

## OS PERCALÇOS DA TRADUÇÃO LITERÁRIA: A BUSCA PELO SENTIDO ATRAVÉS E ALÉM DA PALAVRA

*Lana Beth Ayres Franco de Araujo* (UERJ)  
[lanaraujo@hotmail.com](mailto:lanaraujo@hotmail.com)

### RESUMO

Ao definir a tradução literária como “a atividade de recriar obras literárias em outros idiomas” (BRITTO, 2012, p. 11), o Prof. Paulo Henriques Britto já denuncia a natureza criativa da função do tradutor. Partindo dessa premissa, proponho aqui investigar as dificuldades peculiares à tradução do texto literário – aqui, o caso da ficção – obstáculos estes que o profissional precisa transpor para que, de fato, possa levar a cabo a sua missão de recriar aquele objeto estético. São justamente esses percalços inerentes à tradução literária que a tornam uma tarefa instigadora, pois, em sua incessante busca pelo sentido, o tradutor é levado a uma extensa pesquisa dentro e fora do âmbito idiomático. Ao abordar o processo tradutório, sobretudo no que se refere à tradução de um texto literário – entendendo-o no sentido jakobsoniano, ou seja, aquele em que predomina a função poética da linguagem –, outros temas serão também tratados, tais como: a questão da fidelidade ao original, a literariedade, a tradução estrangeirizante e a domesticadora e outros, cuja discussão se fizer necessária. Em suma, pretendo trazer à baila não só as estratégias tradutórias de natureza linguística de que o tradutor lança mão, mas também os elementos extratextuais que ele precisa considerar para encontrar na língua alvo a correspondência (conceito proposto por James Holmes, para substituir o de equivalência) semântica desejada. Para viabilizar meu projeto, usarei como fonte teórica as obras de Paulo Henriques Britto, Susan Bassnett, Rosemary Arrojo, Márcia do Amaral Peixoto Martins, Maria Paula Frota, John Milton, José Luiz Fiorin, Heloisa Gonçalves Barbosa e Monah Baker, dentre outros.

**Palavras-chave:** Tradução literária. Sentido. Semântica. Fidelidade.

Atividade imprescindível ao longo da história da humanidade, a tradução vem possibilitando a comunicação entre povos de culturas diferentes e, conseqüentemente, usuários de sistemas linguísticos diferentes. No mundo globalizado, por exemplo, a atividade tradutória viabiliza tanto a leitura do manual de um aparelho importado quanto a de um roman-

ce escrito por um autor estrangeiro. É justamente sobre esta segunda, denominada “literária”, que o presente artigo intenciona discorrer. Ao mesmo tempo que se vem mostrando crucial para o desenvolvimento epistemológico do homem, a tradução historicamente carrega o estigma de ser uma “atividade menor”. Sobretudo nos países de língua não hegemônica – mormente as ex-colônias europeias –, a tradução é posta em posição hierárquica inferior em relação ao chamado “original”<sup>31</sup>. Assim, a Profa Maria Paula Frota (1994), em seu artigo “*Redefining the Role of Translation*”, atribui à atividade tradutória um conceito interessante e, de certa forma, indesejável: *paradoxal*.

Para que se reflita acerca da natureza da tradução literária – foco deste estudo –, parece aconselhável tomar como ponto de partida o adjetivo que não apenas qualifica essa modalidade tradutória, mas, sobretudo, tem a missão de discerni-la da tradução “técnica”. Assim, antes de examinar o processo tradutório ocorrido na versão de obras literárias de uma língua para outra, entende-se imprescindível refletir, ainda que brevemente, sobre o que venha a ser “literário”. Que características – formais e de conteúdo – necessita possuir uma obra para merecer o adjetivo? Como referência para conceituar o texto que faça jus ao rótulo de “literário”, o Prof. Paulo Henrique Britto (2012) opta por adotar “o conceito jakobsoniano de função poética” (BRITTO, 2012, p. 59). Desse modo, sob uma abordagem propriamente linguística, apoiando-se em Jakobson, Britto entende ser o texto literário aquele em que predomina a função poética da linguagem. Em linhas gerais, então, o texto literário poderia ser definido como sendo aquele cuja função transcende a de comunicar, tendo em vista que se ocupa também da forma que veicula aquele conteúdo de natureza artística. Em suma, o texto literário, a exemplo de uma escultura ou de uma tela a óleo, por exemplo, constitui-se num objeto estético em si mesmo. A esse respeito, esclarece José Luiz Fiorin que

[d]o ponto de vista da relação entre conteúdo e expressão, há dois tipos de texto, aqueles que têm função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar, etc) e os que têm função estética. Se alguém ouve ou lê um texto com função utilitária, não se importa com o plano da expressão. Ao contrário, atravessa-o e vai direto ao conteúdo, para entender a informação. No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz mas o modo como se diz. (FIORIN, 2012, p. 57)

---

<sup>31</sup> Daqui em diante, o termo “original” será grafado entre aspas, dada a controvérsia que o envolve no âmbito dos estudos da tradução, com exceção nas citações em que o autor não tiver feito essa opção ortográfica.

Numa abordagem extralingüística, por outro lado, Rosemary Arrojo (2003) afirma que não é a essência de um texto que determina a sua natureza, ou seja, não são suas características intrinsecamente textuais, os recursos estilísticos nele empregados ou o tema nele abordado que o rotulam como literário. Para Arrojo, a classificação de um texto como “artístico” é fruto de uma decisão coletiva – acadêmica, arriscaria eu a dizer, baseada na própria posição de Arrojo – que norteia a leitura dos textos ditos “literários”. Dessa forma, se atualmente consideramos como obras literárias tanto *Os Lusíadas* quanto um poema de dois versos de Ezra Pound – para citar aqui os mesmos exemplos usados por Arrojo – é porque a academia assim as lê e classifica. O posicionamento teórico de Arrojo é endossado pela Profa. Márcia Martins (2010), quando esta reflete sobre o aspecto contextual da tradução:

[a] tradução [...] é concebida como uma atividade orientada por normas culturais e históricas: a própria escolha dos textos a serem traduzidos, as decisões interpretativas tomadas durante o processo tradutório, e a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções são fatores consideravelmente influenciados pelos distintos contextos socioculturais. (MARTINS, 2010, p. 63)

A busca pela precisão semântica durante o processo tradutório ganhou dimensão contextual na década de 1970, a partir do que se passou a chamar de “virada cultural”. O nome mais expressivo dessa “virada” foi o teórico norte-americano James Holmes que, junto com outros estudiosos, concluíram que “um texto só pode ser compreendido e, portanto, traduzido, quando visto como um fenômeno *cultural*, dentro de um contexto rico e complexo, que vai muito além dos aspectos estritamente linguísticos” (BRITTO, 2012, p. 20). O grupo de estudiosos, então, rompe com as perspectivas estruturalista e da nova crítica, predominantes ao longo das décadas anteriores, que privilegiavam tão-somente o texto em si, praticamente ignorando o contexto em que foi gerado e também quem o gerou.

Seja levando em consideração aspectos linguísticos e/ou extralingüísticos, ou melhor, seja buscando o sentido através e/ou além da palavra, como expresso no título do presente artigo, o fato é que o tradutor de uma obra literária – creio que muito mais do que o tradutor técnico –, depara-se com inúmeros obstáculos na hora de construir o veículo textual, digamos assim, para transportar a mensagem a ser traduzida. Isso porque, além de ter o compromisso de comunicar o conteúdo, precisará fazê-lo tentando a todo custo preservar o estilo literário adotado pelo autor. Assim, o tradutor literário, ao empreender a tradução de um romance ou de um poema, tentará lançar mão de todos os recursos técnicos disponíveis

para produzir no leitor da língua alvo efeitos estilísticos pelo menos semelhantes aos causados no leitor da língua fonte. Dessa forma, para levar a cabo a tarefa de *transportar significados* marcados pela função poética entre diferentes línguas, o tradutor precisa refazer, na língua alvo, a estrutura que, na língua fonte, conduziu aquela carga semântica tão peculiar. Assim, ao definir a tradução literária como “a atividade de *recriar* obras literárias em outros idiomas” (BRITTO, 2012, p. 11), o Prof. Paulo Henrique Britto já denuncia o caráter criativo da função do tradutor literário. Corroborando essa posição de Britto, a Profa. Maria Paula Frota (1994) afirma que “o papel da tradução é, e tem sempre sido, o de *criar*, de *produzir* significados<sup>32</sup>” (FROTA, 1994, p. 16 – tradução nossa)

Com base na minha experiência, posso afirmar que o processo tradutório interlingual<sup>33</sup> de obras literárias compõe-se basicamente de três etapas que passo agora a identificar:

- leitura/interpretação – a precípua função de leitor/intérprete desempenhada pelo tradutor traz à baila discussões que, apesar de extremamente relevantes, não serão aqui discutidas como, por exemplo, a noção de “sujeito”, língua, sentido, ideologia, reflexões que aproximam consideravelmente os estudos da tradução e a análise do discurso, como explana Frota (2005, p. 1);
- a tradução propriamente dita – o emprego de procedimentos técnicos que possibilitam o transporte dos conteúdos da língua fonte para a língua alvo, incluindo-se aí também todas as pesquisas extralinguísticas que se fizerem necessárias – contexto e autor, primordialmente;
- a tessitura do texto traduzido – a produção dos enunciados na língua alvo que correspondam semanticamente aos produzidos na língua fonte, observando-se nessa etapa todos os aspectos inerentes à produção do texto literário – estilo de época e do autor, registro etc.).

Considerando-se que a leitura/interpretação é a primeira etapa do que eu chamaria aqui de “cadeia tradutória”, a teórica britânica Susan

---

<sup>32</sup> “The role of translation is, and has always been, one of *creation*, of *production* of meanings”.

<sup>33</sup> Roman Jakobson divide a tradução em três subáreas: a intralingual (reescrita de sinais em uma língua com sinais da mesma língua), a interlingual (a tradução propriamente dita) e a intersemiótica (transferência de sinais escritos em uma língua para um outro sistema não linguístico de sinais, como a música, por exemplo). (GENTZLER, 2009, p. 21).

Bassnett (2014) afirma ser absolutamente inócuo dissociar a tradução da interpretação. No entender de Bassnett, o tradutor é, antes de mais nada, um leitor especializado que, conhecedor da especificidade do texto literário, é capaz de captar as sutilezas nele empregadas e que precisam ser recriadas na cultura alvo<sup>34</sup>. Desprovido dessa habilidade – e, defendo eu, de formação acadêmica específica – o tradutor correrá o risco de eliminar, durante a atividade tradutória, ironias, imagens, figuras de linguagem, elementos propositalmente utilizados pelo autor que imprimem ao texto todo um caráter próprio, o que Arrojo negar haver. É indiscutível que essas características são, ao mesmo tempo, individuais e coletivas: o autor faz refletir no texto que produz seu talento individual que, por sua vez, é também fruto do contexto em que se formou como “artista da palavra”. Assim, o tradutor, na condição de leitor, precisar estar apto a perceber a rede de significados manifesta naquela obra, produzida por aquele autor, num determinado contexto. Poder-se-ia dizer, então, que a tradução é um processo comunicativo que percorre o seguinte fluxo que, por sua vez, corresponde estritamente às etapas descritas anteriormente: interpretação da obra feita pelo leitor/tradutor (emissor) – tradução (mensagem = texto traduzido – conteúdo e forma) – público leitor (receptor).

Considerando-se as três etapas de que se constituiria o processo tradutório como sugerido aqui, passemos a refletir sobre o percalço primário<sup>35</sup> da tradução: a dicotomia entre “original” e “tradução”. Dentro de uma perspectiva diacrônica, John Milton (2010) faz um retrospecto das metáforas utilizadas para falar dessa dicotomia, sempre atribuindo ao “original” uma posição hierárquica privilegiada em detrimento da tradução, esta não sendo nada além “[d]o avesso da tapeçaria, ou a vela comparada à luz do sol” (MILTON, 2010, p. 26). A mais famosa, porém, – e que ainda é tida como a expressão da verdade no que tange ao dualismo aqui discutido – é “*traduttore, tradittore*”. Segundo a Profa. Adriana Paganó, essa metáfora

é responsável pelo descrédito que a profissão [ainda hoje, no século XXI], recebe em alguns círculos e, infelizmente, continua sendo confirmada por

---

<sup>34</sup> Por vezes, em vez de “língua alvo”, optei por empregar o termo “cultura alvo”, visto que a língua reflete a cultura do povo que a utiliza.

<sup>35</sup> Chamo a relação “original” e “tradução” de “percalço primário”, pois dela se derivam todos os demais: o tradutor como leitor, literariedade, os conceitos de “tradução” e “adaptação”, tradução ilusionista e anti-ilusionista, tradução domesticadora e estrangeirizante, a invisibilidade do autor e quaisquer outras pertinentes à atividade tradutória.

exemplos de trabalhos improvisados ou realizados por pessoas não qualificadas. (PAGANO, 2006, p. 14)

Tendo-se em mente que a primeira função do tradutor é a de ler e interpretar o texto a ser traduzido, o primeiro obstáculo a ser vencido pelo profissional da tradução é o mapeamento conteudístico e formalístico do texto elaborado pelo autor. Segundo Britto, recriar com exatidão num idioma um texto literário produzido “originariamente” em outra é tarefa impossível, dadas as peculiaridades estruturais de cada um dos sistemas linguísticos envolvidos no processo tradutório. Partindo dessa premissa, Britto alega ser impossível ter como meta uma fidelidade absoluta, pois o processo tradutório se dá entre línguas distintas, constituídas de léxico, sintaxe e semântica próprios e, conseqüentemente, diferentes entre si. O autor alerta, no entanto, que o fato de a fidelidade absoluta ser impossível não impede que o tradutor persiga, consideradas as particularidades idiomáticas em jogo, o que se pode fazer em se tratando de tradução. É o que ele chama de “relativização da fidelidade”, ou seja, o tradutor terá que fazer uma espécie de inventário do que pode se traduzir mantendo proximidade ou distância do chamado “original”. Esse posicionamento que é tomado pelo tradutor ora se aproximando, ora se distanciando do texto produzido pelo autor Brito chama apropriada e respectivamente de “processo centrípeto” e “processo centrífugo”.

No que tange ao conceito de “original”, Arrojo, advogando pela inexistência de uma única interpretação para o texto produzido pelo autor, propõe que este seja visto como um palimpsesto. Desse modo, a autora propõe substituir a ideia de “original” concebida como “um receptáculo em que algum ‘conteúdo’ possa ser depositado e mantido sob controle” (ARROJO, 2012, p. 23) pela metáfora do “texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do “mesmo” texto. (ARROJO, 2012, p. 23 e 24). O ponto que levanto aqui é se a leitura do mesmo texto literário é totalmente “apagada”, para que outra, diametralmente oposta, por exemplo, venha a ser feita. O que questiono é: em que medida uma interpretação difere das demais.

Ainda que se admita que o mesmo texto possa suscitar interpretações diferentes – fato com o qual eu concordo -, indago aqui se essa multiplicidade de leituras, no que diz respeito à tradução, seja tão profusa assim. Será que o mesmo conto de Edgar Allan Poe possui traduções radicalmente diferentes por conta de quem o leu/interpretou com vistas a traduzi-lo e em virtude do contexto em que o leu com esse mesmo propósi-

to? Que elementos textuais seriam passíveis de mutação interpretativa, digamos assim, e quais não? Será que a leitura/interpretação de um crítico literário, por exemplo, segue os mesmos critérios que segue a realizada por um tradutor? Em que medida o tradutor “recria” o chamado “original”? Que limites o tradutor impõe a essa sua criação? Será que as traduções em português disponíveis de *The Canterbury Tales*, por exemplo, são tão díspares a ponto de não se reconhecer em nenhuma delas a genialidade literária de seu autor, Geoffrey Chaucer?

O aspecto levantado no parágrafo anterior é também abordado por Britto (2012), quando se discutem os conceitos de tradução ilusionista e não-ilusionista, propostos pelo tradutólogo tcheco Jirí Levy. Para Levy, as traduções possuem função representativa, tendo em vista que “visam [a] representar uma obra literária para os leitores que não dominam o idioma em que [...] foi escrita, do mesmo modo como um ator representa o papel de Hamlet no palco [...]”. Assim, o tradutor poderia optar por seguir um dos dois caminhos possíveis ao longo do processo tradutório: ou proporcionar um texto de leitura fluida na língua alvo, dando a *ilusão* ao leitor de que está lendo o original ou manteria, na versão traduzida, construções inerentes à língua fonte, mas estranhas ao alvo. Na primeira modalidade, o tradutor produziria um texto de leitura fluente, em que seriam preservadas “as qualidades do original” (LEVY, *apud* BRITTO, 2010, p. 26). Em contrapartida, haveria a tradução anti-ilusionista – esta correspondente à segunda modalidade – em que, ao contrário da ilusionista, “o tradutor se permite [inclusive] comentar o original, deixando bem claro que o texto que ele está lendo não é o original” (BRITTO, 2012, p. 26). Pela proposta anti-ilusionista, que muito se assemelha à que foi feita anos depois pelo norte-americano Lawrence Venuti, o texto traduzido seria modificado para satisfazer a perspectiva ideológica do tradutor. Concorde com Levy, entendo que as traduções anti-ilusionistas seriam, na verdade, paródias, pois as interferências empreendidas mudariam por completo o texto primariamente confeccionado pelo autor. Dessa forma, a um tradutor que nutrisse simpatias pelo liberalismo econômico de Keynes seria reservado o direito de livremente subverter o discurso de Karl Marx ao traduzir *O capital*. O mesmo ocorreria com um outro profissional que, simpatizante das ideias marxistas, poderia adulterar sem restrições o discurso liberalista de Paul Samuelson<sup>36</sup>, por exemplo. Dessa forma, creio que a tradução realmente não se constitui num mero transporte de significados entre sistemas linguísticos diferentes, como afirma Ro-

<sup>36</sup> Economista norte-americano, um dos mais influentes representantes do neoliberalismo.

semmary Arrojo. No entanto, existe, sim, a tentativa de se realizar esse transporte, sendo que, dadas as diferenças estruturais dos idiomas envolvidos, o tradutor precisa, muitas vezes, recriar o texto para provocar no leitor da cultura alvo efeitos semelhantes aos causados no leitor da cultura fonte. Não nos esqueçamos de que o público alvo da tradução precisa dela para ter acesso a algo produzido numa língua que ele não domina. Por isso, ao longo do processo tradutório, serão empregadas todas as estratégias para necessárias para possibilitar esse acesso.

Considerando tudo o que expus anteriormente, entendo que a ideia de “fidelidade relativizada” de Britto é, a meu ver, a que se pauta pela busca do equilíbrio, visto que procura evitar cair nas armadilhas do extremismo. Para tanto, o tradutor deverá modular a sua aproximação e o seu distanciamento em relação ao chamado “original”, alternando os processos centrípeto e centrífugo, sugeridos por Britto. A respeito de se produzir uma tradução *relativamente fiel* ao “original”, Britto esclarece que

ainda que concordemos que nenhuma obra é inteiramente original, e que não há uma linha de demarcação absolutamente inviolável entre originais e traduções – já que alguns textos se situam numa posição intermediária -, isso não nos permite dizer que não há nenhuma diferença entre originais e traduções. A impossibilidade de uma demarcação absoluta não implica a absoluta impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação. (BRITTO, 2012, p. 36)

No que tange ao que poderíamos chamar aqui de estudos de caso, citarei alguns “nós tradutórios” com que me deparei ao fazer a tradução de “April, the 25th, As Usual”, um conto da escritora norte-americana Edna Ferber<sup>37</sup> para o periódico *Nota do Tradutor*. No texto em questão, Ferber, através de um narrador não identificado e de discurso pontuado de ironia, narra um episódio na vida de um típico casal norte-americano de meia-idade. Tendo a interiorana cidade de Winnibago, localizada no estado de Wisconsin, como pano de fundo, conta-se um pitoresco episódio na vida de Milly e Hosea Brewster, ocorrido por volta dos anos 1920. Pinky, filha do casal, quer a todo custo proporcionar aos pais a vida glamorosa de que ela passou a desfrutar, desde que se mudou para Nova York, aonde foi estudar e confeccionar capas de revista. Ao longo da tradução, encontrei alguns obstáculos que poderiam ser citados como exemplos do que veio sendo discorrido no âmbito teórico.

---

<sup>37</sup> Edna Ferber (1885-1968) – escritora norte-americana, vencedora de três edições do Prêmio Pulitzer (1924, 1926 e 1952), sendo a última pelo romance *Giant*, cuja versão cinematográfica vem a ser um dos clássicos do cinema mundial, *Assim caminha a humanidade*.

Logo no primeiro parágrafo, ao se referir à faxina doméstica que a protagonista promovia regularmente todo dia 25 de abril, como já sugere o título, o narrador diz que ela fazia tudo “*in strict accordance with Article I, Section 1, Unwritten Rules for House Cleaning*”. Valendo-se de refinada ironia, o narrador – provavelmente, uma narradora, crítica da função doméstica exclusivamente reservada às mulheres – imprime a uma rotina comum a qualquer dona de casa da época um status de “norma jurídica”. No que tange à questão tradutória propriamente dita, o problema, na verdade, reside na palavra “unwritten”. Entende-se que Ferber, através de seu narrador (ou narradora), ao empregar o termo “não escrito” (tradução literal de “unwritten”), desconstrói toda uma referência ao que, num ordenamento jurídico real, caracterizaria algo forçosamente escrito<sup>38</sup>: “artigo” (*article*), “seção” (*section*), “regulamento” (*rules*). Qual teria sido a intenção de Edna Ferber ao construir um “regulamento” “munido” de “artigo” e “seção”, mas adjetivado como “não escrito”? Que solução dar a esse “unwritten”? O literal “não escrito”? Socorrendo-me da minha função de leitora/tradutora, decidi “ouvir” a leitura de “regulamento não escrito” e cheguei à conclusão de que não seria a melhor solução para o sintagma. Resolvi, então, apelar para algo próximo: “verbal”. Afinal, o que está estabelecido sem estar, no entanto, registrado por escrito, é verbal (“acordo verbal”, por exemplo). Mais uma vez, “ouvi” a leitura de “regulamento verbal” e não me pareceu uma solução adequada, visto que o sintagma não produzia em mim, leitora, os mesmos efeitos produzidos por “unwritten rules”. Tentei, então, “penetrar na mente” da autora – mesmo sabendo se tratar de tarefa impossível – e entender o que ela pretendia comunicar com aquele “unwritten rules”. Por certo, ela se referia ao fato de as obrigações domésticas serem tradicional e costumeiramente atribuídas à mulher, ou seja, era um regulamento *subentendido* que, apesar de não estar registrado por escrito em nenhum código, era estritamente posto em prática. A minha intenção, a princípio, seria encontrar um termo jurídico que me apontasse para uma prática endossada pelos costumes e juridicamente reconhecida. As tais “unwritten rules” de Edna Ferber, como já dito anteriormente, eram regras cultural e costumeiramente estabelecidas que, a despeito de não estarem inclusas em código algum, eram largamente conhecidas e cumpridas à risca. Foi então

---

<sup>38</sup> Atente-se para o fato de que tanto nos Estados Unidos, local onde transcorre a narrativa, quanto no Brasil, cultura alvo do processo tradutório, o direito adotado é o *positivo*, ou seja, “aquele em que as normas são postas, expressas por escrito”, em contrapartida ao *consuetudinário* ou *costumeiro*, adotado em países como a Inglaterra, por exemplo, que se apoia na jurisprudência, baseada nos costumes de uma sociedade. (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*)

que optei pelo adjetivo “tácito”. As “unwritten rules” eram subentendidas pela Sra. Brewster, protagonista do conto de Ferber, que, como toda dona de casa do início do século XX, seguia religiosamente com vistas ao bom andamento da vida doméstica. Assim, para veicular em português o que Ferber provavelmente quis dizer com “unwritten rules”, evitei a tradução literal e lancei mão do que Heloísa Barbosa (2004, p. 67 e 68) descreve como “equivalência” e que foi defendido pelos teóricos Vinay, Dabelnet, Vázquez-Ayora e Newmark – tendo este ainda desdobrado o conceito em *cultural*, *funcional* e *descritivo*. O conceito de equivalência<sup>39</sup>, no entanto, veio a ser questionado pelo estudioso norte-americano James Holmes<sup>40</sup>, que propôs substituí-lo pelo de *correspondência*, visto que não há como “equivaler” duas formas linguísticas diferentes. O conceito de *correspondência* é, nas palavras de Britto, “mais modesto e realista” (2012, p. 19).

O segundo “nó tradutório” encontrei precisamente no terceiro parágrafo, quando o narrador menciona que a protagonista guarda em caixas etiquetadas no sótão objetos que não estão em uso. Segundo o narrador, entender o que significam as inscrições que identificam o conteúdo das caixas, uma vez que se constituem em códigos, é tarefa impossível, a não ser para a protagonista e para “*you who have owned an attic*”, literalmente traduzível por “você(s) que possui(em) um sótão”. Contudo, o pronome pessoal “*you*” pode também ser usado como pronome indefinido, não se referindo a ninguém propriamente. Seria, então, um “você ideológico”, que encontraria um correspondente numa construção como “*e quem quer que* possua um sótão”, por exemplo. No entanto, talvez pela semelhança que identifiquei entre o discurso irônico do narrador de Ferber e o sarcasmo dos textos machadianos, aventei a hipótese de a autora norte-americana estar se utilizando do mesmo recurso discursivo empregado pelo mestre da nossa literatura: a de trazer o leitor para dentro do texto, fazendo dele, assim, um cúmplice da narrativa. Investigando o discurso empregado em romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, constatei, porém, que, ao direcionar o texto ao leitor, Machado sempre se utilizava do vocativo “leitor”, o que deixava clara a sua intenção de fazer de seu interlocutor quem quer que o estivesse lendo. Estando ausente no texto de Ferber qualquer marca que identifi-

---

<sup>39</sup> O termo “equivalência” ainda é utilizado pela teórica Mona Baker no sentido que Holmes propôs como “correspondência”.

<sup>40</sup> Teórico norte-americano, de suma importância para os estudos da tradução, tendo contribuído enormemente para a emancipação da área como estudo acadêmico.

casasse expressamente aquele “you” com o leitor – com um vocativo, assim como faz Machado – resolvi construir orações em que esse elemento fosse indeterminado, como nos exemplos: “except Mrs Brewster and *you who have owned* an attic”/ “à exceção da Sra. Brewster e de *quem quer que* tenha um sótão”; “*another stunned you with...*”/ “uma outra surpreenderia *qualquer um...*”; “once *you had* the code key they translated themselves simply enough...”/ “uma vez *que se tivesse* a chave do código, eles facilmente se traduzem...”. Para expressar a ideia de indeterminação veiculada por esse elemento, foi necessário empregar procedimentos técnicos tradutórios diversos. No primeiro exemplo, houve uma mudança na categoria gramatical, uma vez que o pronome pessoal *you* foi substituído pela locução “quem quer que”, o que, segundo Barbosa (2004), consiste numa *transposição*, sendo também utilizada no segundo exemplo. No terceiro, ao utilizar a voz passiva pronominal, dirigi o foco narrativo para o sujeito “chave do código”, omitindo, assim, o termo da oração que identificasse “quem tinha a ‘chave do código’”.

Mais adiante, entra na trama uma personagem a quem o narrador se refere como “Miz Merz”, uma moradora local que auxiliava a Sra Brewster (Mrs Brewster, no “original”), a protagonista, na limpeza anual ocorrida em abril. Notei de imediato que foram empregadas duas formas de tratamento: *Miz* e *Mrs*. Constatei também ao longo da leitura do conto que a forma “Miz” foi posta na fala dos personagens, oriundos da pequena Winnibago, e que preservavam os costumes – dentre eles a pronúncia – interioranos da pequena cidade. A exceção seria a forma com que a personagem Pinky que, influenciada pela educação e pelo ambiente sofisticado de Nova York, emprega o registro culto “Mrs”. Pesquisando os pronomes de tratamento em português, escolhi o formal “Sra” para o “Mrs”, usado tão-somente por Pinky, e o informal “Dona” para o narrador e os nativos da provinciana Winnibago, que não foram transformados por nenhum agente, seja a educação ou o contato direto com a sofisticação dos grandes centros. É interessante observar que a autora sutilmente emprega as duas formas de tratamento para destacar a sofisticação por que passou a personagem Pinky, a única a empregar o registro formal.

O pronome que eu deveria utilizar para me referir à Dona Merz não foi o único percalço que a personagem – ou melhor, a sua criadora – interpôs no meu caminho. Como indicação de sua condição social – creio que não diga respeito ao fator regional, visto que o casal Brewster não faz uso do mesmo registro –, Ferber marcou o discurso dessa personagem pela reprodução da oralidade e da informalidade nos enunciados

produzidos pela personagem. Na tentativa de manter essa marca, decidi, sempre que possível, reproduzir também a oralidade na língua alvo. Assim, optei por formas como “*pra cuidá*” para corresponder a “to look out *fur (for)*”, “*num*” (“não”) para traduzir o popular “*ain ‘t*”, “*tarvez*”<sup>41</sup> (“talvez”), para tentar reproduzir a forma coloquialíssima “*mebbe*” (“maybe”), sempre tomando o cuidado de grafá-las em itálico para deixar inequívoco que se trata da transcrição do registro oral que, no caso da personagem em questão, desvia do padrão culto da língua. Caso não tivesse lançado mão dessas estratégias tradutórias, eu teria desconstruído a personagem interiorana e desprovida de educação criada por Edna Ferber.

Um outro percalço que enfrentei durante a tradução do conto de Ferber foi a palavra “studio”. A primeira ocorrência do termo fazia referência ao local de trabalho da personagem Pinky, que confecciona capa de revista, mas cuja função não está clara no texto, podendo ser fotógrafa ou arte-finalista. A princípio, não hesitei em utilizar a palavra “estúdio, que até poderia ser considerado um “equivalente perfeito”. No entanto, ocorreu-me que o conto de Ferber foi escrito no início dos anos de 1920, o que me fez questionar se, na época, era esse o termo que comumente se empregava para designar o local onde se realizavam trabalhos artísticos. Decidi, então, apelar para “ateliê”, galicismo amplamente utilizado na época, graças à forte influência francesa na esfera cultural. Ainda que houvesse ocorrências do termo “estúdio”, então já parte do léxico inglês, pareceu-me que o emprego da palavra “ateliê” seria mais coerente com a recriação de um texto “originariamente” produzido na segunda década do século passado. Desse modo, considerando-se que o “original” foi escrito no início do século passado, quando essa nuance semântica em inglês já era corrente, e que a minha opção como tradutora era a de preservar uma certa “marca cronológica”, decidi não me fazer “visível”<sup>42</sup>, como propõe Venuti.

---

<sup>41</sup> Mesmo ciente de que nada reproduziria com exatidão a fala rural de Wisconsin, escolheu-se a forma “tarvez” para dar à leitura da palavra um “toque interiorano” que certamente possuiriam os habitantes da pequena Winnibago, sobretudo no início do século XX, quando os meios de comunicação ainda não teriam exercido nenhuma influência nas localidades distantes dos centros urbanos. A essa tentativa de reproduzir, ainda que inexatamente, a marca da oralidade, Britto (2012) denomina “efeito de verossimilhança” (p. 87).

<sup>42</sup> Lawrence Venuti alega que a tradução fluida, sem vestígios linguísticos do “original” fazem com que o leitor se esqueça de que está lendo um texto traduzido, fato que torna o tradutor *invisível*, fator decisivo para a desvalorização do profissional da área. Assim, ele propõe que se preservem ao máximo estruturas da língua fonte na tradução para a língua alvo, ainda que a presença desses enunciados cause estranheza no leitor.

Como tentei demonstrar, a atividade tradutória se compõe equitativamente – não me furtaria a afirmar – de aspectos linguísticos e extralinguísticos. Desse modo, o tradutor literário precisa estar apto para transpor os percalços a que aludi no título do presente artigo, na tentativa de chegar ao sentido construído naquele texto, entendendo-o numa perspectiva micro (estritamente verbal) e numa perspectiva macro (elementos extraverbais que direta ou indiretamente concorreram para a tessitura do texto primário “original” – contexto histórico, experiências pessoais do autor, estilo pessoal, estilo de época etc.). Assim, o tradutor, na condição de leitor especializado, vai mapear o texto que lhe cabe verter para uma língua diversa daquela em que foi criado. Em seguida, utilizando-se do seu domínio em relação aos idiomas envolvidos no jogo tradutório, recriará aquele conteúdo previamente examinado ao longo da leitura que pretende empreender. A partir daí, ele vai se utilizar de seu “senso profissional” para dosar a distância entre o texto que produz – o traduzido – e o criado pelo autor – o “original”, promovendo aí uma alternância entre os processos centrífugo e centrípeto, como propõe Britto (2012). Caberá ao profissional<sup>43</sup> da tradução decidir<sup>44</sup> em que momentos deverá aproximar (processo centrípeto) ou afastar (processo centrífugo) o texto que recria do primário. No primeiro caso, ele optará por estrangeirizar o texto recriado no idioma alvo e, no segundo, moldará – ou adaptará – o texto à cultura de destino. Resumindo aqui o processo tradutório, reafirmo que a tradução não se resume ao transporte de sentidos entre duas línguas diferentes, mas não podemos negar que ele existe. O que deverá fazer o profissional da tradução é tentar achar um ponto de equilíbrio entre movimentos centrípeto e centrífugo identificados por Britto (2012). Para cumprir com sua tarefa, o tradutor, valendo-se de seu bom senso profissional, deverá detectar que elementos textuais do “original” deverá preservar e quais deverá adaptar à língua alvo. Concluo que, para que o tradutor tenha esse domínio, esse bom senso, ele precisa ter uma formação acadêmica específica que adicione à sua habilidade conhecimentos teóricos. Só assim ele poderá se fazer invisível e, conseqüentemente, conquistar no

---

<sup>43</sup> Cumpre alertar aqui que a profissão de tradutor ainda não é regulamentada por lei, sendo apenas reconhecida como profissão liberal através da portaria do MTE nº 3.264 de 27 de setembro de 1988. Fonte: SINTRA-Rio

<sup>44</sup> Não se considera neste artigo o que, de fato, ocorre no mercado editorial: as decisões do tradutor se pautam nas normas adotadas pelas editoras a que ele presta serviço. A tradução que se tem em mente por ora é a que o Prof. John Milton denomina de “tradução aristocrática”, definindo-a como aquela feita “fora do circuito comercial, à qual o tradutor de dica grande parte do tempo e energia”. (MILTON, 2002, p. 16)

mercado o respeito e a valorização que lhe são devidos, conseguindo, dessa forma, desfazer o paradoxo que historicamente vem marcando a atividade tradutória.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 2003.
- BAKER, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London: Routledge, 2011.
- BARBOSA, Heloísa. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2004.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. New York: Routledge, 2014.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- Dicionário online Caldas Aulete*. Disponível em:  
<<http://aulete.uol.com.br>>.
- FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido*. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2012.
- FROTA, Maria Paula. *A interpretação na análise de discurso e nos estudos da tradução*. 2005. Disponível em:  
<<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/MariaPaulaFrota.pdf>>. Acesso em: 05-2014.
- \_\_\_\_\_. *Redefining the Role of Translation*. Santa Maria, 1994. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11792>>. Acesso em: 01-2014.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad.: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 3.0
- Longman Dictionary of Contemporary English*. Pearson/Longman: Essex, 2006.
- MARTINS, Márcia A. P. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução. *Cadernos de Letras*, UFRJ, n. 27, 2010. Disponível em:

[http://www.lettras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/122010/extos/c1301220100marcia.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/extos/c1301220100marcia.pdf).

MILTON, John. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

\_\_\_\_\_. *Tradução: teoria e prática*. 3. ed. São Paulo: Martins, 2010.

PAGANO, Adriana. Crenças sobre a tradução e o tradutor: revisão e perspectivas para novos planos de ação. In: ALVES, Fabio. (Org.). *Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 9-28.

SWAN, Michael. *Practical English Usage*. 7. ed. London: Oxford University Press, 1998.