sup>, como o processo de tradução intersemiótica.

---

25 Saudades do futuro. Experimentação ontem e hoje. Entrevista a Augusto de Campos. Folha de São Paulo 13.12.2015.

Outra bússola para reforçar o conceito tradutor-entre, tradutor singular e plural, que se coloca na própria língua e na língua do outro, principalmente no caso de tradução aqui proposto, citamos algumas orientações sobre tradução nas cartas entre Guimarães Rosa e o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri. São orientações sobre a escritura, sobre a tradução e o relacionamento autor-tradutor. São orientações abertas à contaminação, à recriação, que derrubam fronteiras e eliminam purismos e dogmas, endereçando o conceito de verdade para o horizonte das possibilidades:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara...” (Rio, 4 de dezembro de 1963:74)

e ainda: “eu ‘continuo’, no texto seu italiano, e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado” (Rio, 5 de abril de 1963:14); “não se prenda estreito ao original” (Rio, 4 de dezembro de 1963: 75)

Onde está o original, então? Escritura e identidade misturam-se nas palavras dos escritores: “eu ‘continuo, no seu texto italiano”, diz Guimarães, refletimo-nos na nossa língua, na nossa linguagem. A língua somos nós, a linguagem contém a nossa identidade que se forma a partir da linguagem de outros.

A propósito da alteridade, no horizonte linguístico e não somente nele, a diversidade de padrões e a variação é a base para qualquer estudo científico. Apesar da ampla literatura sociolinguística, ainda precisamos marcar a “diferença”, a “variedade” em relação aos padrões estabelecidos e patenteados como estáveis. Atestando mais uma vez a necessidade de varrer o pó do purismo positivista em questões linguísticas, Carlos Alberto Faraco (2016) fala de “atualizar fontes de referência”, que é o que provavelmente teóricos e práticos da tradução deveriam fazer. Pensemos que ainda hoje se fala de “fidelidade” em tradução como se ser fiel significasse endeusar o original e subalternizar a tradução (cf. Chulata, 2016). Faraco, de fato, nos lembra que

o purismo, qualquer que ele seja (étnico, religioso, político-ideológico, linguístico), tem um fundo comum: a recusa do outro, do diverso, do diferente. Ora, é a diversidade que faz a grandeza da vida e da cultura humana. Assim, qualquer tentativa de se definir um chão comum em meio a diversidade e à mudança não pode se fazer tendo como preço o apagamento

ou o silenciamento do outro, da diversidade, da diferença (Faraco, 2016: 214-215).

Portanto, o outro no contexto da tradução se apresenta como o outro texto, na sua complexa tessitura de significações, como postula Bakhtin, mas também se apresenta como o tradutor, produtor de sentido e tecedor de um texto outro, a chamada tradução. Nesse jogo de alteridades marcamos nossas singularidades, produzindo eventos textuais abertos.

A esse ponto, o tradutor que aqui apresentamos, de língua portuguesa que traduz para a língua do outro é singular enquanto habita a língua do outro autorizado pela constitutiva característica híbrida das línguas. Podemos dizer que essa identidade é sempre híbrida, é sempre em formação porque reflexo e refletida na língua, no texto, no discurso. Podemos dizer que quando falamos de identidade estamos falando de língua:

[...] assumo identidade a partir de teorias do discurso e da psicanálise que a concebem como instável, sempre em movimento, heterogênea e conflituosa, ou melhor, como ilusão ou “sentimento de totalidade que torna presente o que está ausente e temporalmente adiado. (Coracini, 2007:198)

Parece que estamos a falar de tradução nas palavras de Coracini. Essa hibridação linguística e identitária é uma realidade das línguas e dos humanos. A esse ponto “original” e tradução são o *mesmo* e o diferente a um só tempo. Um “eu” que traduz e está sempre *in mezzo* de línguas, de identidades, de histórias, que vive na hibridação consciente que não há pureza, ou que talvez a pureza é somente a capacidade de se exprimir a liberdade de nos *re*-apropriarmos de tudo o que é ao nosso redor, pelo menos momentaneamente. Dessa forma temos a impressão da totalidade. É a maneira de superar a nossa grande parcialidade de tudo, da linguagem, do sentimento, da razão. Um “eu” que traduz da sua língua materna para uma língua estrangeira e vive completamente na língua/cultura do outro, é provavelmente um tradutor sem fronteiras, sem passaporte, uma espécie de clandestino que se autoriza sozinho.

Eu-tradutora não da cultura do *outro*, mas eu-tradutora da *minha* língua/cultura para a língua cultura do *outro*, que também é a *minha*. Será, talvez, delírio de posse do tradutor?

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Bachmann, Ingeborg. 1980. Simultaneo. In: Bachmann, Ingeborg. *Tre sentieri per il lago e altri racconti*. Tradução italiana Amina Pandolfi. Milano: Bompiani. p. 9-45.



Bakhtin, Mikhail. 2006. *Estética da Criação Verbal*. Tradução brasileira Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.

Chulata, Katia de Abreu. 2016. *Il traduttore: mito e decostruzione di una identità*. Milano: Led.

Coracini, Maria José. 1998. Língua estrangeira e língua materna: uma questão de sujeito e identidade. *Letras & Letras*. v. 14, n.1. Uberlândia: UFU, p. 153-170.

Coracini, Maria José (Org.). 2001. *O jogo discursivo na aula de leitura (Língua materna e língua estrangeira)*. Campinas: Pontes.

Coracini, Maria José. 2007. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. São Paulo: Mercado das Letras.

Coracini, Maria José; Bertoldo, Ernesto S. (Orgs.). 2003. *O desejo da teoria e a contingência da prática – Discursos sobre/na sala de aula*. Campinas (SP): Mercado de Letras.

Coracini, Maria José. 2010. A (auto-)censura na tradução: uma questão de identidade. In: Lima-Hernandes, Maria Célia; Chulata, Katia de Abreu (Orgs.). *Língua Portuguesa em foco: ensino-aprendizagem, pesquisa e tradução*. Lecce: PensaMultimedia. p. 179-190.

Derrida, Jacques. 2009. “Carta a um amigo japonês”. In Paulo Ottoni (org.), *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da Unicamp.

Eco, Umberto. 2004. *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Faraco, Carlos Alberto. 2016. *História sociopolítica da língua portuguesa*. São Paulo: Parábola.

Gadamer, Hans-Georg. 1984. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, Hans-Georg. 1998. “Leer es como traducir”. In *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.

Gentzler, Edwin. 2009. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Tradução brasileira Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras.

Lambert, José; Robyns, Clem. 2004. Translation. In Posner, Roland et al. *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Berlin-New York: Walter de Gruyter. v. 4. p. 3594-3614.

Larrosa, Jorge. 2004. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Tradução brasileira Cynthia Farina. Belo Horizonte (MG): Autêntica.

Leopardi, Giacomo. 2004. *L'arte dello scrivere. Pensieri sull'alfabeto, la scrittura e lo stile*. Milano: Marinotti.

Melo, Alberto da Cunha. 2003. *Dois Caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa.

Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting Translations: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.

Rosa, Guimarães; Bizzarri, Edoardo. 1972. *J. Guimarães Rossa correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro.

Steiner, George. 1977. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Nova York: Oxford University Press.

Vieira, Else Ribeiro. 1996. *Revista de Estudos de Literatura*, outubro, v. 4, p.61-80. Belo Horizonte. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>, acesso em: 12 fev. 2011.

## **UMA VOZ ESTRANGEIRA: O DESAFIO DE LEGENDAR OS DOCUMENTÁRIOS**

Francesco MORLEO<sup>26</sup>  
Caterina VARASANO<sup>27</sup>

### **RESUMO**

No processo de legendagem interlinguística a tradução, ou seja, a passagem de uma língua para outra, é só uma das operações que o legendador deve atuar, tendo ele também que transformar os diálogos orais do texto fonte em língua escrita no texto alvo dispondo de tempos e espaços limitados. A tudo isso temos que acrescentar as peculiaridades de produto audiovisuais como no nosso caso do documentário, o qual apresenta características próprias que tornam o processo de legendagem ainda mais complexo. Este contributo analisa as estratégias aplicadas na legendagem para italiano de dois documentários brasileiros caracterizados por uma fala filmica muito próxima da língua espontânea. O desafio de traspor no texto alvo, escrito, as marcas da oralidade da língua fonte sem tornar as legendas obscuras está aqui representado pela legendagem de dois documentários em língua portuguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** legendagem; documentários; Português; oralidade; audiovisual.

### **Introdução**

Todos sabem que tradução em si é um grande desafio, mas quando o texto fonte é a língua oral de produtos audiovisuais como os documentários e o texto alvo será a língua escrita das legendas, talvez não seja tão fácil imaginar o tamanho do desafio. A fim de observarmos um pouco das dificuldades da legendagem, neste artigo, explicaremos o que a caracteriza e os vínculos que ela impõe ao tradutor, descrevendo as peculiaridades da fala dos documentários que, entre os vários produtos audiovisuais, distingue-se por características próprias. Em seguida, propomos uma análise pragmática de dois documentários brasileiros para um estudo tradutológico e tradutivo ligado à

---

26 Università del Salento – departamento de estudos humanísticos – Lecce (Itália)

Autor dos parágrafos 3, 5, 6.

27 Università del Salento – Lecce (Itália)

Autora dos parágrafos 1, 2, 4.

produção de legendas interlinguísticas. Os dois documentários analisados são “O Fim do Esquecimento” e “Cartas para Angola” que foram legendados em italiano em 2014 para o Festival “Brasile in Movimenti” de Milão. Eles mostram características muito diferentes, mas ao mesmo tempo têm um elemento comum que, neste caso, representa o principal desafio para os legendadores: uma fala pouco planejada e, por isso, próxima da língua espontânea apesar de não o ser. Este contributo mostrará a maneira com que os dois tradutores lidaram com isso atuando estratégias, às vezes diferentes às vezes parecidas, para desafiar uma voz estrangeira.

### **Legendagem: o que é?**

A legendagem é um dos processos incluídos no âmbito da Tradução Audiovisual, definição que abrange todas aquelas modalidades de transferências linguísticas que traduzem os diálogos originais de produtos audiovisuais, ou seja, dos produtos que comunicam simultaneamente por meio do canal acústico e do visual, para fazer com que esses sejam acessíveis a um público maior (Perego, 2005: 7).

A tradução de produtos audiovisuais, diferentemente da tradução literária, é uma forma de tradução multissemiótica, sendo a fala só um dos elementos que compõem o texto audiovisual, cuja totalidade é produzida pela união de vários constituintes semióticos. No texto audiovisual, a parte sonora, além dos diálogos, que constituem a linguagem verbal, inclui a música e o sons também, aos quais se junta a componente visual, ou seja, imagens, cores, mímica e movimentos associados à fala, tudo isso produz um texto complexo cuja tradução poderia ser problemática (Pavesi, 2005: 9).

A categorização das várias formas de tradução audiovisual depende das mudanças que os diálogos originais sofrem e da maneira com que a tradução é apresentada ao público alvo. Exceto a legendagem para surdos e a audiodescrição para deficientes visuais, que são traduções intralinguísticas, todas as formas de tradução audiovisual produzem um texto numa língua diferente daquela dos diálogos originais (Perego, 2005: 9).

As modalidades de tradução audiovisual podem ser reunidas em dois grandes grupos, aquelas que utilizam a técnica do revoicing, onde os diálogos originais são completamente substituídos por diálogos traduzidos e adaptados, um dos principais

exemplos de revoicing é a dublagem, e aquelas que utilizam a técnica da legendagem, onde há tanto os diálogos originais quanto suas traduções (Gambier, 1997: 80).

O que mais interessa neste caso é a legendagem, da qual é preciso esclarecer as características técnicas para melhor entender as escolhas tradutórias das legendas dos dois documentários propostos.

As legendas são o resultado dum processo complexo que inclui três operações principais, isto é, três linhas de trabalho que o legendador tem que seguir ao mesmo tempo (Perego, 2005: 73):

- Redução, passagem das unidades compridas às unidades breves;
- Transformação diamésica, passagem do código oral ao código escrito;
- Tradução, passagem da língua fonte à língua alvo.

Estas três fases não são subordinadas uma a outra, mas, condicionando contemporaneamente o trabalho do tradutor audiovisual, são todas igualmente importantes.

As legendas interlinguísticas, portanto, não são nunca uma tradução integral do texto fonte por causa de vários fatores que determinam uma redução textual. Os principais destes fatores são o espaço e o tempo que o legendador tem a disposição, vinculados também aos tempos de leitura do público alvo, à tipologia da montagem do produto audiovisual, às características da legenda que, por sua natureza, precisa ser imediata e precisa seguir o ritmo do diálogo oral, não podendo ser relida. Pelo que diz respeito ao espaço, a legenda, que normalmente ocupa a parte inferior da tela e que está ao centro ou alinhada à esquerda, pode ocupar ao máximo duas linhas, dispostas uma sobre a outra, cada uma dela pode ser formada mediamente por 33-40 caracteres. Pelo que diz respeito ao tempo, a legenda tem que ficar na tela pelo menos um segundo, mas não pode superar 6-7 segundos, prefere-se que a extensão da legenda não seja inferior aos 4-5 caracteres porque legendas muito curtas seriam tendencialmente relidas, cortando assim o ritmo da leitura do público e interferindo na concentração dele (Perego, 2005: 54). Quando as legendas estão dispostas em duas linhas, o legendador precisa subdividir o texto respeitando as regras sintáticas da língua alvo mantendo unido o grupo sintagmático para não interromper a continuidade lógica do diálogo. A redução operada no texto alvo, ligada sobretudo aos tempos de leitura dum texto escrito que são maiores do que os de escuta de diálogos orais, pode ser total ou parcial. Reduz-se totalmente aquela parte da informação que se pode deduzir facilmente do contexto ou das componentes iconográficas do produto audiovisual. O plano emocional do texto

fonte é menos relevante do que o narrativo, é por isso que se omitem os elementos típicos da língua falada como hesitações, fatismos, repetições, reformulações, interjeições, frases incompletas, alocações, marcadores discorsivos (Perego, 2005: 81). A redução parcial (Kovačič, 1994) é uma reformulação da mesma mensagem do texto fonte por meio dum forma linguística mais sintética, operando assim uma modificação só na forma e não no conteúdo. A redução dos diálogos originais pode variar entre o 40% e o 70%, a maior ou menor redução depende da tipologia do produto audiovisual e das características da língua fonte e da língua alvo (Perego, 2005).

Outro elemento que condiciona o processo de legendagem é a transformação diamésica, por meio do qual o tradutor audiovisual tem que transformar o material fônico em material gráfico (Assis Rosa, 2001). A transposição linguística da legenda teria que manter as características seja da língua escrita seja da oral, mas, muitas vezes, o legendador evita adotar formas e estruturas típicas da oralidade deixando que as características da escrita prevaleçam (Assis Rosa, 2001). Os diálogos originais transformados em legendas perdem, portanto, a naturalidade da conversação oral, por causa da transformação diamésica exigida pela legendagem que determina uma reformulação linguística mais formal e rígida onde, na maioria dos casos, as variações diatópicas, diastráticas e diafásicas são neutralizadas provocando a eliminação dos traços típicos da fala informal (Perego, 2005). Além disso, o texto fonte, sendo um texto oral, apresenta elementos paralinguísticos, como a prosódia, que conferem ao enunciado um valor pragmático explicitando o plano emocional do falante. Passando da fala à escrita, o legendador tem à disposição a pontuação como único meio para reproduzir alguns dos traços paralinguístico.

A tradução do produto audiovisual, portanto, apresenta-se muito problemática na legendagem pelos vínculos técnicos e práticos que a natureza mesma da legendagem impõe, aos quais se juntam as questões normalmente ligadas à passagem de uma língua à outra, considerando também que uma tradução não é só uma passagem entre línguas, mas entre culturas. O tradutor, portanto, deve cuidar não só de regras estreitamente linguísticas, mas de elementos culturais também (Eco, 2003: 126).

Por todos os limites que a legendagem impõe, é fácil imaginar como a tradução mesma, ou seja, a passagem de uma língua/cultura fonte a uma língua/cultura alvo, esteja vinculada neste processo. O legendador, portanto, em comparação ao tradutor literário, deve enfrentar desafios maiores dispondo de tempos, espaços e meios limitados.

## **O documentário e a fala documentarista**

O documentário pode ser definido como um gênero artístico audiovisual capaz de reproduzir de maneira artística a realidade. O Grande Dicionário Enciclopédico Ediclube<sup>28</sup> define-o como um produto audiovisual que “tem o valor de documento” e como “um filme que apresenta com fins exclusivamente informativos, fatos, experiências e situações da vida real”. O documentário pode ser considerado como um filme não-ficcional que se caracteriza pela exploração da realidade não «tal como ela é», mas como o autor a vê. Portanto, o documentário, assim como o cinema ficcional, é uma representação artística da realidade, parcial e subjetiva. Mesmo que o público aceite a ideia de que o que está assistindo é a realidade, sempre haverá que reconhecer que a sua transposição audiovisual pressupõe e implica o estabelecimento de um ponto de vista que interprete os fatos apresentados.

“Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público” (Nichols, 2012, p. 93). O documentário representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca o espectador deparara antes, mesmo que a história contada no documentário seja familiar ao público. Os aspetos tratados nos produtos audiovisuais não-ficcionais são sempre (ou quase) de interesse social. Tratam-se de questões abordadas para acender o debate acerca dum determinado argumento que toca a sociedade ou um país. Por isto, o documentário sustenta-se por acontecimentos reais do passado ou do presente. É um produto artístico que quer informar sobre acontecimentos reais num enredo real que o público pode reconhecer como próximo, ou não, do próprio mundo. “Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social. As pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele” (Nichols, 2012: 205). Como escreve o autor, “públicos diferentes veem coisas diferentes; apresentar ou promover um filme de uma determinada maneira pode preparar os espectadores a vê-lo de uma forma e não de outra” (Nichols 2012: 96). A voz do documentário relaciona-se com as maneiras pelas quais o vídeo e o filme documentário falam do mundo que nos cerca, mas de uma perspectiva especial.

Assim os documentários apresentam acontecimentos e indivíduos que participaram de qualquer maneira da história narrada, contando as próprias experiências

com os factos narrados, ou o próprio ponto de vista sobre as questões a apresentar. Estes são os principais atores presentes nos documentários e as vozes que o público acompanha ao longo da visão. Junta-se a estas a voz off que conta a história e os factos abordados pelo documentário. Entre vozes on das personagens que o público vê na tela e vozes off que não se veem, é preciso fazer uma distinção entre a fala programada, planejada para explicar da melhor maneira o assunto a desenvolver e as vozes das personagens entrevistadas. Como escreve Puccini (2009: 33) “Pré-entrevistas marcam o primeiro contato entre documentarista, ou sua equipe de pesquisadores, e os possíveis participantes do documentário” para organizar o projeto.

A fala dos documentários difere da fala fílmica por ser uma mistura de fala espontânea e fala planejada. A primeira é a que todos vivemos durante a nossa própria vida quotidiana, falando com os outros; a segunda é uma reprodução (mais ou menos fiel conforme aos casos) da fala real. A peculiaridade da fala espontânea pode ser a improvisação caracterizada por redundância, autocorreção, interrupção, e traços da fala. Nos produtos audiovisuais há diálogos com todos os elementos fonéticos e prosódicos que caracterizam o diálogo em contexto situacional, inclusive os gestos e a proxémica. Nos documentários estes traços típicos duma fala “artística” entrelaçam-se aos traços não planejados pelo autor do filme documentário em questão. Isto leva-nos a pensar numa maneira de classificar a fala dos documentários tentando uma distinção entre a fala totalmente planejada, onde não há traços de espontaneidade e os tempos de elocução respeitam os crismas de toda a fala fílmica, e a fala das entrevistas, onde para além das pré-entrevistas os entrevistados são livres de tomar todo o tempo que querem para exprimir próprio pensamento e da maneira que mais lhe apetece<sup>29</sup>.

## **O Fim do Esquecimento**

O documentário “O Fim do Esquecimento” , dirigido por Renato Tapajós, procura personagens que participaram do Tribunal de Tiradentes e outros que se destacaram na luta pelos Direitos Humanos, para retomar a questão da Doutrina de Segurança Nacional, depois de três décadas. Investiga os resquícios daquela doutrina

---

<sup>29</sup> Esta liberdade é um expediente artístico para tornar mais real o que se está a contar no documentário.



nos dias de hoje no Brasil, aborda a tentativa das classes dominantes de, depois que os militares saíram do poder, promover o esquecimento dos graves fatos ocorridos durante a ditadura e constata que, finalmente, o esquecimento está sendo combatido por diversas instituições e pessoas, sobretudo pelos jovens.

O produto audiovisual compõe-se de 16 entrevistas que se alternam uma à outra, fragmentadas, seguindo a linha conceptual do documentário, mas não há uma voz *off* que liga os vários “pedaços”. Entre as entrevistas nota-se com clareza um diferente nível de planejamento da fala de cada locutor. Alguns dos entrevistados planejaram anteriormente a própria fala, utilizando uma sintaxe bem elaborada e próxima, portanto, da língua escrita, mas parece que outros, produziram uma fala muito próxima da língua espontânea e, às vezes, até pouco clara por causa de construções sintáticas mal elaboradas, deixando pensar que os falantes não planejaram a fala ou deixaram-se condicionar pelas fortes emoções ligadas aos assuntos tratados. Não é possível, neste contexto, analisar a produção oral de cada entrevistado, portanto foram escolhidos quatro fragmentos de entrevistas pronunciados por pessoas diferentes, cada um dos quais mostra marcas da fala espontânea a vários níveis. Os diálogos originais foram transcritos em tabelas juntamente às legendas em italiano para uma comparação entre o texto fonte e o texto alvo.

Começa-se a análise partindo de um fragmento da fala de Ivan Seixas, membro da Comissão de familiares de mortos e desaparecidos políticos, o qual descreve as torturas que ele mesmo sofreu durante a ditadura.

Tabela 1

Transcrição texto fonte	Legendas em italiano
Ele <u>ficou</u> em pé em cima do meu peito, quase que <u>arranca</u> ...as minhas mãos, por causa do pau de arara que <u>estavam</u> amarradas, <u>pulava</u> em cima de mim. <u>Foi</u> ... ele que <u>dá</u> uma paulada, que <u>quebra</u> uma vértebra que eu <u>tenho</u> , <u>foi quebrada</u> na tortura, né.	<ul style="list-style-type: none"><li>– <u>Stava</u> in piedi sul mio petto. Quasi mi <u>staccò</u> le mani...</li><li>– ...che <u>erano</u> legate quando <u>ero</u> al palo della tortura.</li><li>– <u>Saltava</u> su di me.</li><li>– <u>Ho</u> una vertebra rotta, <u>fu</u> lui a romperla con una bastonata mentre mi <u>torturava</u>.</li></ul>

Como se pode notar da tabela, além de algumas hesitações e da presença do marcador discursivo “né”, claros exemplos de marcas da oralidade, o locutor abre a narração utilizando o pretérito perfeito simples (ficou), mas depois, de repente, muda o tempo verbal e começa a usar o presente do indicativo (arranca), voltando novamente a tempos verbais no passado, o imperfeito (estavam, pulavam) e o pretérito perfeito simples (foi), concluindo com presente do indicativo (dá, quebra, tenho) e pretérito

perfeito simples (foi quebrada). Esta alternância dos tempos verbais para a exposição de eventos que aconteceram todos no passado pode ser considerada como sinal de um planejamento fraco da fala ou do fato que, apesar do falante ter planejado a própria produção oral anteriormente, ele deixa-se condicionar pelo plano emocional da narração, quase como se ele, contando sua história, estivesse revivendo-a no presente. Nas legendas foi preciso escolher quais dos tempos verbais manter, causando a alternância do tempo pretérito perfeito simples/imperfeito e do presente do indicativo, num texto escrito, falta de coesão durante a narração de eventos passados. Sendo a exposição relativa ao passado, achou-se mais coerente utilizar em italiano só tempos verbais no passado, ou seja, o *passato remoto* e o *imperfetto* do modo *indicativo*, para não desnortear o público alvo.

Além do problema dos tempos verbais, há um outro sinal que deixa pensar que a fala não foi planejada ou teve um planejamento fraco: a construção sintática e a ordem das orações que manifestam uma falta de coesão que levaria a uma falta de coerência no significado. Lendo a transcrição do texto original (ou uma tradução literal) assim como ele foi pronunciado, quem não conhece o pau de arara poderia achar que o torturador ficou em cima do peito do Ivan enquanto ele estava com as mãos amarradas, mas isso seria impossível pela estrutura mesma do pau de arara ao qual o torturado ficava pendurado com as pernas entre os braços e as mãos amarradas uma à outra, não seria, portanto, possível, pular em cima do peito de alguém que está nessa situação. O Ivan, na verdade, refere-se a duas torturas diferentes, que não foram propriamente simultâneas, mas a ordem temporal com que narra os eventos poderia causar falta de clareza, falando ele do pau de arara no meio das duas orações em que trata dos pulos do torturador em cima do peito dele. Se ele tivesse planejado a própria fala anteriormente, provavelmente teria dito “ele ficou em pé em cima do meu peito, pulava em cima de mim, depois quase arrancou minhas mãos quando estavam amarradas por causa do pau de arara”. Nas legendas foi indispensável manter a ordem cronológica porque o texto fonte permanece no produto final e porque o locutor gesticula durante a fala, portanto a legenda tem que ser coerente com as imagens também. Em italiano dividiram-se as orações com o ponto final e utilizou-se a conjunção *quando*, não presente nos diálogos, para o público alvo entender que as duas formas de torturas não aconteceram exatamente ao mesmo tempo.

As últimas orações também apresentam uma estrutura sintática que deixa pensar que não foram planejadas, sendo o sentido delas “Ainda hoje eu tenho uma vértebra quebrada, quem quebrou foi ele dando-me uma paulada na tortura”, mas analisando o

enunciado nota-se como a relação com os dias de hoje é apresentada pela oração relativa “quebra uma vértebra que eu tenho” e como “foi quebrada” fica sem um sujeito sintático sendo a *vértebra* objeto direto do verbo *quebrar* e sujeito do verbo *ter* por meio do pronome relativo *que*, mas não sujeito de *foi quebrada*, de *que* representa, porém, o sujeito ao nível do significado. Obviamente na tradução não se manteve esta construção sintática que pode ser justificada numa fala, mas num texto escrito só causaria confusão ou até comicidade<sup>30</sup>, sendo desnecessário especificar que um ser humano tem vértebra.

Para concluir a análise da fala do Ivan, tratar-se-á da tradução de *pau de arara*, que não tem nada a ver com o planejamento da fala do documentário, mas que toca um assunto já tratado no segundo parágrafo: a tradução não é só uma questão linguística, mas cultural também. O *pau de arara* no Brasil é o símbolo das torturas da ditadura militar. Ele, portanto, não é “il trespolo del pappagallo”, como uma tradução literal em italiano poderia sugerir e que nada teria a ver com tortura. A tradução do termo deve transferir no texto alvo o peso histórico-cultural que ele tem na cultura fonte, foi por isso que em italiano traduziu-se com “il palo della tortura” explicitando o que em português é implícito, ou seja, a tortura.

Passa-se agora à análise da fala de outro entrevistado, o jornalista Sérgio Sister.

Tabela 2

Transcrição texto fonte	Legendas em italiano
A grande imprensa aderiu à ditadura.	- I grandi imprenditori aderirono alla dittatura.
A grande imprensa pediu a ditadu... pediu a ditadura.	- Chiesero la dittatura.
Dessa parte que não foi uma ditadura militar, foi uma di...ditadura civil-militar, com participação dos setores civis que sempre quiseram...tiveram nessa coisa assim, olha, nós temos os militares, nós temos a... sempre essa proteção, al...algo que está...s... devemos estar sempre preparados pra, se precisarmos, vamos utilizar essas... vamos fazer a sujeira, entendeu.	- Non fu una dittatura militare, fu una dittatura civile-militare. - Vi parteciparono quei settori civili che hanno sempre pensato: "Abbiamo... - ... i militari, abbiamo la loro protezione. - Dobbiamo essere pronti. - Se servirà, potremo usare i militari affinché facciamo il lavoro sporco".

Nota-se uma série de marcas da oralidade não planejada: repetições, hesitações, reformulações, marcadores discursivos. A estrutura sintática do enunciado é tão “confusa”, por causa dos traços já vistos, que quase não se entende o que o falante quer dizer, ou melhor, foi necessário interpretar o sentido não emergindo ele claramente. O

30 Uma tradução literal “È stato... lui che dà una bastonata, che rompe una vertebra che ho, è stata rotta durante la tortura” não teria respeitado o sentido do que o Ivan queria dizer.

que foi necessário foi “ultrapassar” a língua para extrair dela o “pensamento” que veicula: a ditadura não foi só militar porque alguns setores civis, como a imprensa, tendo a proteção dos militares, aderiram à ditadura achando que, se necessário, podiam deixar que os militares fizessem a sujeira em lugar deles para eles ficarem limpos. Nas legendas, que precisam ser claras e imediatas, traduziu-se eliminando repetições, hesitações, reformulações, marcadores discursivos e deixando só o núcleo da fala explicitando que *essas* (vamos utilizar *essas*) são os militares.

Mudando locutor, passa-se à fala de Edison El Juonior Rocha do Levante Popular da Juventude.

Tabela 3

Transcrição texto fonte	Legendas em italiano
O que ontem, né, contra determinadas pessoas que podiam chamar aquilo de tortura, né, que tinham condições intelectuais até de dar nome àquilo, né, a gente aprende desde criança que é assim.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cìò che alcuni chiamavano tortura, avendo la possibilità...</li> <li>- ... anche intellettuale di dargli un nome, noi l'impariamo a conoscere da piccoli.</li> </ul>

Além da presença do marcador discursivo *né* como traço da língua espontânea, a construção sintática mostra uma fala não planejada pela oração relativa “o que ontem” ficar sem verbo. Não é imediato, portanto, entender o que é que “a gente aprende desde criança”. Se o Edison tivesse planejado melhor a própria fala, talvez tivessem dito “A gente hoje aprende desde criança o que ontem determinadas pessoas, que tinham até as condições intelectuais de dar nome àquilo, podiam chamar de tortura”. Na tradução se modificou a construção sintática, mas apesar disso, respeitou-se a ordem original das orações utilizando um deslocamento à esquerda com clítico anafórico (l'impariamo a conoscere).

Última fala analisada é a do Marlon Weichert, Procurador Regional da República.

Tabela 4

Transcrição do texto fonte	Texto alvo
<u>A tortura é o único direito</u> que as Nações Unidas, a comunidade internacional, chama de absoluto, que não pode ser violado em hipótese alguma, porque a tortura é o mais baixo nível em que pode chegar a dimensão humana, em que pode chegar o ser humano.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La tortura è la violazione dell'unico diritto che...</li> <li>- ...!ONU e la comunità internazionale definiscono assoluto.</li> <li>- Non può essere applicata in nessun caso.</li> <li>- La tortura è il livello più basso a cui l'umanità può scendere...</li> <li>- ...a cui può arrivare l'essere umano.</li> </ul>

Aqui não há problemas com a sintaxe ou com outras marcas como repetições, hesitações, reformulações e marcadores discursivos, que deixam pensar na falta de planejamento. Há, porém, um “erro” no começo da frase, o Marlon diz que “a tortura é o único direito”, mas é claramente um erro do que ele não se deu conta porque a tortura é a violação de um direito, não é um direito. Afirmar isso seria totalmente contrário a tudo o que foi mostrado no documentário. Na tradução o “erro” foi corrigido porque se achou inoportuno deixar um elemento conceptualmente contrastante com o núcleo temático do produto audiovisual, ou seja “tortura nunca mais”.

Concluindo, pode-se constatar que nos casos analisados, as características linguísticas próprias da fala não planejada não foram traspostas na tradução, porque manter as marcas da oralidade na legenda só teria causado falta de clareza, sendo ela uma ajuda para a compreensão geral do produto audiovisual e precisando, por isso, de ser imediata e não confusa.

## **Cartas para Angola**

O documentário, de Coraci Ruiz & Julio Matos, é um longa-metragem de produção brasileira filmado no triângulo Brasil – Angola – Portugal. Como explicam os autores<sup>31</sup>, as estratégias usadas para desenvolver o assunto é o dispositivo das vídeo-cartas, com cartas escritas e lidas em voz alta para a câmera. Um projeto terminado em 2011, ano de estreia do documentário. Brasil e Angola têm ambos as suas margens no Atlântico, possuem a mesma língua, compartilham um passado colonial e muitas histórias que passaram e passam também por Portugal. Neste documentário, velhos amigos e pessoas que nunca chegaram a conhecer-se, separadas por um oceano, trocam correspondências. Estas histórias se entrecruzam e contam “sobre fluxos de migração, saudade, pertencimento, guerra, preconceitos, exílio, distâncias”<sup>32</sup>. Essas entrevistas contam duma busca da própria identidade, a relação com a memória, a afetividade para uma terra diferente. Tudo isto une os interlocutores, pessoas que traçam suas histórias de vida entre Brasil, Angola e Portugal.

---

31 [http://www.laboratoriocisco.org/cartas/?page\\_id=12](http://www.laboratoriocisco.org/cartas/?page_id=12)

32 *Ibidem*.

O documentário é composto, portanto, por entrevistas e vídeo-mensagens; encontramos assim uma alternância de planejamento e fala livre, uma língua formal e semi-formal com uma evidente variação diatópica e com presença de *realia*.

Uma fala não elaborada anteriormente causa problemas nas legendas pela presença no texto fonte de algumas marcas típicas da oralidade que na transformação diamésica provocariam falta de coesão no texto alvo obstaculizando assim a fruição do produto audiovisual. Mesmo assim assistimos a exemplos de fala documentária que mantém os traços típicos da oralidade. Apresenta-se a seguir alguns excertos do texto fonte e do texto alvo legendado para um público italiano. Na tabela 5, vemos que a falante usa vários elementos toponomásticos que são deixados tais na tradução para italiano. Tentou-se manter os traços da oralidade que não dificultavam a leitura das legendas. Onde as marcas da oralidade não acrescentavam nada de importante para o discurso apresentado (na nossa opinião de tradutores) foram apagadas. Termos da gíria como “ulajá” foram traduzidos para italiano tentando manter o mesmo nível diastrático e diafásico do termo em português.

Tabela 5

Transcrição do texto fonte	Texto Alvo
<p>Aqui em Luanda, em Benguela, no Lubango, Huambo, tem um monte de... de... nos chamamos mulato aqui né? Um monte de mulato, mulato que é filho de negro com branco.</p> <p>Tem pessoas de pele um pouco mais clara. Sim, são angolanos.</p> <p>Num outro dia uma pessoa me disse: ah, vc também, olha sua cor, você é mistura.</p> <p>Eu disse: sou mistura de que com o que?</p> <p>Ah não, você parece, você é alguma mestissagem aí.</p> <p>Eu disse: Ah, ulajá.</p> <p>Ah mas você, tem assim... mesmo aquele teu irmão Levi, é escuro, mas é uma escuridão assim, que dá a entender que tem mistura, não é uma escuridão assim mesmo de negro.</p> <p>Eu disse: ahaa.... Isso é uma discussão ridícula, eu acho.</p>	<p>Qui a Luanda, Benguela, Lubango, Huambo ci sono molti...</p> <p>...noi qui li chiamiamo mulatti.</p> <p>I mulatti sono figli di neri e bianchi.</p> <p>Alcuni hanno la pelle più chiara.</p> <p>Si, sono angolani.</p> <p>Qualche giorno fa, una persona mi ha detto:</p> <p>Guarda il tuo colore, anche tu sei un miscuglio.</p> <p>&lt;Gli dissi: sono un miscuglio di cosa?&gt;</p> <p>&lt;Ah no, sembri...&gt;</p> <p>&lt;...una meticcica.&gt;</p> <p>&lt;Gli ho detto: chi se ne frega.&gt;</p> <p>Ah, ma tu...</p> <p>Pure tuo fratello Levi...</p> <p>È scuro ma è uno scuro che...</p> <p>...fa capire che non è proprio nero.</p> <p>Gli dissi: Cosa?</p> <p>Questo è ridicolo, secondo me.</p>

O texto apresentado na tabela 2 é um trecho da fala dum entrevistado que trata da própria experiência durante a guerra para independência de Angola. A personagem

aqui apresentada fala seguindo os próprios tempos de elocução. Assim o tempo entre um enunciado e outro demora muito mais do que os limites espaço-tempo das legendas permitem. Até que foi possível, se tentou reproduzir o fluxo de consciência da personagem, legendando as palavras assim como estas foram produzidas. O mesmo raciocínio foi adoperado com os marcadores discursivos: foram mantidos apenas quando não tornavam a leitura das legendas difícil para o público. Assim, por exemplo, “Quer dizer” foi apagado ao passo que a *question tag* “né” foi mantida. O que foi totalmente excluído das legendas foram as reformulações como no caso de “Portanto houve no norte de Angola ataques às fazendas dos portugueses pela U... um movimento que se chama, chamou UPA”. Contudo, foi mantida, neste trecho, a sintaxe da oralidade com em “Portanto houve no norte de Angola ataques às fazendas dos portugueses pela U... um movimento que se chama, chamou UPA... e morreram muitos portugueses, não é!” traduzido em italiano “Nel nord ci furono... attacchi alle fattorie dei portoghesi... da parte di un movimento chiamato UPA... e morirono molti portoghesi.” Tentou-se uma proximidade entre as legendas e o texto oral por aquela “transparência” que existe entre o texto oral original e as legendas (Taylor, 2012; Ghia, 2010).

Tabela 6

Transcrição do texto fonte	Texto Alvo
Calamboloca é uma... aldeia que fica a cerca de... 70, 80 quilômetros aqui de Luanda. Naquele tempo aqui parecia um pequeno... apartheid... como na África do Sul. Quer dizer... Os brancos estavam de um lado e os pretos do outro lado. Não havia assim uma relação... cotidiana de amizade. ...Nada disso. Porque havia uma espécie de segregação... E por isso mesmo foi-se a luta, né? Pra libertação de Angola. Portanto houve no norte de Angola ataques às fazendas dos portugueses pela U... um movimento que se chama, chamou UPA... e morreram muitos portugueses, não é!	Calamboloca è un villaggio a circa... ...70, 80 chilometri da Luanda. A quei tempi qui sembrava un piccolo apartheid... ...come in Sudafrica. I bianchi da una parte e i neri dall'altra. I rapporti non erano amichevoli... ...perché c'era una specie di segregazione. Questo è il motivo della lotta, vero? Per la liberazione dell'Angola. Nel nord ci furono... ...attacchi alle fattorie dei portoghesi. Da parte di un movimento chiamato UPA... ...e morirono molti portoghesi.

Na tabela 3 é possível ver que as estratégias utilizadas no processo de tradução e legendagem foram sempre de condensação, redução e apagamento (Perego, 2005) ali onde o deslocamento textual comportaria uma dificuldade de leitura pelo espectador.

*Tabela 7*

<b>Transcrição do texto fonte</b>	<b>Texto Alvo</b>
E eles, como represália... mataram todos os angolanos que tivessem alguma...alguma...alguma... preparação acadêmica e que moravam...no norte. Meu pai... tinha uma fazenda no...no...no... norte, no Gulum Alto. no Kuanza Norte. Como ele era muito conhecido...apanharam-no e... mataram. Enterram-no vivo. Primeiro...puseram...foram arrastando o pai até...com um carro e... amarrado a uma corda e depois foi enterrado vivo.	Come rappresaglia... ...uccisero tutti gli angolani con una preparazione accademica e che vivevano nella zona a nord. Mio padre aveva una fattoria nel nord, nel Gulum Alto, Kuanza Nord. Siccome lui era molto conosciuto, lo presero e lo uccisero. Lo seppellirono vivo.

Resumindo, muitas pausas tornaram o processo de criação das legendas árduo. Cada vez que houve um problema de compreensão, devido a pausas, reformulações, e repetições, que cortavam a legenda em duas partes, afetando a leitura e a compreensão, optou-se por legendas simples que ajudassem apenas a compreensão total do filme. Todas as marcas da oralidade (ou quase) foram eliminadas durante o processo de legendagem, só se utilizaram as reticências para tentar reproduzir as pausas mais longas.

## **Conclusões**

Tentou-se, por meio desta apresentação, oferecer ao leitor um quadro geral dos desafios que o legendador deve encarar perante produtos audiovisuais como os documentários compostos por entrevistas não planejadas (apenas discutido o assunto entre autor do vídeo e o entrevistado). Esses produtos levam o produtor das legendas a resolver problemas de tipo tradutológico e tradutivo. Como tradutor, quem se ocupa de legendagem deve decidir como lidar com a proposta na meta-língua de elementos linguísticos e culturais que não sempre podem ser traduzidos ad litteram porque não existem na língua de chegada ou porque precisam de ser modificados para ser entendidos por um público estrangeiro. Para além destes problemas de tipo, o legendador deve lidar com os problemas típicos da legendagem, isto é, os limites espaço-temporais das legendas na tela. Juntando estas duas questões podemos ver como quem cria as legendas deve traduzir o texto de partida e encontrar a tradução melhor que



cabe no espaço de uma ou duas legendas. Tarefa difícil que encontra nos documentários como os aqui propostos uma possibilidade para desafiar as próprias capacidades de traduzir e criar legendas.

A nossa proposta aqui considera a possibilidade de criar um jogo contínuo entre a ortodoxia da legendagem e escolhas atrevidas que permitam a produção de legendas que acompanhem a fala de maneira mais fiel, assim como esta é reproduzida pelos entrevistados ou os falantes do documentário. Isto não quer dizer criar legendas que não sejam legíveis para o público ou que possam criar problemas na visão do produto audiovisual, como algumas escolhas tradutivas testemunham nos vídeos aqui apresentados; quer dizer empurrar os limites da legendagem para onde a pesquisa neste campo nos permite.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Assis Rosa, Alexandra. 2001, *Features of Oral and Written Communication in Subtitling*, in Gambier, Y.; Gottlieb, H. (org.). *(Multi)media Translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins, p. 213-222.

Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Gambier, Yves. 1997. *Communication Audiovisuelle et Traduction: Perspective et Enjeux*, in *Paralleles, n° 19: Cahiers de l'Ecole de Traduction et d'Interpretation*. Genève: Université de Genève, p. 79-86.

Ghia, Elisa. 2012. *Subtitling matters [electronic resource]: new perspectives on subtitling and foreign language learning*. New York : Peter Lang.

Kovačić, Irena. 1994. *Relevance as a Factor in Subtitling*, in: Dullerap, C.; Lindegaard, A. (org.). *Teaching Translation and Interpreting 2. Papers from the Second 'Language International' Conference*. (Elsinore, Denmark, 4-6 June 1993). Amsterdam: John Benjamins, p. 245-251.

Nichols, Bill. 2012. *Introdução ao documentário*. Tradução Martins Mônica Saddy. São Paulo: Papyrus.

Pavesi, Maria. 2005, *La traduzione filmica*. Roma: Carocci.

Perego, Elisa. 2005. *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.

Perego, Elisa; Taylor, Christopher. 2012. *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci.

Puccini, Sérgio. 2009. *Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós produção*. São Paulo: Papyrus.

## **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

De Rosa, Gian Luigi. 2007, *Parlato filmico e oralità: neostandard e tratti sub-standard nel cinema contemporaneo in lingua portoghese*, in Russo, M. (org). *Tra centro e Periferia. In-torno alla lingua portoghese: Problemi di diffusione e traduzione*. Viterbo: Sette Città.

De Rosa, Gian Luigi. 2012. *Mondi Doppiati: tradurre l'audiovisivo dal portoghese tra variazione linguistica e problematiche traduttive*. Milano: Franco Angeli.

De Rosa, Gian Luigi. 2013, *Traduzione audiovisiva e adeguatezza sociolinguistica*, in Lupetti, M.; Tocco V. (org). *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*. Pisa: ETS, p. 279-294.