



Editor: Pedro Dolabela Chagas

Projeto Gráfico:

Organizadores do Dossiê Temático *A Tradução ex-cêntrica*

Caetano Galindo e Veronica Manole

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (ufpr), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Darthmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Bruno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-RJ), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-RJ), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

SUMÁRIO

Dossiê a Tradução Ex-cêntrica

- 004 APRESENTAÇÃO
Caetano Galindo
Veronica Manole
- 009 NA BORDA DO CENTRO, OU NA BORDA DA BORDA: ALGUMAS
REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO DOS CLÁSSICOS A PARTIR DO
CORPUS DE ARQUÍLOCO DE PAROS
Guilherme Gontijo Flores
- 019 O FAUNO BRASILEIRO
Sandra Mara Stroparo
- 031 ONDE ESTÃO AS ESCIRTORAS RUUSSAS? SOBRE A TRADUÇÃO DAS
NOVELAS *TRIBUNAL DA SOCIEDADE*, DE ELENA GAN E *A FAMILÍA*
TÁLNIKOV, DE AVDÓTIA PANÁIEVA
Thais Carvalho Azevedo
Ekaterina Vólkova Américo
- 050 A TRADUÇÃO NA/DA SEMIPERIFERIA: A LITERATURA BRASILEIRA
NA ROMÉNIA
Veronica Manole
- 2
- 071 “OLEÃOZINHO”, DE CAETANO VELOSO, EM ESPANHOL – *O QUE
QUER, O QUE PODE ESTA LÍNGUA?*
Maria Cecilia Touriño Brandi
- 088 DO CÂNONE ÀS PRÁTICAS TRADUTÓRIAS NA COMUNIDADE SURDA:
UM OLHAR A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS NO CONTEXTO DA LIBRAS
Audrei Gesser
- 104 FERVUR RUMANTSCHA!: A EXPERIÊNCIA DE UM ATELIÊ DE
TRADUÇÃO POÉTICA DO ROMANCHE PARA QUATRO LÍNGUAS
LATINO-AMERICANAS
Vitor Elevato do Amaral
- 113 VISITA A UM POETA MLAGAXE: JEAN-JOSEPH RABEARIVELO EM
PRIMEIRA TRADUÇÃO
Álvaro Silveira Faleiros

- 127 EX-(EC)CENTRIC BLOOMING OF NAMES: ECHOING MULTILINGUAL LAYERS OF NAMES FROM JOYCE'S WORKS TO (SOUTH) SLAVIC CULTURES

Mina M. Đurić

- 141 PHONETIC AND SEMANTIC STRUCTURES IN THE HUNGARIAN TRANSLATIONS OF *ULYSSES*

Árpád Mitruly

- 159 TRADUCIR EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII DESDE EL BRASIL DEL SIGLO XXI: UN ANÁLISIS DE LAS FORMAS DE TRATAMIENTO

Wagner Monteiro Pereira

Leandra Cristina de Oliveira

- 179 *VOSSA EXCELÊNCIA E AS DIFICULDADES DE TRADUÇÃO PARA O ROMENO DO ROMANCE Os Maias de Eça de Queirós: UM ESTUDO SOBRE O TRATAMENTO ALOCUTIVO NOMINAL*

Ruxandra Toma

- 195 ENTREVISTA COM FUAT SEVIMAY

Luis Henrique Garcia Ferreira

- 220 ENTREVISTA COM FERNANDO KLABIN

Veronica Manole

Apresentação do Dossiê Temático “A tradução ex-cêntrica”

Boa parte das discussões teóricas mais relevantes na área dos estudos da tradução literária provém de culturas (e idiomas) que constituem o “centro” da dita República Mundial das Letras, por mais que esse centro tenha se movido, é claro, ao longo do tempo: da Roma Imperial à França das Belles Infidèles, à Alemanha de Schleiermacher e aos Estados Unidos de Lawrence Venuti. Nos tempos atuais, contudo, essa centralização vem sendo mais relativizada, com a ideia de “centro” sendo alvo de questionamento crítico, como mostram as abordagens mais recentes na tradutologia: os estudos decoloniais, os estudos de gênero e mesmo a ecocrítica. Estas novas perspectivas podem traduzir “éticas” e “teorias” da tradução que respondam a uma realidade que também se altera em termos de “mercado”, já que as culturas e idiomas “centrais” há muito deixaram de ser os locais onde se produz mais tradução literária, e há muito deixaram também de ser os locais onde se consome mais tradução literária.

Diante dessa situação, este número temático da Revista Letras propõe um conjunto de artigos sobre a tradução literária “ex-cêntrica”, que parte do centro (língua fonte) para a periferia (língua alvo), ou que questionaativamente as hierarquias tradicionais, na seleção das obras traduzidas, nas estratégias efetivas de tradução, ou na inauguração de uma nova visada teórica. Os trabalhos incluídos neste número refletem igualmente sobre a tradução entre línguas, culturas e momentos não-hegemônicos (sul-sul, ou periferia-periferia), na tentativa de mostrar o funcionamento de fluxos tradutórios menos pesquisados até agora. Os primeiros seis artigos debruçam-se sobre a tradução do/no Brasil, com os seis restantes seis refletindo sobre a tradução em contextos culturais variados, como as poesias romanche e malgaxe, as traduções eslavas e húngaras de James Joyce, e, ao nível microtextual, as formas de tratamento em traduções brasileiras do teatro espanhol do século XVII e na tradução romena do romance português *Os Maias* de Eça de Queirós. O número tem também duas entrevistas, com Fuat Sevimay e Fernando Klabin, nomes de relevo para a tradução da obra de James Joyce na Turquia e da literatura romena no Brasil, respectivamente.

O primeiro trabalho, “Na borda do centro, ou na borda da borda: algumas reflexões sobre a tradução dos clássicos a partir do corpus de Arquíloco de Paros”, de Guilherme Gontijo Flores reflete sobre a noção de “centro”, numa dupla perspectiva, a dos Estudos Clássicos e a dos Estudos da Tradução. Tomando como exemplo Arquíloco de Paros, poeta grego que viveu em meados do século VII a.C., e que foi comparado a Homero por autores da época clássica, sendo, porém, muito menos conhecido hoje, Guilherme Gontijo Flores mostra que o cânone é dinâmico e deve ser

questionado e ressignificado sucessivamente através de traduções que refletem as transmutações dos códigos culturais de outros tempos.

A apresentação das diversas traduções brasileiras do poema *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, por Sandra M. Stroparo em seu texto “O fauno brasileiro”, revela os desafios da tradução do texto poético, sendo os constrangimentos formais particularmente relevantes. A autora mostra como ao longo dos tempos as estratégias de tradução se foram modificando, com alguns dos tradutores optando por manter o dodecassílabo e as rimas de Mallarmé, ao passo que outros propuseram exercícios tradutórios altamente originais, como verter cada verso original em três versos em português. As numerosas versões brasileiras deste poema mostram tanto o interesse por Stéphane Mallarmé no espaço cultural brasileiro, quanto o dinamismo e a criatividade da tradução de poesia.

Thaís Carvalho Azevedo e Ekaterina Vólkova Américo abordam em seu artigo “Onde estão as escritoras russas? Sobre a tradução das novelas *Tribunal da sociedade*, de Elena Gan e *A Família Tálnikov*, de Avdótia Panáieva” um tema muito relevante, nomeadamente a tradução de obras escritas por mulheres, questionando ao mesmo tempo os mecanismos da construção de um cânone que privilegia a criação literária dos homens e costuma deixar para as mulheres os papéis marginais da atividade literária: musas, esposas-guardiãs, filhas ou irmãs de grandes escritores. De forma a dar mais visibilidade à literatura escrita por mulheres, iniciativas recentes, como a do LABESTRAD (Laboratório de estudos da tradução) e do NTC (Núcleo de tradução e criação), da Universidade Federal Fluminense, realizam traduções de textos inéditos de autoras russas do século XIX, como Elena Andriéevna Fadiéeva (Gan) e Avdótia Briánskaia (Panáieva).

“A tradução na/da semiperiferia: a literatura brasileira na Romênia”, de autoria de Veronica Manole, propõe uma reflexão em torno dos fluxos tradutórios entre semiperiferias (na acepção de Wallerstein) e esboça um panorama da literatura brasileira publicada na Romênia, distinguindo cinco etapas ao longo do século XX e no início do século XXI, cada uma com as suas características definidoras: as opções ideológicas impostas pelo regime soviético nos anos 50, as intervenções da censura comunista, as “leis” do mercado livre que privilegiam os autores com potencial de venda, os apoios institucionais, como a Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O artigo faz também um levantamento dos autores brasileiros mais traduzidos em romeno: Jorge Amado, Erico Veríssimo e Clarice Lispector, e destaca o papel importantíssimo da tradutora Micaela Ghițescu.

Maria Cecilia Touriño Brandi apresenta, em “O leãozinho’, de Caetano Veloso, em espanhol” a tradução do texto da canção de Caetano Veloso, analisando os cinco elementos (Low 2017) – cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima – que devem ser levados em consideração quando

se traduzem canções para fins de performance. Um dos desafios que a autora destaca na sua análise é a questão do “espanhol globalizado” e do “espanhol geral”, que impõe ao tradutor escolhas difíceis no nível do léxico. Os termos consensuais no espaço hispanófono, que poderiam garantir a compreensão do texto por hispanofalantes de vários países e que muitas vezes são preferidos em detrimento de regionalismos de países da América latina, são de fato hegemônicos (sendo usados na Espanha). A análise mostra como na tradução as dinâmicas entre centro e as ditas periferias podem ser problemáticas.

O artigo “Do cânones às práticas tradutórias na comunidade surda: um olhar a partir de experiências no contexto da Libras”, de Audrei Gesser, contém uma reflexão sobre um percurso “da margem para o centro” no caso da tradução e interpretação entre o português brasileiro e a língua brasileira de sinais, no âmbito de uma formação na área das Letras Libras. O artigo defende de forma convincente que os estudos de tradução/interpretação de/para Libras, em que intermodalidade e a intermidialidade assumem papéis fundamentais, deveriam ser ampliados e redefinidos para acolher e alinhar “aquilo que faz sentido para quem faz e usa”, neste caso a comunidade surda do Brasil.

Vitor Elevato do Amaral apresenta, em seu artigo “Fervur rumantscha!: A experiência de um ateliê de tradução poética do romanche para quatro línguas latino-americanas” um projeto muito inovador, que permitiu a tradução de oito poetas suíços de língua romanche para o espanhol, o português, o quíchua (Equador) e o tzotzil (México). Esta iniciativa, apoiada pelo programa Looren América Latina, da Casa de Tradutores Looren, revela como a tradução ex-cêntrica (do romanche para o quíchua ou para o tzotzil, por exemplo), pode dar visibilidade às línguas minoritárias (ou, na verdade, minorizadas), que são também veículos de produção de saber e de arte. Além do mais, a tradução indireta (através do francês ou do alemão) assume no caso deste projeto um papel essencial de ponte entre línguas minoritárias e/ou minorizadas.

Jean-Joseph Rabearivelo, considerado o maior poeta malgaxe, é analisado no artigo “Visita a um poeta malgaxe: Jean-Joseph Rabearivelo em primeira tradução”, de Álvaro Faleiros, em todas suas múltiplas facetas criativas: poeta, tradutor, teórico da tradução. Enquanto tradutor, Rabearivelo desenvolveu a sua própria poética da tradução (transcrição), tendo um papel de relevo na cultura malgaxe e no seu diálogo com a cultura francesa. O artigo contém igualmente as primeiras traduções de poemas de Rabearivelo em português brasileiro: Cacto (do volume Sonhos-Quase) e 10 (do volume Traduzido da noite).

Mina M. Đurić, em seu “Ex-(Ec)centric Blooming of Names: Echoing Multilingual Layers of Names from Joyce’s Works to (South) Slavic Cultures” propõe um análise das traduções do romance Ulysses de James Joyce em

algumas línguas eslavas (do Sul) e identifica práticas e leituras polifônicas na recepção desta obra nos respectivos espaços culturais. Por um lado, a autora identifica possíveis influências do autor irlandês nas literaturas eslavas (do Sul), abrindo diferentes pistas de interpretação para obras de autores como Jovan Hristić, Rade Dainac ou, mais recentemente, Lana Bastašić, mas destaca também possíveis ecos eslavos nos topônimos do romance *Finnegans Wake*.

Árpád Mitruly debruça-se também sobre as traduções de obras de James Joyce, destacando, em seu texto “*Phonetic and semantic structures in the Hungarian translations of Ulysses*”, estruturas semânticas e fonéticas nas versões húngaras do romance *Ulysses*. O autor faz uma análise minuciosa das interferências shakespearianas (das peças *Hamlet*, *A Midsummer Night’s Dream*, *As You Like It*, *Othello*, *Pericles*) e da sua tradução em três versões húngaras do romance de Joyce. As conclusões deste estudo confirmam a teoria de Antoine Berman (1990), que afirmou que as retraduções se aproximam mais do original do que as primeiras traduções. Além do mais, o artigo salienta também particularidades de cada uma das três traduções, mostrando algumas soluções encontradas para contextos em que ocorrem jogos de palavras, elipses, heteroglossia, etc.

O artigo “*Traducir el teatro español del siglo XVII desde el Brasil del siglo XXI: un análisis de las formas de tratamiento*”, de Wagner Monteiro, faz uma análise da tradução do mecanismos alocutivos de designação do interlocutor na peça *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, e os desafios da sua tradução para o público brasileiro atual. A tradução de peças de teatro apresenta por si mesma problemáticas complicadas, uma vez que o texto deve refletir a oralidade específica da arte dramática e permitir a encenação. No caso da tradução-negociação de obras clássicas, o desafio maior é adaptar os contextos socioculturais do palco à realidade do público atual, que vive num contexto por vezes muito diferente. A estratégia pela qual se optou nesta tradução foi essencialmente estrangeirizante (Venuti), com o binômio espanhol *tu/vós* sendo traduzido por *tu/vós* no português brasileiro, o que não reflete a maneira como as pessoas falam atualmente do Brasil, mas tem como objetivo “transportar” o público brasileiro para o universo de Lope de Vega.

Em “*Vossa Excelência e as dificuldades de tradução para o romeno do romance Os Maias de Eça de Queirós: um estudo sobre o tratamento alocutivo nominal*”, Ruxandra Toma debruça-se também sobre as formas de tratamento, analisando as ocorrências de “*Vossa Excelência*” no romance *Os Maias* de Eça de Queirós e suas respetivas traduções em romeno. O levantamento das traduções mostra que a tradutora Micaela Ghițescu escolheu essencialmente formas pronominais na versão romena, como “*dumneavoastră*” e seus respetivos clíticos, uma vez que as soluções mais próximas do português do

ponto de vista formal (como “exelență”, “exelența voastră”, “domnia voastră”, etc.) teriam sido inadequadas do ponto de vista pragmático.

A entrevistas com os tradutores Fuat Sevimay e Fernando Klabin, conduzidas por Luís Henrique Garcia Ferreira, completam a série de trabalhos com testemunhos preciosos sobre o ofício de tradutor literário na Turquia e no Brasil e revelam características dos dois contextos de atuação. Fuat Sevimay, escritor e tradutor de várias obras de James Joyce, faz no seu testemunho uma descrição detalhada do seu ateliê pessoal de tradução, criticando a ideia da intraduzibilidade do Finnegans Wake. Segundo o lema do próprio Joyce (“Até a loucura pode ser traduzida”) Sevimay rejeita de forma explícita a ideia da intraduzibilidade. Enquanto tradutor de literatura romena no Brasil, Fernando Klabin destaca sua relação com editores brasileiros, com escritores romenos e com o Instituto Cultural Romeno, instituição que criou um programa de apoio às traduções e que tem um papel significativo na divulgação de autores romenos no estrangeiro.

Esperamos que este número temático sobre a tradução ex-cêntrica desperte o interesse de pesquisadores e de tradutores, e que seja um ponto de partida para iniciativas editoriais semelhantes. A tradução entre espaços culturais menos estudados configura-se como um terreno fértil de pesquisa e pode trazer contributos significativos para uma história da tradução mais abrangente e mais inclusiva, que deveria dar conta também das ditas periferias ou semiperiferias. Boa leitura!

Na borda do centro, ou na borda da borda: algumas reflexões sobre a tradução dos clássicos a partir do corpus de Arquíloco de Paros

Guilherme Gontijo Flores (UFPR/CNPq)

RESUMO

O presente ensaio pretende apresentar brevemente algumas contradições sobre as noções de centro e periferia, quando abordamos obras da Antiguidade e o lugar atual dos Estudos Clássicos, e mais especificamente a partir do corpus literário atribuído a Arquíloco de Paros, poeta da Grécia Arcaica que viveu em meados do século VII a.C., famoso por sua linguagem violenta e por temas hoje desconfortáveis, como misoginia e abuso. Arquíloco já ocupou o centro do cânone antigo e agora é desconhecido da imensa maioria dos leitores de poesia, então qual é afinal o seu lugar? E o que significa, portanto, traduzi-lo hoje? Para exemplificar o problema, são apresentadas duas traduções de poemas menos conhecidos e tradicionalmente atribuídos a Arquíloco, mas que hoje são considerados espúrios e lidos como falsificações do período bizantino.

Palavras-Chaves: *Tradução Poética; Estudos Clássicos; Centro e Periferia.*

ABSTRACT

This essay aims to briefly present some contradictions about the notions of center and periphery, when we approach works from Antiquity, as well as the current place of Classical Studies, starting more specifically from the literary corpus attributed to Archilochus of Paros, a poet from Archaic Greece who lived in the mid-7th century BC, famous for his violent language and themes considered disturbing today, such as misogyny and abuse. Archilochus once occupied the center of the ancient canon and now is unknown to the vast majority of poetry readers, so what is his place? And what does it mean to translate him today? To illustrate the problem, two translations are presented of less known poems traditionally attributed to Archilochus, but which today are considered spurious and read as forgeries from the Byzantine period.

Keywords: *Poetic Translation; Classical Studies; Center and Periphery.*

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.

(Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”)

As dinâmicas complexas dos movimentos culturais entre centro(s) e periferia(s) estão no cerne de qualquer conversa pensável sobre literatura hoje. Ao mesmo tempo, devem fazer parte de qualquer debate sério sobre a prática contemporânea de tradução, uma vez que não é mais possível olhar a construção do cânone ocidental com uma pretensa ingenuidade que ali encontre apenas a listagem de “grandes obras da humanidade”, ou coisa do tipo. Nessa situação, eu diria que é preciso repensar profundamente o sentido e a função dos Estudos Clássicos na construção de leitores e leitoras em geral, e mais especificamente na formação de estudantes dos cursos de Letras dentro e fora do Brasil. Isso seria uma discussão enorme, que vem sendo feita em várias instâncias, com passos maiores e menores, que nem pretendo aqui comentar. Pelo contrário, minha intervenção aqui será curtíssima, ensaística, apenas para borrar um pouco os limites quando eles possam parecer claros; talvez um passinho de formiga num universo muito amplo. Gesto e pensamento de mãos dadas.

G. G. Flores,
Na borda do centro, ou na borda da borda: algumas reflexões sobre a tradução dos clássicos a partir do corpus de Arquíloco de Paros

Sou professor de Latim na Universidade Federal do Paraná desde 2008; e percebo, com alegria, como boa parte do que se espera dos Estudos Clássicos mudou nesse intervalo, que ainda considero curto. Como espaço “fundador” das poéticas ocidentais, o estudo do universo grego e romano sempre esteve no centro do centro do centro. É o material partilhado por todo pensamento Europeu: eu arriscaria dizer que é mesmo o mito unificador – muito mais que a geografia continental, ou as proximidades linguísticas de vários países – que se espalhou sistematicamente pelas universidades ainda em período medieval e se consolidou do Renascimento para cá como fonte quase única das Humanidades. É dessa leitura que emana o preconceito ainda muito difundido da Idade Média como Idade das Trevas, ou mesmo como meramente Média, entre as luzes da Antiguidade e as novas luzes da Modernidade. Ela forma disciplinas que, de um modo ou de outro, estão em todos os cursos de Ciências Humanas desse espectro ocidental que engloba também todas as ex-colônias, nos continentes americano, africano e asiático.

Centro do centro do centro.

O que também gerou sempre a leitura dessa tradição como excelência e altitude. Ou melhor, como exemplo a ser seguido. Já vimos os piores lugares aonde isso vai dar. Desde a propaganda imperial de cortes europeias, passando pelo nosso próprio anseio imperial classicizante sob o reinado de D. Pedro II (um homem que de fato nutriu amor pelas línguas e letras clássicas), chegando mesmo à estética arquitetônica de monumentos fascistas, na Itália, e nazistas, na Alemanha. Por que insisto nisso, que está no campo da obviedade? Porque não podemos cessar de denunciar os usos de um suposto centro como máquina de controle dominação e, muitas vezes, de extermínio. Nesse sentido, a manipulação do cânones é também, com muita frequência, a constituição de um passado inventado a fim de dar vazão a um *status quo* que pouco ou nada tem a ver com o mundo antigo. Seu material é sempre presente. O cânones só existe agora, e tudo que ele busca do passado se ressignifica nas potencialidades, éticas, estéticas e políticas do presente.

11

Daí vem o dilema e talvez a crise geral dos Estudos Clássicos em inúmeros países e instituições. Se historicamente a área parece ter servido a forças conservadoras, reacionárias, estatais e, em última instância, devastadoras, por que manter o seu lugar? Feita assim, a pergunta parece incontornável; e a resposta, certa. Não temos mais porque manter o centro, se ele é a máquina colonial, o fundamento racial, o controle policial sobre corpos vivos no presente. Não precisamos de Estudos Clássicos num pedestal de obras intocáveis; porque isso se funda basicamente no projeto de varrer para debaixo do tapete tudo que não interessa às políticas contemporâneas.

O buraco, no entanto, como sempre, fica mais embaixo. A pergunta mais certeira não seria por quê, e sim para quê. Então a reformulo: *Se historicamente a*

área de Estudos Clássicos parece ter servido a forças conservadoras, reacionárias, estatais e, em última instância, devastadoras, para que manter o seu lugar? E respondo sem pestanejar: para que ela se ressignifique fora do centro. Para isso acontecer, sua formulação, sua tensão e seu endereçamento têm de vir da imensa periferia, submeter-se às demandas deliberadamente anacrônicas dessas periferias, inclusive em sentido temporal: ora, todos nós viemos *depois dos clássicos*. Mas *depois* não precisa ser *abaixo* em sentido hierárquico.

O risco, como vocês bem sabem, é jogar fora o bebê junto com a água do banho. Quando olhamos para os clássicos fora do pedestal, quando os questionamos sem distinção hierárquica, vemos um mundo enorme e doloroso. Epistemicídio poderia ser uma palavra-chave para pensarmos as consequências do Império Romano; e propaganda política pode ser o nome de quase tudo que podemos ler na chamada “era de ouro” da poesia romana, onde estão situados os clássicos Virgílio, Horácio e Ovídio, para ficarmos em apenas três nomes mais gritantes. Patriarcalismo misógino é o que encontraremos na estrutura social, política e familiar de Atenas, que mal diferencia uma mulher de uma posse; e o escravagismo estará por toda parte. Cenas de estupro abundam nas narrativas míticas, nas cerâmicas, nos mosaicos, nas pinturas parietais etc. A violência física é um cotidiano quase banal por séculos.

Queremos mesmo esses *exemplos*?

Serão esses os nossos *centros*?

Eu diria que não. Nem há mais como fechar os olhos para tudo isso que parece formar o horror da história passada como continuidade nas histórias presentes. Não é à toa, afinal, que os clássicos que eu citei ainda sejam lidos, mas de um modo muito menos central. Tão menos central que nomes absolutamente canônicos no período antigo greco-romano, chegam a poder ser hoje quase desconhecidos.

Eu venho trabalhando com um desses nomes. Arquíloco de Paros, poeta grego que viveu em meados do século VII a.C.. Para se ter uma ideia do seu impacto, veja só o que nos diz dele Veleio Patérculo, em sua *História de Roma*, 1.5, escrita nos primeiros anos da nossa era: “não encontraremos um autor que tenha sido o primeiro nesse tipo de obra e nela também seja o mais perfeito, a não ser Homero e Arquíloco.” Arquíloco e Homero, emparelhados?

Ainda no século V d.C., o bispo grego Sinésio de Cirene, em seu *Elogio da calvície*, 75b, diria: “Arquíloco, o mais belo dos poetas.” Mais do que Homero, então? Não interessa mesmo esse tipo de resposta. Porém, voltando ao século I, cito Dião Crisóstomo, num dos seus *Discursos* (33.11-12), em que essa comparação reaparece com um detalhe importante, que pede a citação integral:

E como é mesmo melhor atacar e revelar a tolice e miséria das

pessoas, em vez de buscar favores com palavras e corromper os ouvintes com elogios, vocês verão sobretudo com o que vem a seguir. Porque dos dois poetas que, em todas as eras, não podem ser comparados a mais ninguém, isto é, Homero e Arquíloco; Homero louva quase tudo, animais, plantas, água, terra, armas, cavalos, e nada que ele lembra passa por seus ditos sem louvor e honra. O único que ele rebaixa é Tersites, e mesmo assim diz que ele era um orador de voz clara. Já Arquíloco foi ao oposto, censurar, por que via (creio) que os homens precisam muito disso, e em primeiro lugar censura a si mesmo. Por conseguinte, ele foi o único a receber o mais alto testemunho divino depois de morrer e antes de nascer. Quando Apolo expulsou do templo o seu assassino, anunciou que se tratava de um servo das Musas. E depois, quando o assassino tentou se defender dizendo que o tinha matado na guerra, repetiu que Arquíloco era servo das Musas. E quando o pai consultou o oráculo antes do seu nascimento, este proclamou que ele teria um filho imortal.

Então, sim, podemos comparar Arquíloco a Homero, mas há uma diferença primordial na poesia deles. A épica homérica louva os feitos do passado; o iambo arquiloquiano ataca a vida presente, a começar pelo próprio poeta que a escreve. De algum modo, aí está um ponto para entendermos como Arquíloco, que esteve no centro do centro do centro, é hoje um poeta periférico. Sua poesia de riso e violência foi, pouco a pouco, sendo considerada excessivamente baixa, excessivamente rude e perigosa para os padrões de construção de um cânone ocidental que ansiava por proteger a moral e os bons costumes. O corpus Arquíloco nunca foi exemplo pra ninguém. A não ser de poesia. Em mais de um momento, eu já comentei como sua poesia encarna mesmo uma cena de origem da linguagem que mata (cf. Flores, 2018), e não pretendo repetir aqui.

Então, se falo de um poeta desconhecido até de professores universitários, que sobreviveu em estado fragmentário e pouco claro, que não recebeu até hoje uma só tradução integral desses fragmentos em língua portuguesa, eu estaria traduzindo do centro? Sim e não, sem sombra de dúvida. E aí está o desdobramento da questão, que vou refazer.

Se falo de um poeta desconhecido até de professores universitários, que sobreviveu em estado fragmentário e pouco claro, que não recebeu até hoje uma só tradução integral desses fragmentos em língua portuguesa, eu estaria produzindo um novo lugarável no cânone? Sim e não, sem sombra de dúvida.

Então o que se faz, afinal?

Quero acreditar que, nesse gesto, *não se busca restaurar o poeta ao seu lugar no cânone*. Antes procuro *recolocar a tensão da poesia passada no*

presente. Em outras palavras, quero traduzir em Arquíloco não só aquilo que me serve como modelo e exemplo positivos agora; *anseio antes traduzir o seu horror que em nós impera*.

O que nos leva aos poemas traduzidos, que apresento agora sem mais detalhes.

Fragmento 327 West

cίδηρός ἔστι μοῦνος ὃν στέργει Κάπυς,
τὰ δ' ἄλλα λῆρος ἦν ἀρ αύτῶι πλὴν πέους
όρθοστάδην δύνοντος ἔσ γλουτῶν μυχούς·
καὶ μέχρι τοῦδ' ἐραστὴν ἀσμένως ὥραι,
ἔως ὑπ αύτοῦ τέρπεται κεντούμενος. 5
ἐπὰν δὲ λήξῃ τοῦτο, τὸν πάρος φίλον
ἀφεὶς ὄχευτὰς εὗρε νευρωδεστέρους.
ὅλοιτο τοίνυν κάξόλοιτο, Ζεῦ, γένος
ἄπιστον ἀστοργόν τε τῶν κινουμένων.

Fragmento 327 West

À espada apenas Cápis vota o seu amor
pra ele o resto é pó exceto um belo pau
ereto mergulhando fundo as nádegas
e só contempla o seu benzinho com fervor
enquanto curte as estocadas de prazer 5
mas quando acaba sem demora o garanhão
dispensa o lindo e busca uns veiudíssimos
pereça e assim desapareça a raça ó Zeus
da bicharada desamada e desleal.

14

Fragmento 328 West

ἴσος κινάδου καὶ κακῆς πόρνης ὁ νοῦς·
χαίρουσιν ἄμφω λαμβάνοντες κέρματα
κινούμενοί τε καὶ διατρυπώμενοι
βινούμενοί τε καὶ διεσπεκλωμένοι
γομφούμενοί τε καὶ διασφηνώμενοι
χορδούμενοί τε καὶ κατασποδούμενοι. 5
ἄμφοιν δ' ὄχευτὴς οὐκ ἀπέχρησέν ποθ' εῖς,

G. G. Flores,
*Na borda do
centro, ou na borda
da borda: algumas
reflexões sobre a
tradução dos
clássicos a partir
do corpus de
Arquíloco de Paros*

άλλ αἰὲν ἄλλο κἄλλο λασταύρων ὅλον
τείδήνον ἐκροφοῦντες ἥδονται πέος,
πιειρώμενοί τε μειζόνων καὶ πασσόνων
νεύρων, κυβιστώντων τε διφώντων θ' ὁμοῦ
ἄπαντα τάνδον σύν τε δηιούντων βαθὺ¹⁰
δεινοῦ βερέθρου χάσμα, καὶ διαμπερὲς
μέσου προκοπτόντων παράχρις ὄμφαλοῦ.
τοιγὰρ καπρῶσα μαχλὰς ἄρδην ἐρρέτω
πασχητιώντων εὔρυπτρώκτων σύν γένει·
ἡμῖν δὲ Μουσῶν καὶ βίου σαόφρονος
μέλοι φρέαρ τε, τοῦτο γινώσκουσ', ὅτι
ἢδ' ἐστὶ τέρψις, ἢδ' ἀκίβδηλος χαρά,
ἢδ' ἥδονὴ πέφυκε, μὴ συνειδέναι
αἰσχρᾶι ποθ' ἥδυνθεῖσιν αὐτοῖς ἥδονῆι.¹⁵
20

Fragmento 328 West

Viado e puta tosca têm a mente igual
ganhar dinheiro é a grande graça para os dois
apassivados ou perfuradíssimos
arregaçados ou penetradíssimos
amartelados ou dilatadíssimos
amacetados e derrubadíssimos
nenhum dos dois aceita só um garanhão
mas sempre assume seu deleite mais e mais
provando em cada cabra safo um novo pau
testando varas mais taludas mais viris
que vão entrando e desbravando de uma vez
e revirando tudo fundo ali no breu
rasgando o abismo horrendo do seu poço até
tocar o umbigo exato do seu ônfalo
pois que se foda uma rampeira meretriz
e toda aquela bicharada de cuzões
mas que nos interesse mais a vida sã
e as Musas por reconhecermos logo que o
prazer é isso é isso o gozo autêntico
deleite é isso e não compartilhar
com quem na vida goza um mero gozo vil.⁵
10
15
20

Os dois fragmentos, que poderíamos chamar anacronicamente de homofóbicos, e também de misóginos, são poemas completos citados sob o

nome de Arquíloco num códice do século XVII, o Códice do Vaticano Barb. gr. 69, f. 104r. O consenso atual é considerá-los como peças forjadas no período bizantino com alguns toques de dialeto jônico, porém sem realmente conseguir emular o estilo arcaico que estaria na poesia do homem Arquíloco de Paros (novamente, não terei tempo de discutir o sentido desse *corpus* construído em séculos, mas sugiro a introdução aos *Fragmentos completos de Safo*, 2017). Ao mesmo tempo, pode-se argumentar que o moralismo e a virulência do tom também não cabem com o que conhecemos da poesia grega arcaica, mesmo nos fragmentos mais invectivos de Semônides de Hamorgos (séc. VII a.C.) ou Hipônax de Héfeso (séc. VI-V a.C.). Além disso, um ponto serve de consenso entre estudiosos contemporâneos de Arquíloco: o ataque ao prazer sexual parece quase incabível no *corpus* arquiloquiano que conhecemos até o momento; e também é rara a invectiva contra a homossexualidade (exceto os fragmentos 169 e 170, e ainda assim em discussão). A isso se soma que o termo *κίναιδος* (“cinedo”, uma espécie de dançarino erótico e afeminado) não é atestado antes do século V a.C. Conclusão: o editor Martin L. West colocou os poemas, acertadamente, na categoria de espúrios, isto é, atribuições falsas do nome de Arquíloco; e o consenso de comentadores e editores é de manter os poemas nesse lugar. São peças forjadas no período bizantino, imitações muito tardias de Arquíloco; portanto, periferia de um ex-centro: borda do centro antigo, hoje borda da borda, que eu traduzo. E mais: encarnam, numa poética vertiginosa e tecnicamente bem realizada, ideias que eu desprezo e repudio, como intelectual brasileiro do século XXI.

O português Carlos Martins de Jesus, para ficarmos no único exemplo mais alentado, em sua tradução de *Fragmentos poéticos* de Arquíloco (2008), verteu as duas peças, mas não teceu maiores comentários críticos sobre seus problemas filológicos, poéticos, éticos e interpretativos. Também não tenho nenhuma recordação de que tenham sido analisados por Paula da Cunha Corrêa (2009, 2010), professora de grego da USP, especialista em Arquíloco. Não estou criticando negativamente o trabalho de Martins de Jesus ou de Corrêa a partir de um aspecto que nem estava em seus projetos de pesquisa. Apenas atento, na experiência tradutória e poética, àquilo que silencia as bordas; e dali parto para o que posso agora fazer com o pouco que tenho e o tanto que me fascina. Justamente por serem julgados espúrios, é comum e até esperado que esses fragmentos não sejam incluídos em trabalhos reunindo ou comentando a obra de Arquíloco, o que é razoável do ponto de vista da crítica filológica interessada em circunscrever aquilo que poderia ter sido, com mais segurança, a parte que nos resta da obra do poeta historicamente datado. Já a abordagem que proponho nos últimos anos busca incorporar no *corpus* a recepção do poeta ao longo dos séculos, inclusive no que foi escrito à sua moda, em seu nome, como perpetuação de um sistema específico de pensamento.

Por que, então, traduzo? E para quê?

Porque é preciso ressignificar os Estudos Clássicos desde dentro. Neste caso específico, para formular um *corpus* corroído desde as estruturas. Porque esse é o mundo clássico que quero dar ler. E para que o mundo clássico esteja já poroso pelas leituras que fizeram dele.

Traduzo porque, de algum modo, a poesia violenta de Arquíloco, junto com seu *corpus* construído na Antiguidade, parece ter passado por transmutações que incorporavam as moralidades sexuais de outros tempos, talvez a partir das imagens de sexo e humilhação já presentes no *corpus* arcaico, para desaguarem numa poesia que diz tudo sobre moralidade cristã no mundo bizantino.

Mário Faustino tem a seguinte provocadora: “O poeta contemporâneo tem de ser perigoso como Dante foi perigoso. [...] que o poema viva em função do tempo, do espaço e do homem – contra ou a favor, nunca *indiferente*” (1977, p. 37-38). Nós poderíamos parafraseá-lo para o gesto da tradução; mas não para dizer que o tradutor deve ser perigoso *como o autor*. Não é nada disso. O tradutor precisa dar à tradução, ao gesto duro de traduzir, sua parcela de perigo. Se traduzo a borda de uma borda de Arquíloco, quer dizer que a endosso? Em tempos de cancelamento, essa poderia ser uma resposta rápida demais; um risco inescapável. Eu não endosso. Então, por que traduzo? Para expô-lo, expor seus perigos de então em novos perigos de agora. Uma língua que mata deve ser intocável? Suas bordas, periferias, seus descentros nos con clamam a partir das suas contradições inerentes. E apresentam perigos.

Não traduzo o centro para centralizá-lo. Nem para dar respostas fáceis. Algo aqui incomoda e precisa mesmo incomodar profundamente. Precisa atestar camadas de horror, lembrar que, nas palavras muito repetidas de Walter Benjamin (1994, p. 225): “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.”

Traduzo para pensá-lo, contrapensá-lo, pesá-lo, contrapesá-lo.

Traduzo um pouco a contrapelo, porque calá-lo mais seria o gesto em que nos calo.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CORRÊA, Paula da Cunha. *As armas e os varões: a guerra na lírica de Arquíloco.* 2.ed. São Paulo: Edunesp, 2009.

_____. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco.* Campinas: Unicamp, 2010.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência.* Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Safo: fragmentos completos.* São Paulo: 34, 2017.

_____. *A mulher ventriloquada: o limite da linguagem em Arquíloco.* Rio de Janeiro: Zazie, 2018.

MARTINS DE JESUS, Carlos A. *Arquíloco: fragmentos poéticos.* Introdução, tradução e notas de Carlos A. Martins de Jesus. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 2008.

WEST, Martin Lichfield. *Delectus ex iambis et elegis Graecis.* Oxford: Oxford University Press, 1980.

_____. *Iambi et elegi ante Alexandrum cantati.* 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

O fauno brasileiro

Sandra Mara Stroparo

RESUMO

A recepção da obra de Stéphane Mallarmé no Brasil tem uma história consistente e algo longa. Hesitante, de início, como foi sua recepção mesmo na França, mas gerando uma fortuna crítica e tradutória que hoje já podemos chamar de consistente. Para exemplificar esse processo, tomamos um de seus principais poemas, *L'Après-Midi d'un Faune*, e a trajetória de suas edições brasileiras.

Palavras-chave: *Tradução, Mallarmé, L'après-midi.*

ABSTRACT

The reception of Stéphane Mallarmé's work in Brazil has a consistent and somewhat long history. Hesitant, at first, as was its reception even in France, but generating a critical and translational fortune that today we can call consistent. To exemplify this process, we take one of his main poems, *L'Après-Midi d'un Faune*, and the trajectory of his Brazilian editions.

Keywords: *Translation, Mallarmé, L'après-midi.*

Maillarmé (1842-1898) escreveu sua obra com cuidado e alguma lentidão, e ela foi lida e compreendida da mesma maneira no seu tempo e ainda muito depois dele. E, se pensamos em traduções, tratamos de algo ainda mais complicado: como tratar de uma obra que gerou vários tipos de dificuldades e dúvidas, mesmo para seus conterrâneos, e que demorou para criar de fato uma fortuna crítica sólida?

Claro que, antes de tudo, devemos considerar que guinadas como a que a modernidade criou tendem a sofrer um lento processo de absorção. Mas é curioso que um autor como ele, sempre citado e lembrado quando se fala do período, tenha sido lido apenas parcialmente por muito tempo. Pouco lido, pouco compreendido e pouco traduzido, ainda algumas décadas após sua morte.

Na França a construção de sua fortuna crítica se dá lentamente, a partir do início do século XX. Na verdade, graças à rarefação de suas publicações e às suas inúmeras revisões e versões de alguns textos, nem sua obra havia sido realmente definida e organizada até o final daquele século¹. De qualquer forma, em 1945 a Gallimard publica sua obra na coleção Pléiade, de obras

¹ A crítica à obra do autor se construiu aos poucos depois do início da publicação de sua correspondência. As primeiras publicações, a partir da década de 40, aparentemente começam a deixar algumas das suas grandes questões mais claras e a fortuna crítica acaba por acompanhar a publicação de toda sua correspondência

completas. No anos 40 começam também as primeiras publicações de sua correspondência, o que vai contribuir para os estudos sobre o autor: algumas de suas grandes questões, o projeto e desenvolvimento da obra ficam mais claros ali. A correspondência completa vai ter seu último volume publicado nos anos 80, e ainda outro, nos anos 90, com novos achados. Em 1998 e 2003 temos uma nova Pléiade, agora em 2 volumes, bastante completa, inclusive com as inúmeras versões de poemas do autor.

Esse caminho editorial e crítico claramente se refletiu no seu processo de recepção e por isso não devemos estranhar os caminhos que seus textos percorreram até hoje. Mesmo o Brasil, profundamente francófilo até a metade do século passado, custou a verter alguns textos de Mallarmé para o português. E é uma parte desta história que pretendemos comentar aqui.

A primeira edição da obra do autor no Brasil é de 1947²: uma edição em francês, com o título *Poésies et un poème*. O volume reúne o que havia sido publicado em *Poésies*, de 1899, organizado por Mallarmé e publicado logo após sua morte, com o acréscimo do poema *Un coup de dés* (em sua versão revisada pelo autor). No colofão encontramos as únicas informações sobre a edição:

Ce livre, le quatrième de la collection des Poètes Maudits reproduit sous le titre de *Poésies et un poème* l'édition complète «ne varietur» des vers de Stéphane Mallarmé avec, en plus, l'hermétique et fascinant poème en prose «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» selon la version définitive de l'auteur au moment de sa mort. Le présent ouvrage a été achevé d'imprimer le 15 janvier 1947 sur les presses de Tumminelli imprimeur à Rome, pour le «Instituto Progresso Editorial S.A.» — Rua Conde de Sarzedas, 81, São Paulo³.

Um livro editado para o Brasil, mas em francês. Impresso na Itália. Apenas 500 exemplares. A chave para o imbróglio é o fato de que o Instituto Progresso Editorial pertencia ao grupo Matarazzo e se transformou mais tarde na editora Ipê, onde trabalhou Giannino Carta, pai de Mino Carta, assim que chegou da Itália. O mundo editorial brasileiro começava a se organizar.

Talvez o aspecto mais importante dessa edição seja o fato de que esse será o livro em que os irmãos Campos e Décio Pignatari vão ler Mallarmé.

2 Devo essa informação ao poeta Augusto de Campos, em correspondência trocada, via e-mail, entre 6 e 20 jan. 2010.

3 “Este livro, o quarto da coleção “Poetas Malditos” reproduz sob o título de *Poésies et un poème* a edição completa “ne varietur” dos versos de Stéphane Mallarmé com, além disso, o hermético e fascinante poema em prosa “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” segundo a versão definitiva do autor no momento de sua morte. A presente obra foi impressa em 15 de janeiro de 1947 nas imprensas de Tumminelli, impressor em Roma, para o “Instituto Progresso Editorial S.A.” – Rua Conde de Sarzedas, 81, São Paulo.” Trad. minha. O volume consultado é o número 219 de 500 exemplares.

Segundo Augusto de Campos, cada um tinha o seu volume. Em 1971, Augusto publicou *Mallarmagem*, pela pequena editora Noa Noa, e em 1974 os três poetas publicam a edição *Mallarmé*, pela Perspectiva, que finalmente deu aos brasileiros acesso a alguns dos principais poemas do poeta francês. Augusto de Campos continuou traduzindo Mallarmé até os anos 80, assim como José Lino Grünwald (também ligado ao grupo)⁴.

Esse livro, ainda o maior em número de poemas, foi definitivo para a recepção da obra do autor no Brasil, que a partir dos anos 2000 finalmente começou a receber, inclusive, segundas traduções de alguns poemas. Mas, considerando a natureza do trabalho realizada pelos concretos, não podemos esquecer a importância da ensaística que eles sempre realizaram paralelamente a suas traduções como parte da atualização do ambiente crítico brasileiro.

E a crítica tem feito sua parte. De Otto Maria Carpeaux a Álvaro Faleiros e Marcos Siscar (esses dois últimos como ensaístas, pesquisadores e orientadores), Júlio Castañon Guimarães, passando por Manuel Bandeira e Mário Faustino, muito já se escreveu sobre Mallarmé no Brasil, mas trabalhos mais extensos têm saído há não muito tempo, sempre ligados à produção acadêmica. Destaque-se o livro mais recente *A linguagem se refletindo: introdução à poética de Mallarmé*, de Larissa D. Agostinho, trabalho orientado pela maior autoridade atual sobre o autor, o professor da Sorbonne Bertrand Marchal.

Mas as traduções, claro, são a grande vitrine da recepção do autor. Considerar a tradução de um poema pode nos ajudar a exemplificar melhor a trajetória da recepção do autor em nosso país.

22

Mallarmé, ainda em vida, já era um nome reconhecido no Brasil. O Simbolismo era uma escola estabelecida desde o início dos anos 80 na França e não demorou a repercutir em outros países. A crítica mais tarde vai delinejar características específicas, particularidades e exceções⁵, mas a verdade é que o nome do “príncipe dos poetas” franceses (entre 1896 e o ano da sua morte) vai estar sempre ligado à escola que se distanciou e marcou sua diferença em relação ao Parnasianismo, embora fossem todos contemporâneos e tenham começado a escrever juntos na revista *Parnasse Contemporain*, reagindo, ambos os grupos, a um esgotamento do romantismo e principalmente a um excesso de sensibilidade subjetiva exposta na literatura da época.

4 Sobre as escolhas dos poemas traduzidos para este livro, informa Augusto de Campos: “As traduções de Mallarmé foram feitas individualmente. Haroldo entusiasmou-se por traduzir o LANCE DE DADOS [...]. Décio saiu-se com a sua surpreendente tri-dução do FAUNO, bem ajustada ao seu temperamento. Eu, de acordo com o meu, menos logopáico do que os dois, fui traduzindo os poemas curtos, pequenas jóias de arte, e, mais adiante, cheguei à mais extensa, mas não menos intensa, HÉRODIADE. Nada foi planejado. É evidente, que, quando se sabia que algum de nós tinha traduzido isso ou aquilo, por uma questão de “economia processual”, não se traduzia o mesmo poema. [...]” Correspondência trocada com o autor, ver nota 2. Maiúsculas do próprio autor.

5 Note-se os capítulos “Verlaine, Rimbaud não”, de Balakian (1985) e “The delimitation of Symbolism as a literary movement”, idem (org.) (1982).

O movimento brasileiro, no entanto, foi no mínimo cuidadoso em relação a Mallarmé. É curioso percebermos a hesitação do nosso simbolismo em relação ao autor. O simbolismo verlainiano, musical e lírico, mas tecnicamente menos radical, principal definidor das características do simbolismo brasileiro, não se aproximou realmente de Mallarmé na literatura de nosso país. Podemos tomar Curitiba como parâmetro porquê, como se sabe, essa foi a cidade onde um grande número de revistas de poesia simbolista esteve em circulação no final do século XIX. Nomes importantes para o momento, como o de Cruz e Souza, tiveram nessas edições um espaço importante, e muitas vezes a primeira possibilidade de exposição de sua produção. De qualquer forma, ao buscarmos a presença de Mallarmé nesse contexto, descobrimos uma quase recusa, uma ausência que, embora incontornável, representa o que aparentou ser uma grande dificuldade de leitura e acesso e a essa obra: “parte do simbolismo brasileiro se desenvolveu independentemente do conhecimento da obra de Mallarmé.” (Guimarães, 2010, p. 15)⁶

Em uma pesquisa desenvolvida sob minha orientação, no âmbito da Iniciação Científica da UFPR, foi feito um longo levantamento de revistas simbolistas curitibanas para se descobrir o alcance dessa influência. No entanto, a autora, Ana Karla Canarinos⁷, descobriu para nossa frustração que embora as referências a nomes do Simbolismo francês fossem constantes, há apenas uma menção a Mallarmé: seu obituário. Em uma pesquisa científica, mesmo a ausência de resultados é um resultado, e nas Ciências Humanas talvez isso seja ainda mais significativo: quais são de fato as características do simbolismo que se desenvolveu no Brasil e o que significa, se não a ausência, a rarefação de Mallarmé nesse contexto? No longo texto da revista *Pallium* (1898) é interessante ver que a menção ao autor reconhece, em alguma medida, sua importância, mas frisa o quase completo desconhecimento de seus trabalhos. Na mesma coluna, vários outros autores franceses são citados, confirmando a francofilia da época, e embora Mallarmé seja festejado principalmente por ter traduzido Poe, é descrito como um “simples professor de inglez”. Apenas um de seus trabalhos originais é mencionado, com o título corrompido: “o *Midi d'un Faune*”. Note-se o trecho: “O Evocador cruel do *Midi d'un Faune* teve o delirium do epitheto *rarissimo*, que por si só, n'um fulgor subito de estrella cadente, clareasse todo um horizonte vago de sonho, illuminasse toda uma paysagem emocional.” (*Pallium*, 1898 xxx)

Há nesse pequeno trecho comentários que apontam para ideias importantes do poema, apesar de uma certa mixórdia entre autor, voz poética e personagem, ainda bastante comum na crítica do século XIX

⁶ O importante texto de Júlio Castaño Guimarães nos oferece algumas informações sobre traduções esparsas de poemas do autor, publicadas em poucas antologias e revistas simbolistas, na virada do século ou bem no início do século XX. Traduções, em sua maioria, particularmente infiéis ao tom e à linguagem de Mallarmé.

⁷ “Mallarmé na imprensa paranaense: o Moderno na imprensa literária curitibana”, 2013/2014. O trabalho realizou um minucioso levantamento nas revistas *Breviário*, *Cenáculo*, *Pallium*, *Esphynge*, *Azul*, *A pena*, *O sapo*, *Stellario*, *Galáxia*, *Turris Eburnea* e *Victrix*. A autora é atualmente professora na UERJ.

e particularmente presente na leitura de poesia até hoje. Palavras como *dellirium*, sonho, paisagem emocional, são menções importantes comuns a comentários feitos à época sobre o autor, e fundamentais também para a leitura do poema: um fauno, sem saber se viveu ou sonhou um encontro com duas ninfas, tenta recuperar, confusa e embriagadamente, a memória e suas considerações sobre si mesmo, sua importância e sua virilidade.

L'après-midi d'un faune – églogue é a primeira publicação, em livro, de Stéphane Mallarmé. Um ano antes, em 1875, ele tinha publicado, com ilustrações de Édouard Manet, uma edição caprichada de sua tradução de “The Raven”, poema fetiche de Edgar Allan Poe. A edição do poema do fauno repete a parceria com o pintor e o volume rapidamente se tornou uma edição histórica.

Mas a biografia do poema é mais longa. Em 1894, Claude Debussy compõe o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, com o subtítulo “Églogue pour orchestre d'après Stéphane Mallarmé”: a música moderna começa a tomar forma. Nada estranho, portanto, que pouco depois, em 1912, Vaslav Nijinski, coreógrafo e bailarino principal da companhia Ballets Russes, de Serguei Diaghilev, faça uso dessa peça para o balé *L'Après-midi d'un Faune*. A peça, com figurino e cenário de Léon Bakst, foi um dos primeiros grandes escândalos das vanguardas (por conta da última cena, de insinuação erótica), e continua sendo um marco do início do balé moderno.

É importante que se perceba que a inspiração para Debussy e Nijinski não é mais, necessariamente, o fauno romano, o sátiro grego, o Pão universal, mas o fauno de Mallarmé. O poema, embora formalmente preso à tradição, configura um uso bastante peculiar da personagem do Fauno, diferente do referencial clássico e inclusive particular, como proposta, dentro mesmo da obra de Mallarmé. Essas particularidades envolvem a personagem-símbolo principalmente em sua relação com as Ninfas (personagens femininas igualmente simbólicas). Elas, de um lado, permitem a elaboração poética de alguma ideia transitória entre consciente e inconsciente (Freud trataria disso apenas décadas mais tarde). Por outro lado, abordam dúvidas pessoais e mesmo existenciais de um ser em conflito com o que pode ou não ser verdade e, principalmente e mais importante, com sua própria natureza. Um poema narrativo de pouco mais de 100 dodecassílabos, de rimas emparelhadas, em que um fauno, em plena Sicília, próximo ao Etna, entre o sono e a vigília, busca resgatar da memória acontecimentos que não consegue confirmar se fazem parte da realidade ou do sonho. Assim, ao construir todo o poema sobre a ambiguidade, sobre a oscilação entre a consciência e a inconsciência, sobre a incerteza do desejo e a dúvida de sua realização, Mallarmé esboça a psique do homem moderno.

E sabemos, como vimos na revista curitibana, que o poema de Mallarmé repercutiu de fato em nossas terras. E esse não é um fato isolado, não é apenas

mais tardia, bem como tradução mais lenta, por aqui e em outras plagas. Por muito tempo a principal referência do autor foi seu poema do fauno.⁸

Nossa primeira tradução completa do poema parece ter sido a de 1939, de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Não publicada à época, foi revisada por ele e finalmente publicada em 1992, no jornal *Folha de São Paulo*. Com a morte do tradutor naquele mesmo ano, o texto nunca chegou a um livro. Essa tradução é significativa também porque o tradutor foi um dos autores da Geração de 45, momento em que Mallarmé foi bastante lido e comentado, ainda sob seu viés mais simbolista, mas como um formalista da poesia que interessava àqueles poetas brasileiros.

Terei amado um sonho? A dúvida, eu a olvido
(Massa de antiga noite) em ramagens sutis,
que lenho provam, ai! que a sós e satisfiz,
Por triunfo, como o deslize ideal de umas rosas.
Pensemos⁹... (RAMOS, 1992, p.10)

Esse é um trecho da tradução, ainda do início do poema, e que pode exemplificar algumas das características desse trabalho. Como podemos ver, o tradutor mantém o dodecassílabo e as rimas. Altera ligeiramente a versificação e mantém a semântica com pequenas mudanças sintáticas. Ao longo do poema, percebemos que sua metrificação subordina por vezes semântica e ritmo, transformando vários hiatos em sinéreses, alcançando um ritmo próprio, um pouco distante do original, com sua fluência quase musical.

A segunda – ou primeira, se considerarmos a publicação – é a de Reynaldo Moura. Em 1940 ele lançou, pela Livraria do Globo (com o selo “Edições Lanterna Mágica”), de Porto Alegre, um volume intitulado *L'Après Midi d'un Faune*, como de sua autoria. E assim mesmo, com o título em francês. Na primeira página do livro temos a seguinte observação:

Interpretação superficial talvez sugerida pela partitura de Claude Debussy – em todo caso subordinação a um sentido particular de figura e de ambienca – este preludio vesperal, sésta, instante inicial na tarde de um fáuno não seria, sem perda de exatidão literaria, o portador de outro titulo. Tradução infeliz... A expressão, já universal, contem o espirito e a poesia de um momento – e de um caminho – que, desde Mallarmé, mesmo a riqueza das línguas mais ilustres tem homenageado. (MOURA, 1940, s/p)

⁸ Para fins de um texto breve não vou me aprofundar em questões de análise poética das traduções.

⁹ ...Aimai-je un rêve? /Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève /En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais /Bois mêmes, prouve, hélas! Que bien seul je m'offrais /Pour triomphe la faute idéale des roses. /Réfléchissons... (MALLARMÉ, 1998, p.163)

Esta é, de fato, a versão mais idiossincrática/diferente de todas. Não se propõe realmente como tradução e não conseguimos nem destacar dali o trecho do início, equivalente ao que destacamos da tradução de Péricles E. da Silva Ramos. O poema se estende por algumas páginas e se aproxima muito de *Un coup de dés* em sua forma: versos distribuídos na página, sem respeito às margens, ausência de pontuação, uso de fontes em minúsculas e maiúsculas e em tamanhos diferentes. Reynaldo Moura, escritor do modernismo gaúcho, inspira-se n'*O lance de dados* de maneira bastante precoce para terras brasileiras, fazendo uma “interpretação”, como afirmou, sem deixar de citar Mallarmé.

A tradução seguinte do poema é de José Lourenço de Oliveira. Professor da Universidade de Minas Gerais, atual UFMG, traduziu o poema *A tarde de um fauno* em 1959. Nunca publicou. Segundo suas anotações no manuscrito, foi relida por ele mais tarde, em 1963, e considerada “ruim”¹⁰.

...Foi um sonho o que amei?
Massa de velha noite, essa dúvida, sei,
muito ramo subtil estendendo,
provava
meu engano infeliz, que enganado, tomava
por triunfo, afinal um pecado de rosas.
Reflitamos. (OLIVEIRA, 1959, s/p)

Novamente, há a manutenção das características formais, métrica, rima, e uma escolha vocabular por vezes peculiar, mas não incoerente com a obra do autor. O tom é mais elevado (vocabulário, inversões sintáticas), o que aproxima esta versão de trechos do original mas, curiosamente, a faz parecer ainda um pouco mais antiga, mais devedora da literatura clássica.

A tradição de Décio Pignatari, para a antologia de 1974, é um exercício tradutório especial. Para cada verso do poema original temos três versões em português.

...Sonho?
...Foi sonho?
...Sonhei ou?

Borra de muita noite, a dúvida se acaba
Massa de muita noite, a dúvida se arma
Massa de muita noite, arremata-se a dúvida
Em raminhos sutis que são o próprio bosque,
em filetes sutis que são a própria mata,

10 A biografia do professor bem como notícias sobre sua produção criativa e acadêmica podem ser encontradas em um banco de dados da UFMG.

Em mil ramos sutis a imitar a mata,
Prova cabal de que, em dom bem solitário,
Prova infeliz de que eu sozinho me ofertava
Prova infeliz de que em gozo solitário
Eu triunfava em meio à falta ideal de rosas.
À guisa de triunfo a ausência ideal das rosas.
Eu me dava em triunfo a falta ideal das rosas.
Reflitamos...
Vamos pensar...
Refletir... (CAMPOS e PIGNATARI, 1974, p.89)

Embora gere um exercício curioso de resultados produtivos em termos de resgate do sentido, o que temos ao final não é exatamente o poema, mas uma performance tradutoria feita sobre ele. A introdução à tradução é clara sobre suas características, inclusive quanto a suas imprecisões. Mantendo as 12 sílabas, mas abrindo mão das rimas, o texto, 3 vezes mais longo, resta ligeiramente confuso, embora permita uma visão interessante sobre o sentido geral do texto. Não é preciso dizer que o resultado é, para dizer pouco, de um tom moderno e contemporâneo.

Dante Milano, poeta carioca, muito lido pela Geração de 45, traduziu em um volume alguns poemas de Baudelaire e alguns poucos de Mallarmé. Seu *A sesta de um fauno* foi publicado em 1988, mas não sabemos a data certa de sua tradução.

...Amei um sonho?
À dúvida, montão de antiga noite; ponho
Fim, ao ver deste bosque a sutil ramaria
Provar-me que eu, na solidão, me oferecia
Em triunfo, ai de mim! a falta ideal de rosas.
Reflitamos... (MILANO, 1988, p.113)

27

Também mantendo métrica e rima, Dante Milano é o que mais parece se aproximar do original em termos de tom e musicalidade. Os versos fluem, a métrica não parece pesada ou impositiva, as inversões sintáticas acompanham algumas dos momentos do texto em francês e a escolha vocabular atualiza o texto, sem fugir dele. É, em vários sentidos, a tradução mais interessante que temos.

É de 2017 a quinta (sexta?) e mais recente tradução do poema: *A tarde de um fauno*, de Inês Cavalcanti.

...Teria eu amado um sonho?
Minha dúvida, massa de noite antiga, acaba

Em mui sutil ramo, que, ficando os mesmos
Verdadeiros bosques, provam, ó! que a sós me oferecia
como triunfo, o pecado ideal das rosas.
Reflitamos... (MALLARMÉ, 2017, p. 25)

Carioca vivendo na França, trabalhando lá com língua portuguesa e literatura brasileira, Inês Cavalcanti produziu a versão mais acessível de todas. Sem rimas e com liberdade métrica (que está, inclusive, à serviço da sintaxe) seu vocabulário e sua sintaxe mantêm o texto claro e relativamente direto. Apesar dessas características, a leitura da tradução não nos aproxima da prosa: o texto da tradução é fiel ao texto de Mallarmé, que parece sobrepujar esse perigo.

Temos já alguns textos sobre a trajetória da obra de Mallarmé no Brasil. Os mais interessantes são certamente os de Álvaro Faleiros¹¹ e de Júlio Castaño Guimarães (citado aqui)¹². No recorte específico que fizemos, o que o caso das muitas traduções de *L'Après-midi d'un faune* nos mostra é, além do interesse no autor, o vigor do trabalho de tradução no Brasil. Como gosta de afirmar Augusto de Campos, traduzimos o *Um lance de dados*, em 1974, quando a França ainda tentava compreendê-lo. As versões do poema do fauno respondem a outro momento, mas buscam lidar com o que há de difícil e intrigante no poema, pela releitura clássica do mito transformado em homem, masculino, moderno, com suas angústias e dúvidas cruéis.

11 Notem-se “Três MallarméS: traduções brasileiras”, Revista *Aletria*, n.1, v.22, p. 17-31, 2012; e “Os tempos de Mallarmé nas antologias brasileiras de poesia traduzida”, Revista Letras, Curitiba, n. 95, p.143-163, jan./jun. 2017.

12 Algumas leituras sobre influência poética aparecem também em STROPARO, Sandra M. “Mallarmé no Brasil.” in: Revista Letras, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 175-202, jul./dez. 2013.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985 (1967).

_____. *The Symbolist movement in literature of european languages*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2008 (1982).

CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D.. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FALEIROS, Álvaro. “Três Mallarmés” in *Aletria*. Belo Horizonte: Periódicos UFMG, n. 1, v. 22, 2012.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Entre reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. *A tarde um fauno*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2017. Trad. Inês Cavalcanti.

29

_____. *Oeuvres complètes*. V. 1. Paris: Gallimard, 1998.

MILANO, Dante. *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. Rio de Janeiro: Editora Boca da Noite, 1988.

MOURA, Reynaldo. *L' Après Midi d'un Faune*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

OLIVEIRA, José Lourenço de. In:

<<http://www.letras.ufmg.br/lourenco/banco/FR02.html>> Acessado em 06.03.2024.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Poeta foi um mestre das palavras” in *Folha de São Paulo*. São Paulo: 13 mar. 1992. Caderno Ilustrada.

Ronda de Arte

Stéphane Mallarmé

Falleceu em Pariz o notavel Symbolista Stéphane Mallarmé. Nome de escandalo e *charge*, a principio, por parte da imprensa parisiense, que punha a premio a decifração dos seus sonetos, Mallarmé, apezar de toda essa guerra, commum afinal, creou uma arte de nervos inquietos e singularmente nova.

Baudelaire, Flaubert, os Goncourt, e outros admiraveis artistas, já tinham rebuscado o epitheto raro e immutavel. Mallarmé, porem, foi adiante, excedeua a todos elles, nesse refinamento doloroso da expressão. O Evocador cruel do *Midi d'un Faune* teve o delirium do epitheto *rarissimo*, que por si só, n'um fulgôr subito de estrella cadente, clareasse todo um horizonte vago de sonho, illuminasse toda uma paysagem emocional.

A poesia de Mallarmé era como quem se vai serros profundos: Trevas! . . . depois Sól! . . . Trevas! . . . Sugestão.

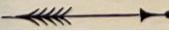
Elle pertenceu á uma das mais bizarras gerações de Arte, cujo talento, como as ondas, rolou estrellas, tempestades e luas, e cuja historia é um naufragio no alto mar.

Os nomes de Verlaine, que andou pelos Hospitaes, de Tristan Corbière, que foi um marinheiro louco, de Arthur Rimbaud, um phantastico, que morreu na Africa, comandando piratas, — dão calefrios de terror.

Mallarmé, todavia, não passou de um simples professor de ing!ez.

Não conhecemos todos os trabalhos d'este Poeta. Sabemos, entretanto, que, alem de poderosas obras originaes, deixa-nos elle uma traducçao maravilhosa das poesias de Edgard Pöe.

Poeta Maledictus! In Pace!



Onde estão as escritoras russas? Sobre a tradução das novelas Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva

Thaís Carvalho Azevedo
Ekaterina Vólkova Américo

RESUMO:

O artigo examina alguns aspectos da tradução das novelas *Tribunal da sociedade* (1840), de Elena Gan, e *A família Tálnikov* (1847), de Avdótia Panáieva, no contexto geral das traduções da literatura em língua russa no Brasil. Trata-se de traduções inéditas da literatura feminina em língua russa da primeira metade do século XIX realizadas com auxílio do Laboratório de Estudos da Tradução (LABESTRAD) e do NTC (Núcleo de Tradução e Criação) da Universidade Federal Fluminense. No artigo, buscamos refletir sobre o porquê de as escritoras estarem praticamente ausentes do cânone da literatura clássica e as traduções da literatura de autoria feminina em língua russa ainda serem tão esparsas no Brasil. Acreditamos que justamente a tradução tem a potência de alargar e diversificar os cânones literários.

Palavras-chave: *literatura russa de autoria feminina; século XIX; literaturas em língua russa; tradução; estudos feministas da tradução*.

ABSTRACT:

The article examines some aspects of the translation of the novels Society's Judgement (1840), by Elena Gan, and The Talnikov Family (1847), by Avdotya Panaeva, in the general context of translations of Russian-language literature in Brazil. These are unpublished translations of Russian-language women's literature from the first half of the 19th century, carried out with the help of the Translation Laboratory (LABESTRAD) and the NTC (Translation and Creation Center) of the Fluminense Federal University. In the article, we seek to reflect on why women writers are practically absent from the canon of classical literature and why translations of Russian-language literature written by women are still so sparse in Brazil. We believe that translation has the power to broaden and diversify literary canons.

Key words: *Russian literature by female writers; XIX century; Russian-language literatures; translation; feminist translation studies*

O século XIX costuma ser chamado de Era de Ouro da literatura em língua russa, como referência a seu auge. Nessa relação, são lembrados os nomes de Dostoiévski, Tolstói, Gógol, Turguêniev, Tchékhov e Púchkin. Há autores menos citados, como, por exemplo, Lermontov, Gontcharov ou Leskov. E há, ainda, nomes quase totalmente ausentes: são nomes femininos.

É óbvio que qualquer tentativa de definir um cânone literário é polêmica, uma vez que é impossível canonizar sem excluir. No entanto, no caso da literatura russa do século XIX, a ausência das escritoras é, de fato, marcante. No que diz respeito às traduções da literatura russa clássica no Brasil, essa lacuna se torna maior ainda: enquanto surgem novas e novas traduções dos grandes romances de Dostoiévski e Tolstói, até o momento foram publicadas apenas quatro obras de autoria feminina da Era de Ouro. Além da novela *Tribunal da sociedade*, de Elena Gan, que saiu pela editora Nova Alexandria em 2023, são elas: a novela *A moça do internato* de Nadiêjda Khvoschínskaia (2017, Editora Zouk, tradução de Odomiro Fonseca) e duas novelas de Sófia Tolstaia: *De quem é a culpa?* e *Canção sem palavras* (2022,

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas
Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva

Editora Carambaia, tradução de Irineu Franco Perpétuo). Nesse último caso, as novelas de Tolstáia não foram publicadas como obras independentes, mas como uma resposta à novela *Sonata Kreutzer*, de Liev Tolstói. Todavia, trata-se de obras independentes em que Tolstáia “conta a sua própria história, feminina, e revê alguns episódios, ideias e procedimentos artísticos do seu marido” (ROJKÓVA, 2022b, tradução nossa).¹

Aliás, a obra ficcional de Tolstáia é praticamente desconhecida mesmo na Rússia: “Mesmo depois de ler os diários de Tolstáia, que estão disponíveis na internet, não a consideram uma ativista e escritora: suas obras ou são inacessíveis (como a novela *De quem é a culpa?*), ou não estão disponíveis na internet (como *Canção sem Palavras*)” (ROJKOVA, 2022a, tradução nossa).²

A verdade é que no cânone literário do século XIX as mulheres estão presentes mais como personagens, bastalembrarmos de Anna Kariénina e Natacha Rostova de Tolstói, e das personagens femininas de Turguêniev, Dostoiévski, Tchékhov; porém, essas representações são marcadas pela ótica masculina:

[...] é precisamente a personagem feminina que sempre serve como uma personificação de certas representações ideais do autor e isso é especialmente perceptível na literatura russa. Mas seria inútil pensar que estamos falando de qualidades humanas ideais. Tatiana, Liza e Natacha, via de regra, são a personificação artística das qualidades ideais precisamente femininas: fidelidade, beleza espiritual, pureza moral, posse intuitiva da verdade (STRÓGANOVÁ, 2005, p. 152, tradução nossa).³

33

Ou seja, as personagens inevitavelmente representam as concepções masculinas sobre o que uma mulher deveria e não deveria ser. Mulheres ainda são referenciadas na qualidade de musas, filhas, irmãs, esposas-guardiãs como Sófia Bers (Tolstáia) e Anna Snítkina (Dostoiévskaia). No entanto, elas eram e continuam sendo ignoradas como autoras.

Infelizmente, a negligência da literatura escrita por mulheres se manifesta não só nas traduções, mas perpassa também a história das literaturas em língua russa:

A história da literatura russa do século XIX, talvez mais nitidamente do que as histórias de outras literaturas europeias (...), re-

1 [...] рассказывает свою, женскую, историю и пересматривает отдельные эпизоды, идеи и приемы творчества мужа.

2 Даже прочитав дневники Толстой, которые доступны в сети, ее не рассматривают как деятельницу и писательницу: ее произведения либо малодоступны (повесть «Чья вина?»), либо вообще недоступны в интернете («Песня без слов»).

3 [...] именно женский персонаж всегда служит воплощением неких идеальных представлений автора, и в русской литературе это особенно заметно. Но напрасно думать, что речь идет об идеальных человеческих качествах. Татьяны, Лизы и Наташи, как правило, являются художественным воплощением именно женских идеальных качеств: верности, духовной красоты, нравственной чистоты, инстинктивного обладания истиной.

vela uma atitude discriminatória em relação à mulher-escritora que, segundo Elena Gan, era vista pela consciência pública como uma “degeneração do gênero feminino” (STRÓGANOVÁ, 2005, p. 153-154, tradução nossa).⁴

O curioso é que neste trecho a autora cita justamente as reflexões da novela *Tribunal da sociedade*: “ela não é apenas uma mulher, mas uma mulher escritora, ou seja, uma criatura especial, uma aberração da natureza ou, mais correto: uma degeneração do gênero feminino” (GAN, 2023, p. 30).

Somente no século XX as literaturas em língua russa ganham contornos mais femininos: Anna Akhmátova, Marina Tsvetáieva, Teffi, Zinaída Guíppius, Nina Berbiérova, Svetlana Aleksiévitch, Liudmila Petruchévskaia, Liudmila Ulítskaia e Tatiana Tolstáia são alguns dos nomes das escritoras russófonas traduzidas no Brasil.

Destaca-se também o trabalho pioneiro da editora Boitempo que lançou, em 2017, um volume dedicado ao papel das mulheres no processo revolucionário de 1917: *A revolução das mulheres*, sob organização de Graziela Schneider. Entre as recentes contribuições está o livro *História da personalidade feminina na Rússia*, de Ekaterina Schépkina (Editora Feminas, 2021, tradução de Érika Batista). Há ainda estudos sobre a atuação feminina em outras esferas artísticas, como o cinema: por exemplo, a coletânea *Cinema soviético de mulheres*, organizada por Marina Cavalcanti Tedesco e Thaiz Carvalho Senna (2021, Editora Nau).

As novelas

Foi almejando contribuir com essa nova tendência de dar destaque aos nomes historicamente silenciados e/ou apagados que decidimos, com o apoio do LABESTRAD (Laboratório de estudos da tradução) e do NTC (Núcleo de tradução e criação), ambos da Universidade Federal Fluminense, começar traduções da literatura russa escrita por mulheres na primeira metade do século XIX. Esse período foi marcado pela atuação de muitas escritoras, mas nenhuma delas foi traduzida para o português.

A primeira das novelas, publicada em 2023 pela Editora Nova Alexandria, é *Tribunal da sociedade*, de Elena Andriéevna Fadiéeva (Gan). Em sua obra, Gan, chamada de George Sand russa, levanta a questão da posição das mulheres na família e na sociedade, muito discutida na Rússia dos anos 1840. A escritora, considerada uma das principais precursoras do movimento feminista

4 История русской литературы XIX в. возможно, ярче, чем истории других европейских литератур
(...) выявляет дискриминационное отношение к женщине-писательнице, которая, по словам Елены Ган, воспринималась общественным сознанием как «выродок женского рода».

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva

na literatura, se utiliza da ficção para denunciar a opressão e as violências cometidas contra a mulher no contexto aristocrático e conservador da época,

A novela *Tribunal da sociedade* (1840/2023) consiste de três partes, cada uma delas narrada por um personagem diferente: mulher-escritora e dois protagonistas: Vlodínski e Zenaida. A primeira parte da novela é a mais autobiográfica, pois é nela que aparece a mulher-escritora. Trata-se de uma espécie de moldura narrativa em que uma escritora esposa de general se vê obrigada a acompanhar o marido em campanhas militares, de cidade em cidade, passando por todos os julgamentos e desconfianças que cercam uma mulher intelectual: “a pobre escritora vai almoçar, na inocência de sua alma, sem suspeitar que foi convidada para uma exibição, como um macaco dançarino, como uma cobra em um cobertor de flanela” (GAN, 2023, p. 31).

No segundo momento, essa escritora encontra uma carta em que reside uma história trágica, banhada no mais melancólico romantismo europeu. No entanto, a história romântica que se desenrola entre Zenaida e Vlodínski se insere no contexto mais amplo da vida literária e cultural da época. A novela, escrita em 1840, reflete o momento em que o romantismo foi substituído pelo realismo e pela crítica social a ele associada.

Todas essas contradições se refletem na figura de Vlodínski, o narrador da segunda parte, que oscila entre uma típica personagem romântica idealizada e a figura satírica de um homem sem autocontrole, sem maturidade emocional ou senso crítico em relação ao que recebe da sociedade que o cerca e, principalmente, sem respeito pelas mulheres. A própria autora sugere possíveis antecessores literários românticos de Vlodínski: por exemplo, são mencionados o “exilado de Bornholm”, uma possível referência à novela *A Ilha de Bornholm* do historiador e escritor sentimentalista Nikolai Karamzin, bem como Lara e Childe Harold, de Byron (GAN, 2023, p. 38).

Do ponto de vista externo, a segunda parte recria os clichês do romantismo europeu – casa de campo que mais lembra um castelo medieval; fantasma misteriosa; solidão e doença do protagonista – mas também apresenta um olhar crítico sobre a imagem idealizada da mulher romântica e o comportamento de um típico herói romântico cujo amor puro e sublime se transforma de súbito, sob influência de preconceitos sociais (o tribunal da sociedade), em uma paixão agressiva, egoísta e destrutiva. O curioso é que a parte romântico-gótica do drama amoroso se passa em um castelo alemão. Quanto ao segundo ato do drama – durante o qual ocorre a desmistificação do ideal romântico do amor sublime – ela se dá em terras russas. Desse modo, a novela versa sobre expectativas e clichês românticos que inevitavelmente colidem com a realidade.

Na terceira parte da novela, narrada por Zenaida, conhecemos a perspectiva de uma mulher que se negava a atender às expectativas da sociedade desigual e conservadora, e que, embora tivesse inúmeros interesses e uma mente rica de conhecimento e curiosidade, foi resumida a par romântico e

provocadora de homens, uma mera “coquete”, sentenciada pelo resto da vida a carregar os julgamentos do tribunal da sociedade. Aliás, o nome Zenaida remete ao pseudônimo literário de Elena Gan que assinava suas novelas como Zeneida R-va. A personagem traz ainda outros traços autobiográficos: assim como Gan, Zenaida se casou cedo com um militar e passou a vida acompanhando o marido em suas viagens. É precisamente nesta última parte que aparece a expressão que dá título à novela: “tribunal da sociedade”: todas as três personagens são suas vítimas.

A segunda tradução, ainda em andamento, é a da novela *A Família Tálnikov* (1847/1928), de Avdótia Briánskaia (Panáieva). A novela, assinada por Panáieva sob o pseudônimo de N. Stanítski, retrata, como já mostra o título, a vida de uma família. Segundo o biógrafo de Panáieva, Kornei Tchukóvski, a escritora teria se inspirado em sua própria infância: “Agora sabemos que em seu primeiro romance, *A família Tálnikov*, ela retratou os pais e que, portanto, a sua infância foi extremamente penosa” (TCHUKÓVSKI, 1928a, p. 69, tradução nossa).⁵

A autora escancara as relações de poder que permeiam as famílias aristocráticas tradicionais; tais relações se constroem ao redor das questões de gênero (marido e mulher), de classe (os pais e os empregados da casa) e de faixa etária (entre os pais e os filhos), entre outras. Inovando nas técnicas narrativas da época, a história é relatada do ponto de vista de uma criança, Natacha, uma entre os muitos filhos do casal cruel e dissimulado. É com ironia que a autora nos mostra a superioridade de muitas crianças em relação aos adultos no tocante à empatia, ao bom senso, ao respeito. Mesmo a educação, que deveria trazer alguma esperança de um futuro mais promissor, transforma-se, nessa família, em uma ocupação repetitiva e limitadora do pensamento livre. A novela, escrita durante o governo de Nicolau I, marcado pelas repressões e pela censura, lança mão da linguagem esopiana: a família em que os pais reprimem com violência qualquer manifestação de um pensamento ou de uma conduta livre das crianças torna-se metáfora do governo despótico que da mesma maneira domina os seus cidadãos. O padrão opressivo perpassa todas as camadas da sociedade, mesmo as mais abastadas, como é o caso da família Tálnikov. Foi precisamente por esse motivo que a novela foi proibida pela censura após a primeira publicação:

A novela foi escrita em 1847 e publicada por Nekrássov no *Almanaque ilustrado* que foi prometido como bônus aos assinantes anuais da revista *Contemporâneo*. Todavia, como a publicação do almanaque coincidiu com a Revolução de Fevereiro na França (1848), o comitê secreto de censura, estabelecido por Nicolau I com o intuito de domar a imprensa russa, proibiu o almanaque ao considerar que a novela de Avdótia Panáieva trazia um aba-

5 Теперь нам известно, что в своем первом романе, в «Семействе Тальниковых», она изобразила родителей и что, значит, ее детство было поистине катогрой.

lo revolucionário dos fundamentos familiares. Como ela mesma diz em suas *Memórias*, o presidente da comissão, Conde Buturlin deixou notas pessoais nas margens de novela: “cínico”, “implausível”, “imoral”, e, em conclusão, escreveu: “Não permito por imoralidade e por minar a autoridade parental (TCHUKÓVSKI, 1928b, p. 97, tradução nossa).⁶

O desalento toma conta da narrativa desde o início: não por acaso a novela começa com um enterro. No entanto, há nela um quê de esperança: apesar de todas as represálias, a menina-narradora se recusa a agir como uma criança dócil e obediente. Ela e os irmãos travam uma verdadeira guerrilha contra os adultos. A rebeldia das crianças se mostra incessante, resistindo ao longo de todo o cotidiano, numa demonstração vivaz de perseverança em meio a um ambiente repressor. Numa noite de baile em que a governanta, mais uma vez, as priva da diversão, o senso de revolta e justiça se inflama ainda mais:

Tendo saciado o primeiro impulso de cólera, começamos a planejar nossa vingança com mais frieza. Espalhamos lixo e jogamos água em sua cama, enfiamos nela baratas e outros insetos, esfregamos todo o chão com os travesseiros... Por fim, depois de cobrir tudo com uma manta, nos acalmamos, mas meu irmão Micha disse que ainda não era o suficiente: ele teve a ideia de atraí-la para o quarto das crianças e dar-lhe um pontapé no escuro. Aceitamos sua ideia com prazer (...) Para atrair a vítima, demos as mãos, formamos um círculo e, com gritos frenéticos, guinchos e assobios, começamos a pular e a rodopiar como loucos; nossos cabelos esvoaçavam; quase nus, parecíamos pessoas selvagens dançando em preparação para um sacrifício. Os sons tão agradáveis não tardaram a chegar aos ouvidos da governanta; libertando-se dos braços do seu par, correu para o quarto das crianças - já estávamos deitados tranquilamente em nossas camas quando, abrindo a porta e dando um passo para além da soleira, ela se estatelou no chão com um grunhido... Os criados trouxeram luz; a governanta, correndo para a vela, começou a examinar com fúria e horror o seu vestido coberto de óleo e por pouco não desatou a chorar... (PANÁIEVA, 1928, p. 146-147, tradução nossa).⁷

6 Эта повесть была написана в 1847 году и напечатана Некрасовым в «Иллюстрированном Альманахе», который был обещан, в виде премии, годовым подписчикам журнала «Современник». Но так как появление альманаха совпало с февральской революцией во Франции (1848), то секретный цензурный комитет, учрежденный Николаем I для обуздания русской печати, запретил альманах, усмогрев в повести Авдотьи Панаевой революционное потрясение семейных основ. Как рассказывает она сама в своих «Воспоминаниях», председатель комитета граф Бутурлин собственноручно делал заметки на полях ее повести: «цинично», «неправдоподобно», «безнравственно», а в заключение написал:—«Не позволяю за безнравственность и подрыв родительской власти».

7 Утолив первый порыв злости, мы начали хладнокровно придумывать мщение. Посыпали

As distorções do universo dos adultos e, em uma escala maior, da sociedade russa da primeira metade do século XIX, são retratadas com uma sutileza e perspicácia psicológica impressionantes. As traquinagens das crianças e a ironia sutil da narradora deixam esperança de que a criatividade e o livre arbítrio possam sobreviver mesmo num contexto mais desfavorável, e até se fortalecer através dele. Foi o que aconteceu com toda a literatura russa, que ao longo da sua história teve que desenvolver subterfúgios para sobreviver e driblar censura e repressão.

Avdótia Panáieva assinava muitos dos seus escritos como N. Stanítski, ou seja, um pseudônimo que não revela o gênero da autora. A escolha pelo pseudônimo masculino, tão comum na época, garantia que as suas obras fossem publicadas, lidas e levadas a sério, algo que dificilmente seria possível caso a escritora optasse pelo seu próprio nome ou um pseudônimo feminino. No caso de *A família Tálnikov*, ao apresentar a autora na sua primeira publicação da novela que de fato chegou aos leitores, em 1928, Kornei Tchukóvski afirmou (sem nenhuma prova) que Panáieva teria escrito a novela em coautoria com o poeta, escritor e editor Nikolai Nekrássov:

É bem possível que o poeta estivesse diretamente envolvido na escrita de *Tálnikov*, pois é improvável que naqueles primeiros anos Panáieva tivesse um domínio completo da técnica de escrita. De qualquer forma, não resta dúvida de que Nekrássov submeteu a primeira obra da sua amada amiga à mais cuidadosa revisão. A sua mão pode ser percebida literalmente em cada página. Isso torna a novela ainda mais valiosa para nós (TCHUKÓVSKI, 1928b, p. 98, tradução nossa).⁸

A afirmação de que a autora não seria capaz de escrever uma novela tão complexa e de que a presença de Nekrássov como coautor torna a obra mais valiosa para os leitores é um lugar-comum da crítica sobre a literatura de autoria feminina: “assim, é colocada em dúvida a independência criativa da autora, ao

сором и полили водой ее кровать, напускали в нее прусаков и других насекомых, подушками вытерли весь пол... Наконец, прикрыв все одеялом, мы успокоились, но брат Миша сказал, что еще ей мало: он придумал заманить ее в детскую и в темноте подставить ей «ножку». Мы приняли его выдумку с восторгом; (...) Мы, чтоб привлечь жертву, взялись за руки, составили круг и с неистовыми криками, визгом и свистом пустились скакать и вертеться, как исступленные; волосы наши развевались; почти неодетые, мы походили на диких, которые плясками готовятся к жертве. Родные звуки скоро долетели до слуха гувернантки; вырвавшись из рук своего кавалера, она кинулась в детскую,-- мы уже тихо лежали в постелях, когда, раскрыв дверь и сделав шаг за порог, она с визгом растянулась на полу... Мы едва дышали: некоторые из нас вскрикнули, будто спросонья... Люди принесли огня; гувернантка, кинувшись к свечке, дико и с ужасом начала осматривать свое платье, покрытое маслом, и чуть не заплакала...

8 Возможно даже, что поэт непосредственно участвовал в писании «Тальниковых», так как едва ли Панаева в те ранние годы вполне владела писательской техникой. Во всяком случае можно не сомневаться, что Некрасов подверг самой тщательной обработке первое произведение своей любимой подруги. Его рука чувствуется в повести буквально на каждой странице. Тем более ценна для нас эта повесть.

lado da qual sempre está presente um certo Ele que literalmente guia a sua pena” (STRÓGONOVA, 2005, p. 155, tradução nossa).⁹

A tradução

Ambas as novelas pertencem à assim chamada Era de Ouro da literatura em língua russa, que é vista como seu auge e abrange o século XIX. Os escritores que atuaram nesse período, entre eles Dostoiévski, Tolstói, Gógol, Turguêniev, Púchkin, formam o chamado cânone clássico. Já as escritoras estão quase totalmente ausentes dele. No entanto, é curioso notar que o cânone clássico da literatura em língua russa na Rússia é diferente daquele que se formou no Brasil, e que a tradução teve um papel decisivo nesse processo. Se para os russos no topo do cânone estaria Aleksandr Púchkin, os leitores brasileiros provavelmente atribuiriam esse lugar a Fiódor Dostoiévski. Portanto, vemos na tradução uma capacidade de desestabilizar e desconstruir o cânone:

Talvez fosse conveniente lembrar que o cânone não existe, que não existe *um* cânone, que o cânone é, por natureza, instável e a história trata de canonizar e descanonizar obras e autores. E que a tradução e a sua história, desde o século XVI, tem revelado ela própria alguma capacidade canonizada, impondo uns autores e ignorando outros. Épocas houve em que o cânone do subsistema da literatura em tradução foi entre nós surpreendentemente diverso do dos países ou das literaturas de origem (BARRENTO, 2013, p. 12).

39

A tradução e as escolhas relacionadas a esse processo têm, portanto, o poder de subverter as estruturas ultrapassadas. Essa potência da tradução é muito explorada pelos estudos da tradução, que tiveram um crescimento impressionante nos últimos decênios. Se, de acordo com a visão tradicional, muito difundida nos séculos XVIII e XIX, a tradução seria um ato secundário e dependente do original (KUMAR, 2015, p. 1-2), no século XX passa-se a destacar o seu potencial criativo; o foco da atenção é transferido do resultado para o processo de tradução, em que tanto o texto-fonte quanto o texto-alvo se influenciam e se transformam.

Vista sob essa ótica, a tradução é uma desterritorialização, pois “um texto traduzido é um texto cortado do ambiente que o viu surgir e crescer – sob a forma do texto-fonte – e também um texto projetado numa outra cultura, especificamente para novos leitores para os quais o texto não foi originalmente concebido” (TORRES, 2013, p. 133). Como ambas as novelas por nós traduzidas foram escritas na primeira metade do século XIX, ou

9 [...] тем самым подвергается сомнению творческая самостоятельность автора-женщины, рядом с которой всегда маячит некий Он, буквально водящий ее первом.

seja, há um significativo distanciamento temporal e cultural entre o texto de partida e a tradução, a desterritorialização inclui ainda a sua transferência para uma outra época. Para João Barrento, nos casos em que há tal afastamento, a tarefa da tradução é buscar um equilíbrio, isto é, “traduzir para hoje [...] sem deixar de disseminar pelo texto sinais de que se trata de um texto de ontem” (BARRENTO, 2013, p. 17).

Se pensarmos a partir da teoria bakhtiniana, o equilíbrio também pode ser visto como um diálogo. Nesse sentido, “a tarefa da tradução inclui um espaço dialógico em que o texto-alvo surge a partir do diálogo tanto com a língua/cultura-fonte, quanto com a língua/cultura-alvo” (KUMAR, 2015, p. 9, tradução nossa).¹⁰ A tradução seria um encontro dialógico entre as culturas por meio do qual elas deixam de ser fechadas e monologizantes e desenvolvem um olhar criativo e compreensivo tanto sobre si mesmas quanto sobre o outro. “Tal encontro resulta não em uma fusão unitária, mas em uma dispersão dialógica dos seus ingredientes culturais e um reforço mútuo das suas sutilezas culturais” (KUMAR, 2015, p. 13, tradução nossa).¹¹

O diálogo em pé de igualdade também é um tema recorrente nos estudos da tradução feminista. No artigo “Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução” (2020), escrito por Susan Bassnett e traduzido por Naylane Matos, a autora faz um panorama da evolução paralela dos estudos feministas e dos estudos da tradução, que tomaram um caminho mais progressista quase de forma coetânea e encontraram-se, de fato, apenas no final do século passado. Os frutos desse encontro foram revolucionários tanto para a tradução quanto para a afirmação do espaço das mulheres na literatura:

40

Os Estudos Feministas lançam luz sobre as formas pelas quais as sociedades marginalizam mulheres e seus produtos criativos e os Estudos da Tradução têm cada vez mais desvendado os processos manipulativos que envolvem a suposta inocente transferência de textos de uma cultura para outra. Então, uma mirada para a linguagem figurada que descreve a tradução pode ser significativa de várias maneiras. Dessa forma, a metáfora de fidelidade ao original, geralmente apoiada em termos de gênero, nos diz muito sobre as estruturas sociais hierárquicas que cunham e utilizam essa imagem. O Original, o Pai, exalta-se em uma posição superior à cópia, o feminino, seja esposa, amante ou mãe. E a metáfora da penetração, da posse sexual do texto deriva também do mesmo sistema de valores patriarcais, um sistema de proprietários e propriedades, colonizadores e colonizados, estupradores e vítimas. (BASSNETT; MATOS, 2020, p. 467).

10 The task of the translator involves their entering a dialogic space, where the target text emerges from dialogue with both source language/culture and target language/culture.

11 There is no unitary merging in such an encounter, but there is a dialogical dispersion of their cultural ingredients and mutual enhancement of their cultural subtleties.

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva

A autora atenta ainda para a importância da reflexão sobre gênero no ato da tradução: como traduzir de forma feminista? Como utilizar o potencial criativo imbuído na tradução a favor de uma reafirmação dos direitos e do espaço das mulheres na arte e no mundo? Tendo em vista que as novelas traduzidas – ainda que não façam parte do movimento feminista propriamente dito, uma vez que este ainda não existia na Rússia da primeira metade do século XIX – são escritas por mulheres e falam de forma crítica e contestadora sobre a opressão sofrida pelas mulheres – consideramos que nossa posição como tradutoras frente a textos de mulheres precursoras do feminismo seria algo próximo do que chamamos hoje de “sororidade”.

É preciso sublinhar, explicitar e trazer ainda mais à luz uma luta que já está presente nos textos de partida e que pode ser enriquecida e fortalecida ao transformarmos esses textos em lugares de encontro e de acolhimento de mulheres com os mesmos objetivos de emancipação e resistência. Essa postura frente à atividade da tradução se faz também como uma contestação dos ideais ultrapassados de oposição e rivalidade entre os textos de partida e de chegada, sempre competindo pelo lugar de maior relevância dentro da teoria. Em vez disso, reforçamos o caráter de luta de nossa atividade, num ajuntamento de forças, como se dois textos juntos lutassesem melhor do que um; ou melhor do que dois textos separados e rivalizados.

Essa perspectiva pode ser considerada uma espécie de metalinguagem ou de reflexão em relação às narrativas em questão, em que a rivalidade feminina é um elemento explícito e muito presente. Inserindo-nos numa reescrita feminista da História das mulheres, superamos a rivalidade feminina no ato da tradução, colocando-nos ao lado de Panáieva e Gan numa frente de batalha intelectual contra o tribunal da sociedade, narrado por uma, e a família patriarcal narrada por outra.

Em relação aos desafios enfrentados durante as traduções: entre eles está o fato de que a novela *Tribunal da sociedade* (1840/2023) se destaca pela rica combinação de tendências e estilos literários, como o romântico, gótico, satírico-irônico e também de diferentes gêneros, como autoficção, carta e narrativa novelística em si. Essa composição heterogênea foi um desafio na medida em que a tradução se propôs a acompanhar com atenção as mudanças de linguagem de acordo com cada estilo e gênero. Grande parte dos desafios surgiu da tentativa de manter as lacunas construídas propositalmente pela escritora: uma vez que se trata de uma novela epistolar, muitas informações não são reveladas.

Além disso, a tradução do título – em russo, *Sud sveta (Суд света)* – trouxe talvez a maior das dificuldades. É um título brilhante, tanto por sua forma curta, aliterada e poética, quanto por gerar todo um leque de significados. Ademais, o título reflete o tema central da assim chamada novela secular (*светская новесть*), muito em voga na literatura da época: a oposição entre o indivíduo e a sociedade.

41

A primeira palavra, *sud* (*cyð*), pode ser traduzida como juízo, julgamento ou tribunal. É também uma referência ao juízo final, cujas funções na novela são assumidas pela alta sociedade. Demos preferência à palavra tribunal como mais precisa e expressiva. A ideia do juízo da sociedade como um tribunal (*трибунал*) aparece no texto em russo uma única vez, porém em um lugar de destaque: no último parágrafo que também encerra a carta de Zenaida:

O tribunal da alta sociedade agora pesa sobre nós dois: eu, uma mulher frágil, que ele esmagou como um ramo quebradiço; vós, oh, vós, um homem forte, criado para lutar contra o mundo, o destino e as paixões dos homens, ele não só justificará, mas até exaltará, porque os membros deste terrível tribunal são todos medrosos. Do vergonhoso cadasfalso em que ele deitou minha cabeça, quando o ferro fatal da morte já se ergueu sobre meu pescoço inocente, ainda apelo a vós com as últimas palavras de meus lábios: “Não o temam!... Ele é um escravo dos fortes e destrói apenas os fracos...” (GAN, 2023, p.141).

Dessa forma, fica evidente o peso dessa palavra, o que também justifica a nossa escolha. Quanto à segunda palavra, *svet* (*c्�вем*), em russo ela significa mundo, sociedade, luz. E, de fato, acreditamos que a autora quis trazer os três sentidos para o título, referindo-se ao mundo e à sociedade como agentes do julgamento guiado pelas paixões terrenas, e à luz como o julgamento divino. O entrelaçamento de sentidos também fica claro em todas as vezes que a autora emprega a palavra *svet* ao longo da novela, em cada ocasião referindo-se a um dos três. Nesse aspecto, a tradução foi também um jogo de investigação para descobrir qual dos sentidos prevalecia a cada vez que a palavra surgia.

A família Tálnikov (1847/1928), por sua vez, apresenta outros desafios. Em relação ao título, o fato de a língua russa não possuir artigos nos dá três possíveis opções de tradução: “Família Tálnikov”, “Uma família Tálnikov” e “A família Tálnikov”. Optamos pelo artigo definido para fortalecer o impacto do título, de forma que os Tálnikov soassem, de fato, como uma família importante, uma família tradicional e representativa de todas as outras famílias da aristocracia russa.

O maior desafio, no entanto, está na variação dos tons ao longo da novela. Referimo-nos, de início, ao humor tão bem elaborado e refinado, que remete ao caráter teatralizado, absurdo e até mesmo esdrúxulo que as convenções do mundo adulto e da aristocracia assumem quando vistas pela perspectiva das crianças. A autora dá atenção especial à forma como a narradora criança vê os papéis de gênero, por exemplo, falando dos corsetes tão apertados que deixam os ombros roxos; das maquiagens que parecem fantasias de terror, do desespero das tias para tornarem-se noivas o mais rápido possível. Utilizando-

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Aydótia Panáieva

se do procedimento de estranhamento teorizado por Chklóvski (1917), Natacha retrata os papéis de gênero revelando por completo aquilo que realmente são: apenas papéis, como que desempenhados num teatro:

Sua *toillete* começou. Depois de se lavar, começou a passar um pano vermelho no rosto molhado, embebido em pó, com tanta diligência que me perguntei se ela queria fazer no rosto a mesma coisa que os enceradores faziam no chão. Mas, para minha surpresa, seu rosto se cobria de algo branco que se tornava cada vez mais espesso, por fim suas sobrancelhas, cílios, sardas – tudo desapareceu, e apenas seus olhos castanhos malignos brilharam por entre a nuvem de gelo, fitando com avidez o espelho diante do qual eu segurava uma vela. A governanta, então, passou alguma coisa sobre os olhos – a sobrancelha despontou, o rosto ficou torto... Mas logo tudo voltou à ordem: os cílios não pareciam mais os de quem acabava de sair de uma geada, os lábios, untados de batom rosa, pareciam duas minhocas vermelhas, as bochechas irritadas ficaram estranhamente escarlates. Começou a arrumação dos cabelos: seus fios ralos, ao sentirem o toque das pinças em brasa, guincharam em lamento; os bobes foram retirados, e cada fio, friccionado ao ponto da improbabilidade, formou um cacho especial, de modo que a governanta se transformou em um poodle ruivo (PANÁIEVA, 1928, p. 142, tradução nossa).¹²

Logo na abertura da novela, o humor, a sátira e a ridicularização se intercalam de forma marcante com o tom melancólico e soturno de uma narrativa envolta pela morte, pela falta de amor e pela crueldade:

Em uma sala iluminada por uma vela derretida, lavavam o corpo da falecida - minha irmã de seis meses. Seus olhos, opacos e imóveis, enchiam-me de horror [...] No primeiro minuto a morte causou-me uma forte impressão, mas concluí pela perfeita indiferença das pessoas ao meu redor e pela ausência de meu pai e de minha mãe, que a morte não era uma coisa importante (PANÁIEVA, 1928, p. 103).¹³

12 Начался ее туалет. Умывшись, она принялась возить по мокрому лицу своему красной суконкой, опускаемой по временам в пудру, с таким старанием, что я подумала, не хочет ли она с лицом своим сделать того же, что сделали полотеры с полом... Но, к удивлению моему, ее лицо все гуще и гуще покрывалось чем-то белым, наконец брови, ресницы, веснушки -- все исчезло, и только из тучи инея блистали карие злые глаза, жадно впиваясь в зеркало, перед которым я держала свечу. Гувернантка чем-то провела над глазом -- резко обозначилась бровь, лицо стало кривое... Но вскоре все пришло в порядок: ресницы перестали напоминать человека, только что пришедшего с морозу, губы, помазанные розовой помадой, походили на два красных земляных червяка, растертые щеки как-то странно алели. Началась уборка волос: жидкие пряди их, почувствовав прикосновение раскаленных щипцов, жалобно запищали; с них сняли папильотки, и каждый волосок, взбитый до невероятности, образовал особую буклю, так что гувернантка превратилась в рыжую болонку.

13 В комнате, освещенной нагорелой свечой, омывали тело умершей -- шестимесячной

Sendo assim, foi necessária uma atenção especial, por parte das tradutoras, para compreender o movimento pendular entre os tons de sátira e de tragédia que se revelam e se complementam dentro da narrativa, buscando manter os diferentes sentimentos e sensações suscitados por cada um, assim como as viradas de estilo. Já nos momentos satíricos, há uma grande presença da língua francesa (principalmente quando se trata da moda feminina, temos palavras como: *coiffure*, *toilette*, *modestie*, *tournure*) ligadas às futilidades das tias da protagonista e, principalmente, da governanta, mulher cruel, mesquinha e invejosa. A presença das palavras estrangeiras e, em especial, do francês é mais um elemento em comum entre as obras de Elena Gan e Avdótia Panáieva. As duas novelas refletem a discussão, muito em voga na época, sobre o futuro do país: se era preciso copiar cegamente os modelos europeus ou se enveredar por um caminho próprio.

Mais um ponto em comum entre as duas novelas é o caráter de resistência e transgressão que aparece como principal característica das protagonistas femininas. Sejam crianças ou adultas, elas representam muito mais do que uma individualidade feminina; podem ser interpretadas como símbolos do papel decisivo das mulheres na vanguarda do pensamento contra as sociedades conservadoras e as relações de poder pautadas na violência gratuita e desmedida contra os oprimidos. Natacha, protagonista de *A família Tálnikov*, mesmo criança se posiciona contra a opressão e a injustiça cometidas pelos mais fortes, recusando-se a aceitar alienação a que era submetida e sacrificando-se para salvar alguém que considerava ainda mais oprimido que ela, um irmão mais novo de apenas três anos:

44

No canto da mesma sala, meu irmão e eu brincávamos com ramos de salgueiro. Papai decidiu que queria participar de nossa brincadeira e sugeriu que meu irmão batesse nele com um salgueiro, dizendo: “Vamos ver quem bate mais doído...”. Meu irmão bateu em papai com alegria, mas em seguida foi acertado por um golpe tão forte que gritou de dor. Papai disse: “Bem, agora é sua vez de novo. Não chore! É esse o jogo: “chicote de salgueiro – chora o cavaleiro”... Mas meu irmão continuou a chorar, e por isso recebeu um novo golpe, seguido de vários golpes mais lentos mas não menos crueis. Meu pai era notável por sua força: ele dobrava em um nó o ferro atiçador de brasas. No início não me atrevi a defender o meu irmão: a minha ideia sobre os direitos dos pais era que lhes era permitido não só punir mas também matar as crianças, e eu ainda não comprehendia o que era injustiça. Mas os gritos de meu irmão fizeram-me esquecer tudo: corri para ele

моей сестры. Ее глаза с тусклым и неподвижным взором наводили на меня ужас. (...) В первую минуту смерть произвела на меня сильное впечатление, но по совершенному равнодушию окружающих, по отсутствию отца и матери я заключила, что смерть не важная вещь.

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva

e fiquei em sua frente, deixando meu pescoço e peito abertos ao meu pai para o sacrifício. Sem perceber nada, meu pai pôs-se a me bater. Ora calando-me, ora gritando mais forte, tentei fazê-lo interromper seu jogo cruel, mas ele, pálido e contorcido de raiva, continuou a chicotear-me com o salgueiro, metódica e lentamente... (PANÁIEVA, 1928, p. 105-106, tradução nossa)¹⁴

Cada uma a seu modo, as protagonistas dessas narrativas se posicionam firme e corajosamente contra o poder violento e a sociedade conivente. A primeira narradora e a protagonista de *Tribunal da sociedade* resistem, por sua vez, através do estudo e da intelectualidade, recusando-se a permanecerem restritas aos poucos conhecimentos permitidos às mulheres: francês, piano, costura, e “mexericos da sociedade”, pelas palavras da autora. Desafiam a ordem vigente indo além, acessando e produzindo conhecimentos reservados apenas aos homens e, além disso, subvertendo-os ao trazê-los para o universo do pensamento feminino. No mais, essas mulheres não se entregam à pressão social que tenta encaixá-las nos moldes e padrões de comportamento impostos ao gênero.

As escritoras e a teoria literária

A maior parte dos textos teóricos e críticos na literatura é escrita por homens e sobre homens, o que também é válido para a literatura em língua russa do século XIX. Os procedimentos linguísticos e literários usados por escritores como Dostoiévski e Tolstoi são tidos como inéditos e inaugurais nestes autores, porém a sua presença também pode ser observada nas obras de algumas escritoras que, inclusive, são cronologicamente anteriores. É o caso das novelas de Panáieva e Gan aqui discutidas.

Por exemplo, em *Tribunal da sociedade*, notamos a manifestação de múltiplas vozes, uma espécie de narrativa polifônica cuja invenção Mikhail Bakhtin (1963/1981) atribuiu a Fiódor Dostoiévski. Bakhtin desenvolve sua teoria baseando-se numa espécie de autonomia ideológica de cada personagem, autonomia essa tão profunda que estaria par a par com a complexidade e as contradições de seres humanos em carne e osso; sobrepondo, assim, a

45

14 В углу той же комнаты играла я с братом в вербы. Отец вздумал принять участие в нашей игре и предложил брату бить себя вербкой, сказав: «Увидим, кто больнее ударит...» Брат с восторгом ударил отца, но вслед за тем получил до того сильный удар, что вскрикнул от боли. Отец сказал: «Ну, теперь опять твоя очередь. Не плачь! На то игра: верба хлес -- бьет до слез!..» Но брат продолжал плакать, за что получил новый удар, за которым последовало еще несколько медленных, но не менее жестоких ударов. Отец славился своей силой: он сгибал в узел кочергу. Сперва я не смела вступиться за брата: о правах родителей я имела такое понятие, что они могут не только наказывать, но и убивать детей, а несправедливости я еще не понимала. Но вопли брата заставили меня все забыть: я кинулась к нему и заслонила его собой, оставляя на жертву отцу свою открытую шею и грудь. Ничего не заметив, отец стал бить меня. То умолкая, то вскрикивая сильней, я старалась заставить его прекратить жестокую игру, но он, бледный и искаженный от злости, продолжал хлестать вербкой ровно и медленно..

subjetividade dos personagens à subjetividade do autor (BAKHTIN, 1981, p. 5). Dentro dos romances de Dostoiévski, a subjetividade e a complexidade ideológica e psicológica de diferentes personagens coexistem, dialogam umas com as outras, entram em conflitos e consensos.

Em *O tribunal da sociedade*, percebemos semelhantes profundidade, subjetividade e autonomia. A forma epistolar lhe permite conjugar as visões de diferentes protagonistas com o objetivo de melhor apresentar a história de Zenaida:

[...] como um esboço da dupla existência de uma mulher, uma imagem da alma brilhante e pura, cintilando solenemente em seu mundo interior, e seu falso reflexo nas opiniões dos homens, nesse espelho traiçoeiro que, como o beijo de Judas, a lisonjear-nos face a face, prepara perseguição, vergonha e, muitas vezes, até a morte pelas nossas costas (GAN, 2023, p. 42).¹⁵

Cada um dos três narradores carrega consigo toda uma perspectiva que compõe seu próprio mundo, em muitos aspectos diferente do de outros narradores; mundos estes que ao longo da história se chocam, se interpenetram e se confundem, coabitam ou divergem.

Já em *A família Tálnikov*, nos deparamos com o estranhamento (*ostranénie*) que Viktor Chklóvski (1917/2019) evidencia principalmente em relação à obra de Liev Tolstói. Se em Tolstói o efeito de estranhamento se dá ao contar a história pela perspectiva de um cavalo, Panáieva o emprega de forma igualmente brilhante ao retratar o mundo dos adultos pela perspectiva de uma criança, como, por exemplo, no trecho em que descreve a festa do casamento pelo olhar de Natacha:

Uma hora mais tarde, tudo se agitava: a noiva entrou solene no salão, de braços dados com o noivo, que parecia uma lagosta de gravata branca. Sentaram-se numa mesa decorada com suntuosidade, foi servido champanhe, os convidados gritaram alguma coisa e os recém-casados se beijaram... Fiquei com tanta vergonha que corri para o quarto e fui para a cama. Um estrondo selvagem me acordou; desci as escadas correndo e com olhos sonolentos vi os noivos beijando-se de novo; os convidados vermelhos com taças nas mãos sobrepunham música frenética com seus gritos.¹⁶

15 как очерк двойного бытия женщины, картину светлой и чистой души, торжественно сияющей в своем внутреннем мире, и лживого отражения ее в мнениях людей, в этом предательском зеркале, которое, как поцелуй Иуды, льстя нам в лицо, готовит гонения, позор и часто даже смерть за плечами.

16 Через час все засутилось: невеста торжественно вошла в залу, под руку с женихом, который походил на рака в белом галстуке. Их посадили за роскошно убранный стол, начали подавать шампанское, гости что-то прокричали, и молодые поцаловались,— мне стало так стыдно, что я убежала на антресоли и легла спать. Дикий гул разбудил меня; я сбежала вниз с сонными глазами и увидела опять целование жениха с невестой; красные гости с бокалами в

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO

*Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas
Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Aydótia Panáieva*

(PANÁIEVA, 1928, p. 156, tradução nossa).

Ao contrário de Bakhtin, que afirma a primazia de Dostoiévski, Chklóvski não diz que Tolstói teria criado o estranhamento, mas apenas o cita como um bom exemplo. No entanto, com esse e muitos outros exemplos elencados em sua investigação, nenhum é de autoria feminina.

Por fim, ao constatar a escassez da presença feminina tanto nos cânones literários quanto nos da teoria e da crítica, reiteramos a importância da tradução quanto à transformação das estruturas obsoletas, e também a necessidade de se refletir sobre as escolhas de o que traduzir, quem traduzir, como traduzir, para quem e para quê traduzir.

Bibliografia

BAKHTIN, M. *Problemas de poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARRENTO, João. Palimpsestos imperfeitos. (Que significa traduzir o cânone?). In: *No horizonte do provisório. Ensaios sobre tradução*. Walter Carlos Costa, Mayara R. Guimarães, Izabela Leal (Org.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 11-24.

BASSNETT, Susan; MATOS, Naylane. “Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução”. In: *Cadernos de tradução*. Florianópolis, v. 40, nº 1, p. 456-471, jan-abr, 2020.

CHKLÓVSKI, Víktor. Arte como procedimento. Tradução de David Gomiero Molina. In: *RUS* (São Paulo), 10(14), 2019, p. 153-176. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989> Acesso em 18/04/2024.

GAN, Elena. *Tribunal da sociedade*. Tradução de Thais Carvalho Azevedo. São Paulo: Nova Alexandria, 2023.

KHVOSCHÍNSKAIA, Nadiêjda. A moça do internato. Tradução de Odomiro Fonseca. Porto Alegre: 2017.

48

KUMAR, Amith P.V. Bakhtin and Translation Studies. Theoretical Extensions and Connotations. Cambridge Scholars Publishing, 2015.

PANÁIEVA, Avdótia. *Семейство Тальниковых. (A família Tálnikov)*. Leningrado: Academia, 1928.

STRÓGANOVÁ, E. Категория «гендер» в изучении русской литературы (A categoria de gênero nos estudos da literatura russa). In: *Пол и гендер в науках о человеке и обществе (O sexo e o gênero nas ciências humanas e sociais)*. V. Uspénskaia (org.). Tver: Feminist-Press, 2005, p. 151-158.

ROJKÓVA, Anastassia. Не только жена Льва Толстого: почему так важно читать художественные произведения Софьи Толстой (Não só a mulher de Tolstói: por que é tão importante ler as obras de ficção de Sófia Tolstáia). In: *Tesis*, 30 de agosto, 2022a, s/p.

ROJKÓVA, Anastassia. «Чья вина?» Софьи Толстой — повесть женщины о женщине (De quem é a culpa, de Sófia Tolstáia: novela de uma mulher sobre uma mulher). In: *Tesis*, 12 de outubro de 2022b, s/p.

- T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
*Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas
Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva*
- SCHÉPKINA, Ekaterina. *História da personalidade feminina na Rússia.* Tradução de Érika Batista. São Paulo: Editora Feminas, 2021.
- SCHNEIDER, Graziela (org). *A revolução das mulheres. Emancipação feminina na rússia soviética: artigos, atas panfletos, ensaios.* São Paulo: Boitempo, 2017.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti; SENNA, Thaiz Carvalho (org.). *Cinema soviético de mulheres.* Rio de Janeiro: Editora Nau, 2021.
- TCHUKÓVSKI, Kornei. Avdótia Panáieva e Nekrassov. In: PANÁIEVA, A. *Семейство Тальниковых. (A família Tálnikov).* Leningrado: Academia, 1928a, p. 5-78.
- TCHUKÓVSKI, Kornei. O “Семействе Тальниковых” (Sobre A família Tálnikov). In: PANÁIEVA, A. *Семейство Тальниковых. (A família Tálnikov).* Leningrado: Academia, 1928b, p.97-102.
- TOLSTÓI, Lev; TOLSTÁIA, Sófia. *Tolstói e Tolstáia.* Tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Carambaia, 2022.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. O tradutor: perfil e análise. In: *No horizonte do provisório. Ensaios sobre tradução.* Walter Carlos Costa, Mayara R. Guimarães, Izabela Leal (Org.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 131-139.

A tradução na/da semiperiferia: a literatura brasileira na Roménia

Veronica Manole

RESUMO

Neste trabalho esboçamos uma breve história das traduções de literatura brasileira na Roménia, tentando ao mesmo tempo descrever o papel das mesmas no campo tradutório romeno. Identificamos os autores mais traduzidos, os tradutores mais prolíficos, algumas práticas de tradução (a retradução, a republicação, a tradução indireta) e salientamos o papel da censura no caso de certas traduções. A nossa análise tenta descrever uma dupla marginalidade: por um lado, o papel da tradução no âmbito de uma cultura semiperiférica (Roménia); por outro, a posição de uma literatura semiperiférica (Brasil) no campo tradutório de uma cultura semiperiférica.

Palavras-chave: *literatura brasileira, tradução literária, Roménia*

ABSTRACT

In this paper we outline a short history of Romanian translations of Brazilian literature, in an attempt to describe their role in Romanian field of translation. We identify the most translated authors, the most prolific translators, a few of the the translation practices used in this process (retranslation, republishing, indirect translations) and we outline the role of censorship for a few translations. Our analysis seeks to describe a double marginality: on the one hand, the role of literary translation in a semi-peripheric culture (Romania); on the other hand, the position of a semi-peripheric literature (Brazilian) in the translation field of a semi-peripheric culture.

Keywords: *Brazilian literature, literary translation, Romania*

1. Introdução

51

Neste trabalho¹ pretendemos esboçar um panorama geral das traduções de literatura brasileira em romeno, tomando em consideração a posição da tradução literária neste mercado editorial e questionando a relação entre duas culturas semiperiféricas², a Roménia e o Brasil. Para tal efeito, tentaremos, num primeiro momento, destacar a importância da abordagem histórica para os Estudos de Tradução, focando a nossa atenção nas traduções literárias em romeno. Num segundo momento, apresentaremos o contexto que permitiu a abertura do mercado editorial romeno para culturas ditas semiperiféricas, como a cultura brasileira. Na parte mais consistente da nossa contribuição, fazemos uma síntese das traduções de literatura brasileira em romeno publicadas em livro no século XX e no início

1 Este artigo foi redigido no âmbito do projeto *Translating Brazil through the Ideological Looking Glass* (SRG-UBB nr. 32862/20.06.2023), financiado pela Universidade Babeş-Bolyai (Roménia).

2 Utilizamos neste trabalho a análise do sistema-mundo proposta por Wallerstein nos anos 70 e refinada ulteriormente, em que o autor propõe uma distinção entre centro, semiperiferia e periferia, de acordo com aspectos econômicos, políticos e culturais. De acordo com este modelo, a Roménia e o Brasil teriam o estatuto de países semiperiféricos; ver WALLERSTEIN (2004) para uma síntese.

do século XXI, propomos uma descrição das etapas mais importantes desse processo e destacamos alguns dos mecanismos inerentes a ele: a tradução indireta, a republicação e a retradução. Nas conclusões, salientamos os aspectos mais importantes deste brevíssimo estudo sobre as traduções de literatura brasileira em romeno, tentando responder às perguntas de D'HULST (2010, p. 399-403): *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando, cui bono.*

2. O que é que um olhar histórico revela sobre as traduções?

A recente publicação dos primeiros dois volumes da obra coletiva *O istorie a traducerilor în limba română* [Uma história das traduções na língua romena]³, que se concentram sobre o fenômeno tradutório na cultura romena ao longo do século XX, permite-nos tecer algumas considerações sobre a relevância da abordagem histórica nos Estudos da Tradução.

Em primeiro lugar, uma abordagem histórica oferece ao pesquisador a possibilidade de observar “what can history mean for the understanding of the multifarious forms of translation (a process, a product, a trope, an institution, a theory, etc.)” (D'HULST, 2010, p. 397). No caso do projeto *ITLR – O istorie a traducerilor în limba română* [Uma história das traduções na língua romena], pode-se observar como evoluiu a tradução literária no espaço cultural romeno ao longo de mais de um século e analisar as práticas editoriais e tradutórias, a influência da(s) ideologia(s) e dos contextos sociopolíticos, o papel das instituições literárias e o posicionamento profissional dos tradutores. Por exemplo, (RĂDULESCU, 2021, p. 100-111; PELEA e BUGIAC, 2021, p. 111-116; PÂCLEANU, 2021, p. 116-124) salientam o papel fulcral da censura⁴ durante a ditadura comunista (1947-1989), com consequências evidentes para a seleção dos autores e das obras publicadas, para a publicação parcial de certos textos (aspecto relevante também para as traduções de dois romances de Érico Veríssimo) e para as estratégias de tradução (por exemplo, a autocensura dos próprios tradutores⁵, que tinham a tendência de atenuar, mitigar ou até eliminar certos vocábulos ou conceitos considerados impróprios pelo regime).

Em segundo lugar, uma abordagem histórica mais ampla permite examinar com mais atenção a posição de uma determinada literatura (neste

3 Trata-se de um projeto ambicioso, inspirado na obra francesa *Histoire des traductions en langue française* (que conta com quatro volumes publicados na editora Verdier e retrata a história das traduções em francês do século XV até ao século XX). No âmbito do projeto romeno, *ITLR – O istorie a traducerilor în limba română* [Uma história das traduções na língua romena], idealizado e coordenado pela professora Muguraș Constantinescu, já foram publicados dois volumes dedicados às traduções romenas do século XX. A nossa contribuição neste projeto de âmbito nacional foi a redação dos subcapítulos sobre as traduções de autores brasileiros e portugueses (MANOLE 2021a; MANOLE 2021b).

4 Ver também a análise detalhada de POPA (2010) sobre o papel da censura nas traduções francesas de autores oriundos da Romênia, da Hungria, da Polônia, da Tchecoslováquia e da URSS.

5 RĂDULESCU (2012) descreve o fenômeno através do exemplo do intelectual e tradutor romeno Paul Miclău.

caso, a literatura brasileira) no panorama mais geral das traduções literárias publicadas na Romênia e tentar determinar causalidades e efeitos que decorrem desta posição. Antecipando a análise das próximas seções deste trabalho, podemos desde já afirmar que a literatura brasileira tem uma posição periférica no campo tradutório⁶ romeno, tendo as traduções de literaturas centrais (francesa, inglesa, alemã, russa, etc.) uma posição dominante ao longo do século XX e no início do século XXI.

Por fim, a análise da evolução das traduções feitas a partir de uma literatura específica (mais concretamente, a literatura brasileira) permite descortinar a influência do contexto sociopolítico, ideológico e cultural sobre a escassa penetração cultural do Brasil no espaço cultural romeno, em termos de autores traduzidos e obras escolhidas. Por outro lado, é possível destacar certos mecanismos que possibilitaram essas traduções (a tradução indireta, a tradução parcial, a retradução, o papel essencial de alguns tradutores, etc.).

Vejamos, na seção seguinte, uma breve apresentação da cultura romena enquanto exemplo típico de “cultura de tradução” (BAER, 2011, p. 1-15), papel que decorre também da sua posição semiperiférica no sistema literário mundial⁷.

3. A estreia das (semi-)periferias no campo tradutório romeno

A relação entre traduções e produções literárias originais apresenta-se tensionada e até conflitual na cultura romena. Já em 1840, na sua tentativa de combater a “mania da imitação” que ameaçava “matar [...] o espírito nacional”, Mihail Kogălniceanu afirmou peremptoriamente: “As traduções não fazem, porém, uma literatura”⁸. Algumas décadas mais tarde, Nicolae Iorga afirmava que a Romênia era uma “colônia cultural” francesa (MORAR, 2021, p. 51) e lamentava o estatuto periférico da cultura do seu país.

Se na primeira metade do século XX podemos observar uma preferência, por um lado, pelas traduções de culturas hegemônicas e de alguns autores de literaturas semiperiféricas (BORZA, 2018; MORAR, 2021; BAGHIU 2021), a partir do final dos anos 40, assistimos a uma abertura em relação a outras regiões, como a América Latina e África (BAGHIU, 2018), que chamaremos respectivamente de “semiperiféricas” e “periféricas”, na acepção de Wallerstein. É neste período que alguns autores de culturas semiperiféricas e periféricas começam a ser traduzidos em romeno, sendo Jorge Amado um dos casos mais ilustrativos. Devemos mencionar, porém, que esta abertura

⁶ Utilizamos a expressão “campo tradutório” adotando para as traduções literárias o conceito de “campo literário” de BOURDIEU (1996); ver também SAINT MARTIN (2022, p. 222-235) para uma descrição sintética do conceito de campo na obra de Bourdieu.

⁷ Ver também a ideia do filósofo romeno Constantin Noica, que afirmou que a Romênia podia ser “o tradutor da Europa”, apresentada por COTTER (2011, p. 79-95); URSA (2018, p. 309), por sua vez, menciona que até 1990, na cultura romena, as traduções foram “part and parcel of the national project”.

⁸ Texto original, em romeno: “Traducțiile nu fac însă o literatură”.

em relação às culturas semiperiféricas ou periféricas ocorre também com condicionalismos ideológicos. De novo, o caso do escritor Jorge Amado é exemplar: entre 1948 e 1957 são traduzidas em romeno apenas as obras de índole realista socialista⁹, mas as traduções cessam quando o autor se afasta do Partido Comunista Brasileiro.

Vejamos, de uma forma sintética, que autores brasileiros foram traduzidos no século XX e no início do século XXI, tentando, ao mesmo tempo, destacar alguns mecanismos editoriais envolvidos neste processo.

4. A tradução da literatura brasileira na Romênia: configuração de algumas etapas

Nesta seção fazemos um levantamento das traduções romenas de literatura brasileira e propomos algumas etapas na cronologia desse processo, tentando responder às perguntas de D'HULST (2010, p. 399-403): *quis* (Quem traduziu?), *quid* (O que é que se traduziu?), *ubi* (Onde é que foram escritas, impressas, publicadas e distribuídas as traduções?), *quibus auxiliis* (Que instituições ofereceram apoio aos tradutores e aos editores?), *cur* (Porque é que aparem as traduções e porque é que aparecem como tal?), *quomodo* (Como são feitas as traduções?), *quando* (as origens das traduções, a sua classificação temporal), *cui bono* (Quais são os efeitos das traduções, as suas funções e os seus usos na sociedade?).

4.1 O longo despertar: 1900-1947

Na primeira metade do século XX, não identificamos uma abordagem sistemática em relação à tradução de obras brasileiras em romeno, com os únicos dois volumes publicados ao longo de quatro décadas indicando que se trata de eventos editoriais aleatórios e marginais. Em 1929, é publicado em Bucareste o primeiro volume de literatura brasileira, *O răzbunare* de Medeiros e Albuquerque, pelo editor G. Filip, com uma tradução de Vana Umbră, e em 1930, *Somnul cel de groază*, de Henrique Maximiliano Coelho Neto, traduzido por Mihail D. Em periódicos¹⁰, a primeira tradução da literatura brasileira data de 1908: *Bătrânul* [título original: O velho] de Henrique Maximiliano Coelho Neto, publicado por *Românul literar*, traduzido por Elisa Serea. P. Dorneanu é o tradutor do conto *Îndărătnicul* [título original: O teimoso], de José Joaquim Medeiros e Albuquerque, publicado em 1914 na revista *Minerva literară ilustrată* (Vilas-Boas da Mota 2010, 325). O mesmo tradutor verte para

9 DURÃO e PERUCHI (2022) propõem uma análise dessas obras de Jorge Amado, sugerindo que podem ser caracterizadas por um amálgama de “negatividade na descrição da opressão social e de positividade na essência redentora do popular”, com influência para as obras ulteriores.

10 Informação encontrada em VILAS-BOAS DA MOTA (2010).

o romeno, em 1914 e 1915, o conto de Machado de Assis: *Infirmierul* [título original: *O enfermeiro*] e o texto *Un testament* [Um testamento], publicados nas revistas *Minerva literară ilustrată* e *ASTRA*, respectivamente.

Esta presença marginal da literatura brasileira no campo tradutório romeno explica-se pelos escassos contatos diplomáticos entre os dois países: a Romênia abriu um legado no Rio de Janeiro em 1928, o Brasil retribui o gesto um ano depois, mas fecha a sua missão diplomática em 1939. Em 1962 será aberta a embaixada brasileira em Bucareste, mas as relações entre os dois países continuarão distantes. O ensino do português na Romênia começa só em 1974, graças ao leitorado criado pelo Instituto de Alta Cultura (atualmente o Instituto Camões) de Lisboa. Portanto, sem um ensino sistemático do português (essencial na formação de tradutores) e sem relações diplomáticas contínuas e consistentes, não foi criado um contexto institucional propício para a publicação de autores brasileiros na Romênia.

4.2 O filtro ideológico: 1948-1958

O levantamento das traduções realizadas antes da Primeira Guerra Mundial e do período entre as duas guerras mundiais é, portanto, bastante frágil. A situação alterar-se-á, no entanto, na década de 1950, com a “primeira dispersão geográfica” (BAGHIU, 2018, p. 66) das traduções de romances. Como também observa ZAMFIR (2011a e 2011b), as escolhas das editoras privilegiavam os romances de cunho realista socialista, que serviam à propaganda do regime. As primeiras traduções da obra de Jorge Amado ilustram a primazia do “filtro ideológico”¹¹ na seleção dos títulos traduzidos e a prática das traduções indiretas (através do russo, do francês ou do espanhol). Assim, entre 1948 e 1957, serão publicados os seguintes volumes: *Pământ fără de lege* (1948) [título original: *Terras do Sem-Fim*], traduzido por George Demetru Pan, e seguido de uma segunda edição em 1949; *Prima zi de grevă* [volume que integra o fragmento *Primeiro dia da greve* da obra *Jubiajá* e um fragmento de *Terras do Sem-Fim*, publicado com o título *Viața în colibă* [A vida na cabana]] (1949), traduzidos por George Demetru Pan; *Pământul fructelor de aur* [São Jorge dos Ilhéus] (1950), tradução abreviada a partir de uma edição em espanhol, realizada por Petre Iosif; *Cavalerul speranței: viața lui Luís Carlos Prestes* [Cavaleiro da esperança: a vida de Luís Carlos Prestes] (1951), tradução abreviada a partir de uma edição francesa, realizada por Octavian Nistor; *Secerișul roșu* [Seara Vermelha] (1952), uma tradução a partir de uma edição russa, realizada por Vera Ilchievici e Ionel Jianu; a trilogia de quase mil páginas, *Subteranele libertății* (1957) [título original: Os subterrâneos da liberdade], traduzida por H. R. Radian e Constantin Țoiu.

55

¹¹ Utilizamos a terminologia proposta por TERIAN (2013), que fala sobre o “filtro ideológico” analisando as traduções romenas de obras de teoria literária.

No mesmo período, são publicados também dois volumes de Orígenes Lessa: a coletânea de contos *Dona Berala își caută fiica* (1957) [título original: *Dona Berala procura a filha*], traduzida por Nicolae Filipovici e Marcel Gafton, e o romance *Pâineea și visul* (1961) [título original: *O feijão e o sonho*]. Em 1958, é publicada a peça *Vulpea și strugurii* [título original: *A raposa e as uvas*], de Guilherme Figueiredo, traduzida por Radu Miron, Zina Lasernon e Mariana Vincze.

4.3 Três décadas de perdas e ganhos: 1959-1989

Nos anos 60, assiste-se a uma abertura em relação à obra de outras personalidades da literatura brasileira. Por um lado, podemos considerar essas três décadas como uma etapa em que se registam vários ganhos (aparecem as traduções diretas, são publicadas obras variadas, de autores clássicos e contemporâneos, é editada uma consistente antologia de poesia brasileira). Por outro lado, porém, podemos igualmente descrever esta etapa como um período em que se podem observar algumas perdas, sendo a mais evidente a intervenção da censura comunista¹², que mutilou diversos textos, através da eliminação ou da edulcoração dos trechos considerados “problemáticos”. Um exemplo ilustrativo neste sentido são os romances políticos de Érico Veríssimo *Incidente em Antares* e *Senhor Embaixador*.

Em 1962, Romulus Vulpescu traduz diretamente do português a obra de Carolina Maria de Jesus *São Paulo, Strada A, nr. 9* [título original: *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*]. Com a publicação deste volume, assistimos a um momento importante na história das traduções romenas: Carolina Maria de Jesus é a primeira autora de língua portuguesa a ser traduzida, o que constitui em si um evento excepcional, uma vez que ainda hoje, as autoras de língua portuguesa (exceto Clarice Lispector) têm uma presença tímida no campo tradutório romeno. Em 1965, é publicada a obra-prima de Machado de Assis, *Dom Casmurro* [título original: *Dom Casmurro*], na tradução de Paul Teodorescu. O romance será retraduzido em 2012 por Simina Popa, sendo um dos raríssimos caso de retradução de obras literárias brasileiras. Em 1966, são publicados dois volumes: *Vieți seci* [título original: *Vidas secas*], de Graciliano Ramos, traduzido por Andrei Benedek e *Negrul Ricardo* [título original: *Moleque Ricardo*], de José Lins do Rego, traduzido por Aurel Lambrino e H. R. Radian.

O ano de 1970 marca outro evento editorial de importância, pois Darie Novăceanu publica *Antologia poeziei braziliene* [A antologia da poesia brasileira], em que inclui autores de diferentes épocas, desde o período colonial (Gregório de Matos Guerra, Claudio Manuel da Costa) até à segunda metade do século XX

12 Ver também Manole (2017) sobre o papel da censura na tradução do romance *Os Maias* de Eça de Queirós.

(Ferreira Gullar e Octavio Mora). Infelizmente, esta iniciativa continua singular no campo tradutório romeno, cujo gênero privilegiado é o romance.

Em 1971, aparece o romance *São Bernardo* [título original: *Săo Bernardo*], de Graciliano Ramos, traduzido por H. R. Radian, e um ano depois é publicada a peça *Regele lumiñărilor* [título original: *O rei da vela*], de Oswald de Andrade, na coleção Thalia, da editora Univers, na tradução de Elena Bălan-Osiac. Em 1975, Micaela Ghițescu traduz a obra-prima de Érico Veríssimo, *Incident la Antares* [título original: *Incidente em Antares*], e seis anos depois é publicado o romance *Domnul ambasador* [título original: *O senhor embaixador*] (1981). Ambos os romances foram publicados com intervenções substanciais dos censores, que se certificaram de que a grande maioria dos trechos que continham críticas aos regimes ditatoriais fossem removidos (GHIȚESCU, 2012). Graças às diligências da tradutora Micaela Ghițescu, ambos os romances são republicados após a queda da ditadura comunista, agora em suas versões integrais: *Incident la Antares* em 2002, pela editora Polirom, com um extenso posfácio assinado por Mihai Zamfir, e *Domnul ambasador* em 2005, pela editora Vivaldi.

A década de 80 também foi marcada pelo recomeço das traduções da obra de Machado de Assis, com dois volumes publicados em 1986 pela Minerva: *Quincas Borba* [título original: *Quincas Borba*], na tradução de Elena Roicu-Bucșa, e *Memoriile postume ale lui Brás Cubas* [título original: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*], na tradução de Andrei Ionescu. Sendo que essa segunda tradução será republicada em 2005 pela editora Leda. Em 1982, Marian Papahagi traduz o volume *Metamorfozele* [título original: *As metamorfoses*] de Murilo Mendes. Em 1986, foi também traduzido por Valeria-Elena Ștefănescu o romance *Amintirile unui sergent de poliție* [título original: *Memórias de um Sargento de Milícias*], de Manuel Antônio de Almeida. São publicados também autores contemporâneos, como José Sarney, de cuja obra Micaela Ghițescu traduziu um volume de contos em 1986, *Apele de miazănoapte* [título original: *Norte das águas*]. Recomeça nesta década a publicação de traduções de obras de Jorge Amado: *Gabriela* [título original: *Gabriela, cravo e canela*], traduzido por Dan Munteanu, e *Păstorii nopții* [título original: *Os pastores da noite*], na tradução de Gabriela Banu. Aparecem, num único volume, *Sclava Isaura* [título original: *A escrava Isaura*] e *Căutătorul de diamante* [título original: *O garimpeiro*], de Bernardo Guimarães, na tradução de Alexandru Lincu.

4.4 O pós-comunismo e a adoção da lógica do mercado: 1990-2000

O pós-comunismo pode ser caracterizado como uma época de transição, em que as editoras romenas tiveram de se adaptar à lógica capitalista, depois

de décadas de práticas e políticas editoriais impostas pelo Estado. Ao mesmo tempo, assistimos à dissolução *de facto* da censura, o que permitiu que os editores publicassem obras sem quaisquer constrangimentos de natureza ideológica e/ou política. Porém, sobretudo nos anos 90, as editoras funcionam num vazio legislativo, com consequências específicas da época, como a publicação de obras sem direitos de autor ou a precarização do trabalho dos tradutores.

No contexto da enorme audiência da novela *Sclava Isaura*, o romance homônimo será reeditado duas vezes após a Revolução de 1989, em 1991 e 1993. Alexandru Lincu traduziu também *Tristul sfîrsit de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto [título original: *Triste Fim de Policarpo Quaresma*] em 1991, publicado pela Sturion em Bucareste. Em 1994, apareceu *Sinha-Moça: Tânăra stăpână* [título original: *Sinhá-Moça*], de Maria Dezonne Pacheco Fernandes. Nos anos 90, continuaram a ser traduzidas obras de Jorge Amado: *Căpitani nisipului* (1995) [título original: *Capitães da Areia*] e *Tocaia Grande: fața ascunsă* (1999) [título original: *Tocaia Grande: a face obscura*]. Micaela Ghițescu traduz dois romances de Antônio Olinto: *Copacabana* (1993) [título original: *Copacabana*] e *Timpul piațelor* (1994) [título original: *Tempo de palhaços*], um romance de José Sarney, *Stăpânul mării* [título original: *O dono do mar*] (1997) e um romance de Neida Lúcia Moraes, *Mucegaiul de pe pâine* (1998) [título original: *Mofo no pão*]. Nesta década, observamos também a ascensão do autor brasileiro de best-sellers Paulo Coelho. O romance *Alchimistul* [título original: *O Alquimista*], traduzido por Micaela Ghițescu, foi publicado pela Nemira em 1995 e, ao longo dos anos, a editora Humanitas publicou vários livros deste autor. Micaela Ghițescu traduz a saga *Timpul și vântul* [título original: *O tempo e o vento*], de Érico Veríssimo, publicada em sete volumes na coleção *Biblioteca pentru toți* [Biblioteca para todos], da Minerva: *Ana Terra* (1993) [título original: *Ana Terra*], *Un anume căpitan Rodrigo* (1993) [título original: *Um Certo Capitão Rodrigo*], *Teiniagùa – frumoasa Luzia* (1994) [título original: *A Teiniaguá*], *Războiul* (1994) [título original: *A guerra*], *Roza vânturilor* (2000) [título original: *Rosa-dos-Ventos*], Chantecler (2001) [título original: *Chantecler*], *Umbra îngerului* (2001) [título original: *A sombra do Anjo*].

Há também traduções de obras poéticas. Em 1995, Daniela Cofsinski traduziu o volume *În prezența ta* [tradução a partir do espanhol: *Em tu presencia*], que é uma coletânea de poemas de José Eduardo Mendes Camargo, seguido de outra obra bilíngue do mesmo autor, *Înainte de-a te atinge. Antes de te tocar*, publicado em 2001.

Por último, vale a pena mencionar o número temático de 1998 da revista *Secolul 20*, dedicado ao Brasil, no qual uma série de tradutores, entre os quais Micaela Ghițescu e Mioara Caragea, ambas com contribuições substanciais, oferecem ao público romeno textos fundamentais sobre antropologia cultural, história, filosofia e literatura.

O apoio da Embaixada do Brasil também foi decisivo no final do século XX, especialmente através da atividade do Embaixador José Jerônimo Moscardo, que assinou os prefácios e contribuiu para a criação da série Brasiliiana da Editora Univers, em que foram publicados três volumes que contribuem para a compreensão da história e da cultura brasileiras: *Scurtă istorie a Braziliei: 1500-1996* (2000) [título original: *Breve História do Brasil*], de Hernani Donato, traduzido por Micaela Ghițescu, *Formarea economică a Braziliei* (2000), de Celso Furtado [título original: *Formação econômica do Brasil*], traduzido por Fernando Klabin e Elena Sburlea, *Stăpâni și sclavi* (2000) [título original: *Casa Grande e Senzala*], de Gilberto Freyre, traduzido por Despina Niculescu.

4.5 O amadurecimento do mercado editorial: o início do século XXI

A partir dos anos 2000, o mercado editorial romeno mostra uma certa maturidade, notando-se a adoção de práticas e políticas editoriais comparáveis com as dos demais países europeus. Sobretudo depois da adesão da Romênia à União Europeia (em 2007) observa-se uma tentativa por parte do editores de se alinhar aos padrões europeus da indústria editorial, mas este período coincide com a crise financeira de 2007-2008, que afetou a atividade editorial.

Assinalamos a primeira tradução do volume de José Mauro de Vasconcelos, *Meu pé de laranja lima*, feita por Micaela Ghițescu e publicada em 2004 pela editora Humanitas sob o título *Lăstarul meu de portocal* e a recente retradução, de 2023, feita por Corina Nuțu e publicada pela editora Vellant sob o título *Dulcele meu lăstar de portocal*.

Provavelmente evento editorial mais importante deste período foi a publicação pela editora Univers de quase trinta títulos de autores brasileiros, com o apoio do Ministério da Cultura e da Fundação Biblioteca Nacional. Trata-se de romances da autoria de Jorge Amado, Moacyr Scliar, Alberto Mussa, Raimundo Carrero, Julián Fuks, Adriana Lisboa, Clarice Lispector e Patrícia Melo. Graças a esta série de traduções (algumas esgotadas, outras ainda hoje disponíveis nas livrarias), o acervo de obras brasileiras disponíveis em romeno aumentou de forma significativa. Outras editoras apostaram em autores como Fernanda Torres, Paulo Lins e Luís Fernando Veríssimo.

Foi neste período, sobretudo devido às traduções feitas por Dan Munteanu Colán e publicadas em 2014-2015 pela editora Univers – *Aproape de inima vijelioasă a lumii* [título original: *Perto do coração selvagem*], *Patimile după G.H.* [título original: *A paixão segundo G. H.*] *Apa vie. Ora stelei* [título original: *Água viva. A hora da estrela*] – que a escritora Clarice Lispector se tornou mais conhecida para o público romeno. Em 2019, a editora Univers publicou outro volume da sua obra *O suflare de viață* [título original: *Um sopro de vida*], também na tradução de Dan Munteanu Colán, ao passo que em 2021 e em 2022, a editora Humanitas publicou em dois volumes,

na tradução de Anca Milu-Vaidesegan, a integral dos contos, sob os títulos *Cea mai mică femeie din lume* [título do conto: *A menor mulher do mundo*] e *Fericire clandestină* [título do conto: *Felicidade clandestina*].

Assinalamos a tradução recente de autores contemporâneos, como João Paulo Cuenca, *Singurul final fericit pentru o poveste de dragoste e un accident* [título original: *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*] (tradutora Iolanda Vasile) ou Luiz Ruffato, *Vară târzie* [título original: *O verão tardio*] (tradutora Isabel Lazăr), Nélida Piñon *Vocile deșertului* [título original: *Vozes do deserto*] (tradutora Corina Nuțu).

Conclusões

Depois deste levantamento das traduções de literatura brasileira publicadas na Romênia, tentaremos responder às perguntas que D'HULST (2010, p. 399-403) considera relevantes para a história das traduções, de forma a sistematizar as informações bibliográficas apresentadas.

Quis? (Quem traduziu?) Destacam-se alguns nomes de tradutores mais prolíficos, como Micaela Ghițescu, com quase vinte volumes traduzidos, seguida por H. R. Radian e George Demetru Pan, com três, e Gabriela Banu, com dois. Salientamos também a prática de tradução a quatro mãos, em que um tradutor faz a tradução inicial e um escritor é responsável pela estilização do texto final. A título de exemplo, mencionamos a obra de Jorge Amado *Subteranele libertății* [título original: *Os subterrâneos da liberdade*], traduzida em 1957 por H. R. Radian (tradutor) e Constantin Țoiu (escritor).

Quid (O que é que se traduziu?) O romance é, de longe, o gênero literário privilegiado, mas observamos também uma abertura para a poesia. O autor mais traduzido é Jorge Amado (quinze obras, uma reedição e uma retradução), seguido por Érico Veríssimo (onze volumes traduzidos). Mencionamos também outros autores e autoras que têm vários volumes traduzidos, como Clarice Lispector, Moacyr Scliar, Alberto Mussa, Machado de Assis.

Ubi (Onde é que foram escritas, impressas, publicadas e distribuídas as traduções?) Em geral, observamos que, tanto na época comunista como no pós-comunismo, as editoras de prestígio se encarregam da tradução de autores brasileiros: Univers, Minerva, Humanitas, Polirom. A editora Univers, que teve um papel muito importante na divulgação das literaturas estrangeiras antes de 1989, publicou (com intervenções da censura) Érico Veríssimo, e depois de 1989 continuou com alguma frequência a publicação de autores brasileiros.

Quibus auxiliis (Que instituições ofereceram apoio aos tradutores e aos editores?) Destaca-se o papel do Ministério da Cultura e da Fundação Biblioteca Nacional, que apoiaram várias traduções, sobretudo depois de 1989. Graças a este apoio, a editora Univers publicou entre 2014 e 2016 quase trinta volume de autores contemporâneos ou do século XX. Devemos

mencionar que a Embaixada do Brasil em Bucareste teve, sobretudo nos anos 90, um papel fundamental na divulgação da literatura brasileira na Romênia, através do seu apoio institucional.

Cur (Por que as traduções ocorrem e por que ocorrem como tal?) As causalidades deste processo, que tem mais de um século, são complexas. Quando lemos as memórias da tradutora Micaela Ghițescu, descobrimos que algumas traduções (por exemplo, as obras de Antônio Olinto) são o resultado do encontro entre o escritor e a tradutora, que fez também o trabalho de agente literária e convenceu as editoras a publicar os volumes. Há também motivações ideológicas, sobretudo no que diz respeito à publicação de algumas obras de Jorge Amado no final dos anos 40 e nos anos 50. Por fim, os apoios institucionais, como o da Fundação Biblioteca Nacional, representam um incentivo importante para os editores que não querem arriscar e pôr no mercado autores de uma literatura menos conhecida na Romênia.

Quomodo (Como são feitas as traduções?) Em geral, trata-se de traduções diretas, do português. Porém, sobretudo na década dos anos 50, são publicadas traduções indiretas, feitas a partir de outras línguas, como o francês, o russo ou o espanhol. Salientamos que o ensino do português na Romênia começou apenas em 1974 na Universidade de Bucareste e, por conseguinte, que as traduções anteriores a esta data são feitas por autodidatas (o mais notável caso é o da tradutora Micaela Ghițescu), por tradutores com conhecimentos de outras línguas românicas e com conhecimentos passivos de português (os hispanistas Andrei Ionescu e Dan Munteanu Colán) ou a partir de outros idiomas (as traduções indiretas do russo, do francês ou do espanhol).

Quando (as origens das traduções, a sua classificação temporal) A nossa classificação temporal das traduções mostra que, *de facto*, o início das traduções romenas de literatura brasileira coincide com a implantação do regime comunista romeno, que trouxe uma abertura para o Sul global (ou, para utilizar a terminologia em uso durante a Guerra Fria, o terceiro mundo), aspecto já assinalado também por BAGHIU (2018) na sua análise sobre as traduções romenas de romances¹³. Os únicos dois títulos publicados antes da Segunda Guerra Mundial, *O răzbunare*, de Medeiros e Albuquerque, e *Somnul cel de groază*, de Henrique Maximiliano Coelho Neto, têm um caráter marginal num panorama cultural dominado por traduções de obras ocidentais (francesas, inglesas, alemãs ou italianas).

Cui bono (Quais são os efeitos das traduções, as suas funções e os seus usos na sociedade?) Trata-se da pergunta mais difícil, uma vez que as traduções têm importância tanto para as culturas de origem (que assim podem ter uma divulgação mais ampla, a nível internacional), como para as culturas

13 Ver também os dois volumes compilados e editados por pesquisadores da Academia Romena: *Dictionarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989* [O dicionário cronológico do romance traduzido na Roménia das origens até 1989] e *Dictionarul cronologic al romanului tradus în România 1990-2000* [O dicionário cronológico do romance traduzido na Roménia 1990-2000], em que se pode observar como evolui a tradução do romance a partir do final da década dos anos 40.

alvo (que, ao receber textos de autores estrangeiros, se tornam mais abertas para a circulação das ideias). Aliás, no panorama editorial romeno atual, em que as traduções literárias continuam a ter um papel muito significativo, a diversidade das traduções ou, antes pelo contrário, a especialização de uma editora em certos espaços culturais, são estratégias importantes de posicionamento no mercado.

À guisa de conclusão, acrescentamos que para a cultura romena e a sua relação problemática com as traduções (tomando em consideração a ameaça da “mania da imitação”, sobre a qual Mihail Kogălniceanu já alertava no século XIX), o contato com as semiperiferias, como é o caso da cultura brasileira, só pode ser benéfico. Longe de despertar o mesmo impulso imitativo das culturas hegemônicas (anualmente traduzem-se centenas de volumes sobretudo a partir das línguas inglesa e francesa), o contato mais distante com o outro periférico, longínquo, exótico, etc. tem uma força sedutora diferente: a de descobrir e de se deixar ser descoberto.

BAER, Brian James. “*Introduction: Cultures of Translation*”. In: BAER, Brian James. Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011.

BAGHIU, Ștefan. “*Strong domination and subtle dispersion: a distant reading of novel translation in Communist Romania*”. In: SASS, Maria; BAGHIU, Ștefan; POJOGA, Vlad. The Culture of Translation in Romania / Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien. Berlin: Peter Lang, 2018.

_____, Ștefan. “Translations of Novels in the Romanian Culture during the Interwar Period and WWII (1918-1944): A Quantitative Perspective”. Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory (online). 7(2): Cluj-Napoca, 2021.

BORZA, Cosmin. “*Translating Against Colonization. Romanian Populists' Plea for Peripheral Literatures (1890–1916)*”. In: SASS, Maria; BAGHIU, Ștefan; POJOGA, Vlad. The Culture of Translation in Romania / Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien. Berlin: Peter Lang, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COTTER, Sean. “*Romania as Europe's Translator: Translation in Constantin Noica's National Imagination*”. In: BAER, Brian James. Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011.

63

D'HULST, Lieven. “*Translation history*”. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER Luc. Handbook of Translation Studies. Vol. 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010

DURÃO AKCELRUD, Fabio e PERUCHI, Camila. “*Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado*”. Literatura: Teoría, Historia, Crítica. vol.24, n.1, pp.187-208, 2022.

GHIȚESCU, Micaela. *Între uitare și memorie*. București: Humanitas. 2012.

KOGĂLNICEANU, Mihail. “*Introducție [la Dacia literară]*”. IVAȘCU, George. Din istoria teoriei și a criticii literare românești: 1812-1866. București: Editura Didactică și Pedagogică. Vol. 1. 1967.

MANOLE, Veronica. “A intervenção da censura comunista em traduções romenas de literatura portuguesa: o romance “Os Maias” de Eça de Queirós”. *Translationes*. vol.9., pp. 114-128. DOI: 10.1515/tran-2017-0007

_____.,. Veronica. “Literatura braziliană în traducere”. In CONSTANTINESCU, Muguraş; DEJICA Daniel; VÎLCEANU, Titela. O istorie a traducerilor în limba română. Vol. 2. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2022a.

_____.,. Veronica. “Literatura portugheză”. In CONSTANTINESCU, Muguraş; DEJICA Daniel; VÎLCEANU, Titela. O istorie a traducerilor în limba română. Vol. 2. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2022b.

MORAR, Ovidiu. “Situatia traducerilor în limba română în contextul cultural-istoric al secolului al XX-lea”. In: CONSTANTINESCU, Muguraş; DEJICA Daniel; VÎLCEANU, Titela. O istorie a traducerilor în limba română. Vol. 1. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2021.

PÂCLEANU, Ana-Maria. “Traducerea literaturii engleze sub censura comunistă”. In: CONSTANTINESCU, Muguraş; DEJICA Daniel; VÎLCEANU, Titela. O istorie a traducerilor în limba română. Vol. 1. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2021.

64

PELEA , Alina e BUGIAC, Andreea. “Traducerea literaturii franceze sub censura comunistă”. In: CONSTANTINESCU, Muguraş; DEJICA Daniel; VÎLCEANU, Titela. O istorie a traducerilor în limba română. Vol. 1. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2021.

POPA, Ioana. *Traduire sous contraintes: Littérature et communisme (1947-1989). Les écrivains et le communisme*. Paris: CNRS Éditions, 2010.

RĂDULESCU, Anda. “Entre censure et autocensure littéraire en Roumanie : L'odyssée d'un journal intime à l'époque communiste”. TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. 23(2): 2012.

RĂDULESCU, Anda. “Cenzura în perioada comunistă: traducerile și problema străinului”. In: CONSTANTINESCU, Muguraş; DEJICA Daniel; VÎLCEANU, Titela. O istorie a traducerilor în limba română. Vol. 1. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2021.

TERIAN, Andrei. *Critica de export: teorii, contexte, ideologii*. Bucureşti: Editura Muzeul Literaturii Române, 2013.

V. MANOLE
*A tradução na/
da semiperiferia: a
literatura brasileira
na Roménia*

URSA, Mihaela. "Made in translation. A national poetics for the transnational world". In: MARTIN, Mircea; MORARU, Christian; TERIAN, Andrei. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsburry, 2018.

SAINT MARTIN, Monique de. "A noção de campo em Pierre Bourdieu". *Revista Brasileira de Sociologia*. vol. 10. no. 26, 2022.

VILAS-BOAS DA MOTA, Ático. *Brasil e Romênia: pontes culturais*. Brasília: Thesaurus, 2010.

WALLERSTEIN, Immanuel. *World-Systems Analysis. An Introduction*. Durham: Duke University Press, 2004.

ZAMFIR, Mihai. "Traduceri trădătoare (I)". *România literară*. Nr. 31, 2011a.

_____, Mihai. "Traduceri trădătoare (final)". *România literară*. Nr. 33, 2011b.

INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ "SEXTIL PUȘCARIU". Dictionarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989. București: Editura Academiei Române, 2005.

INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ "SEXTIL PUȘCARIU". Dictionarul cronologic al romanului tradus în România 1990-2000. București: Editura Academiei Române, 2017.

65

Obras brasileiras traduzidas em romeno mencionadas no artigo

ALMEIDA, Manuel António. *Amintirile unui sergent de poliție*. Tradução de Valeria-Elena Ștefănescu. București: Univers, 1986.

AMADO, Jorge. *Pământ fără lege*. Tradução de George Demetru Pan. București: Editura de Stat, 1948.

_____. Jorge. *Cavalerul speranței: viața lui Luís Carlos Prestes*. Tradução de Octavian Nistor. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă: Tip. Atelierele Grafice Nr. 1, 1951.

_____. Jorge. *Pământul fructelor de aur*. Tradução de Petre Iosif. București: Editura de Stat, 1950.

_____. Jorge. *Prima zi de grevă*. Tradução de George Demetru Pan. București: Editura pentru Literatură și Artă a R. P. R.

_____, Jorge. *Secerisul roșu*. Tradução de Vera Ilchievici e Ionel Jianu. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.

_____, Jorge. *Subteranele libertății*. Tradução de H. R. Radian e Constantin Toiu. București: ESPLA, 1957.

_____, Jorge. *Gabriela*. Tradução de Dan Munteanu. București: Univers, 1981.

_____, Jorge. *Păstorii nopții*. Tradução de Gabriela Banu. București: Univers, 1989.

_____, Jorge. *Căpitani nisipului*. Tradução de Gabriela Banu. București: Logos, 1995.

_____, Jorge, Tocaia Grande: fața ascunsă. Tradução de Anca Milu-Vaidesegan. București: Univers, 1999.

Andrade, Oswald de. *Regele luminiarilor*. Tradução de Elena Bălan-Osiac. București: Univers, 1972.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Paul Teodorescu. București: Editura pentru Literatură Universală, 1965.

66 _____, Machado de. *Quincas Borba*. Tradução de Elena Roicu-Bucșa. București: Minerva, 1986.

_____, Machado de. *Memoriile postume ale lui Brás Cubas*. Tradução de Andrei Ionescu. București: Minerva, 1986.

_____, Machado de. *Memoriile postume ale lui Brás Cubas*. Tradução de Andrei Ionescu. București: Leda, 2005.

_____, Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Simina Popa. București: ALLFA, 2012.

BARRETO, Lima. *Tristul sfîrsit de Policarpo Quaresma*. Tradução de Alexandru Lincu. București: Sturion, 1991.

CAMARGO, José Eduardo, Mendes. *În prezența ta*. Tradução de Daniela Cofsinski. București: ALL, 1995.

V. MANOLE
A tradução na/
da semiperiferia: a
literatura brasileira
na Roménia

_____, José Eduardo, Mendes. *Înainte de-a te atinge. Antes de te tocar.* Tradução de Constantin Abăluță e Iulia Baran. București: Editura Fundației Culturale Române, 2001.

COELHO, Paulo. *Alchimistul.* Tradução de Micaela Ghițescu. București: Nemira, 1995.

COELHO NETO, Henrique Maximiliano. *Somnul cel de groază: poveste braziliană.* Tradução de Mihail D. București: Adevărul, 1930.

CUENCA, João Paulo, *Singurul final fericit pentru o poveste de dragoste e un accident.* Tradução de Iolanda Vasile. Iași: Polirom, 2015.

DONATO, Hernani. *Scurtă istorie a Braziliei: 1500-1996.* Tradução de Micaela Ghițescu. București: Univers, 2000.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Vulpea și struguri: piesă în 3 acte.* Tradução de Radu Miron, Zina Lasernon e Mariana Vincze. București: Fondul Literar al Scriitorilor din R. P. R Tineretului, 1958.

FREYRE, Gilberto. *Stăpâni și sclavi.* Tradução de Despina Niculescu. București: Univers, 2000.

FURTADO, Celso. *Formarea económica a Braziliei.* Tradução de Fernando Klabin e Elena Sburlea. București: Univers, 2000.

67

GUIMARÃES, Bernardo. *Sclava Isaura. Căutătorul de diamante.* Tradução de Alexandru Lincu. București: Univers, 1990.

JESUS, Carolina Maria, de. *São Paulo, Strada A, nr. 9.* Tradução de Romulus Vulpescu. București: Editura pentru Literatură Universală, 1962.

LESSA, Orígenes. *Dona Berala își caută fiica.* Tradução de Nicolae Filipovici e Marcel Gafton, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

_____. Orígenes: *Pâinea și visul.* Tradução de Nicolae Filipovici e Edgar Papu. București: Editura Tineretului, 1961.

LINS DO REGO, José. *Negrul Ricardo.* Tradução de Aurel Lambrino e H. R. Radian. București: Editura pentru Literatură Universală, 1966.

LISPECTOR, Clarice. *Aproape de inima vîjelioasă a lumii.* Tradução de Dan Munteanu. București: Univers, 2014.

_____, Clarice. *Patimile după G.H.* Tradução de Dan Munteanu. București: Univers, 2015.

_____, Clarice. *Apa vie. Ora stelei.* Tradução de Dan Munteanu. București: Univers, 2016.

_____, Clarice. *O suflare de viață.* Tradução de Dan Munteanu. București: Univers, 2019.

_____, Clarice. *Cea mai mică femeie din lume.* Tradução de Anca Milu-Vaidesegan. București: Humanitas, 2021.

_____, Clarice. *Fericire clandestina.* Tradução de Anca Milu-Vaidesegan. București: Humanitas, 2022.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *O răzbunare.* Tradução de Vana Umbră. București: G. Filip, 1929.

MENDES, Murilo. *Metamorfozele.* Tradução de Marian Paphagi. București: Univers, 1982.

MORAES, Neida Lucida. *Mucegaiul de pe pâine.* Tradução de Micaela Ghițescu. București: Univers, 1998.

68

NOVĂCEANU, Darie. *Antologia poeziei braziliene.* București: Univers, 1970.

OLINTO, Antônio. *Copacabana.* Tradução de Micaela Ghițescu. București: Univers, 1993.

_____, Antônio. *Timpul paiațelor.* Tradução de Micaela Ghițescu. București: Univers, 1994.

_____, Antônio. *Durerea fiecăruia.* Tradução de Micaela Ghițescu. București: Editura Economică, 2002.

PACHECO, Maria, Dezonne Fernandes. *Sinha-Moça: Tânără stăpână.* Tradução de Doina Lincu. București: Merope, 1994.

PIÑON, Nélida. *Vocile deșertului.* Tradução de Corina Nuțu. București: Vellant, 2023.

RAMOS, Graciliano. *Vieți seci.* Tradução de Andrei Benedek. București:

- V. MANOLE
*A tradução na/
da semiperiferia: a
literatura brasileira
na Roménia*
Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- _____.
_____. Graciliano. *São Bernardo*. Tradução de H. R. Radian. Bucureşti:
Univers, 1971.
- RUFFATO, Luiz. *Vară târzie*. Tradução de Isabel Lazăr. Cluj-Napoca: Casa
Cărții de Știință, 2023.
- SARNEY, José. *Apеле de miazănoapte*. Tradução de Micaela Ghițescu.
Bucureşti: Univers.
- _____. José. *Stăpânul mării*. Tradução de Micaela Ghițescu. Bucureşti:
Editura Fundației Culturale Române, 1997.
- VASCONCELOS, José Mauro, *Lăstarul meu de portocal*. Tradução de Micaela
Ghițescu. Bucureşti: Humanitas, 2004.
- _____. José Mauro. *Dulcele meu lăstar de portocal*. Tradução de Corina
Nuțu. Bucureşti: Vellant, 2023.
- VERÍSSIMO, Érico. *Incident la Antares*. Tradução de Micaela Ghițescu.
Bucureşti: Univers, 1975.
- _____. Érico. *Domnul ambasador*. Tradução de Micaela Ghițescu.
Bucureşti: Univers, 1981.
- _____. Érico. *Ana Terra*. Tradução de Micaela Ghițescu. Bucureşti:
Minerva, 1993.
- _____. Érico. *Un anume căpitan Rodrigo*. Tradução de Micaela Ghițescu.
Bucureşti: Minerva, 1993.
- _____. Érico. *Teiniagùa - frumoasa Luzia*. Tradução de Micaela Ghițescu.
Bucureşti: Minerva, 1994.
- _____. Érico. *Războiul*. Tradução de Micaela Ghițescu. Bucureşti: Minerva,
1994.
- _____. Érico. *Roza vânturilor*. Tradução de Micaela Ghițescu. Bucureşti:
Minerva, 2000.
- _____. Érico. *Chantecler*. Tradução de Micaela Ghițescu. Bucureşti:

Minerva, 2001.

_____, Érico. *Umbra îngerului*. Tradução de Micaela Ghițescu. București: Minerva, 2001.

_____, Érico. *Incident la Antares*. Tradução de Micaela Ghițescu. Iași: Polirom, 2002.

_____, Érico. *Domnul ambasador*. Tradução de Micaela Ghițescu. București: Vivaldi, 2005.

“O leãozinho”, de Caetano Veloso, em espanhol – *O que quer, o que pode esta língua?*

**“O leãozinho”, by Caetano Veloso,
translated to Spanish – *What does this
language want and what can it do?***

Maria Cecilia Touriño Brandi

RESUMO

Este artigo propõe uma tradução (português-espanhol) cantável de *O leãozinho*, canção composta por Caetano Veloso em 1977. Trata-se de uma tradução comentada, que entremeia análises formais e semânticas da canção, bem como aspectos do repertório e da biografia do artista, às escolhas tradutórias. O trabalho é pautado sobretudo pelo “princípio do pentatlo”, de Peter Low, segundo o qual cinco elementos – cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima – devem ser balanceados ao se traduzir canções para fins performáticos. O texto oferece também reflexões acerca da língua-alvo e suas variações (particularidades dos dialetos do espanhol falados na Espanha e em diferentes países da América Latina), que influenciaram o ato tradutório.

Palavras-chave: *tradução; Caetano Veloso; espanhol*

ABSTRACT

This article proposes a singable translation (Portuguese-Spanish) of the song *O leãozinho* composed by Caetano Veloso in 1977. It presents an annotated translation, which intertwines an analysis of the formal and semantic levels of the song, as well as relevant aspects of the artist's repertory and biography, with the translation choices. The work is based mainly on the “pentathlon principle”, by Peter Low. According to him, five elements – singability, sense, naturalness, rhythm and rhyme – must be balanced when one translates songs expecting them to be sung. The text also offers reflections on the target language and its variations (particularities of the Spanish dialects spoken in Spain and in different Latin American countries), which influenced the translation process.

Keywords: *translation; Caetano Veloso; Spanish*

Em mais de cinquenta anos de carreira, Caetano Veloso compôs cerca de quatrocentas canções e interpretou outras tantas de artistas que admira. Diferentemente de outros compositores da sua geração – como Djavan e Chico Buarque¹ –, ele nunca gravou canções autorais em espanhol, embora tenha gravado nesse idioma todas as faixas do álbum *Fina Estampa*,² que fazem parte de sua memória afetiva da infância, além de algumas canções de *Fina estampa en vivo* e de canções esparsas em outros álbuns.³ Tendo em vista a força do aspecto verbal nas músicas de Caetano Veloso, bem como a importância do artista para a cultura brasileira, ambiciono traduzir uma série de canções dele para a língua espanhola, procurando contribuir em pequena escala para a difusão da sua obra (sobretudo das suas letras) nos países de

1 Em 1982 foi lançado o álbum *Chico Buarque en Español*, com canções de Chico traduzidas pelo violonista e compositor uruguai Daniel Viglietti. Em 1984 Djavan lançou o álbum *Esquinas*, com hits seus autotraduzidos para o espanhol.

2 Entre as quinze canções do álbum *Fina Estampa* estão: *Rumba azul*, de Armando Orefiche; *Fina estampa*, de Chabuca Granda; *Un vestido y un amor*, de Fito Páez; e *Mi cocodrilo verde*, de José Dolores Quiñones.

3 Entre as onze outras canções que Caetano gravou em espanhol, estão: *Soy loco por ti América*, de Gilberto Gil e Capinan, que inclui partes em português; *Trés caravelas (Las tres carabelas)*, de Augusto Algueró e G. Moreu, com inserções em português de João de Barro; os tangos *Cuesta abajo* e *Volver*, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera; o bolero *Tú me acostumbraste*, de Frank Dominguez; a canção mexicana *Cucurrucucu Paloma*, de Tomás Méndez; e *Ay, Amor!*, de Ignacio Villa (Bola de Nieve).

língua espanhola, em especial entre nossos vizinhos latino-americanos, com os quais a carência de trocas se deve bastante à barreira linguística (Hallewell, 2005, p.376). O presente artigo registra o início dessa empreitada, apresentando uma tradução (português-espanhol)⁴ comentada da canção *O leãozinho*, lançada no álbum *Bicho* (1977), de Caetano Veloso.

O leãozinho fez parte da trilha sonora da novela *Sem lenço sem documento* (1977) e teve enorme sucesso na época, na sua singela versão de voz e violão. Em seguida entrou no álbum *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo* (1978). Já no século XXI, a canção voltou a ter grande destaque em novos arranjos, gravada por nomes como: Jane Birkin (em parceria com Caetano, 2003), Armandinho (2007), Maria Gadú (em parceria com Caetano, 2010), Maria Gadú com Xuxa (2010), Ana Vilela (2017), Anavitória (2017), Céline Rudolph (2017), Beirut (orquestra do Novo México que gravou a canção em 2022) e Marisa Monte (2023), entre outros. A canção consta também em vários outros álbuns de Caetano posteriores a *Bicho*, entre os quais *Caetanear* (coletânea, 1985), *Circuladô Vivo* (1991), *Caetano Veloso/ Trilhos Urbanos* (1986 nos EUA e 1991 no Brasil) e *Ofertório ao vivo* (2018). Em 2004, a cantora sueca Meja fez uma tradução livre e pop em inglês, chamada *Little Lion*. Contudo, *O leãozinho* nunca foi gravada em espanhol. A bem dizer, até onde pude pesquisar,⁵ somente duas canções de Caetano Veloso ganharam versões nesse idioma: *Tren de colores*, pelo músico ítalo-uruguai Pippo Spera; e *O quereres*, em versão do músico argentino Pedro Aznar.⁶

Por que traduzir Caetano Veloso?

73

As canções compõem a identidade cultural e linguística de um povo e, no Brasil, elas têm especial destaque nesse sentido. Há uma tradição de grandes compositores e letristas na música brasileira, que passa por nomes como Chiquinha Gonzaga, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Dolores Duran e Vinícius de Moraes, entre outros tantos. Não à toa, só no Brasil é comum chamarmos compositores de poetas:⁷ muitos de nossos artistas, entre eles Caetano Veloso, compõem letras de música que

4 Vale pontuar que o espanhol é quase uma segunda língua materna para mim. Morei e estudei na Espanha, e no Brasil sempre falei nesse idioma com meus avós, imigrantes espanhóis. Assim, sinto-me apta a realizar esse trabalho que tem o espanhol como língua de chegada, tendo em conta que essa não é uma língua unificada, mas com particularidades e diferentes dialetos falados sobretudo na América Latina.

5 Compilar dados a respeito de canções que foram vertidas/ traduzidas não é tarefa fácil. Muitas vezes as fichas técnicas das canções não trazem essa informação. Desse modo, preciso ainda confirmar se, de fato, não há outras canções de Caetano vertidas e gravadas em espanhol.

6 Versões incluídas nos álbuns *Alguien, Someone* (1997), de Pippo Spera, e *Aznar canta Brasil* (2005), de Pedro Aznar.

7 Cabe observar que, embora a relação letrista/ poeta seja particularmente forte no Brasil, a concessão do prêmio Nobel de Literatura a Bob Dylan em 2016, contribuiu para discussões globais sobre o caráter literário de letras de canções.

têm uma força autônoma, para além de seu cruzamento com a melodia e os demais elementos musicais. A isso se deve também a publicação, em livros, de letras de músicas dele, de Gilberto Gil, Torquato Neto e Arnaldo Antunes, entre outros. Os livros não incluem os elementos sonoros, mas, por outro lado, permitem ao leitor assimilar e apreciar os versos com mais calma. Caetano Veloso afirma que a música popular tem sido “o som do Brasil do descobrimento sonhado” e que “ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo” (1997, p. 17). Acredito que, traduzida com esmero, a canção atue como uma eficiente arma de afirmação, não da língua portuguesa, mas do Brasil e da poesia brasileira no mundo.⁸

Nas palavras de José Miguel Wisnik:

O fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas” (Wisnik, 2004, p. 218).

Como canta Caetano Veloso, na canção *Língua*,⁹ “Se você tem uma ideia incrível/ é melhor fazer uma canção”. Portanto, como disseminar, através da música, pensamentos a respeito do Brasil quase sem traduzir as canções de nossos artistas? Para Arthur Nestrovsky, “a canção é um dos meios através dos quais o país vem inventar e entender a si mesmo” (2007, p. 7). Então, a tradução da canção para a língua espanhola seria capaz, potencialmente, de disseminar esse entendimento entre nossos vizinhos hispano-americanos e aproximar os de nós, para além da proximidade geográfica.

Em entrevista ao jornalista espanhol Carlos Galilea,¹⁰ em 1991, Caetano Veloso disse se surpreender com o fato de que os falantes nativos de espanhol não entendam nada das letras de suas músicas e que, ainda assim, gostem delas. “A gente sempre entende um pouco de espanhol, mas parece que os espanhóis não entendem o português, mesmo que muitas palavras sejam iguais. Não sei a que isso se deve” (Galilea, 2022, p. 14). Penso que o principal motivo (que talvez hoje Caetano conheça) é o seguinte: o português é uma língua que possui muito mais fonemas do que o espanhol: são 31 contra 22. Por exemplo, na maioria dos países de língua espanhola não existem os fonemas /v/ e /j/. E outro complicador para o entendimento do português são as nossas vogais nasaladas e vogais orais abertas, que tornam difícil para eles

8 Em alguma medida, se considerarmos a reverberação de canções como *The Girl from Ipanema*, tradução de Norman Gimbel para *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; e de *Waters of March*, tradução do próprio Tom Jobim para a sua canção *Águas de março*, essa afirmação já ocorre, independentemente dos méritos ou problemas tradutórios.

9 Lançada no álbum *Velô* (1984), de Caetano Veloso.

10 Carlos Galilea fez dezenove entrevistas com Caetano Veloso, ao longo de quase trinta anos. Elas foram compiladas no livro *Caetano Veloso – Conversaciones con Carlos Galilea*, publicado na Espanha em 2022, em homenagem aos 80 anos do artista.

perceber certas diferenças cruciais em português, como entre “avô” e “avó”, “pode” e “pôde” e “assar” e “azar”, ou pronunciar versos de Caetano como “Ó eclipse oculto na luz do verão” e “Fala que me ama/ só que é da boca pra fora”. Essa questão linguística estimula o desenvolvimento deste trabalho ainda que, em outra entrevista, de 1994, quando Galilea pergunta a Caetano por que ele não aceitou propostas de gravar em espanhol, ele tenha respondido que não tinha interesse. E complementou:¹¹

Me parece que quando os brasileiros atraem o público de língua espanhola (...) é pelo encanto da língua portuguesa. Não acredito que traduções aparentemente fáceis pro espanhol, que depois você canta em cima das mesmas bases orquestrais pensadas para as gravações em português, possam soar íntegras e conquistar novos ouvintes (Galilea, 2022, p. 26).

É possível que hoje Caetano pense diferente: “Por que não? Por que não?”,¹² já que ele mesmo, camaleônico, não teme experimentar, expressar e rever o que pensa. Inclusive porque, trinta anos depois dessa entrevista, há estudos importantes no campo da tradução (por exemplo, de Peter Low, Lucie Desblache e, no Brasil, de Paulo Henriques Britto e Caetano Galindo) que apontam para um comprometimento maior da canção traduzida em relação à original, em todas as suas dimensões. Caetano menciona, no trecho supracitado, que as bases para a gravação em espanhol seriam as mesmas da gravação em português – esse ponto, de fato, dificultaria o trabalho, impedindo eventuais ajustes melódicos mínimos. Por outro lado, Caetano reconhece, ainda nessa entrevista de 1994, que em shows seus no México e na Espanha “o fato de que havia quatro canções cantadas em espanhol no repertório me aproximava deles [o público]” (Galilea, 2022, p. 28). A recusa do artista em gravar canções próprias traduzidas para o espanhol talvez se deva (ou se devesse) mais a uma preocupação com a qualidade estética e poética das traduções do que ao desinteresse em cantar suas canções em outra língua. Afinal, ele já interpretou canções de outros artistas em inglês (língua em que também compôs), espanhol, italiano e francês (como a recém-lançada gravação de *La mer*, de Charles Trenet). E já teve sua canção *Dom de iludir* interpretada – em português mesmo – pelo uruguai Jorge Drexler (álbum Cara B, de 2008), que também canta com destreza em vários idiomas.

A recente condecoração de Caetano Veloso com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Salamanca, na Espanha, em setembro de 2023, ratifica o seu reconhecimento como “uma das vozes mais universais da música brasileira, figura fundamental da cultura desse país”,¹³ como disse

11 Todos os fragmentos das entrevistas de Caetano Veloso publicadas em espanhol, que aqui se encontram, foram traduzidos por mim, autora do artigo.

12 Referência ao fim da canção *Alegria, alegria*, do álbum *Caetano Veloso*, de 1968.

13 Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/caetano-veloso-doctor-honoris-causa-salamanca>

Pedro Serra, professor de filologia galega¹⁴ e portuguesa, na cerimônia de condecoração. A candidatura, por Eiras defendida, contou com o apoio do Centro de estudos brasileiros da universidade. Tal distinção também indica um interesse institucional pela obra do artista, que tem potencial para expandir-se quando suas canções – em que o elemento verbal se sobressai – puderem ser compreendidas pelos hispano-falantes. Caetano “mora na filosofia”¹⁵ (área em que iniciou seus estudos universitários) e apresenta, em artigos, falas e, especialmente, letras de canções, pensamentos críticos, líricos e políticos que fertilizam o campo cultural do Brasil e que merecem ser difundidos.

Traduzindo *O leãozinho*

Apresento a seguir o esboço inicial de uma tradução cantável de *O leãozinho*. Para efeito comparativo, mostro a letra original, uma tradução de Carlos Galilea (voltada para o discurso, sem intenção de se aproximar de uma tradução poética e muito menos para performance), e a minha tradução (cantável). Conforme a legenda na última linha da tabela, marco em cores algumas características da canção original em relação às de minha tradução. Na primeira coluna os versos são enumerados, para que nos comentários posteriores fique mais fácil localizá-los.

76

	O leãozinho Caetano Veloso	El leoncito Carlos Galilea	El leoncito Autora deste artigo
1	Gosto muito de te ver, leãozinho	Me gusta mucho verte, leoncito	Como es bueno verte a ti, leoncito
2	Caminhando sob o sol	Caminando bajo el sol	Caminando bajo el sol
3	Gosto muito de você, leãozinho	Me gustas mucho Leoncito	Yo te quiero como a mí, leoncito
4	Para desentristecer, leãozinho	Para quitar la tristeza, Leoncito	Si te encuentro al caminar, leoncito
5	O meu coração tão só	De mi corazón tan solo	Me palpita el corazón
6	Basta eu encontrar você no caminho	Me basta encontrarte en el camino	Se me sale la tristeza del pecho
7	Um filhote de leão, raio da manhã	Un cachorro de león, rayo de la mañana	Una cría de león, luz de amanecer

[honoris-causa.com/p/la-universidad-de-salamanca-en-espana-20239418928](https://www.honoris-causa.com/p/la-universidad-de-salamanca-en-espana-20239418928)

14 O galego é uma língua próxima do português, falada na região da Galícia, na Espanha.

15 Título e estribilho da canção de A. Passos e Monsueto, que Caetano grava no álbum *Transa*, de 1972.

M. CECILIA
 “O leãozinho”, de
 Caetano Veloso, em
 espanhol –
 O que quer, o que
 pode esta língua?

8	Arrastando o meu olhar como um ímã	Que arrasta mi mirada como un imán	Como un imán mi mirada te sigue
9	O meu coração é o sol, pai de toda cor	Mi corazón es el sol, padre de todos los colores	Mi corazón es el sol, padre del color
10	Quando ele lhe doura a pele ao léu	Cuando él te dora la piel a su antojo	Desde lejos él te dora la piel.
11	Gosto de te ver ao sol, leãozinho	Me gusta verte al sol, Leoncito	Como es bueno verte al sol, leoncito
12	De te ver entrar no mar	Verte entrar en el mar	Cuando entras en el mar
13	Tua pele, tua luz, tua juba	Tu piel, tu luz, tu melena	Tu pelaje, tu fulgor, tu melena
14	Gosto de ficar ao sol, leãozinho	Me gusta ponerme al sol, Leoncito	Me cae bien ponerme al sol, leoncito
15	De molhar minha juba	Majar mi melena	Empapar la melena
16	De estar perto de você e entrar numa	Estar cerca de ti y disfrutar	Para estar cerca de ti y de buenas

rima omission ou acréscimo aliteração/assonância pequena alteração grande alteração repetição

Incluo, a seguir – partindo da gravação de *O leãozinho* que consta no álbum *Bicho* – a estrutura métrica da versão cantada em português e a da minha versão, em espanhol. Os acentos primários são representados por /; os acentos secundários por \; as sílabas átonas por -; e as pausas por II.

	O leãozinho	El leoncito
1	/ - / - / - / II \ - / -	/ - / - / - / II \ - / -
2	/ - / - / - /	/ - / - / - /
3	/ - / - / - / II \ - / -	/ - / - / - / II \ - / -
4	/ - / - \ - / II \ - / -	\ - / - \ - / II \ - / -
5	- / \ - / \ /	/ - / - / - /
6	/ - \ - / - / - \ / -	/ - / - / - / - - / -
7	/ - / - - - / II / - - - /	/ - / - - - / II / - - - /
8	/ - / - / - / / - / -	/ - / - / - / - \ / -
9	- - \ - / - / II / - / - /	- \ - / - - / II / - / - /
10	/ - - - / - / - - /	/ - / - - - / - - /
11	/ - / - / - / II \ - / -	/ - / - / - / II \ - / -
12	- - / - / - /	/ - / - / - /
13	/ - / - II / - / II / - \ /	/ - / - II / - / II / - \ /
14	/ - / - / - / II \ - / -	/ - / - / - / II \ - / -
15	- - / - / \ /	- - / \ - \ /
16	- / / - - - / - / - /	/ - / \ - - / - - / -

Vale observar que a pauta acentual da primeira estrofe (versos 1, 2 e 3) é exatamente igual nas duas versões. Para promover essa correspondência rítmica, no entanto, houve uma mudança de sentido no terceiro verso da canção. Em vez de “gosto muito de você”, ficou “yo te quiero como a mí”, que

quer dizer “gosto de você tanto quanto de mim”. O sentimento continua sendo positivo, de gostar de alguém, mas em espanhol ele é potencializado. Caetano é do signo de leão, regido pelo sol e, de algum modo, é reconfortante essa conexão dele com o animal, que poderia justificar o sentimento exacerbado na letra da tradução. No livro *Sobre as letras* (Veloso, 2003, p. 56), Caetano conta quem o inspirou: “Fiz para o contrabaixista Dadi, um amigo que eu adoro. Ele é lindo e nessa época ele era novinho, era lindíssimo. Ele é de leão, assim como eu”. Vale lembrar ainda que em *Tigresa* – outra música do álbum *Bicho*, narrada em primeira pessoa – há o verso “e a tigresa possa mais do que o leão”, sendo possível supor que o eu lírico se identifica com esse felino, enquanto identifica “uma tigresa de unhas negras (...)” como “uma mulher, uma beleza que me aconteceu”. Por fim, cabe mencionar que, em 2013, foi relançado o álbum *A arca de Noé*, de Vinícius de Moraes, e a gravação da faixa *O leão* (letra de Vinícius e música de Fagner) coube a Caetano Veloso e seu filho Moreno. Tudo isso parece espelhar a força da presença leonina na trajetória de Caetano. Agora, para efeito de comparação, pode-se testar a leitura do trecho de Galilea conforme a música, e logo ficará evidente a inviabilidade de fazê-lo. No trecho “Me gusta mucho verde” (- / - / - / -), a posição das sílabas acentuadas é oposta à das batidas da canção (/ - / - / - /). Para caber na melodia, esse trecho em espanhol teria que ser lido com a acentuação toda trocada: “Me gustá muchó verte”. Paulo Henriques Britto explica esse critério fundamental na tradução de letras de música para serem cantadas: “nenhum tempo forte da canção deve incidir sobre uma sílaba átona da letra” (2019, p. 90). Reitero que esse não foi um erro de Galilea, visto que sua tradução tinha outro propósito.

78

Na segunda estrofe, o termo “só” (5) foi omitido da tradução. Por outro lado, enquanto no texto de partida o “só” faz assonânciam com o “sol” da primeira estrofe, no texto de chegada há uma rima toante – bem dentro da tradição hispânica – de “sol” com “corazón” (2-5, marcados em fúcsia). Estão marcados de azul dois termos que foram acrescentados na tradução (5-6), mas cujos sentidos estão em conformidade com o que é dito no texto de partida.

Em seguida vem o refrão, no meio da música: depois das duas primeiras estrofes e antes das duas últimas. Essas quatro estrofes têm a mesma melodia e cada uma tem três versos, sendo que seus versos finais (3, 6, 13 e 16) têm onze sílabas. Já o refrão tem quatro versos, sendo o verso final de dez sílabas (10). O corte melódico no fim do refrão, que termina com “ao léu”, parece corresponder à própria ideia de algo que é lançado ao léu, que fica solto, ao acaso. A versão em espanhol, tal como traduzida até o momento, recria o corte (tendo também um verso de dez sílabas) mas não reflete essa relação entre som e palavra. Ao mesmo tempo, “léu” ecoa o termo “leo”, que é leão em latim. Em nenhuma das opções de tradução cogitadas esse duplo sentido foi reproduzível. Inicialmente, eu havia optado por “Se pone a dorar tu piel al desnudo”, usando a locução adverbial “al desnudo” (o mesmo que “al

descubierto”), que traduz outra acepção de “ao léu”; mas o verso teria onze sílabas e a melodia precisaria dar espaço para a sílaba sobressalente. Talvez o intérprete pudesse, habilmente, ofuscar essa alteração, mas me pareceu mais eficaz manter a naturalidade do canto, com a métrica do verso ajustada (dez sílabas), mesmo à custa de alterações semânticas. O sentido de “ao léu”, que ficaria capenga nas demais alternativas de tradução, foi então descartado. No lugar dessa expressão acrescentei “desde lejos”, que é coerente com a posição do sol, e ainda traz (mesmo que disfarçada) a palavra “leo” dentro de “lejos”. A palavra “piel” foi deslocada para o fim do verso 10: agrada-me que seja, assim como “léu”, uma palavra monossilábica. Vale lembrar que, em espanhol, no final de “piel” se pronuncia o /l/ mesmo. Não é como em português, em que as palavras terminadas em /l/ tem som de /u/, como por exemplo “sal”, que vocalizamos como /sau/. Ainda no refrão, ressalto uma inversão feita no segundo verso (8) e uma mudança, por razões rítmicas, de “pai de toda cor” para “padre del color” (9), que equivale a “pai da cor”.

A estrofe seguinte começa como a primeira e recriei esse paralelo: “Como es bueno verte a ti” (1) e “Como es bueno verte al sol” (11). A semelhança em espanhol é até maior, já que em português há um “muito” no primeiro verso, que depois não se repete. No verso 12, para manter a cantabilidade e o ritmo, em vez de reiterar “de te ver” fui diretamente para “cuando entras en el mar”, que dá sequência ao verso anterior. No verso 13 há três “tua” que, na tradução, viraram “tu”, pois em espanhol os adjetivos possessivos átonos são indiferentes ao gênero. Assim, foi preciso traduzir os substantivos “pele”, “luz” e “juba” (13) por outros, em espanhol, que tivessem uma sílaba a mais (para preencher o espaço do “a” de “tua”) e que fossem paroxítonas (para manter os tempos fortes e fracos da canção nos seus devidos lugares). Optei por “pelaje”, “fulgor” e “melena”. Como os pelos nascem na pele, o termo “pelaje” funcionou: a imagem é da pele peluda do mamífero (leão e/ou homem). Há também uma semelhança fonética entre “pele” e “pelaje”. Já “fulgor” intensifica a “luz”, mas é compatível com o contexto. A palavra “melena” era a mais óbvia, a mais perfeita tradução de “juba”.

A última estrofe também começa com “Gosto de” (verso 14), mas não foi possível traduzir para “Como es bueno”, como na primeira e na quarta estrofe (versos 1 e 11). Testei “Como es bueno estar al sol, leoncito”, mas nem sempre as sílabas acentuadas correspondem aos tempos fortes da canção. Ficou, então, “Me cae bien ponerme al sol, leoncito”, que tem a métrica idêntica à do verso em português. No verso 15, o ritmo impôs a troca da palavra “mojar”, que equivale a “molhar”, por “empapar”, já que, em espanhol, neste caso não há preposição antes do verbo. Também seria natural usar “mojarme”, que inclui o pronome reflexivo “me”, tão comum em espanhol; no entanto, em “mojarme” o acento tônico está na segunda sílaba (- / -), enquanto “de molhar” está na terceira (- - /).

O verso que encerra a canção termina com a perspicaz expressão “entrar numa”, que pode ter vários sentidos. Pode-se pensar em “entrar numa” como “embarcar numa história ou numa ideia animadora” ou mesmo “curtir” (na tradução de Galilea, “disfrutar”). Por exemplo, “entrei numa de traduzir Caetano”. Embora esse sentido positivo não esteja dicionarizado, é popular, e foi ele que motivou minha tradução. A expressão usada, “estar de buenas”, significa, segundo o dicionário da RAE¹⁶, estar “de buen humor, alegre, complaciente”, ou seja, também tem conotação positiva e prazerosa. No verso “Para estar cerca de ti y de buenas”, o verbo “estar” acompanha as duas locuções adverbiais posteriores. Se, por um lado, foi um mérito conseguir substituir uma expressão bastante coloquial da língua portuguesa por outra da língua espanhola, por outro, as demais leituras de “entrar numa” ficaram de fora da tradução. A primeira seria “entrar no mar” pela proximidade fonética de “numa” e “no mar” no canto de Caetano, que faz pensar num mergulho do eu lírico atrás do leãozinho. A segunda leitura supõe que o termo usado também diga respeito ao fato de que “numa” é a palavra que define “leão” na língua fictícia dos Mangani, que são os macacos com os quais Tarzan foi criado. Várias histórias do Tarzan, escritas por Edgar Rice Burroughs, apresentam o leão “numa”.

Sobre a tradução de canções

80

Esmiuçar a canção de partida facilita a visualização de suas peculiaridades e sofisticações e, portanto, ajuda a pensar nas estratégias tradutórias e nas suas chances de sucesso. Traduzir canção requer, o tempo todo, dimensionar a relevância de cada aspecto da obra. Guiei-me bastante pelos estudos do neozelandês Peter Low, tradutor e professor aposentado da Universidade de Canterbury, em Christchurch (NZ). Low estabelece cinco fatores importantes a serem considerados em traduções cantáveis de canções. São eles: i. cantabilidade (a possibilidade de se cantar a letra traduzida na melodia original ou a “facilidade da vocalização”), ii. sentido (a correspondência entre o que é dito na letra original e na traduzida), iii. naturalidade (observar/ sentir se os termos escolhidos para a tradução funcionam na oralidade do canto, se fluem bem na melodia), iv. ritmo (diz respeito à importância das tônicas, da duração das notas e dos padrões silábicos da música original no ato tradutório) e v. rima (as rimas – completas ou incompletas – produzem ecos na canção e pode ser necessário mantê-las, é preciso avaliar caso a caso). Esses fatores, que Low desenvolve no livro *Translating Song* (2017, p. 97-127), formam o chamado “princípio do pentatlo”. O nome é inspirado no esporte olímpico de origem grega, que inclui cinco modalidades, entre as quais o atleta deve equilibrar seu desempenho, de modo a ter um bom resultado geral. Outra referência importante são os trabalhos de Paulo Henriques Britto e Caetano Galindo sobre tradução de canção, em que buscam “recuperar tanto quanto possível os elementos formais do original” – tais como esquema de rimas

16 Real Academia Española (www.rae.es)

e estrutura métrica –, ao mesmo tempo, “preservando o sentido” (Britto, Galindo, 2021, p. 110), alinhados também, portanto, com os preceitos de Low.

A preservação do sentido em tradução de letra de música costuma suceder com bem mais alterações semânticas do que em tradução de poesia, por exemplo, por conta dos encaixes e articulações entre letra e música. Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes escreveram:

O estímulo gerado por uma canção (...) traz a complexidade peculiar a toda produção artística: expressão sonora (melódica e fonética) aliada a um conteúdo linguístico, de tal maneira que ambos parecem proceder do mesmo princípio ativo ou, se preferirmos, do mesmo valor tensivo selecionado pelo enunciador (Tatit, Lopes, 2008, p. 209).

O grande desafio da tradução de canção é, a meu ver, recriar em outra língua o conteúdo linguístico do idioma de origem, de maneira que ele continue ajustado à expressão melódica e fonética da obra. O ideal é que as canções traduzidas tenham autonomia e sejam cantáveis, ou seja, que reflitam a simbiose entre letra e música da canção original, proporcionando, ao serem ouvidas, um prazer sem ruídos. Para que essa simbiose entre melodia original e letra traduzida possa ser bem-sucedida, muitas vezes é necessário – tal como mostra a tradução de *O leãozinho* – trocar, eliminar ou acrescentar alguns termos. É possível, portanto, moldar e afinar a música traduzida, sem abrir mão de certas balizas. Esse tipo de manipulação do texto de partida se justifica quando contribui para que a canção na língua de chegada tenha “vida própria”.

Ao traduzir, pode ser importante, ainda, observar a complementaridade entre letra, melodia e arranjo. Na versão de *O leãozinho* em que baseei a tradução, o arranjo não foi um elemento complicador. Mas na canção *Podres poderes*, quando Caetano canta “motos e fuscas avançam os sinais vermelhos” há, ao fundo (sem ofuscar as palavras, mas com presença), um som que se assemelha ao de veículos ruidosos (bateria eletrônica, baixo elétrico, guitarras, teclados). Depois, o trecho “e perdem os verdes, somos uns boçais” vem seguido por um *riff* de saxofone com baixo elétrico e sintetizador fazendo contraponto, que alude belamente ao som das buzinas (dizendo: agora pode ir). A voz de Caetano vai firme, na frente, avançando mesmo, em alta voltagem. Ao traduzir, penso que é importante considerar e almejar essas articulações. É comum as traduções recriarem o que diz o texto de partida alterando a ordem dos versos/ de suas ideias no texto de chegada (como pode ser observado na segunda estrofe da tradução de *O leãozinho*). Porém, num caso como o de *Podres poderes*, esse recurso exigiria pensar em ajustes na base (musical) de modo que ela continuasse sintonizada com as palavras.

Vale observar que existem também as chamadas releituras, que não são traduções. Elas desconsideram (de forma total ou parcial) o texto

de partida e inserem uma letra diferente, em outro idioma, numa melodia conhecida. É o caso da canção *Tudo que se quer* (1989), releitura de Nelson Motta, interpretada por Emilio Santiago, da canção *All I ask of you* (1986), que Andrew Lloyd Webber compôs para o musical *O fantasma da ópera*. É o caso também de *O bode brigou com a cabra*, releitura que Rita Lee fez de *I want to hold your hand*, dos Beatles, e que Yoko Ono não autorizou que ela incluísse no álbum *Aqui, ali, em qualquer lugar* (2001), em que interpreta clássicos do quarteto de Liverpool em ritmo de bossa nova. Esse é outro tipo de proposta. O trabalho de tradução de Caetano Veloso aqui apresentado busca dar importância a todos os aspectos da canção original (métricos, fonéticos, semânticos, sonoros etc.). A recriação da letra é fundamental para proporcionar, ao público de língua espanhola, a compreensão verbal, marca significativa do vigor da obra do artista.

Traduzindo para o espanhol

A partir de qual variante da língua espanhola foi pensada a tradução de *O leãozinho*? É importante, em primeiro lugar, atentar para o fato de que a língua espanhola é múltipla. Como explica Francisco Moreno Fernández:

As variedades são manifestações linguísticas que respondem a fatores externos à língua. Incidem sobre elas diferentes agentes, como o momento histórico em que se manifestam (tempo), a região em que são usadas (geografia), seu entorno social (sociedade) ou o contexto comunicativo em que aparecem (situação). Por influência desses fatores, as variedades podem estar mais ou menos distantes entre si, abrangendo um leque de possibilidades que vai das pequenas diferenças fônicas até a ininteligibilidade. (Fernández, 2010, p. 15)

Aqui peço licença para um relato pessoal. Tendo em conta que meu aprendizado da língua espanhola foi com professores madrilenhos, é inevitável que seja essa a variedade privilegiada na tradução aqui apresentada. Porém, o convívio com familiares de outras partes da Espanha desde cedo me apresentou outras línguas e dialetos lá falados. O galego, por exemplo, embora seja uma língua próxima da portuguesa – “irmão e irmã” se traduzem para “irmán e irmá” – não tem vogais ou ditongos nasais e, nesse sentido, aproxima-se língua espanhola. Em castelhano se diz “hermano” e “hermana”. Outras duas línguas faladas na Espanha são o catalão e o basco (euskeria), sendo que cada uma comporta variedades diatópicas. O “andaluz”, dialeto falado no sul da Espanha, tem particularidades fonéticas, gramaticais e lexicais. Entre estas últimas, lá se diz “gurumelo”, que é parecido com o termo

“cogumelo” do português, enquanto em Madri o termo habitual é “hongo” (Fernández, 2010, p.75).

As línguas e variedades circunscritas à Espanha dão uma dimensão dos fracionamentos linguísticos, que se ampliam entre os espanhóis falados na América. São diversas as particularidades, mas, ao mesmo tempo, lembro-me de que, quando estudei em Barcelona com espanhóis e latino-americanos (da República Dominicana, do México, da Colômbia, da Venezuela e da Argentina), era notável a fluidez das conversas, desprovidas de entraves linguísticos, de modo que jamais observei a “ininteligibilidade” mencionada na citação de Fernández. Vale ponderar que talvez não a tenha observado porque tal grupo de colegas pertencesse a um estrato social e cultural similar e fosse composto por falantes das variedades-padrão de cada país. Pontuando aspectos de cada espanhol, no México e em algumas outras partes da América Central faz-se a concordância do verbo impessoal “haber” (“Habían muchas fiestas”). No que diz respeito ao léxico, dizem “albeca” em vez de “piscina” (termo mais consensual, igual ao da língua portuguesa), “goma” em vez de “resaca”, e “pinche” em vez de “maldito”. Este último exemplo é de um termo – “pinche” – que acabou se popularizando, de modo que hoje pode ser considerado um termo inteligível pela maioria dos falantes de espanhol. Desse modo, se fosse o caso, não hesitaria em usá-lo na tradução de uma letra de Caetano Veloso. Com isso quero dizer que procurei desenvolver uma tradução de *O leãozinho* que utilizasse o espanhol de maneira próxima do familiar para a maioria dos hispano-falantes, fazendo uso, na medida do possível, de uma fonética e de uma gramática pouco marcadas regionalmente e de um léxico composto por vocábulos de ampla difusão. Em última instância, tal projeto é tão impossível quanto fazer uma tradução absolutamente fiel ao texto-fonte. Porém, é possível – sendo uma falante do espanhol do norte da Espanha, procurei ter esse cuidado – não fazer uso de palavras marcadamente dessa região, que é a variedade “usada em boa parte dos materiais de ensino e na própria literatura de língua espanhola” (Fernández, 2010, p. 70). Lembro-me do incômodo de uma amiga argentina ao ler – na edição de seu país do livro *Yoga*, do francês Emmanuel Carrère – a palavra “gilipollas”, uma gíria que só se usa na Espanha. Busquei evitar esse tipo de emprego da língua, mas reconheço que em *O leãozinho* não tive que lidar com léxicos marcados do espanhol; a dificuldade maior foi recriar os jogos de linguagem que o compositor fez com a língua portuguesa, usando expressões bem brasileiras, como “entrar numa”. A tradução escolhida, “estar de buenas”, vale dizer, é de uso corrente tanto no espanhol da Espanha como de alguns outros países, como México e Colômbia. Já na canção *Outras palavras*, também de Caetano, penso no verso “Tinjo-me romântico mas sou vadio computador”, em que a última palavra é “computadora” (na América), enquanto só na Espanha prevalece o uso da palavra “ordenador”. Optaria, se os demais planos da música permitissem,

pelo termo “computadora”, que os espanhóis entendem. Lembro-me da canção *Horas*, de Jorge Drexler, uruguai radicado em Barcelona, que tem o verso “colgados como dos computadoras”.

O linguista cubano Humberto López Morales propõe uma distinção entre o “espanhol globalizado” e o “espanhol geral” (Fernández, 2010, p. 124-5). O primeiro refletiria uma estratégia linguística imposta pelos meios de comunicação, que busca uma “neutralidade” homogeneizante e se refletiria em dublagens cinematográficas, textos de notícias internacionais etc.; já o “espanhol geral” priorizaria termos de uso natural em uma gama maior de regiões. O problemático e de difícil solução, a meu ver, é que os termos que ele exemplifica como sendo mais abrangentes e homogêneos são, justamente, termos hegemônicos (madrilenhos), como “*autobús* (em vez de *camión, colectivo e ómnibus*)” ou “*habitación* (em vez de *dormitorio, recámara, alcoba, cuarto ou pieza*)”.

O verso cinco da tradução de *O leãozinho* diz “me palpita el corazón” e o verbo “palpitar” é consensual na maioria dos países de língua espanhola. Cogitei também o verbo “latir”, mas, além de que faltaria uma sílaba, desconfiei de que pudesse ser mais usado na Espanha no sentido de “palpitar”, porém consultei colegas latino-americanos que me confirmaram que não, “latir” (que vem do latim *glattire*, “ladrar, berrar, gritar”) para eles também é uma forma coloquial de “palpitar”. A diferença é que, no México e na Venezuela, o verbo “latir” é, também, usado no sentido de “intuir”, de modo que “me late que...” quer dizer “pressinto que...” ou “me parece que”. Segundo o filólogo catalão Joan Corominas, já no século XV “latir” passou a ser usado em espanhol com o sentido figurado de “palpitar o coração” (1987, p. 355). Tal acepção também aparece em dicionários de língua portuguesa, tal como o Aurélio e o Houaiss, mas ambos apontam que é “pouco usada”. Usa-se mais “latejar” no Brasil. Tantos rodeios, latidos e palpitações para chegar à conclusão de que, se a métrica da canção pedisse, não haveria qualquer restrição para o uso do verbo “latir”.

Cabre frisar, ainda, que a tradução da canção apresentada está no eixo sul-sul, partindo de uma língua periférica e chegando a outra também periférica; e o gesto tradutório busca uma aproximação e um consequente fortalecimento dessas culturas linguísticas. Boaventura de Sousa Santos afirma que “a epistemologia ocidental dominante foi construída na base das necessidades de dominação colonial” (Santos, Meneses, 2009, p. 11), o que se reflete em múltiplas dimensões, inclusive no ato de traduzir entre línguas. No que diz respeito à tradução cultural, Meneses (2009, p.180) pontua que “o estudo das complexidades e contradições das relações entre culturas permite uma compreensão mais ampla do significado dos equívocos e dos legados de cada um”, o que inibiria um gesto de “transformação do ‘outro’ num objecto, sobre o qual a ordem de conhecimento colonial poderia exercer o seu poder”. Assim, acredito que a atenção às particularidades e à difusão

M. CECILIA
“O leãozinho”, de
Caetano Veloso, em
espanhol –
O que quer, o que
pode esta língua?

da língua espanhola falada em diferentes países aponta para a dificuldade/impossibilidade de se chegar a uma tradução homogênea, mas pode conduzir a soluções tradutórias interessantes e menos normativos.

Mais especificamente, o projeto de traduzir canções de Caetano Veloso, em que a tradução de *O leãozinho* se insere, visa a contribuir para a disseminação das canções do artista que, em grande medida, refletem com conhecimento e sensibilidade, panoramas, paisagens e questões do Brasil. Isto se daria pela compreensão das letras em países de língua espanhola, já que a linguagem sonora/ musical não tem fronteiras. Acredito também que as reflexões e digressões (linguísticas, literárias, musicais etc.) disparadas pelos comentários sobre a tradução muitas vezes promovem novas percepções dos versos, podendo motivar insights e levar a revisões do texto traduzido. É explicitando os caminhos e descaminhos da tradução que busco, então, colaborar com estudos sobre a obra de Caetano Veloso, sobre tradução de canções e, em alguma medida, sobre as culturas das línguas portuguesa e espanhola.

Referências bibliográficas

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução de letras de canção”. In: *Tradução e criação: entrelaçamentos*, org. Carolina Paganine e Vanessa Hanes, p.85-108. Campinas: Pontes, 2019.

COROMINAS, Joan. Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. 4 ed. Madri: Gredos, 1987.

DESQLACHE, L. *Music and Translation: New Meditations in the Digital Age*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

FERNÁNDEZ, Francisco Moreno. *Las variedades de la lengua española y su enseñanza*. Madri: Arco/ Libros, 2010.

GALILEA, Carlos. *Caetano Veloso – Conversaciones con Carlos Galilea*. Barcelona: Brume, 2022.

GALINDO, Caetano W.; BRITTO, Paulo Henriques. “In Germany Before the War’, de Randy Newman: uma proposta de tradução da canção”, in *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.41, n.1, p.100-124, jan.-abr. 2021.

HALLEWELL, Laurence. O livro no Brasil: sua história. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2005.

86

LOW, Peter. *Translating Song: Lyrics and texts*. Londres; Nova York: Routledge, 2017.

_____. “Translating songs that rhyme.” *Perspectives: Studies in Translatology*, London, v. 16, n. 1-2, p. 1-20, 2008.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música – 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). “Introdução”, de B.S. Santos e M.P. Meneses; e “Corpos de violência, Linguagens de resistência: as complexas teias do conhecimento no Moçambique contemporâneo”, de M.P. Meneses. In *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. “Melodia, elo e elocução: ‘Eu sei que vou te amar’”. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

- M. CECILIA
“O leãozinho”, de
Caetano Veloso, em
espanhol –
O que quer, o que
pode esta língua?
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Letra Só / Sobre as Letras* (dois volumes). Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Letras*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- _____. Discografia completa. 1967-2022.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

Do cânone às práticas tradutórias na comunidade surda: um olhar a partir de experiências no contexto da Libras

From the canon to translation practices in the deaf community: an overview from experiences in the context of Libras

Audrei Gesser

RESUMO

Este artigo tem como objetivo fazer uma reflexão inicial sobre os percursos da interpretação e da tradução na comunidade surda que ganham visibilidade científica e profissional a partir da formação do bacharel em Letras Libras, culminando na pós-graduação. Mais especificamente, sobre algumas práticas observadas e articuladas no bojo acadêmico com/para a comunidade surda que inauguram novas elaborações teórico-metodológicas. Desenha-se um movimento *da margem para o centro*, e uma particular ordem nos fazeres tradutórios é configurada. Essas aberturas e possibilidades ocorrem no (contra)fluxo do cânone tradutório: ora reforçando a manutenção das estruturas epistemológicas do campo dos Estudos da Tradução, ora reformulando os modos de tradução e interpretação na/para língua de sinais em consonância com as demandas e aportes tecnológicos em que tais práticas são exercidas.

Palavras-chave: *Tradução e Interpretação; Comunidade Surda; Língua Brasileira de Sinais.*

ABSTRACT

This article provides an initial reflection on the paths of interpretation and translation in the deaf community that gain scientific and professional visibility by the educational training of the bachelor's degree in Libras, culminating in postgraduate studies. More specifically, we deal with some practices observed and articulated in the academic field with/for the deaf community that inaugurate new theoretical-methodological elaborations. A movement is going on – *from the margin to the center* –, and a new order in translation activities is configured. These openings and possibilities occur in the (counter)flow of the translation canon: sometimes reinforcing the maintenance of epistemological structures in the field of Translation Studies, sometimes reformulating

translation and interpretive ways in/into sign language in line with the demands and technological contributions in which such practices are done.

Keywords: *Translation and Interpretation; Deaf Community; Brazilian Sign Language.*

A tradução – no sentido amplo do termo – é uma atividade humana que sempre existiu. Sua história é vasta e inesgotável, pois pode ser descrita e compreendida à medida que a situamos em um contexto histórico-discursivo. Não é inequívoco, portanto, atribuir à tradução sua extrema relevância e opulência. De modo peculiar, as traduções têm contribuído no aperfeiçoamento cultural, intelectual e social da humanidade. Um exemplo notável é como a tradução opera vínculos de interação e trocas de conhecimento entre sociedades em que o linguístico é uma barreira ou ainda, uma limitação (DESLILE & WOODSWORTH, 1998).

Deriva-se daí que, no trânsito entre línguas e culturas distintas, a tradução contribua tanto para o desenvolvimento das línguas e o conhecimento de sua evolução, mas também potencialmente para uma leitura das relações de poder: como nessas dinâmicas são estabelecidas as forças e as tensões? Pois o poder, “sempre se exerce em determinada direção com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui” (FOUCAULT, 2003, p. 75). Em última análise, discorrer sobre a

tradução é, portanto, uma forma de tratar questões políticas, econômicas e sociais (VENUTI, 1992; BLUME & PETERLE, 2013).

Então, no âmbito desses apontamentos, não se podem perder de vista as tradições e os agenciamentos do campo, por vezes pensados de um modo colonizador, centralizador e hierarquizado. Afinal, a tradução não ocorre entre duas línguas ou culturas ou literaturas distintas, mas entre múltiplos discursos e discursividades, que operam de modo competitivo e são assimetricamente regulados, a partir dos locais e sujeitos que os legitimam. Cronin (1995), por exemplo, reitera que os estudos da tradução em sua via disciplinar, “(...) raramente refletem sobre o seu próprio preconceito linguístico majoritário, incorporado nas estruturas de disseminação disciplinar do conhecimento” (CRONIN, 1995, p. 103).¹

O cânone é abundante e prolífero. Os preceitos, gostos e preferências das instituições vigentes (como locais disseminadores de saberes e fazeres), todavia, reforçam a manutenção das estruturas em que se respira, se produz e se consome, prioritariamente, nas *línguas majoritárias de prestígio* – estas com o privilégio de fazer circular o conhecimento científico. Daí que não é possível falar de políticas de tradução sem abordar as políticas linguísticas. (SPIVAK, 1988, 1992; CRONIN, 1995; RAJAGOPALAN, 2000; TYMOCZKO, 2007; MEYLAERTS, 2010).

O caso das línguas minoritárias – de imigrantes, de refugiados, de fronteiras, de indígenas e dos surdos, por exemplo –, são realidades linguísticas antigas, porém prementes nas articulações da vida em sociedade. É urgente, portanto, termos um olhar sensível para os desafios e vivências que se inscrevem nessas comunidades de fala. Sobretudo se considerarmos um mundo cada vez mais conectado e interligado, em consonância com a vitalidade inerente das línguas em movimento e com suas relações híbridas em termos tradutórios-interpretativos:

91

As línguas minoritárias não são apenas essenciais para uma diversidade que sustenta o frágil ecossistema da cultura humana, mas também levantam questões que estão no cerne dos estudos de tradução como uma área de investigação intelectual. (CRONIN, 1995, p. 103).²

Vale ressaltar que não tem sido por falta de empenho e de interesse, afinal, uma rápida olhada para as investigações, teses e dissertações acadêmicas já nos dá o tom – em volume e presença – das discursividades e temáticas articuladas de modo renovado e “descentralizado”, seja em termos

1 No original: “(...) translation studies as a discipline rarely reflects on its own majority language bias, embedded in the structures of the disciplinary dissemination of knowledge”. (CRONIN, 1995, p. 103).

2 No original: “Minority languages are not only essential to a diversity that sustains the fragile ecosystem of human culture but they also raise questions that lie at the heart of translation studies as an area of intellectual inquiry”. (CRONIN, 1995, p. 103).

políticos, metodológicos e/ou teóricos.³ Então, com o objetivo de trazer para a cena algum nível de problematização, importa situar que essa discussão é permeada pelas experiências oriundas do contexto da língua brasileira de sinais; mais especificamente, sobre as práticas tradutórias e interpretativas articuladas no bojo acadêmico com/para a comunidade surda. Trata-se da inauguração de elaborações teórico-metodológicas que surgem da *margem* para o *centro*, reconfigurando uma nova ordem no fazer tradutório.

A insurgência da *interpretação* no mapa disciplinar

Se somente por volta da segunda metade do século XX o campo dos Estudos da Tradução passou a ser visto como um *contexto disciplinar institucionalizado*, a partir da investida teórica da atividade de tradução defendida como ciência por James S. Holmes, no Congresso de Linguística Aplicada, em Estocolmo no ano de 1972⁴, o mesmo não aconteceu com a atividade de interpretação. Esta ganhou estatuto científico próprio posteriormente, e após vários desenhos foi então situada como um subcampo da denominação geral *Estudos da Tradução*, conforme mapeamento de Williams & Chesterman, em 2002, em seu famoso livro *The Map*. No esquema – diga-se, elaborado numa posição geopolítica particular e construído com a tecnologia da escrita –, os autores fizeram uma divisão em 12 áreas, das quais a área de Interpretação foi então contemplada.⁵ Curioso a respeito é o tópico criado e intitulado como “Tipos Especiais de Interpretação”, em que se considerou a interpretação de línguas de sinais e interpretação para surdos (VASCONCELLOS & BARTHOLAMEI, 2008). Embora com um repertório mais amplo de interesses disciplinares, e que reverberam em desenvolvimentos recentes, esse reconhecimento tardio no mapeamento, e também marginal no tocante à atividade interpretativa para surdos e com a língua de sinais, desdobra-se em outras reflexões e demandas circunscritas às necessidades da própria comunidade surda.

3 No caso das comunidades surdas e da língua de sinais, trata-se de uma área com suas políticas em construção: tanto na legitimação linguística, cultural, social, educacional (SKLIAR, 1998; GESSER, 1999; 2009) como na formação profissional de surdos e ouvintes que atuam ou demandam a tradução e a interpretação da Libras (SANTOS, 2010; RODRIGUES & BEER, 2015). Vários são os autores que discorrem historicamente, e há uma unanimidade em dizer que o divisor de águas para o avanço das demais conquistas foi a importância da Lei de Libras 10.436/2002, do Decreto 5.626/2005 e da Lei nº 12.319 que regulamenta a profissão do tradutor e intérprete de Libras-Português. (BRASIL, 2002; BRASIL, 2005).

4 Conforme Vasconcellos & Bartholamei (2008, p. 04) trata-se de um texto referendado pela comunidade acadêmica como “fundacional”. “The name and nature of Translation Studies” [O nome e a natureza dos Estudos da Tradução], foi publicado em 1988, ou seja, 16 anos depois da apresentação oral no Congresso.

5 Na prática, a interpretação (ou *tradução oral*) sempre ocupou a dianteira enquanto atividade humana, seja por questões de contatos linguísticos seja como ofício institucionalizado entre línguas orais. Silva-Reis e Bagno (2016, p. 85), por exemplo, fazem um traçado entre dois primeiros quatro séculos de história da interpretação entre línguas orais no Brasil (do XV ao XIX), destacando a importância dos intérpretes na formação histórica do país.

De modo objetivo, e para situar o contexto em tela, podemos dizer que a interpretação da língua brasileira de sinais em termos *científicos*, portanto, começa a ganhar sua visibilidade com a formação pioneira dos Cursos em Letras Libras no formato EaD, nos anos de 2008⁶. À época incipiente e colada nos saberes instituídos no contexto acadêmico, a interpretação para surdos no Brasil é uma história de longa data, tangenciada tanto pelas políticas de reconhecimento da Libras como língua de direito da comunidade surda⁷, mas também pelas exigências e demandas da profissionalização do ofício do intérprete de Libras. Em muitos aspectos, lutas e pesquisas avançaram desde então. Uma ilustração é o processo de deslocamento da imagem dos profissionais dentro e fora da comunidade (MARTINS & NASCIMENTO, 2015). Por vários anos, sua atuação esteve sintomaticamente atrelada ao assistencialismo, imperando a tradição paternalista, onde o intérprete ouvinte era geralmente visto como caridoso e sujeito de “boa alma”, predestinado, e de genuínas intenções.⁸ (PEREIRA, 2008).

Ainda que se trabalhe com tradução *stricto sensu* na formação do bacharel em Letras Libras, as articulações e fazeres, pelo menos em um primeiro momento do curso, operavam em torno de demandas *interpretativas*. Isto porque, no tocante ao trabalho com surdos, as necessidades estavam voltadas primordialmente para as urgências e demandas da escolarização e de seus respectivos contextos discursivos nas *oralidades* do par linguístico Português-Língua de Sinais, e vice-versa. Ou seja, um trabalho cotidiano comunitário em situações de interações face-a-face, que operava, sobretudo, nas famílias, igrejas e escolas (GESSER, 1999; LACERDA, 2000; SANTOS, 2010). Esses indivíduos eram chamados no interior da comunidade surda, por exemplo, de “intérpretes”. Não à toa, essa nomeação abreviada – que inclusive perdura – também diz muito a respeito do fazer primordial interpretativo em comunidades minoritárias sem tradição de escrita. O que nos leva à discussão sobre as denominações nos contextos de interpretação na comunidade surda articulados academicamente.

6 A Universidade Federal de Santa Catarina lançou cursos em Letras Libras, com um projeto financiado pelo Ministério da Educação (MEC) em parceria com outras instituições públicas, somando-se 15 polos: a formação para o bacharel tradutor-intérprete foi criada em 2008 na modalidade EaD. Essa iniciativa desdobrou-se em outros centros universitários pelo país. Desde então, a UFSC oferta a formação nas modalidades presencial e a distância.

7 A história da educação dos surdos pontua as políticas de imposição e assimilação do português e exclusão das línguas de sinais. Atualmente, os direitos linguísticos assegurados em Decretos e Leis dão à comunidade surda, por exemplo, amparos e garantias educacionais e sociais (GESSER, 2009).

8 Vale reforçar que a dinâmica com intérpretes sendo contratados para atuar nos variados espaços – sobretudo os escolares – não se deu e não se dá de forma pacífica e clara para todas as partes envolvidas. Há ainda falta de compreensão (ou vontade!) dos gestores e elaboradores de políticas, que definem a forma da contratação ou exigências em editais: desconhecem ou não reconhecem a habilitação e atuação devida, muitas vezes confundindo o perfil do licenciado com o do bacharel em Letras Libras.

Num rápido olhar pela literatura sobre as atuações interpretativas que contemplam as línguas de sinais, evidencia-se a configuração de dois grandes âmbitos de trabalho, denominados, *contexto de conferência e contexto comunitário* (PEREIRA, 2008, 2015; RODRIGUES, 2010; RODRIGUES & BEER, 2015). Sobre este último contexto, é observável também uma proliferação terminológica, com vários termos cunhados por diferentes autores. De forma sumária, trata-se, respectivamente, de contextos de caráter internacional e intrassocial, que estão agrupados conforme as características e escopo que lhe são particulares. A partir do embasamento de alguns pesquisadores internacionais⁹, Rodrigues & Beer (2015) distinguem as duas esferas interpretativas, apontando a relevância da discussão no tocante à língua brasileira de sinais. Destacam a proeminência da interpretação comunitária sobre as atuações em conferência – estas consideradas de grande prestígio e realizadas para grandes públicos, esporadicamente, num formato monológico. A interpretação comunitária, por sua vez, tem caráter dialógico, e é realizada mais rotineiramente, ocorrendo no âmbito público, “com o intuito de facilitar a comunicação dos não falantes da língua oficial do país, e o seu consequente acesso aos provedores de serviços, tais como a educação, a saúde e os contextos legais” (RODRIGUES, 2010, p. 05).

Instrutivo a este respeito é o resumo em Pereira (2008), que ilustra alguns de seus principais traços (SCHJOLDAGER, 1997 *apud* PEREIRA, 2008, p. 59-58). Assim, comprehende-se na *interpretação interlingual comunitária*: a) um interlocutor da cultura majoritária e outro da minoritária; b) uma relação social de poder atribuída ao membro da cultura majoritária, desdobrando-se dessa relação estatutos sociais assimétricos (a posição de maioria falando de uma instituição legitimada e a da minoria atuando em seu próprio interesse); e com efeito, c) os interlocutores da cultura majoritária se valendo de linguagem formal e profissional, ao passo que os interlocutores da minoria uma linguagem coloquial: portanto, um uso mais informal.

Diante das breves acepções acima, reconhece-se que o contexto da interpretação para/com surdos, que transita entre modalidades orais, sinalizadas e/ou escritas de duas (ou mais línguas), conta com um campo amplo, diversificado e complexo de atuação do profissional. E, no trânsito interpretativo, são espaços possíveis: familiares, educacionais, científicos, artísticos, hospitalares, legais, religiosos, midiáticos, empresariais, turísticos, públicos, de entretenimento, e tantos outros. Ao fim e ao cabo, cabe então o questionamento: quais as armadilhas e dilemas da *interpretação comunitária* que perpassam o contexto da minoria surda, em termos atuais?

Em primeiro lugar, há que se considerar o enorme desafio da formação especializada em seus termos, e, com efeito, a importância do devido

⁹ WADENSJÖ (1998); GILE, (1998); PÖCHHACKER, (2009).

reconhecimento profissional na sociedade em que o profissional atua. Não se pode olhar para o intérprete de Libras como aquele que faz uma atividade menor, desqualificada, no enquadramento exclusivo do voluntariado. A compreensão da sociedade majoritária ouvinte sobre assuntos relacionados aos surdos vem mudando, mas ainda impera muito desconhecimento nas esferas de poder e nos espaços que demandam o serviço, para além da academia. Ou seja, quando se contratam intérpretes, ao que parece, qualquer formação alternativa ou solução paliativa basta, infelizmente.

É justamente a natureza da atividade, cujas denominações sinônimas à interpretação comunitária (social, intercultural, de contato, de auxílio...) decorrem de percepções, histórias e ideologias distintas, que pode enviesar nosso olhar. Eis a armadilha! Não é um problema *a priori* da diversidade terminológica em si, mas da aderência dos usos sociais nebulosos correspondentes que ocorrem em conjunção com as ambiguidades ontológicas e tensões epistemológicas. Proliferam e se sobrepõem a partir daí estratégias de cunho político, bem como embaraços nas formas e prerrogativas de desempenho do intérprete comunitário. Outras expectativas contribuem para a manutenção da situação; isto é, a visão social sobre os intérpretes como “sujeitos especiais e comprometidos” por parte de quem os contrata, atribuindo-lhes tarefas e papéis que não cabem no escopo de sua atuação profissional face-a-face. O conflito se instaura e a equação não fecha. Pode-se deduzir que esse descompasso (ou desajuste) se dê graças a pelo menos três discursos pré-concebidos e co-construídos socialmente: 1) que *ser bilíngue* é suficiente, e equivale a ser intérprete; 2) que interpretação de “verdade” corresponde à literalidade e à fidelidade; 3) que intérprete de surdos é sinônimo de defensor-protetor-guardião. Não é preciso argumentar ou predizer as implicações perversas de cada uma das visões acima no campo de atuação, quando não problematizadas e partilhadas como ideais normativos. Talvez seja a razão pela qual, em termos investigativos e científicos, “questões deontológicas e definições de papéis destacam-se nas preocupações dos intérpretes de línguas de sinais” (PÖCHHACKER & SHLESINGER, 2002, p. 344).

A intermodalidade e a intermidialidade nas práticas tradutórias em língua de sinais

Até aqui, vimos que no caso dos intérpretes de línguas de sinais no Brasil, a atividade da tradução e sua articulação teórica específica é posterior à prática da interpretação em contextos comunitários (sobretudo quando se retrocede o panorama na linha do tempo e se consideram os trabalhos interpretativos realizados empiricamente, muitos dos quais sem registro).¹⁰ Ao

¹⁰ Embora as produções acadêmicas em torno da Libras datem em torno da década de oitenta, conforme Pereira (2010), no tocante à *tradução*, observa-se essa inauguração ocorrendo somente na década de 90, por exemplo, com a dissertação de mestrado de Clélia

que tudo indica, portanto, a *tradução de/para língua de sinais* foi amplamente visibilizada e cientificamente operacionalizada e discutida no âmbito curricular com a formação do tradutor-intérprete em Letras-Libras e em pós-graduações, “pegando carona” nos preceitos e categorias técnicas do campo dos Estudos da Tradução. Tendo, por exemplo, o *Sign Writing* como sistema de representação¹¹, inserido como disciplina no currículo da graduação, observa-se a promoção de aberturas e perspectivas promissoras no trabalho de tradução com/para a escrita de sinais. Entretanto, há muito ainda por se fazer, pois há bem menos produções do que o desejável, talvez em função das poucas pessoas que usam a escrita de sinais com segurança e fluência.¹²

Paralelamente, as traduções que contemplam a modalidade oral da Libras foram tomando *corpo*, sobretudo com os avanços tecnológicos digitais e seu fácil acesso de consumo e divulgação.¹³ Desdobram-se deste cenário em ampla expansão investigativa modalidades interconectadas e/ou híbridas entre traduções escritas e não-escritas e interpretações faladas e/ou sinalizadas; entre mídias, formatos e suportes outrora inexistentes ou pouco recorrentes: como é o caso expressivo da tradução em vídeo-registro na Libras (ROSSO & OLIVEIRA, 2012; CARDOSO, 2016). Neste escopo em que se faz uma história em tradução oral sinalizada, dois fenômenos merecem atenção: a *intermodalidade* e a *intermidialidade*. Ambas ocorrem com elevada frequência nos fazeres tradutórios e interpretativos com línguas de sinais.

Em relação à intermodalidade, como o próprio nome sugere, lida-se com línguas de modalidades distintas (vocal-auditiva e gestual-visual) no processo tradutório-interpretativo (PADDEN, 2000).¹⁴ Deste modo, quando a modalidade em tela é a oralidade da Libras (e não de seu sistema de escrita), tanto como língua de partida e/ou de chegada, teremos uma produção performática com o corpo sinalizante encenado no vídeo, e este como suporte de registro da tradução. (QUADROS & SOUZA, 2008). Diferente de traduções em pares linguísticos escritos, a “(corp)oralidade” salta aos olhos no caso em questão, e escancara a ignorância ouvinte e as limitações do conhecimento científico tradicionalmente centrado no fonema e na escrita gráfica:

96
Regina Ramos, intitulada *Língua de Sinais e Literatura: uma proposta de trabalho de tradução cultural*, defendida em 1995, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

11 Registro de modo gráfico e esquemático das unidades gestuais fundamentais, suas propriedades e relações, na mesma intenção que se faz com o alfabeto das línguas orais. O *SignWriting* pode registrar qualquer língua de sinais do mundo. (STUMPF, 2005, p. 51-52).

12 O desenvolvimento é paulatino, bem como nos usos sociais e de práticas de letramento com os surdos. Talvez por essa razão, em termos tradutórios encontremos pouquíssimas produções neste sentido. Para uma compreensão mais detalhada do sistema da escrita, ver Stumpf (2005).

13 No Brasil, em termos missionário-religiosos, um caso à parte é liderado por Testemunhas de Jeová. Em 2006, iniciou-se o trabalho da tradução da Bíblia em Libras, e desde então, levou longos 16 anos para ficar pronta. Para mais detalhes ver o site em <https://www.jw.org/pt/ajuda-online/jw-library-sign-language/>.

14 Uma aprofundada discussão aparece com mais detalhes e exemplos em Rodrigues e Santos (2018).

O próprio termo “oralidade” já não reflete mais nossa compreensão do fenômeno: ao cunhar o oxíromo “oralidade visual”, revelamos o caminho torto pelo qual andamos. Acredito que uma das lições sobre a língua (e sobre a vida comunitária) que os surdos estão podendo nos ensinar é a natureza essencialmente corporal da interação com que construímos nossos mundos. Pelo caminho da linguística, pelo desvio da escrita e pelas análises abstratas da sonoridade das línguas orais, havia se perdido o elo da língua com nossa corporalidade (MCLEARY, 2000, p. 676).

Em relação à intermidialidade, sua contundência é efeito das transformações na contemporaneidade, que acolhem diversas formas de ser; de vivências e experiências, e que se dão por intermédio da linguagem, reverberando em novas formas de expressão. Por conta disto, as possibilidades interacionais e comunicacionais são ampliadas em diversas sociedades, mas na comunidade surda as práticas tradutório-interpretativas retroalimentam um ambiente profícuo de produções. E, neste sentido, a categoria analítica de Rajewsky (2012) pode ser útil para a reflexão que se pretende realizar aqui. O autor aponta que *a intermidialidade, no sentido mais restrito de referências intermidiáticas*, corresponde às

(...) estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, seja para se referir a um subsistema midiático específico, ou a outra mídia como sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere. (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

97

Aqui se extrapola a compreensão da intermidialidade apenas como conjunto de formas de transposição ou combinações de mídias enquanto “co-presença” – ainda que perpassem os fazeres tradutórios da Libras e interessem também, a tônica é um algo *além, de superação* – uma espécie de evocação ou simulação de certos aspectos, técnicas ou parâmetros de outra mídia, valendo-se de seus próprios caminhos, estratégias e aparatos pertinentes para sua confecção (RAJEWSKY, 2012).

Considerações finais

As delimitações, classificações, tipologias ou mesmo os anseios por mapeamentos dentro de um campo que precisa se legitimar podem até ter sua utilidade e algum tipo de inspiração didática, mas, em última instância sempre

ofuscam ou escamoteiam outras realidades ou fenômenos espontâneos. A crítica abaixo, feita por um sociolinguista, é pensada para a área da linguística, mas não se restringe a ela. O lembrete é sempre válido, e pode ser extrapolado para quaisquer que sejam os campos teóricos em que grupos minoritários estão inseridos:

É curioso que a linguística tenha tido um papel crucial no estabelecimento da nova consciência surda, já que foi justamente a linguística, através da sua tradição calcada no estudo de textos escritos e, posteriormente, no estudo preferencial das línguas orais (dentro da ideologia do sistema linguístico normativo), que ajudou a criar um clima intelectual em que uma língua de sinais não podia ser concebida como língua digna do ser humano. A própria oralidade, no sentido de uso vivo e espontâneo de línguas naturais na constituição da sociedade e dos seus sujeitos, sofreu o mesmo processo de marginalização e redescobrimento. **Nosso conceito de oralidade, que só chegamos a formar através de uma longa experiência com a não-oralidade, através de cinco mil anos de convivência com a escrita, é uma construção marcada pelo preconceito.** (MCLEARLY, 2000, p. 676). [Ênfase minha].

Os fazeres e dizeres ordinários e/ou acadêmicos que contemplam a língua brasileira de sinais são, por vezes, contraditórios, e ocorrem em (contra) fluxo aos sistemas tradutórios normativos. Ciente ou não dos papéis políticos que ocupa nas ciências hegemônicas, a busca da comunidade surda por legitimização e visibilidade acadêmica e científica não deve ser entendida apenas como um reconhecimento que passa pelo registro nominativo da “*tradução em língua de sinais*”. As acepções precisam constantemente de redefinições e alargamentos conceituais, no sentido de acolhimento e alinhamento *àquilo que faz sentido para quem faz e usa*. Uma história da *tradução oral sinalizada* pode representar uma entre tantas mudanças e quebras de paradigmas: nas dinâmicas materiais (ao fazer circular um texto em uma língua, modalidade, formato e suporte não canônicos) e, nas simbólicas (ao ter a opção de escolhas teóricas e decisões quanto à forma, ao tema e ao conteúdo que se apresentam ao tradutor). A exemplo de como a ciência trava longas batalhas às voltas do “conhecimento perdido”, MClearly (2000, pp. 675-676) ilustra bem a questão:

Um caso é a própria história, que, construída com a tecnologia da escrita, ajudou a estabelecer o “senso comum” de que a história é o domínio daqueles que constroem seu mundo com base em textos escritos. Recentemente, apoiada pelas tecnologias da gravação em áudio e vídeo, a **história oral volta a valorizar a história daqueles que constroem seu mundo oralmente, à maneira milenar da espécie**. (MCLEARLY, 2000, pp. 675-676). [Ênfase minha].

Neste ato de concluir, é oportuno retomar a ideia de Walter Benjamin, quando diz que traduzir é dar sobrevida; é renovar, é reviver – uma vivência que continua *por meio de* ou *através de*, ela então *pervive*: partimos de um lugar específico, mas simultaneamente temos a capacidade, a possibilidade e, sobretudo, a responsabilidade de transformá-lo, transformando sua aparência não numa listagem de regramentos fixos, predestinados, mas numa *cena aberta*, em fluxo, cujas leituras ou interpretações, práticas e saberes se apresentam em múltiplas direções possíveis, para fazermos a escolha da roupa conceitual que nos sirva, a cada fase, em nossa mirada e em nosso crescimento.

Referências

- BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (Org.). Clássicos da teoria da tradução, v. 1, Alemão-Português, 2^a ed. revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, pp. 201-231. Antologia bilíngue.
- BLUME, R. F.; PETERLE, P. (2013). (Orgs.), Tradução e Relações de Poder. Copiart: PGET/UFSC, 2013.
- BRASIL. Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Diário Oficial da União, República Federativa do Brasil, Atos do Poder Executivo, Brasília, DF, 23 dez. 2005.
- BRASIL. Lei nº 12.319, de 01 de setembro de 2010. Dispõe sobre a regulamentação da profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais – Libras. Diário Oficial da União, República Federativa do Brasil, Atos do Poder Legislativo, Brasília, DF, 2 set. 2010.
- CARDOSO, A. B. R. Vídeo registro em Libras: uma proposta ao pensamento original dos surdos. Dissertação de mestrado. UFSC, PGET, 2016.
- 100 CRONIN, M. Altered States: Translation and Minority Languages. *TTR*, 8(1), 85–103, 1995.
- DELISLE, J. & WOODSWORTH, J. (Orgs.). Os Tradutores na História. São Paulo, Editora Ática, Tradução Sérgio Bath, pp. 359, 1998.
- FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2003.
- GESSER, A. Teaching and learning brazilian sign language as a foreign language: a microethnographic description. Dissertação de mestrado. UFSC, PGI, 1999.
- GESSER, A. Libras? Que língua é essa? Crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- GILE, D. Conference and simultaneous interpreting. In: BAKER, M. (Org.) Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Londres e Nova York: Routledge, p. 40-45. 1998.

LACERDA, C. B. F. de. “O intérprete de língua de sinais no contexto de uma sala de aula de alunos ouvintes: problematizando a questão”. In: LACERDA, C.B.Fde; GÓES, M.C.R. de (Orgs.). Surdez: Processos Educativos e Subjetividade. São Paulo: Editora Lovise, p. 51-84, 2000.

MARQUES, R. R.; OLIVEIRA, J. S. A Normatização de artigos acadêmicos em Libras e sua relevância como instrumento de constituição de corpus de referência para tradutores. In: III Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução & Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, Florianópolis, 2012.

MARTINS, V.; NASCIMENTO, V. Da formação comunitária à formação universitária (e vice-versa): novo perfil dos tradutores e intérpretes de Língua de Sinais no contexto brasileiro. Cad. Trad., Florianópolis, p. 78-112, Jul-dez. 2015.

McCLEARY, L. E. Oralidade visual: Implicações para a história oral. In: ATAIDE, Y. D. B. (Org.). Do oral ao escrito: 500 anos de história do Brasil. Salvador: Editora da Universidade do Estado da Bahia (Eduneb), p. 672-681, 2000.

MEYLAERTS, R. Translation policy. In: GAMBIER, Y., van DOORSLAER, L. Handbook of translation studies online (Eds.). Holanda: John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 163-168, 2010.

PEREIRA, M. C. P. Interpretação interlíngüe: as especificidades da interpretação de língua de sinais. Cad. Trad., XXI, Florianópolis, v. 1, p. 135-156, 2008.

101

PEREIRA, M. C. P. Produções Acadêmicas sobre Interpretação de Língua de Sinais: dissertações e teses como vestígios históricos. Cad. Trad., Florianópolis, v. 2, n. 26, p. 99-117, out. 2010.

PÖCHHACKER, F. Issues in Interpreting Studies. In: MUNDAY, J. The Routledge Companion to Translation Studies. London: Routledge, p. 128-140, 2009.

PÖCHHACKER, F.; SHLESINGER, M. The Interpreting Studies Reader. Londres: Routledge, 2002.

QUADROS, R. M.; SOUZA, S. X. Aspectos da tradução/ encenação na Língua de Sinais Brasileira para um ambiente virtual de ensino: práticas tradutórias do curso de Letras-Libras. In: QUADROS, R. M. de. (Org.). Estudos Surdos III. Rio de Janeiro: Arara-Azul, p. 168-207, 2008.

RAJAGOPALAN, K. Pós-modernidade e a tradução como subversão. Anais do VII Encontro Nacional de Tradutores. I Encontro Internacional de

Tradutores, 2000. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sitesint/abrap/>>.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T.F.N. Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, UFMG, p. 15-46, 2012.

RODRIGUES, C. H. Da interpretação comunitária à interpretação de conferência: Desafios para formação de intérpretes de língua de sinais. In: Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação de Língua de Sinais Brasileira, II, 2010.

RODRIGUES, C. H.; BEER, H. Os estudos da tradução e da interpretação de línguas de sinais: novo campo disciplinar emergente? Cad. Trad., Florianópolis, v. 35, nº especial 2, p. 17-45, jul-dez. 2015.

RODRIGUES, C.; SANTOS, S. A. A interpretação e a tradução de/para línguas de sinais: contextos de serviços públicos. Tradução em Revista, PUC/Rio de Janeiro, n.24, p. 1-29, 2018.

SANTOS, S. A. Tradução e interpretação de língua de sinais: deslocamentos nos processos de formação. Cad. Trad., Florianópolis, v. 2, n. 26, p. 145-164, out. 2010.

102

SILVA-REIS, D.; BAGNO, M. Os intérpretes e a formação do brasil: os quatro primeiros séculos de uma história esquecida. Cad. Trad., Florianópolis, v. 36, nº 3, p. 81-108, set.-dez. 2016.

SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Org.) Marxism and the Interpretation of Culture. Basingstroke: Macmillan Education, p. 271-313, 1988.

SPIVACK, G. C. The Politics of Translation. In: BARRETT, M.; PHILLIPS, A. (Orgs.). Destabilizing Theory, Oxford: Polity Press, p. 177-200, 1992.

SKLIAR, C. A surdez: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Ed. Mediação, 1998.

STUMPF, M. R. Aprendizagem de Escrita de Língua de Sinais Pelo Sistema Signwriting: Línguas de Sinais no Papel e no Computador. Tese (Doutorado em Educação). Pós-Graduação em Informática na Educação, UFRGS, 2005.

TYMOCZKO, M. Enlarging translation, empowering translators. Manchester:

- A. GESSER
*Do cânone às
práticas tradutórias
na comunidade
surda: um olhar
a partir de
experiências no
contexto da Libras*
St. Jerome, 2007.
- VASCONCELLOS, M. L.; BARTHOLAMEI, L. J. Estudos da Tradução I. Material desenvolvido para o Curso de Letras Libras EaD. UFSC, 2008. ISBN: 978-85- 60522-19-4.
- VENUTI, L. (Org.). Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology. London and New York: Routledge, 1992.
- WADENSJÖ, C. Community Interpreting. In: BAKER, M. (Org.). Routledge encyclopedia of translation studies. Londres e Nova York: Routledge, p. 33-37, 1998.
- WILLIAMS, J.; CHESTERMAN. A. The Map: a beginner's guide to doing research in Translation Studies, Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

Fervur rumantscha!: A experiência de um ateliê de tradução poética do romanche para quatro línguas latino-americanas

Vitor Elevato do Amaral

Vitor Elevato do Amaral é carioca, professor de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal Fluminense e líder do grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil. É vice-coordenador do POSLIT/UFF (2022-2025). Organizou e traduziu *Outra poesia* (Syrinx, 2022), que reúne os poemas da juventude e os poemas de ocasião de James Joyce, e participou da tradução coletiva de *Finnegans Wake* (Iluminuras, 2022). E-mail: vitoramaral@id.uff.br

RESUMO

Este artigo apresenta o projeto de tradução Fervur rumantscha! Atelier online da translaziun poetica (Fervur rumantscha! Ateliê online de tradução poética). Durante as sessões do ateliê, diversos poemas escritos por oito poetas suíças em três variedades de romanche foram traduzidos para o espanhol, o português, o quíchua (Equador) e o tzotzil (México) por vinte e cinco tradutores latino-americanos. Este relato de experiência pretende ser parte da memória desse projeto inovador de iniciativa do programa Looren América Latina, que é parte da Casa de Tradutores Looren, na Suíça. As traduções realizadas durante o ateliê são consideradas ex-cênicas (feitas da periferia ao centro linguístico ou entre duas periferias linguísticas).

Palavras-chave: *Tradução de poesia romanche; línguas da América Latina; língua romanche.*

Introdução

105

Cinco línguas estão envolvidas neste inovador projeto de tradução chamado *Fervur rumantscha!* Atelier online da translaziun poetica (*Fervur rumantscha!* Ateliê online de tradução poética). São elas espanhol, quíchua, português, romanche e tzotzil.

A iniciativa é do programa Looren América Latina, que é parte da Casa de Tradutores Looren, na Suíça. O projeto reuniu oito poetas suíços que escrevem em três variedades de romanche — vallader, puter e sursilvan — e vinte e cinco tradutores latino-americanos, que traduziram uma seleção de poemas para o espanhol, o português, o quíchua (Equador) e o tzotzil (México).

A organização do ateliê *Fervur rumantscha!* coube ao programa Looren América Latina, apoiado pela Fundação suíça para a cultura Pro Helvetia América do Sul, Lia Rumantscha e Textshuttle, uma *start-up* e ferramenta de tradução automática com base em redes neurais. Além disso, outras instituições e grupos de pesquisa se envolveram de alguma forma no projeto.

O objetivo deste artigo é constituir um relato da experiência que envolveu ao menos quarenta pessoas, entre poetas, tradutores, organizadores

e consultores, com o intuito de divulgar o projeto, incentivar iniciativas semelhantes, apresentar a forma de trabalho do ateliê e demonstrar a importância da tradução poética para o contato entre os seres humanos e para a própria criação poética.

O presente artigo expressa as opiniões do autor e não de todos os participantes do ateliê.

Porque o romanche

Em primeiro lugar, o grande assombro que a maioria dos participantes tiveram já nos ateliês abertos de 2023, foi descobrir que não existe propriamente *um* romanche, mas cinco variedades de romanche: vallader, puter, sursilvan, sutsilvan e surmiran, além de subvariedades. Existe, ainda, o rumantsch grischun, uma variedade não falada da língua criada em 1982 para a escrita, principalmente de documentos oficiais, já que, em nível federal, desde 1996 a Suíça é um estado quadrilíngue e o romanche é uma das suas quatro línguas oficiais, ao lado do alemão, francês e italiano.

Falado por apenas sessenta mil habitantes da Suíça, o romanche é a língua, ou uma das línguas, de menos de 1% da população do país. Geralmente, quem fala romanche também fala uma das outras três línguas, mas o contrário não é verdade. Por isso, o romanche é uma língua minoritária que requer cuidados para que não desapareça.

A principal organização que atua na promoção e preservação do romanche é a Lia Rumantscha, fundada em 1919. Sua “visão”, como dizem, é a que de “futuras gerações ainda falarão romanche com prazer”. Ela atua como uma liga de diversas organizações de promoção do romanche em todas as suas variedades. A Lia Rumantscha se localiza em Cuira¹, capital do Cantão dos Grisões, onde vive a maior parte dos falantes do romanche. As dependências da liga abrigam a Chasa Editura Rumantscha, uma editora voltada para a publicação de obras em romanche.

A RTR (Radiotelevisiun Svizra Rumantscha), também situada em Cuira, existe desde 1925 com programação inteiramente em romanche. O programa “Impuls”, da RTR, conta “istorgias vairas u bain inventadas. Texts leghers, poetcs, trists, experimentals, meditatifs, critics e savens cun ina pointa persunala.” (histórias verídicas ou bem inventadas. Textos engraçados, poéticos, tristes, experimentais, meditativos, críticos e muitas vezes com um toque pessoal”). Ele é editado por Flurina Badel, uma das poetas traduzidas no ateliê. Outras poetas que participaram do ateliê também podem ser lidas e ouvidas nesse programa.

¹ Para dar aos leitores uma noção da diversidade do romanche, *Cuira*, em rumantsch grischun, pode aparecer como *Cuera* (sursilvan), *Cuoira* (vallader), *Coira* (surmiran), *Cuera* ou *Cuiria* (sutsilvan).

É o caráter minoritário dessa língua que nos autoriza a entender a tradução de poesia romanche para línguas latino-americanas como um caso de tradução ex-cêntrica, ao menos no que tange ao português e ao espanhol, línguas faladas respectivamente por cerca de 270 e 600 milhões de pessoas, a maioria deles fora de Portugal e Espanha. Essa tradução parte de uma periferia linguística para um centro linguístico, ainda que estejamos falando da tradução da língua de um país desenvolvido para as variedades do português e do espanhol faladas em países em desenvolvimento. O presente artigo, com esse olhar, desafia a noção segundo a qual a tradução “ex-cêntrica”, feita no sentido periferia centro e não no sentido centro periferia, como é mais comum, seja apenas aquela cuja língua-alvo está no centro do mundo econômica e politicamente pensado e a língua-fonte, na sua periferia. Por exemplo, uma tradução da Suíça para o Brasil tende a ser vista como cêntrica, pois valoriza, põe no centro aquele país europeu desenvolvido. No entanto, se olharmos para um caso como o de uma tradução de uma *língua suíça*, pouco falada e traduzida, para uma *língua brasileira*, incomparavelmente mais falada e traduzida, a leitura se inverterá: o português passará ao centro e o romanche à periferia. Trata-se de perceber o que é centro *linguístico* e o que é periferia *linguística*. No caso do romanche, na sua relação com o quíchua e o tzotzil, temos traduções entre periferias linguísticas, que ainda consideramos ex-cêntricas.

No *Fervur rumantscha!* foram realizadas, portanto, traduções ex-cêntricas, pois valorizam o que, nesse caso específico, podemos considerar periférico. O exemplo da tradução do romanche ao português traz ainda a nuance de ser uma excentricidade na ex-centricidade das traduções, pois não é um caso como a da tradução do português brasileiro ao francês da França, em que soa “natural” pensar a ex-centricidade da tradução da língua de um país periférico, que não superou até hoje seu passado colonial, à língua de um país central. Na tradução do português ao francês, Brasil e França são, de saída, periferia e centro; na tradução do romanche ao português, Suíça e Brasil, são, ao primeiro olhar, centro e periferia. O caso em tela rompe politicamente com toda a “naturalidade” ao transformar a periferia em centro.

O ateliê

O projeto *Fervur rumantscha!* foi concebido pela tradutora argentina Carla Imbrogno, representante do programa Looren América Latina. Teve início em 2023 com dois ateliês-piloto, amplamente divulgados e abertos a todas as pessoas interessadas, de qualquer parte do mundo. A tradutora argentina Martina Fernández Polcuch esteve com Imbrogno à frente dessa experiência. Foram dois encontros de duas horas e duas horas e meia de duração cada um, nos dias 19 e 21 de outubro de 2023.

Rico Valär, professor da Universidade de Zurique e importante pesquisador da língua e do patrimônio cultural romanche e dos movimentos reivindicatórios das línguas românicas minoritárias da Europa, participou do primeiro encontro como figura de referência e ofereceu uma introdução rápida à história da língua. A gravação da íntegra do primeiro dia do encontro está disponível no canal de YouTube da Casa de Tradutores Looren com o título “Fervur Rumantscha! Workshop de introducción a la lengua, cultura y literatura romanche”. Já estava conosco Sidonia Klainguti, que se tornaria peça fundamental para o futuro ateliê de 2024.

Nesses dois encontros experimentais, carregados, de parte das organizadoras, de um certo temor de fracasso, que se mostraria completamente infundado perante o sucesso da experiência, foram traduzidos coletivamente os poemas “Vanitas”, de Dumenic Andry, e “Illas nots”, de Leta Samadeni, ambos escritos em vallader. Os falantes de português e espanhol dividiram em duas salas e reuniram-se novamente na sala principal para a leitura e discussão das traduções. Não havia qualquer ambição de se chegar a traduções consensuais entre os mais de 220 pessoas participantes, de 23 diferentes países (Alemanha, Argentina, Bélgica, Bolívia, Brasil, Bulgária, Canadá, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Espanha, Estados Unidos, França, Gana, Guatemala, Itália, México, Peru, Polônia, Reino Unido, Suíça, Uruguai). O objetivo era revelar, por meio de um exercício poético, as belezas da língua romanche, e com isso demonstrar que sua sonoridade, plasticidade, polissemia e ecos benjaminianos com outras línguas neolatinas — como francês e italiano, conhecidas em diferentes graus por todos os participantes, falantes, principalmente, de português ou espanhol — tornavam a tradução do romanche não só possível como também poética e humanamente necessária.

Diante do êxito do projeto-piloto de 2023, nasceu o projeto Fervur rumantscha! Atelier online da translaziun poética, iniciado em 2024. Sua equipe é formada por Martina Fernández Polcuch e Prisca Agustoni, coordenadoras do ateliê; Jessica Zuan, Rico Valär, Sidonia Klainguti e Ignacio Pérez Prat, assessores para assuntos linguísticos; Vitor Elevato do Amaral, colaborador; e Carla Imbrogno, coordenadora geral do projeto.

Fervur rumantscha! contou com a divulgação feita pelo Núcleo de Tradução e Criação (Universidade Federal Fluminense), Escuela de Otoño de Traducción Literaria “Lucila Cordone” (Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan R. Fernández), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Tradução e Criação Literária (Universidade Federal de Juiz de Fora), Universidade de Zurique, e embaixadas da Suíça na América Latina.

Foi realizado um processo seletivo que terminou por compor um grupo de vinte e cinco tradutores latino-americanos, alguns dos quais poetas em suas línguas, sem conhecimento prévio da língua de partida. Eles passaram por uma verdadeira imersão intensiva na língua romanche. O projeto demandou

a participação de assessores linguísticos e os tradutores realizaram um esforço de aprendizagem autodidata facilitado pelo uso de ferramentas e dicionário online, além da intercompreensão das línguas neolatinas, que muitas vezes estimulou-os a lançar mão da tradução indireta.

Seus nomes se encontram no Quadro 1. Cada uma das oito poetas cedeu alguns de seus poemas para as traduções.

Elas também participaram do ateliê em alguma oportunidade, conversando com os tradutores, falando de suas experiências de escrita, e, portanto, participando ativamente das traduções. Elas são todas pessoas de destaque na cena literária da Suíça romanche. Como a variedade do romanche em que a poesia tem se mostrado mais pujante é o vallader, não é acaso que cinco das oito poetas convidadas a participar do projeto escrevam nessa variedade.

Os encontros do ateliê ocorreram de acordo com o seguinte cronograma e divisão de atividades:

Quadro 1: Estrutura do ateliê

1	2 de mar., 180'	Introdução	
2	9 de mar., 180'	Poetas Rut Plouda (1948–) (vallader) Carin Caduff (1988–) (sursilvan)	Tradutores/as Ariel Dilon (Argentina) Neva Micheva (Bulgaria, espanhol) Sebastião Nascimento (Brasil) Isabel García (Venezuela) Juan Felipe Varela (Colômbia) Sofia Mariutti (Brasil)
3	22 de mar., 150'	Poetas Flurina Badel (1983–) (vallader) Nina Dazzi (1961–) (puter)	Tradutores/as Fernando de Leonardis (Argentina) Rodrigo Tadeu Gonçalves (Brasil) Xun Betan (México, tzotzil) Horacio Fabio Maez (Argentina) Solange Pinheiro (Brasil)
4	23 de mar., 180'	Poetas Leta Samadeni (1944–) (vallader) Romana Ganzoni (1967–) (vallader)	Tradutores/as Indira Díaz Hernández (México) Rafael Díaz (Espanha) Claudia Cavalcanti (Brasil) Luiza Lima de Matos (Brasil) Rafael Segovia (México) Camila Fadda (Chile) Guilherme Machado (Brasil)

5	5 de abril, 180'	Poetas Gianna Olinda Cadonau (1983–) (vallader)	Tradutores/as Yana Lema (Equador, kichwa) Lucía Dorin (Argentina) Vitor Alevato do Amaral (Brasil) Juliana Gonçalves (Brasil)
		Conversa musical com Ignacio Pérez Prat	
6	6 de abril, 180'	Poetas Jessica Zuan (1984–) (puter)	Tradutores/as Laura Wittner (Argentina) Juan Carlo Cavillo (México) Andrea Kahmann Brasil)
		Discussão final e leitura de poemas	

Houve, também, um encontro preparatório ao ateliê que consistiu na introdução a aspectos da gramática do romanche vallader e puter, no dia 21 de fevereiro de 2024. Esse encontro, liderado por Sidonia Klainguti, ensejou a elaboração de uma brevíssima gramática do romanche para uso do grupo. Esse material foi elaborado por Klainguti em diversas etapas e sua revisão para o espanhol e o português foi feita por Polcuch e pelo autor deste artigo.

Além da síntese gramatical acima mencionada, os participantes do ateliê tiveram acesso a dicionários online gratuitos e à versão paga da ferramenta de tradução da empresa Textshuttle. Cada uma das oito poetas gravou a leitura dos poemas que seriam traduzidos, de forma que todos os tradutores puderam perceber o ritmo — ao menos um dos ritmos possíveis — dos poemas em romanche.

Os tradutores trabalhavam sozinhos ou em parcerias e suas traduções eram carregadas para um arquivo online que, no dia, era aberto e compartilhado com todos para que as traduções pudessem ser lidas e discutidas pelos participantes, incluindo a própria poeta traduzida. Essa experiência confirma o sucesso das traduções colaborativas, em que todos de fato trabalham para o resultado, diferentemente das traduções coletivas, em que cada tradutor realiza uma parte do trabalho individualmente.

A experiência

Em vez partir da ideia pré-concebida —e insustentável tanto na prática quanto na teoria— segundo a qual antes de se traduzir é necessário *primeiro* conhecer profundamente a língua e a cultura (sem essa última palavra o lugar comum da tradução não estaria completo, afinal, como diz o *cliché*-mor da tradução, “não se traduz a língua, mas a cultura” [aqui uma pausa para o silêncio solene que faz o orador enquanto a maioria aplaude e uma minoria sente vergonha alheia]), Fervur rumantscha! apostou que a imersão, o diálogo, a audição, o erro, o tropeço, os ecos, as memórias, mas, acima de tudo, a vontade de escrever dos tradutores poderia superar o desconhecimento do romanche.

Tendo em vista a ousadia do projeto, e a julgar pelos comentários emitidos pelos participantes ao longo do ateliê, assim como seus depoimentos finais, podemos dizer que a experiência de tradução coletiva no projeto *Fervur rumantscha!* pode ser resumida com a força de um grito contra os preconceitos dirigidos à tradução como texto menor (até como não-texto), trabalho de aplicação técnica e a-poética. Partindo de uma relação que foi se estabelecendo com os poemas em sua tessitura e no estranhamento e no espanto diante tanto das certezas desfeitas quanto das intuições confirmadas, o conhecimento prévio da língua, sempre em busca de certezas e pautado pela busca da estabilidade, deu lugar à beleza vacilante da poesia.

Como alguns dos poemas foram distribuídos em romanche e em traduções para outras línguas, como o francês e o alemão, o trabalho, foi, em muitos momentos, poliglota. A tradução indireta, uma verdadeira ponte entre literaturas, foi diversas vezes usada. Este Autor, por exemplo, recebeu os poemas de Gianna Olinda Cadonau em romanche, francês e alemão, e pôde assim viver três experiências tradutórias diferentes ao traduzir diretamente, indiretamente e de três originais.

Os resultados e o futuro do projeto

No dia 13 de abril de 2024, o Centro de Estudos de Tradução Literária da Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, acolheu parte do grupo do projeto para o recital online “*Fervur rumantscha!: poesia retorromana em línguas latino-americanas*”, no âmbito do ciclo “De Babel a Cosmópolis”. Os participantes puderam ouvir os poemas no original nas gravações das poetas e, a seguir, nas traduções lidas ao vivo pelos tradutores.

O projeto prevê a publicação das traduções realizadas no ateliê. Esta etapa do projeto ainda não foi, todavia, concluída. É possível, também, que o ateliê de 2024 tenha uma segunda edição, mas isso ainda é incerto. Espera-se que os participantes continuem a estudar o romanche e traduzir dessa língua.

Pessoas, línguas e culturas se uniram neste projeto por meio da poesia. E, no entanto, como explicar que se fale tanto na exclusividade e peculiaridade da “linguagem poética”, tratada tantas vezes como exceção, desvio do ordinário, no normal, do natural? Neste projeto, sentimos a poesia como parte da vida, não como desvio ou exceção. A experiência nos fez pensar em Henri Meschonnic (1982), quando recusa a sacralização da poesia, a oposição entre linguagem poética e linguagem comum, o que só nega à poesia, e à sua tradução, a sua historicidade, relegando-a a algo tão especial que tem valor “meramente” estético. No ateliê *Fervur rumantscha!* A poesia foi dessacralizada, conectou-nos, e pudemos todos nós, poetas e tradutores, nos transformar enquanto sujeitos históricos, nela.²

² Agradeço a Carla Imbrogno pelas sugestões e correções e a Sidonia Klainguti pela ajuda com algumas questões linguísticas. A responsabilidade pelo artigo é toda minha.

Referências

Casa de Tradutores Looren. <http://looren.net/en>

Casa Guilherme de Almeida. <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br>

Fervur rumantscha! <http://looren.net/pt/blog-america-latina/fervur-rumantscha-atelier-online-da-translaziun-poetica-2024>

Impuls. <http://www.rtr.ch/audio/impuls>

Lia Rumantscha. <https://www.liarumantscha.ch/en>

Looren América Latina. <http://looren.net/en/further-education/looren-america-latina>

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lonrai: Verdier, 1982.

Pro Helvetia América do Sul. <http://prohelvetia.ch/en/our-offices-abroad/pro-helvetia-south-america>

RTR. Radiotelevisiun Svizra Rumantscha. <http://www.rtr.ch>

112

VALÄR, Rico. Fervur Rumantscha! Workshop de introducción a la lengua, cultura y literatura romanche. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=JDc3Ul0o_TQ

Visita a um poeta malgaxe: Jean-Joseph Rabearivelo em primeira tradução

Visit to a Malagasy poet: Jean-Joseph Rabearivelo in first translation

Álvaro Silveira Faleiros

RESUMO

Jean-Joseph Rabearivelo (1903?-1937) é certamente o mais importante poeta de Madagascar. A presença de um conjunto considerável de seus poemas na histórica *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, de Léopold Sédar Senghor, publicada em 1948 com prefácio de Jean-Paul Sartre, ilustra essa importância. Rabearivelo é também o responsável pela primeira poética moderna do traduzir em África, sendo um dos únicos escritores malgaxes de sua época a ter dedicado parte de seu trabalho à tradução, bem como à autotradução. Nossa intuito neste texto é propor uma apresentação desse importante poeta e pensador, acompanhada da tradução de dois de seus poemas.

Palavras-chave: *Jean-Joseph Rabearivelo, poéticas negras, tradução.*

ABSTRACT

Jean-Joseph Rabearivelo (1903?-1937) is certainly Madagascar's most important poet. The presence of a considerable set of his poems in the historic *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, by Léopold Sédar Senghor, published in 1948 with a preface by Jean-Paul Sartre, illustrates this importance. Rabearivelo is also responsible for the first modern poetics of translation in Africa, being one of the only Malagasy writers of his time to have dedicated part of his work to translation, as well as self-translation. Our aim in this text is to propose a presentation of this important poet and thinker, accompanied by the translation of two of his poems.

Keywords: *Jean-Joseph Rabearivelo, black poetics, translation.*

Em 1948, quando da publicação de sua histórica *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, o poeta e ex-presidente do Senegal Léopold Sédar Senghor fez questão de incluir na obra, para além dos poetas da negritude caribenha e da África continental, três poetas de Madagascar: Jean-Joseph Rabearivelo, Jacques Rabémananjara e Flavien Ranaivo. A importância deles reflete-se no próprio título da antologia, no qual o adjetivo “malgaxe” é explicitado. Apesar da incontestável importância das poéticas malgaxes no momento de fundação do movimento da negritude de expressão francesa, pouco ou nada se sabe no Brasil sobre Madagascar para além do exotismo de algumas divertidas animações da DreamWorks e da exótica denominação a ela como “ilha do amor”, no antigo hit “Madagascar Olodum”.

Batendo à porta: breve apresentação do poeta

Nesta que é a maior ilha da África e a quarta maior do mundo, com população de pouco mais de 28 milhões de habitantes, um poeta, escritor, dramaturgo e tradutor ocupa o lugar de fundador das letras de expressão francesa. Com data incerta de nascimento, variando de 1901 a 1904 (a mais

provável é 1903), Jean-Joseph Rabearivelo é reconhecidamente figura maior da cena literária africana e o maior poeta malagaxe de todos os tempos. Sua morte precoce em 1937, ano em que decidiu por fim à própria vida tomando cianureto, contribuiu para sua fama de poeta maldito, ainda mais se lembrarmos de seu amor pelo ópio, pelo jogo e pelas mulheres.

Filho bastardo de uma mulher de família nobre arruinada, criado pela mãe que vendeu as poucas posses que tinha para comprar livros e garantir os estudos do seu menino prodígio, Rabearivelo inventou o que se pode chamar de literatura moderna malgaxe. Seus estudos cessaram aos 13 anos de idade, quando abandonou a escola. Surpreendentemente, de maneira autodidata, passa a dominar o francês, tornando-se grande conhedor de sua literatura e de suas artes, como comprovam as centenas de páginas de seu diário, publicadas em 2010 pelo CNRS. Sobre o assunto, declara Senghor:

Enfatizarei especialmente sua paixão pela cultura. Embora entendesse bastante bem o francês quando saiu da escola, ele o escrevia mal. Foi então que a criança malgaxe, ainda adolescente, realizou este prodígio, que ficará na história das letras, de fazer do francês, depois de alguns anos de trabalho incansável, o seu som metódico, um instrumento dócil ao seu gênio. Fez melhor, assimilou o francês como sua língua a ponto de tornar-se, como escreveu poucas horas antes de sua morte, “naturalmente latino entre os melanianos.”¹

Exercendo diversos bicos como autônomo e tornando-se funcionário de uma gráfica local, leva uma vida boêmia, de drogas e jogatina. Endividado, chegou a passar mais de um ano na prisão. Mesmo nessas condições desfavoráveis, e ainda sendo pai de cinco filhos (um dos quais veio a falecer de maneira trágica aos três anos de idade, causando-lhe enorme tristeza), logra elaborar uma das mais ricas e complexas obras de que se tem notícia em língua francesa, fazendo com que fosse, além do trio fundador da negritude (Césaire, Senghor, Damas), o único poeta da referida antologia de 1948 com mais de dez textos selecionados.

Na biografia que acompanha esses seus textos na antologia, Senghor observa:

¹ Traduções nossas, salvo indicação. In: SENGHOR, Léopold-Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Precedido de *Orphée noir*, por J.-P. Sartre. Paris: PUF, [1948] 1969 (2ed.), p.179.

No original. *J'insisterai surtout sur sa passion de la culture. S'il comprenait assez bien le français à sa sortie de l'école, il l'écrivait mal. C'est alors que l'enfant malgache, à peine adolescent, accomplit ce prodige, qui restera dans l'histoire des Lettres, de faire du français, au bout de quelques années de la bœur charne, son méthodique, un instrument docile à son génie. Il fit mieux, il s'assimila le génie français avec la langue au point d'être véritablement, comme il l'écrivit quelques heures avant sa mort, « naturellement Latin chez les Melaniens. ».*

Claro que as primeiras obras de Rabearivelo são imitações. Eu diria até: naturalmente, e não foi ruim que assim fosse [...] O poeta, porém, chegou à maturidade, ainda que haja algumas imperícias aqui e ali em *Presque-Songes* [Sonhos-Quase], *Traduit de la Nuit* [Traduzido da noite] e *Vieilles Chansons des Pays d'Imerina* [Velhas Canções do País de Imerina]. Mas mesmo a tais imperícias não faltam encantos, que traduzem a alma malgaxe. Estamos, nessas três coletâneas, tão próximos do fluir das fontes do Imerina que temos a impressão de uma *tradução*, de tão fresco e tão harmonioso que é esse seu canto!² (Grifos nossos)

No limiar das línguas: um poética bilíngue do traduzir

Senghor já intuía no trecho acima uma das mais fascinantes descobertas em torno da obra de Rabearivelo: a íntima relação existente entre sua obra poética e a tradução. Como aponta Claire Riffard: “Jean-Joseph Rabearivelo (1903-1937) é um dos primeiros teóricos da tradução literária em Madagascar e um dos únicos escritores malgaxes de sua época a ter dedicado parte de seu trabalho à tradução, bem como à autotradução”³ Segundo Riffard:

Bastante ciente das ambiguidades ligadas à prática da tradução em ambiente colonial, consciente de suas possíveis repercussões no plano político, mas ao mesmo tempo fascinado pela abertura que esta oferecia às literaturas e culturas estrangeiras, Rabearivelo desenvolve, nos anos 1931-1936, um discurso teórico e uma prática de tradução sem equivalentes na África colonial de seu tempo. Ele parte de uma observação abrupta: a poesia malgaxe moderna foi sufocada por modelos estrangeiros⁴.

2 In: SENGHOR, Léopold-Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Precedido de *Orphée noir*, por J.-P. Sartre. Paris: PUF, [1948] 1969 (2ed.), 179-180.

No original: *Bien sûr, les premières œuvres de Rabéarivelo sont d'imitation. Je dirai même : naturellement, et il n'était pas mauvais qu'il en fut ainsi [...] Le poète cependant devait atteindre le temps de la maturité. Il y a encore quelques maladresses ça et là dans Presque-Songes, Traduit de la Nuit et Vieilles Chansons des Pays d'Imerina. Mais même ces maladresses ne manquent pas de charmes, qui traduisent l'âme malgache. Nous sommes, dans ces trois recueils, tellement proches des jaillissantes sources de l'Imenna que nous avons l'impression d'une traduction si frais est le chant et si harmonieux !*

3 In RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 29.

No original: Jean-Joseph Rabearivelo (1903-1937) est l'un des premiers théoriciens de la traduction littéraire à Madagascar, et l'un des seuls écrivains malgaches de son temps à avoir consacré une part de son œuvre à la traduction comme à l'auto-traduction.

4 In RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 31.

No original: Très alerté par les ambiguïtés liées à la pratique de la traduction en milieu colonial, à la fois conscient de ses récupérations éventuelles au plan politique, mais en même temps fasciné par l'ouverture qu'elle propose sur les littératures et cultures étrangères, Rabearivelo développe, dans les années 1931-1936, un discours théorique et une pratique de la traduction qui n'ont pas d'équivalent

Sua resposta é produzir uma poética que, ao mesmo tempo, permitia preservar o patrimônio cultural nacional e enriquecê-lo por meio de traduções de poetas estrangeiros, de estudos da língua malgaxe, da escrita de romances para a formação de leitores, da emancipação em relação à rima, da valorização de formas tradicionais de poesia com a retomada de sua força musical. Os manifestos que publica nas revistas locais defendendo esses preceitos são acompanhados da realização de um conjunto importante de traduções de autores europeus em malgaxe, notadamente Baudelaire, Valéry, Rimbaud, Laforgue, Tagore, Poe, Whitman, Verlaine...

Pouco se sabe ainda sobre sua prática tradutória por desconhecimento da língua malgaxe, mas, para Riffard⁵, os parcós estudos existentes a respeito indicam haver uma dupla abordagem do traduzir em Rabearivelo. Por um lado, ele parece fazer traduções do francês para o malgaxe nas quais significante e significado do original guardam grande aderência na versão malgaxe mas sempre de forma criativa e, por outro, serve-se dos textos originais malgaxes para a criação de uma poética em língua francesa, na qual utiliza “a tradução para trazer à tona elementos linguísticos e culturais malgaxes no texto francês, entrelaçando a língua francesa e a língua malgaxe com o desejo de manter intacta certa forma de exotismo.”⁶.

Como responsável pela seção literária da revista *Capricorne*, já no início de suas colaborações, na década de 1930, ele inclui a tradução de contos tradicionais entre suas contribuições para a revista. Diferentemente dos franceses colonizadores que eventualmente se debruçaram sobre os mesmos contos malgaxes, Rabearivelo não os trata como objetos folclóricos ou antropológicos, mas os reescreve em francês desde uma perspectiva literária. Ainda que não considere essas suas reescritas plenamente satisfatórias, Rabearivelo reconhece que seu esforço faz com que algumas dessas “palavras esquecidas” sejam “revivificadas” por meio da “música velada, ímpar e nova (inédita)” de que se utiliza no processo de recriação⁷. Essa postura condiz com um documento datilografado encontrado em seus arquivos, no qual retoma uma passagem de seu grande mestre inspirador, Charles Baudelaire, precedida da seguinte declaração “Traduction: méthode préconisée par Baudelaire”. A citação de Baudelaire é a seguinte: “trabalho ainda mais gratificante porque me deu a sensação de eu ser ao mesmo tempo ouvinte e criador. Na verdade,

dans l'Afrique coloniale de son époque. Il part d'une constatation abrupte : la poésie malgache moderne a été étouffée par les modèles étrangers.

5 RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 34.

6 In RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 34.

No original:... la traduction pour faire affleurer dans le texte français des éléments langagiers et culturels malgaches, tissant ensemble langue française et langue malgache avec la volonté de garder intacte une forme d'exotisme.

7 apud RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 36.

mais de uma vez me foi dado seguir o voo do pensamento em vez de atraí-lo para mim; afundar em seu coração, em vez de arrancá-lo.”⁸

Essa concepção da tradução como espaço de criação é explicitada num artigo de dezembro de 1930, publicado na revista *Capricorne*, intitulado “D'un jeu plaisant mais périlleux” [Dum jogo gostoso mas perigoso], do qual reproduzimos um trecho:

Poucos são, que eu saiba, os jogos tão gostosos ao espírito e que, expondo-o sempre ao perigo de não conseguir, o fazem recordar mais constantemente de sua dignidade, como aquele que consiste em *traduzir* um poema numa língua diferente daquela em que foi concebido.

Também são poucos os que dão ao poeta mais a sensação de trabalhar para e de acordo com a sua própria missão: criar, sem trair um pensamento cuja curva abraça e cujo voo alado surpreende.

Quando completa com sucesso a tentativa, sente um gosto gostoso como aquele que sentimos ao modular um poema recém-descoberto. Porque um poema logrado é simplesmente reencontrado: estava perdido nos labirintos do pensamento.

Direi o gozo perigoso proporcionado por este jogo que faz o próprio espírito da Poesia embarcar na aventura mais imprevisível: a de partir do mesmo país ideal rumo ao desconhecido de duas músicas diferentes.

Sendo o europeu pouco permeável e o oriental acima de tudo mimético, ao contrário de um poema *hova*⁹, um poema francês, por exemplo, não precisa ser *traduzido*; deve ser *transcrito* – palavra que guarda aqui todo o significado que os músicos lhe atribuem.

A *tradução* de um poema europeu, mesmo em verso, é uma fotografia de um sentimento. Por mais perfeita que seja a semelhança, há sempre uma infidelidade, uma traição a depolar: a imobilidade causada pela ruptura da música.

Uma *transcrição* é como um filme: move-se, vive, apenas lhe é

8 In RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 36.

No original: Travail d'autant plus satisfaisant qu'il m'a procuré la sensation d'être à la fois auditeur et créateur. De fait, il m'a été donné plus d'une fois de suivre le vol de la pensée plutôt que de l'attirer à moi ; de m'enfoncer dans son cœur, au lieu de le lui arracher.

9 *hova* é uma das denominações da língua e cultura merina, falada na grande região de Imerina, dominante em Madagascar. Dela provém grande parte da antiga nobreza da ilha.

recusado o dom da fala integral; mas sugere suficientemente a possessão virtual desse dom de participar dos encantos mais imperiosos da poesia: o movimento alusivo e a graça oculta.¹⁰ (grifos nossos)

Com os recursos imagéticos e conceituais de que dispunha, Rabearivelo, em diálogo com Baudelaire e o simbolismo, elabora teoricamente sua poética do traduzir, distinguindo claramente a *tradução* do que chama de *transcrição*; metáfora musical que destaca o caráter performativo e interpretativo desse gesto de reescrita em que a música do verso transcrita é determinante, visando sempre a produção de um movimento, numa concepção não muito distante daquela de ritmo de Henri Meschonnic.

Além de ser uma dimensão fundamental de seu trabalho de revitalização da cultura malgaxe, permitindo inclusive a elaboração de uma poética do traduzir como política linguística e literária, a tradução também atravessa a obra autoral de Rabearivelo. Com efeito, o bilinguismo e a situação colonial (Madagascar foi colônia francesa de 1897 a 1960) levam com frequência os artistas e intelectuais subalternizados a produzirem entre dois sistemas, duas cosmovisões. No caso de Rabearivelo, essa situação o levou, muitas vezes, a produzir textos bilíngues.

Há do autor uma série de poemas autorais publicados esparsamente em edição bilíngue, assim como duas peças teatrais, escritas sob encomenda do estado francês, também bilíngues. A grande descoberta, contudo, foi a existência dos manuscritos de seus dois mais importantes e bem acabados livros de poemas — *Presque-Songes* [Sonhos-Quase] e *Traduit de la Nuit* [Traduzido da noite]. Neles, Rabearivelo pratica um modo muito específico de criação.

Segundo o manuscrito, ele parece ter escrito cada poema nas duas línguas, em francês e em malgaxe, no mesmo dia e em con-

10 In RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 37.

No original: Rares sont, à ma connaissance, les jeux qui plaisent mieux à l'esprit et qui, l'exposant à tout instant au péril de ne pas réussir, lui rappellent plus constamment sa dignité, comme celui qui consiste à rendre un poème dans une autre langue que celle dans laquelle il fut conçu.

Rares sont aussi ceux qui donnent davantage à un poète la sensation de travailler pour et selon sa mission propre : créer, sans trahir la pensée dont il épouse la courbe et surprend la fuite ailée.

D'avoir mené à bien une pareille tentative lui procure une joie semblable à celle de moduler un poème fraîchement retrouvé. Car un poème réussi est simplement retrouvé : il était perdu dans les dédales de la pensée.

Je dirai le plaisir périlleux procuré par ce jeu qui fait courir à l'esprit même de la Poésie l'aventure la plus imprévue : celle de partir d'un même pays idéal pour l'inconnu de deux musiques différentes. L'Européen n'étant guère perméable, et l'Oriental étant surtout mimétique, à l'inverse d'un poème *hova*, un poème français par exemple, n'est pas à traduire ; il est à transcrire – ce mot conservant ici tout le sens que lui confèrent les musiciens.

Une traduction de poème européen, même en vers, est une photographie de sentiment : si parfaite que puisse être la ressemblance, il y a toujours une infidélité, une trahison à déplorer ; l'immobilité provoquée par la rupture de la musique.

Une transcription est comme un film : elle se meut, elle vit, seul le don de la parole intégrale lui est refusé ; mais elle suggère assez la possession virtuelle de ce don de participer aux charmes les plus impérieux de la poésie : le mouvement allusif et la grâce celée.

tinuidade, até mesmo em simultaneidade de escrita. [...] No manuscrito, sem dúvida, aparece explicitamente que o poeta compôs a sua obra num movimento incessante entre as suas duas escritas. [...] Assim, observamos divergências lexicais e sintáticas entre as duas versões, mas também mudanças na musicalidade ou nas referências culturais. [...]

Para traduzir as realidades ocidentais, Rabearivelo chacoalha o léxico malgaxe e enriquece-o com neologismos, assim como, vez em quando, força a sintaxe francesa deixando-a mais flexível, tirando-a de seu uso habitual. Trabalhando cuidadosamente a musicalidade de seus versos, Rabearivelo vale-se dos recursos das duas línguas para obter um efeito musical concordante, buscando um uníssono de melodias. E na concomitância das duas versões também se iluminam as imagens transportadas pelas palavras do poema. A versão francesa encontra a sua profundidade de evocação no diálogo com palavras malgaxes que a enriquecem com suas conotações específicas.¹¹

Na sala de estar: visitando o poeta

120

Nesta primeira visita ao poeta, escolhemos traduzir dois poemas. O primeiro deles — *Cactus* [Cacto] — provém de sua primeira grande coletânea *Presque-Songes* [Sonhos-Quase], publicada originalmente na cidade de Antananarivo, em 1934. Consta na antologia de Senghor que o título escrito na capa dessa primeira edição vinha acompanhado da informação: “traduzido do *hova* pelo autor”. O segundo é o poema número 10 da coletânea *Traduit de la nuit* [Traduzido da noite], publicado originalmente na cidade de Túnis, em 1935. Como se pode notar, a ideia de tradução já está contida no próprio título da coletânea. E sua publicação na Tunísia mostra o caráter internacional que essa poesia já adquiria à época. Esse dois poemas, retirados de dois livros,

11 In RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, p. 39–40.

No original: D’après le manuscrit, il semble avoir écrit chaque poème dans les deux langues, en français et en malgache, le même jour et dans une continuité, voire une simultanéité d’écriture. [...] Le manuscrit, sans doute, où il apparaît explicitement que le poète a composé son œuvre dans un mouvement incessant entre ses deux langues d’écriture. [...] Ainsi, nous observons entre les deux versions des divergences lexicales et syntaxiques, mais aussi des décalages dans la musicalité ou les références culturelles. [...]

Pour traduire des réalités occidentales, Rabearivelo bouscule le lexique malgache et l'enrichit de néologismes, tout comme il pousse ponctuellement la syntaxe française vers plus de souplesse en la provoquant dans ses habitudes. Travailant attentivement la musicalité de ses vers, Rabearivelo puise dans les ressources des deux langues pour obtenir un effet musical concordant, pour chercher l'unisson des mélodies. Et dans la concomitance des deux versions s'éclairent aussi les images portées par les mots du poème. La version française trouve sa profondeur d'évocation dans ce dialogue avec les mots malgaches qui l'enrichissent de leurs connotations spécifiques.

produzidos numa estreita relação entre tradução e criação, encontram-se na antologia de Senghor. Ambos são citados no ensaio de apresentação da antologia, intitulado *Orfeu Negro*, de autoria de Jean-Paul Sartre.

Nesse ensaio fundamental, publicado originalmente em 1948, Sartre projetou e legitimou as poéticas da negritude. Num gesto pioneiro, afirmou o pensador que a poesia negra de língua francesa era, naquele momento, a única grande poesia verdadeiramente revolucionária. Sua revolução consistiria no fato de ela ter se apropriado de uma língua francesa “meio morta” e nela vir a “derramar o fogo de seus céus e de seus corações”¹². Ele compara esse gesto à poesia moderna francesa nos seguintes termos:

De Mallarmé aos surrealistas, o objetivo profundo da poesia francesa parece-me ter sido a autodestruição da linguagem. O poema é uma sala escura onde as palavras colidem em círculos, loucamente. Colisão no ar: eles acendem o fogo um do outro e caem em chamas. É nesta perspectiva que devemos colocar o esforço dos “evangelistas negros”. Eles respondem ao ardil do colono com um ardil inverso e semelhante: como o opressor está presente até na língua que falam, eles falarão essa língua para destruí-la. O poeta europeu de hoje tenta desumanizar as palavras para devolver-las à natureza; o arauto negro vai desfrancizá-las; ele as esmagará, quebrando suas associações habituais.¹³

Essa “desfrancização” africana assenta-se em terra africana. Segundo Sartre, as poéticas da negritude possuem “fecundidade mítica”, cabendo a seu poetas “brincar com esses mitos como fazemos com nossas canções”¹⁴. Para ele, arriscando uma interpretação social metafísica dessas poéticas, trata-se de uma “poesia de agricultores” à qual opõe a “prosa de engenheiros”¹⁵ dos europeus. Essa poética negra operaria de acordo com suas próprias tecnologias, tão válidas quanto as nossas, mas delas bastante distintas, uma vez que, para os africanos “lavrar, plantar e comer é fazer amor com a natureza”¹⁶. Para exemplificar o que chama de “panteísmo sexual desses poetas”, Sartre cita, entre outros, um verso do poema “Cacto” de Rabearivelo, que traduzimos como segue:

121

12 SARTRE, Jean-Paul. *Orphée noir*. In Senghor, [1948] 1969, p. XVIII.

13 SARTRE, Jean-Paul. *Orphée noir*. In Senghor, [1948] 1969, p. XX.

No original: De Mallarmé aux Surréalistes, le but profond de la poésie française me paraît avoir été cette auto destruction du langage. Le poème est une chambre obscure où les mots se cognent en rondes, fous. Collision dans les airs : ils s'allument réciproquement de leurs incendies et tombent en flammes. C'est dans cette perspective qu'il faut situer l'effort des « évangelistes noirs ». A la ruse du colon ils répondent par une ruse inverse et semblable : puisque l'opresseur est présent jusque dans la langue qu'ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire. Le poète européen d'aujourd'hui tente de déshumaniser les mots pour les rendre à la nature ; le héraut noir, lui, va les défranciser ; il les concassera, rompra leurs associations coutumières...

14 SARTRE, Jean-Paul. *Orphée noir*. In Senghor, [1948] 1969, p. XXIV.

15 SARTRE, Jean-Paul. *Orphée noir*. In Senghor, [1948] 1969, p. XXXI.

16 Ibidem.

Cacto

Essa multidão de mãos fundidas
que ainda cuidam das flores de azul,
esta multidão de mãos sem dedos
que o vento não pode agitar,
dizemos que uma fonte oculta
surde nas palmas das mãos intactas;
dizemos que esta fonte interior
sacia a sede de milhares de bois
e muitas tribos, tribos errantes,
nos confins do Sul.

Mãos sem dedos jorrando de uma fonte,
mãos fundidas coroando o azul.

Aqui,
quando os flancos da Cidade ainda verdejavam
quanto o luar saltando nas florestas,
quando ainda abanavam as colinas de Iarive
agachadas como touros saciados,
era sobre pedras escarpadas e proibidas até para cabras
que se isolavam, para manter suas fontes,
esses leprosos cobertos de flores.

122

Penetre na gruta de onde vieram
se queres saber a origem do mal que as dizima,
– origem mais nebulosa que a noite
e mais distante que a aurora –
mas não saberás mais do que eu:
o sangue da terra, o suor da pedra
e o esperma do vento
que fluem juntos nas palmas dessas mãos,
dissolveram os dedos
e puseram flores douradas em seu lugar.

Sei de uma criança,
príncipe ainda no reino de Deus,
que gostaria de acrescentar:
“E o Destino, tendo piedade desses leprosos,
disse-lhes para plantar flores
e guardar as fontes

longe do homens cruéis.”

Cactus

Cette multitude de mains fondues
qui tendent encore des fleurs à l'azur,
cette multitude de mains sans doigts
que le vent n'arrive pas à agiter,
on dit qu'une source cachée
sourd dans leurs paumes intactes ;
on dit que cette source intérieure

désaltère des milliers de bœufs
et de nombreuses tribus, des tribus errantes,
aux confins du Sud.

Mains sans doigts jaillies d'une source,
mains fondues couronnant l'azur.

Ici,

quand les flancs de la Cité en étaient encore aussi verts
que les clairs de lune bondissant dans les forêts,
quand elles éventaient encore les collines d'Iarive
accroupies comme des taureaux repus,
c'était sur des rochers escarpés et défendus même des chèvres
que s'isolaient, pour garder leurs sources,
ces lépreuses parées de fleurs.

123

Pénètre la grotte d'où elles sont venues
si tu veux connaître l'origine du mal qui les décime,
– origine plus nébuleuse que le soir
et plus lointaine que l'aurore –
mais tu ne sauras pas plus que moi :
le sang de la terre, la sueur de la pierre
et le sperme du vent
qui coulent ensemble dans ces paumes,
en ont dissous les doigts
et mis des fleurs d'or à la place.

Je sais un enfant,
prince encore au royaume de Dieu,
qui voudrait ajouter :

« Et le Sort, ayant eu pitié de ces lépreuses,
leur a dit de planter des fleurs
et de garder des sources
loin des hommes cruels. »

O segundo poema escolhido também se situa dentro dessa mesma cosmogeografia, na qual, para Sartre, “o ser emerge do Nada como uma vara ereta; a Criação é um enorme e perpétuo parto; o mundo é carne e filho da carne; no mar e no céu, nas dunas, nas pedras, no vento, o Negro encontra o aveludado da pele humana; acaricia a si mesmo no ventre da areia, nas coxas do céu...”¹⁷. Sartre chama essa cosmovisão de “religião espermática”, na qual opera “uma tensão da alma que equilibra duas tendências complementares: o sentimento dinâmico de ser um falo que se ergue e o sentimento mais opaco, mais paciente e mais feminino de ser uma planta que cresce.”¹⁸. Com efeito, pode-se dizer que o caráter transformacional dessas dinâmicas entre masculino e feminino, material e imaterial, homem e natureza, sono e vigília, abrem frestas frescas dum mundo imaginal, que revoa e renova a cada verso...

Um trecho do poema 10 da coletânea *Traduit de la nuit* [Traduzido da noite] ilustra as considerações de Sartre. Deixemos, então, para encerrar esta nossa breve visita, que o poema (aqui traduzido na íntegra) ressoe por si...

10

124

Eis-te aqui,
De pé e nu!
Limo és e lembras;
mas és na verdade o filho desta sombra parturiente
que se sacia de lactogênio lunar,
então tomas lentamente a forma de um barril
neste muro baixo que os sonhos das flores atravessam
e o perfume das férias de verão espalha.

Sentir, acreditar que as raízes crescem em teus pés
e correm e se contorcem como serpentes sedentas
rumo a alguma fonte subterrânea,

17 SARTRE, Jean-Paul. *Orphée noir*. In Senghor, [1948] 1969, p. XXXIII.

No original:...l'être sort du Néant comme une verge qui se dresse ; la Crédation est un énorme et perpétuel accouchement ; le monde est chair et fils de la chair ; sur la mer et dans le ciel, sur les dunes, sur les pierres, dans le vent, le Nègre retrouve le velouté de la peau humaine ; il se caresse au ventre du sable, aux cuisses du ciel...

18 SARTRE, Jean-Paul. *Orphée noir*. In Senghor, [1948] 1969, p. XXXIII.

No original: Cette religion spermatique est comme une tension de l'âme équilibrant deux tendances complémentaires : le sentiment dynamique d'être un phallus qui s'érigé et celui plus sourd, plus patient, plus féminin d'être une plante qui croît.

A. SILVEIRA
Visita a um poeta
malgaxe: Jean-
Joseph Rabearivelos
em primeira
tradução

ou cravados na areia
e já te unem a ela, tu, ó vivente,
árvore desconhecida, árvore não identificada,
Que elabora frutos que tu mesmo colherás.

Teu cimo,
na tua cabeleira que o vento sacode,
esconde um ninho de pássaros imateriais;
e quando virás dormir em minha cama
e que eu te reconhecerrei, ó meu irmão errante,
teu toque, tua respiração e o cheiro de tua pele
suscitarão ruídos de asas misteriosas
até as fronteiras do sono.

10

Te voilà,
debout et nu !
Limon tu es et t'en souviens ;
mais tu es en vérité l'enfant de cette ombre parturiante
qui se repaît de lactogène lunaire,
puis tu prends lentement la forme d'un fût
sur ce mur bas que franchissent les songes des fleurs
et le parfum de l'été en relâche.

125

Sentir, croire que des racines te poussent aux pieds
et courrent et se tordent comme des serpents assoiffés
vers quelque source souterraine,
ou se rivent dans le sable
et déjà t'unissent à lui, toi, ô vivant,
arbre inconnu, arbre non identifié,
Qui élabores des fruits que tu cueilleras toi-même.

Ta cime,
dans tes cheveux que le vent secoue,
cèle un nid d'oiseaux immatériels ;
et lorsque tu viendras coucher dans mon lit
et que je te reconnaîtrai, ô mon frère errant,
ton contact, ton haleine et l'odeur de ta peau
susciteront des bruits d'ailes mystérieuses
jusqu'aux frontières du sommeil.

Bibliografia

RABEARIVELO, Jean-Joseph. *Oeuvres complètes*. Tome I : *Le Diariste (Les Calepins bleus)*, *L'Épistolier*, *Le Moraliste*. Org. Serge Meitinger, Liliane Ramarosoa et Claire Riffard Paris: Présence Africaine/CNRS Éditions, 2010, 1273 p.

_____. *Oeuvres complètes*. Tome II Le poète – Le narrateur – Le dramaturge - Le critique – Le passeur de langues – L'historien. Org. Serge Meitinger, Laurence Ink, Liliane Ramarosoa, Claire Riffard. Paris: CNRS Editions, 2012, 1800 p.

RIFFARD, Claire. Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 2012, 29–41. <https://doi.org/10.7202/1018475ar>

SARTRE, Jean-Paul. *Orphée noir*. In Senghor, [1948] 1969, p. IX-XLIV.

SENGHOR, Léopold-Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Precedido de *Orphée noir*, por J.-P. Sartre. Paris: PUF, [1948] 1969 (2ed.).

Ex-(Ec)centric Blooming of Names: Echoing Multilingual Layers of Names from Joyce's Works to (South) Slavic Cultures

Mina M. Đurić¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo pesquisar os aspectos das transposições de nomes das obras de James Joyce em suas traduções (sul) eslavas, bem como em textos escritos após a leitura da prosa de Joyce em países (sul) eslavos. Como as traduções (sul) eslavas mantêm as formas de ecoar as camadas multilíngues do nome no título do *Ulisses* de Joyce? Esses modelos de transferência de intertextualidade polifônica de nomes em culturas (sul) eslavas têm influência criativa em obras posteriores que estão conscientes do paradigma Homero/Joyce em diálogos? Como as perspectivas do florescimento de nomes das obras de Joyce nas transformações (sul) eslavas abrem novas possibilidades para interpretar os ecos (ex-)cênicos dos diálogos criativos entre as tradições de traduções e sua reflexão sobre estudos futuros? Estes são alguns dos pontos articulados neste artigo para provar como mesmo no nível micro dos nomes, as camadas multilíngues da globalização na recepção criativa de uma obra dependem de respostas autênticas e excêntricas nas posições culturais (ex-)cênicas, especialmente quando enfatizam que ecoar as obras de Joyce tem importância significativa para seus pontos de vista.

Palavras-chave: *James Joyce, traduções (sul) eslavas, recepção criativa de nomes.*

ABSTRACT

This paper aims to research the aspects of the transposition of names from works by James Joyce in their (South) Slavic translations, as well as in texts written after the reading of Joyce's prose in (South) Slavic countries. How do (South) Slavic translations maintain the ways of echoing the multilingual layers of the name in the title of Joyce's *Ulysses*? Do these models of the transfer of polyphonic intertextuality of names in (South) Slavic cultures have a creative influence on further works that are conscious of the Homer/Joyce paradigm in dialogues? How do the perspectives of the blooming of names from Joyce's works in the (South) Slavic transformations open up new possibilities for interpreting the ex-(ec)centric echoes of the creative

1 University of Belgrade, Faculty of Philology, mina.djuric@fil.bg.ac.rs

dialogues between the traditions of translations and their reflection on future studies? These are some of the points articulated in this paper to prove how even on the micro level of the names, the multilingual layers of globalization in the creative reception of one work depend on eccentric, authentic answers in the (ex-)centric cultural positions, especially when they emphasize that echoing Joyce's works holds significant importance for their viewpoints.

Keywords: *James Joyce, (South) Slavic translations, creative reception of names.*

Introduction

129

Choosing names for titles, protagonists, or places in the novel can be one of the main strategies in writing. This strategy can emphasize the stronghold of literary poetics and actualize many questions regarding the choice. Does the elected name belong to the heritage of the tradition, or does it anticipate the future of the literary circulation? Does it bear a local or universal color? Should it be translated, accommodated in the new transcultural context, or kept unchangeable? Does it influence the creative process of constituting the names in the literary center or beyond? Those are some of the questions that will be analyzed from the perspective of the blooming of names from Joyce's works to its transpositions in (South) Slavic cultures, relying on the ideas of global literature perspectives recreated from the traces of "ex-centric" transcultural transformations through the translations (cf. LIMA, 2017, pp. 461-481).

The transpositions of multilingual layers of names from Joyce's works (CULLETON, 1994) into (South) Slavic cultures begin with the intercultural transfer of the title of Joyce's novel *Ulysses* (JOYCE, 1922). Examining examples of *Ulysses* in Slavic translations reveals how the Slavic context recreates the crucial network of intertextuality between Homer and Joyce,² particularly regarding the title. A detailed comparison of (West and East) Slavic translations of *Ulysses* underscores the notable variations. In Czech, the title closely echoes the Greek version of the name – *Odysseus* (JOYCE, 1930; JOYCE, 1976; JOYCE, 2012a), while in Polish and Russian, it echoes the polyphonic aspect of the combination of the Latin over the Greek version of the name – *Ulisses* (JOYCE, 1969) and *Uliss* (JOYCE, 1993). This suggests that in some West and East Slavic countries, translations of the name *Ulysses* are more or less evidently recognized as a kind of intertextual transformation of Homer's hero name, marking the first step in the introduction of the polyphonic system of names and its multilingual layers in the Slavic translations of Joyce's works.

The variations in the South Slavic translations of *Ulysses* add an intriguing layer to the discussion. In Bulgarian, it is titled – *Odisej* (JOYCE, 2011), while in Macedonian, it is – *Ulis* (JOYCE, 1977); in Croatian and Serbian, it is referred to as – *Uliks* (JOYCE 1957; JOYCE 1991; JOYCE 2001) and in Slovenian, it becomes – *Ulikses* (JOYCE 1967). Comparing these titles prompts consideration of how the Homer versus Joyce template is perceived in translations (KOSTERS, 2009, p. 57-76). Additionally, it raises questions about the typology of the resonance of multilingual name variations. Why, for instance, do Slovenian, Croatian, and Serbian translations include the letter "k" – *Ulikses* (JOYCE 1967) and *Uliks* (JOYCE 1957; JOYCE 1991; JOYCE 2001), while the Macedonian translation does not have it – *Ulis* (JOYCE 1977)?

In the following segment of the text on the translation process, Zoran Paunović, the translator of *Ulysses* in Serbian (JOYCE, 2001), attempts to elucidate the difference in the variation of the title's form:

“Regarding the title, it is pertinent to address the question: why *Uliks*, and not *Ulis*, which would be closer to the English version of Odysseus' name – *Ulysses*? The answer is simple: *Uliks* not only sounds sharper and bolder than the slightly softer *Ulis* (which is crucial for the novel's parody level), but it also aligns more closely in pronunciation with the Latin variant of Homer's hero's name – *Ulixes* – from which the English *Ulysses* is derived. That summarizes the rationale behind the title” (PAUNOVIĆ, 2004, p. 437).

² For some analyses regarding the complexity of intertextuality in Joyce's novel, emphasized by its title, see KOSTERS, 2009, p. 57.

In terms of the poetics of translation within the Serbian cultural and academic sphere, Paunović's commentary on the translation of the title indicates that, on a phonetic level, a discussion could be held between the ways of translating the name of the hero and keeping multilingual symbolism of the title as a semiotic recognition of cultures (Greek, Latin, English) in a polylogue of translations (cf. PAUNOVIC, 2004, p. 437). By articulating a name that carries historical tradition within translational variants, Joyce creatively influenced his translators to emphasize transferring the possibility of debate to a metapoetic context across different translation traditions (cf. ĐURIĆ, 2020, p. 173). The above illustrates how (South) Slavic translations, by defining the sound symbolism of the single consonant "k," corresponding to the Latin version of the name – *Ulices* (PAUNOVIC, 2004, p. 437), maintain the practice of echoing the multilingual layers inherent in the polyphonic combination of Greek and Latin variants of the name in Joyce's title in some South Slavic countries.

However, the analyzed choices of polyphonic combinations in translations of *Ulysses* in (South) Slavic countries also reveal the profound role of these models in the continuity of intertextual transfer of names in (South) Slavic cultures. Do these models creatively influence further works that are conscious of the Homer/Joyce paradigm in dialogues? Is a hero in the later works Ulis or Uliks? An avant-garde poet like Rade Drainac chose to have a book of poems called *Ulis* in 1938 (DRAINAC, 1938). The modernist writer Jovan Hristić in 1954 published *Dnevnik o Ulisu* [*The Diary about Ulysses*] (HRISTIĆ, 1954).³ On the other hand, the titles of direct works of Joyce in Serbian have the consonant "k" in translations. For example, there is Derrida's *Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce* (DERRIDA, 1987), transposed as *Uliks gramofon: da-govor kod Džojsa* (DERIDA 1997), or the script *Uliks*, written by Puriša Đordjević, which developed the plot according to motifs taken from *Ulysses* and *The Portrait of the Artist as a Young Man* (ĐORĐEVIĆ, 2021). It means that the "ex-centric" echoing of the names from Joyce's works activates different aspects of the Homeric or Joycean layers of the text, which on the metapoetical level shows consciousness of the new text or the translation of the poetical tradition of previous dialogues and dynamism between Joyce's reading of Homer and Homer transformed after new readings of Joyce in some (South) Slavic cultures (MIHÁLYCSA, WAWRZYCKA, SENN, 2012, p. 209; cf. ĐURIĆ, 2018, p. 22).

Ex-centric echoing of the multilingual layers between Homer/Joyce's conversion of the title is not just the case in 20th-century South Slavic literatures. The next quotation comes from Elena Ferrante's novel *The Story of a New Name* (*Storia del nuovo cognomen*) and is articulated as an intertextual investigation of the ex-centric transposition of the title, following the metapoetical architecture and the spirit of the leitmotifs of the episodes usually called "Ithaca" and "Nestor":

³ For the analyses of those texts in the flow of the creative reception of Joyce's works through 20th-century Serbian literature, see also ĐURIĆ, 2017; ĐURIĆ, 2018, p. 22.

“Cos’è?”

Lila s’innervosì. La maestra era cambiata nell’aspetto, nella voce, in tutto, tranne che negli occhi e nel tono brusco, lo stesso di quando le rivolgeva una domanda dalla cattedra. Allora anche lei non si mostrò cambiata, le rispose indolente e insieme aggressiva: ‘S’intitola *Ulisse*’.

‘Parla dell’*Odissea*?’

‘No, parla di quant’è terra terra la vita d’oggi’” (FERRANTE, 2012);

“What is it?”

Lila became nervous. The teacher’s looks had changed, her voice, everything about her, except her eyes and the sharp tones, the same tones as when she had asked her a question in the classroom. So, she, too, showed that she hadn’t changed, she answered in a lazy yet aggressive way: ‘The title is *Ulysses*.’

‘Is it about the *Odyssey*?’

‘No, it’s about how prosaic life is today.’” (FERRANTE, 2015, p. 365).

132

According to Italian translations of Homer and Joyce – *Odissea* (OMERO, 1926), *Ulisse* (JOYCE, 1960; JOYCE, 2012b; JOYCE, 2013) – the segment mentioned in Ferrante’s novel incorporates the multilingual echoes of the historical line of translations. The change between the transposition of the name of the hero Ulysses and the name of the book *Odyssey* (FERRANTE, 2015, p. 365) proves how the metanarrative and intertextual perspectives related to Joyce’s work demonstrate the depathetization of the status of the models of interactive reading and intertextual interpretation in the time of contemporary culture. Excentric blooming of names is both a readable and an unreadable code for the whole history of reception and translations of texts in the target culture.

From *Belgradija* to *Pulisej*

It was also observed that Joyce ascribed importance to the words that belong to the corpus of Slavic toponyms, religion, and ways of greeting in everyday life, that is, words that determine Slavic people in general and their perception of language, time, and space (ENGELHART, 2002, p. 44-47). The research carried out to date

has shown that Joyce's reliance on Slavic languages, religious and cultural heritage grew stronger in fields of interest concerned with spiritual *otherness* compared with the tradition he belonged to, so that some of the keywords from Slavic languages in *Finnegans Wake* are also emphasized as *concepts* of other people's culture, relating to the *soul, faith, house, brother, letter, river, or specific names of rivers* (FOMENKO, 2012). The names of (Slavic) cities and rivers in *Finnegans Wake* naturally echo multilingual layers (for example, "moravar" [Morava] (FW 172.11, 213.9), "Boyana" [Bojana] (FW 198.5), "draves" [Drava] (FW 214.35), "sava" [Sava] (FW 205.22), "Save" [Sava] (FW 208.2)), and the question is what happens to the polyphony of those layers when (re) translated in Slavic languages (cf. ĐURIĆ, 2020, p. 165-178). The example "in Belgradia" (FW 534.22), a possible allusion to Belgrade (Beograd), the capital of Serbia, in Serbian translation becomes not grammatically expected "u Beogradu," but emphasized as a neologism with the incorporation of the perspective of the multilingual otherness – "in Belgradiji" (JOYCE, 2017, p. 129; cf. ĐURIĆ, 2020, p. 177).

Similar types of this "ex-centric" polyphony of the translation of the naming of the place and hero are also part of some postmodern examples of creative receptions of Joyce's works in South Slavic literatures. Croatian author Boris Senker created *Pulisej*, whose name is constructed as the symbolic transfer of the idea of the wanderings of Homer's Odisej (Odysseus) and the status of the city of Pula for Joyce (SENKER, 2007, p. 217-260). The eighteen different intermedial representations, inspired by Joyce's life in Pula, are written using *Ulysses'* techniques of linguistic experiments, so they have evident intertextual, polyphonic values (SENKER, 2007, p. 217-260). It is a story of the hero who "is escaping into words, into small and big lies, into stories, into make-believes that he offers for two or three pennies per line, as street vendors offer small and big portions of roasted chestnuts, and he thinks he is different, he is special, extraordinary, unique..." (SENKER, 2007, p. 257; trans. Grgić, Pavlović). Many referential connections to Joyce's biography, and also the polyphony of names and places in *Finnegans Wake* evoke perspectives of Senker's ex-(ec)centric blooming of names as the rich vision of strategies of Joycean polyphonic intertextuality in translation. With the question, is the name of Senker's work in English transposed as *Pulisseus*?

Another type of the "ex-(ec)centric" climax of creative reception of *Finnegans Wake* in South Slavic cultures is "Život i rad Šimuna Frojdenrajha, hrvatskog Džojsa (1900–1975) i njegovo kapitano djelo *Buđenje Smail-age*", *Hrvatski Joyce i druge igre*, ["The Life and Work of Simon Freudenreich, the Croatian Joyce (1900–1975) and His Masterpiece *Wake of Smail-Aga*", *Croatian Joyce and Other Games*, whose author is Antun Šoljan (ŠOLJAN 1989), the translator of Joyce's *Giacomo Joyce* (JOYCE, 1981, p. 275-291). Intertextual reference is made here not only to Joyce but also to the (MAŽURANIĆ, 1911) ironical resemantization of the epic tradition of Ivan Mažuranić's work *Smrt Smail-age Čengića – The Death of Smail Aga*, written in 1846 (MAZURANIC, 1918). In the incompleteness of action and realization of annotations, comments, or intertextual elements of the prepared work

with postmodern metanarrative distance, Šoljan indirectly raises the question of reception possibilities and limits through the cultural polyphony of the names Joyce and Freud (cf. ĐURIĆ, 2023, p. 120). The editor's introduction emphasizing the biographic and poetic echoes between transcultural fact and fiction of the authors, especially in constituting the conceptual relationship of meaning and sound and modes of dealing with textual templates, shows how the creative reception of Joycean names becomes a theme for new works in (South) Slavic cultures (cf. ĐURIĆ, 2023, p. 120).

Leopold Bloom/Lejla Begić; Molly/Margo

The reception of the creative plays with Bloom's name in *Ulysses* brought some refreshing solutions to understanding naming in Lana Bastašić's novel *Uhvati zeca* [*Catch the Rabbit*] (first edition 2018, revised edition 2020), which leads to an implicit creative dialogue with Joyce's opus (BASTAŠIĆ, 2020). Joyce's birthday is the date of the end of Lana Bastašić's novel, and in its *Afterwords*, she mentions *Dubliners* as a significant book for the intertextual dialogues (BASTAŠIĆ, 2020, p. 237). Like in *Finnegans Wake*, the end of the novel *Catch the Rabbit* completes a circle, *riverrun* (FW 3.1), with its beginning (BASTAŠIĆ, 2020, p. 229, 7). That represents the metatextual consciousness of the book, like the new possibility for the polyphonic identity of names. The eccentric palindromic blooming of the name in *Ulysses* also reflects an essential aspect of the duality between identity and intertextuality:

134

"Did he find four separating forces between his temporary guest
and him

Name, age, race, creed.

What anagrams had he made on his name in youth?

Leopold Bloom

Ellpodbomool

Molldopeloob

Bollopedoom

Old Ollebo, M. P." (U 17.403-409).

The name is also the semiotic representation of creative pluralities and cultural dualities, which shows some new insights into positions of the ex-centric echoing of multilingual layers of names as the literary diplomacy between East and West, both in the diachronic manner of the complexity of historical and in modern perspectives on national, transnational, and world

heritage. This means that changing the name from Joyce's *Ulysses* to Bastašić's novel *Catch the Rabbit* is an attempt to constitute the polyphonic intertextuality of names as a personal history of missing (geopoetic) possibilities: "Ich bin Lela." [...] 'Ich bin Leja. Ich bin Lili.' [...] 'Ich bin Lulu. Ich bin Lala.' [...] 'Ich bin Lo'" (BASTAŠIĆ, 2020, p. 215, 216).

The vowels from Leopold Bloom's name and its transcriptions (U 17.403-409) are connected in the echoes of creative reception in the area of South Slavic cultures (BASTAŠIĆ, 2020, 215, 216).⁴ The polyphony of identity traces inscribed in musical variations of Bloom's name, echoing differences of its origin in many traditions (Jewish, Hungarian, Irish), is transposed in Bastašić's novel as the construction of a presence written in German because that is the language of the vast Yugoslavian diaspora in Switzerland, Austria, or Germany (cf. U 17.403-409; BASTAŠIĆ, 2020, p. 215, 216). Metapoetical consciousness evoked in Bastašić's *Afterword*: "But Leopold Blum is not a writer. Neither is Lejla Begić" (BASTAŠIĆ, 2020, 232), underlines how creative reception of Joyce's *Ulysses* in the 21st century guides the concept of polyphonic intertextuality of names through the points of transition across cultural borders and translation as the main idea of connecting different entities of traditions.

From Molly to Margo, between Dublin and Belgrade (especially its part called Novi Beograd), starting in 1914 and finalizing in 1994, "ex-centric" echoing between polyphonic intertextuality of names connects Joyce and Serbian postmodern and contemporary short-story writer Mihajlo Pantić (cf. ĐURIĆ, 2022, p. 600-601):

135

"I know, I better guess, that the *silencer's* name is somehow quite ordinary, so common. It doesn't matter what her name is, but how she would like to be called. Something like Maggie, Margo, or Molly. In any case on M. The letter M is so elegant, somewhat closed, dark, and mysterious, like the dusty velvet of a theater curtain. My perfect Margo. [...] and earning pocket money at theater performances by silencing loud guys is sometimes really boring and uninteresting. But, my God, something has to be done, something has to be said YES to, although the best questions are the ones you can answer with YES and with NO. YES because it is NO – NO because it is YES. YES, sort of, actually NO. Although NO, although YES" (PANTIĆ, 2016, p. 65-66].

Pantić's creative answer shows polyphonic reflections of the connections between "ex-centric" positions of city atmospheres and timelines, the famous code of Molly's inner monologue – „yes I said yes I will Yes" (U 18.1609),

4 Regarding the traces of the Joycean paradigm in the contemporary Serbian, (South) Slavic, and world literatures, see ĐURIĆ, 2022, p. 591-606; ĐURIĆ, 2023, p. 105-127.

but also Derrida's theoretical readings of one of the key echoing words of *Ulysses* (DERRIDA, 1987; cf. ĐURIĆ, 2022, p. 600-601), which indicates how the name makes possible this polyphonic intertextuality of the complex history of literature, its translations, theoretical approaches and creative reception in the other culture.

Conclusion

The polyphonic intertextuality of the “ex-centric” blooming of Joycean names in translation and the creative reception of Joyce’s works in (South) Slavic cultures show the possibilities of the extensive readings of Joyce in the history of translating literature written in English into another culture, as well as a look back on the previous achievements in translation.

The analyzed dynamics of echoing multilingual layers of names from Joyce’s works in (South) Slavic cultures is implicit and metatextual and represents a special kind of trace of world and global contemporary literature in which modernism and Joyce make one of the crucial standpoints for the creative dialogues. Through the interpretation of impacts, influences, elements of polyphony of multilingual layers, intertextuality, and creative reception, Joyce, in “ex-centric” translations and receptions, may become the global paradigm in the discussions of the role of literature in the contemporary world.

M.M. ĐURIĆ
*Ex-(Ec)centric
Blooming of
Names: Echoing
Multilingual
Layers of Names
from Joyce's Works
to (South) Slavic
Cultures*

References

CULLETON, Claire. *Names and Naming in Joyce*. Madison, University of Wisconsin Press, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée, 1987.

DERIDA, Žak. *Uliks gramofon: da-govor kod Džojsa [Ulysses' Gramophone: Hear Say Yes In Joyce]*. Trans. Aleksandra Mančić Milić. Beograd: Rad, 1997.

DRAINAC, Rade. *Ulis*. Beograd: Hipnos, 1938.

ĐORĐEVIĆ, Puriša. *Uliks: scenario prema motivima romana Uliks i Portret umetnika u mladosti Džemsa Džojsa [Ulysses: A Scenario Based on the Motifs of the Novel Ulysses and A Portrait of the Artist as a Young Man by James Joyce]*, Beograd: B. Kukić, Gradac K, 2021.

ĐURIĆ, Mina. *Modernizacija srpske proze 20. veka u odnosu na stvaralačku recepciju književnog dela Džejmsa Džojsa [Modernization of 20th-century Serbian Prose in Relation to the Creative Reception of James Joyce's Literary Works]*, Unpublished doctoral dissertation, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, Srbija, 2017.

ĐURIĆ, Mina. Canon in Exile: James Joyce and Serbian Literature, *James Joyce: The Joys of Exile, Joyce Studies in Italy*, 20, edited by Franca Ruggieri, Editoriale Anicia s.r.l. – Roma, 2018, 15-36.

137

ĐURIĆ, Mina. Immanent Polyglossia of *Ulysses*: South Slavic Context Born Retranslated. *European Joyce Studies*, Volume 30, *Retranslating Joyce for the 21st Century*, edited by Jolanta Wawrycka, Erika Mihálycsa, Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2020, 165-178.

ĐURIĆ, Mina. Džojsovska paradigma srpske književnosti 20. i 21. veka [Joycean Paradigm of Serbian Literature of the 20th and the 21st Century]. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. Vol. 70, no. 2, 2022, 591-606.

ĐURIĆ, Mina. Kako savremena srpska i svetska književnost čitaju Džojsa danas? [How Does Contemporary Serbian and World Literature Read Joyce Today?]. IN: Zoran Paunović, ed., *Tragovima Uliksa: odjeci stvaralaštva Džejmsa Džojsa u srpskoj književnosti* [The Traces of Ulysses: Echoes of James Joyce's Work in Serbian Literature]. Novi Sad: SANU, Ogranak u Novom Sadu, 2023, 105-127.

ENGELHART, Bernd. "Breeder to Sweatoslaves", *Form und Funktion des Slawischen Wortmaterials in Joyce's Work in Progress (Ein Beitrag zur Genese und Genetik von Finnegans Wake)*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

FERRANTE, Elena. *Storia del nuovo cognome: L'amica geniale*. Volume secondo. Roma: Edizioni e/o, 2012.

FERRANTE, Elena. *The Story of a New Name*. Trans. Ann Goldstein, New York: Europa Editions, 2015.

FOMENKO, Elena. Slavonic Conceptualizations in the epilo of *Finnegans Wake* by J. Joyce. *Jazyk a kultúra*, číslo 11/2012.

HRISTIĆ, Jovan. *Dnevnik o Ulisu [The Diary about Ulysses]*. [Beograd]: Novo pokolenje, 1954.

JOYCE, James. *Ulysses*. Paris: Shakespeare and Company, 1922.

_____. *Odysseus*. Trans. Ladislav Vymětal and Jarmila Fastrová. Prague: Václav Petr, 1930.

_____. *Uliks*. Trans. Zlatko Gorjan. Rijeka: Otokar Keršovani, 1957.

138

_____. *Ulisse*. Trans. Giulio de Angelis. Milano: Mondadori, 1960.

_____. *Ulikses*. Trans. Janez Gradišnik. 2 vols. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1967.

_____. *Ulisses*. Trans. Maciej Słomczyński. Warszawa: PIW, 1969.

_____. *Odysseus*. Trans. Aloys Skoumal. Prague: Odeon, 1976.

_____. *Ulis*. Trans. Sveto Serafimov. Skopje: Misla, Kultura, Makedonska kniga, Naša kniga, 1977.

_____. *Portret umjetnika u mladosti*. Preveo Leo Držić. *Giacomo Joyce*. Preveo Antun Šoljan. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981.

_____. *Uliks*. Trans. Luko Paljetak. Opatija: Otokar Keršovani, 1991.

_____. *Uliss*. Trans. Viktor Hinkis and Sergej Horužij. Moscow: Respublika, 1993.

M.M. ĐURIĆ
*Ex-(Ec)centric
Blooming of
Names: Echoing
Multilingual
Layers of Names
from Joyce's Works
to (South) Slavic
Cultures*

_____. *Uliks*. Trans. Zoran Paunović. Podgorica: CID, 2001.

_____. *Odisej*. Trans. Iglika Vasileva. Sofia: Istok-Zapad, 2011.

_____. *Odysseus*. Trans. Aloys Skoumal. Revised and edited, Martin Pokorný. Praha: Argo, 2012a.

_____. *Ulisse*. Trans. Enrico Terrinoni and Carlo Bigazzi. Roma: Newton Compton, 2012b.

_____. *Ulisse*. Trans. Gianni Celati. Torino: Einaudi, 2013.

_____. *Finegana budženje*. Trans. Siniša Stojaković. Knjiga III i IV [Book III and IV]. Beograd: Pasus, 2017.

KOSTERS, Onno. Interlingual Metempsychosis: Translating Intertextuality in James Joyce's *Ulysses*. *Nordic Journal of English Studies*. Vol. 8, no. 2, May 2009, pp. 57-76.

LIMA, Thayse Leal. Translation and World Literature: The Perspective of the "Ex-Centric". *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 26, issue 3, 2017, pp. 461-481.

MAŽURANIĆ, Ivan. *Smrt Smail-age Čengića*, Beograd: Nova štamparija „Davidović”, 1911.

139

MAZURANIC, Ivan. *The Death of Smail Aga*. Rendered into English by James W. Wiles, Salonika: M. Ristivoyevich, 1918.

MIHÁLYCSA, Erika, WAWRZYCKA, Jolanta, SENN, Fritz. "I am a far-fetcher by constitution:" Conversation with Fritz Senn. *Scientia Traductionis*. N. 12, 2012, pp. 205-248.

OMERO. *Odissea*. Volumi I e II. Traduzione di Ettore Romagnoli, illustrazioni di Adolfo De Carolis. Bologna: Zanichelli, 1926.

PANTIĆ, Mihajlo. *Novobeogradske priče* [Stories from Novi Beograd], Beograd: Arhipelag, 2016.

PAUNOVIĆ, Zoran. *Uliks*. Prevod? [Ulysses. Translation?]. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. Vol. 52, no. 2, 2004 [printed 2005], pp. 435-442.

SENKER, Boris. "Pulisej". IN: Ljiljana Ina Gjurgjan, Tihana Klepač, eds., *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost: teorijske pretpostavke, književne usporedbe, recepcija* [Irish Mirror for Croatian Literature: Theoretical Assumptions, Literary Comparisons, Reception]. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za anglistiku, FF-press, 2007, pp. 217-260.

ŠOLJAN, Antun. Život i rad Šimuna Frojdenrajha, hrvatskog Džojsa (1900–1975) i njegovo kapitano djelo *Buđenje Smail-age. Hrvatski Joyce i druge igre* [The Life and Work of Simon Freudreich, the Croatian Joyce (1900–1975) and His Masterpiece *Wake of Smail-Aga. Croatian Joyce and Other Games*]. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.

Phonetic and semantic structures in the Hungarian translations of *Ulysses*

Árpád Mitruly

ABSTRACT

This study delved into the challenges and intricacies of intertextuality present in Hungarian translations of James Joyce's *Ulysses*, focusing particularly on Shakespearean references and analyzing intertextual linguistic data between English and Hungarian equivalents. It examines the applicability of Antoine Berman and Paul Bensimon's retranslation hypothesis, alongside phonetic and semantic structures. By examining intertextual references, the study elucidates the challenges faced by Joyce's Hungarian translators and offers insights into the source text's reception. Allusions and cultural references in *Ulysses* can be linked back to Shakespeare's oeuvre. Through meticulously chosen text segments, the study supports the notion that retranslations adhere more closely to the original text, employing a foreignizing approach, while first translations tend towards domestication. Categorized according to semantic and phonetic attributes, segments from Shakespearean works and their Hungarian counterparts highlight nuances of intensity and expressivity. Analysis of Shakespearean intertextualities reveals a close link between translation and retranslation, suggesting that retranslations maintain the source text's characteristics more faithfully.

Keywords: *Retranslation; Intertextuality; Semantic and phonetic structures; Expressivity.*

This study focuses on the challenges and problematic aspects of intertextuality in the Hungarian translations of James Joyce's novel *Ulysses*, with particular emphasis on Shakespearean references and the analysis of intertextual linguistic data between the English and Hungarian equivalents. The relevance of the research lies in the applicability of Antoine Berman (1990) and Paul Bensimon's (1990) retranslation hypothesis, as well as in the analysis of phonetic and semantic structures. The verification of the Berman/Bensimon hypothesis in the Hungarian translations of *Ulysses* is carried out through the analysis of intertextual references, which would not only provide an explanation for the challenges faced by Joyce's Hungarian translators but also result in a better understanding of the source text in the target culture. The allusions, puns, and cultural adaptations found in *Ulysses* can be traced back to several works by William Shakespeare. The study provides evidence in support of the Berman/Bensimon hypothesis through carefully selected segments of the text, suggesting that retranslations tend to adhere closer to the source text and exhibit a more alienating translation style.

(foreignization), whereas the goal of the initial, major translations is to bring the source text closer to the target language (domestication) (KEMPPANEN et al., 2012). The examined segments are derived from well-known works of Shakespeare and their Hungarian translations: *Hamlet*, *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It*, *Othello*, *Pericles*, etc. The segments are categorized based on their semantic and phonetic characteristics, with particular emphasis placed on capturing their intensity and expressivity, reflecting the motivation behind the diverse phonetic and semantic solutions employed by the Hungarian translators of *Ulysses*.

The aim of my research is to examine whether the retranslation hypothesis is valid concerning the Shakespearean intertexts in the Hungarian translations of *Ulysses*, and whether Berman's hypothesis can be supported by the analyzed segments. For the selected intertextual references, I use the following sources: James Joyce's *Ulysses* (Gabler's edition, 1986) in English, and its three Hungarian translations: by Endre Gáspár (1947), Miklós Szentkuthy (1974, revised in 1986 by Tibor Bartos) and by the translation team András Kappanyos – Marianna Gula – Dávid Szolláth – Gábor Zoltán Kiss (2012, revised in 2021). The comparative analysis of the Hungarian (re)translations will be conducted using the selected Shakespearean segments and intertextual references, while highlighting the phonetic and semantic nuances.

1. Semantic structures in the Hungarian translations of *Ulysses*

The semantic nature of the relationship between translations can be traced back to the fact that within a sentence, one element is interpreted in relation to another element. In the case of Hungarian translations of *Ulysses*, we can also observe – in a synonymous context – the coreferentiality between text passages. In this semantic context the main focus lies on the interchangeability of elements within sentences and their manifestation, as well as why one translator might use, for example, ellipsis where another translator uses repetition. In most cases we may notice that only the informational content of the lexical units is repeated, but their semantic content differs. Therefore, it is worth exploring the system of changes in expressivity and intensity. Attila Benő defines expressivity as follows: "it is an informational surplus value that arises to increase the efficiency of communication. This surplus value is related to otherness, deviation from the norm" (BENŐ, 2000, p. 436). The narrower sense of expressive linguistic nature originates from Péter Mihály's conception of expressivity (PÉTER, 1991, p. 41), which states that the realized aesthetic context within the text considers intensification, emphasis, and otherness. However, the issue of expressivity deserves some clarification, as we are capable of confusing it with emotional expression. Jaroslav Zima and Georg Michel concur that one of the key attributes of expressivity is conspicuousness

or visibility, and they see the essence of the concept in “the mentally or emotionally motivated highlighting of a particular element of communication” (PÉTER, 1991, p. 42) resulting in deviation from translational norms.

Adherent expressivity constitutes a significant aspect of this chapter, as it is “solely of semantic nature” (PÉTER, 1991, p. 44). Péter also highlights that adherent expressive structures “include cases of grammatical expressivity that are not indifferent from the perspective of emotional expression, such as the intensification of nouns (‘X még gazemberebb, mint Y’ [X is even more of a scoundrel than Y]), the interchange of personal forms (‘Dolgozgatunk?’ [Are we working?]), the personal use of impersonal verbs (‘Fájok’ [I’m hurting]), the interchange of complements (‘Érted haragszom’ [I’m angry at you])” (PÉTER, 1991, p. 44), as well as various metaphorical and metonymic transfers of added meanings. The majority of the Shakespearean references manifest in terms of appropriate synonyms, phonetic correspondences, and metaphorical/metonymic transfers, which are based on contextual symbolic meanings and, occasionally, vivid metaphorical transfers of meaning. Let’s take a closer look at some examples of semantic translation variations:

“I’ll tickle his catastrophe” (Joyce 1986, p. 73)

Based on the characteristics of Péter’s adherent expressivity, let’s examine the intertextual reference “I’ll tickle his catastrophe,” which originates from the second part of Shakespeare’s *Henry IV*. Considering the context, it is clearly a threat: “Away, you scullion! You rampallian! You fustilarian! *I’ll tickle your catastrophe!*” (*Henry IV*, Part 2, II.i.65–66), in which “catastrophe” means “a sudden disaster, wide-spread, very fatal, or signal.”¹ Joyce alters the pronoun from “your” to “his,” and the adoption of the intertext varies in the Hungarian translations:

Ellátom a baját, elhíheti. (Gáspár 1947, p. 68/I)

Megtáncoltatom én a büdöst. (Szentkuthy 1974, p. 107)

Majd én megcsiklandozom a katasztrófáját, azt elhíhetitek.
(Revised 2021, p. 94)

These examples demonstrate different methods of integrating intertextuality into the Hungarian translations, reflecting variations in semantic and stylistic choices made by the translators. The translation by Gáspár establishes an active-passive agent dynamic, being overly cautious and delicate, reflecting less the Shakespearean humor, and it cannot be said

¹ Oxford English Dictionary, <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=catastrophe&tl=true> (accessed on 21 February 2024).

that “tickle” [csiklandoz] is in a semantic relation with the structure “ellátom a baját” [I’ll fix him], but rather it reflects the innocent though threatening nature of the sentence structure. Gáspár’s and Szentkuthy’s solutions are synonymous in terms of their word usage (“ellátom” – “megtáncoltatom” [I’ll make him/her dance], both of them in the imperative mood), although Gáspár’s segment translation is less expressive than the later translators’ approaches, as it does not create the metaphorical, metonymic transfer of meaning that occurs in the source text. In Szentkuthy’s chosen equivalent, we already find connections to the source text. In his case, there is an additional and pejorative sense associated with the meaning: according to the *OED*, “tickle” can also refer to someone who is unstable, easily upset, or can be tipped over (cf. “megtáncoltatom”), which has a positive and humorous meaning, thus requiring an equivalent with a similar positive and humorous connotation, which together ultimately creates a network of identical meanings between the source and target texts. The word “büdös” [stinky] appears as a noun in this context and humorously refers to a person’s bottom, lower part, or possibly to the unpleasant smell resulting from flatulence. Szentkuthy’s interpretation is a perfect example of creating the semantic relationship. The Revised translation enhances the humorous-vulgar ambiguity (“catastrophe” [katasztrófa] – “fenék” [buttocks]), clearly reflects the semantic relation of the adopted Shakespearean segment, and brings back the playfulness presented in the original. From this linguistic reference, it is clear that it is worth making an expressivity-based distinction between translation and retranslations, as metaphorical and metonymic transfer are realized differently.

145

“fortune’s knave” (Joyce 1986, p. 38)

At the beginning of the Proteus episode, a very interesting line is uttered, which makes a hidden reference to Shakespeare’s play *Antony and Cleopatra*: “A primrose doublet, fortune’s knave, smiled on my fear” (Joyce 1986, p. 38). Numerous Hungarian translations of Shakespeare’s works have been made over the years. For the examination of the text excerpt derived from *Antony and Cleopatra*, I analyzed the translations by István Vas and Károly Szász more closely:

„Caesarnak lenni: nyomorú dolog. /

Nem maga a sors, **rabszolgája csak** /

A sorsnakő is.” (Károly Szász, V.ii.2–4)

„Caesarnak lenni hitvány semmiség. /

Nem ő a Sors, csupán **a Sors lakája**; /

Teszi, amit akar.” (István Vas n.p.)

The question arises as to whether readers of the Hungarian *Ulysses* would be able to notice this and other similar Shakespearean intertexts or references while reading, which in most of the cases is recognizable to English native speakers and readers of *Ulysses*. Comparing the solutions of Szász and Vas, they seem to move in a similar semantic range, but the designators “sors lakája” [fate’s servant] and “rabszolga” [slave] differ in their intensity and expressivity. According to the Hungarian Interpretive Dictionary, “lakáj” means ‘a liveried servant employed by a noble, wealthy, aristocratic family’ while “rabszolga” means ‘a completely deprived, oppressed, exploited person.’ In terms of their expressive nature, “lakáj” [noble people’s servant] does not reflect vulnerability as much, but due to the foreignness of its conceptual content, it remains suggestive. The intertextual reference in the Hungarian translations of *Ulysses* reads as follows:

Egy sárgakabátos, a szerencse kölyke, mosolygott félelmemen.
(Gáspár 1947, p. 36)

Kankalinszínű zeke (**Fortuna fornifikátor**) mosolygott rettenésemen. (Szentkuthy 1974, p. 57)

Kankalinmellényben, a sors lakája mosolygott rettegésemen.
(Revised 2021, p. 49)

Gáspár’s solution reflects a friendly and light-hearted tone, but “kölyke” [scallywag, imp] is not quite the accurate equivalent of the noun “knave.” According to the *OED*, “knave” refers to a person characterized by dishonest, unprincipled, cunning, rascal qualities, whereas “kölyke” creates a somewhat ambiguous mental image. On the other hand, Szentkuthy uses the English word “fornicator” to convey the characteristics of a lascivious, lewd person, and in terms of phonetic expressivity, does not object to the exotic, alliterative borrowing of sounds (which may be interpreted as compensations, as Joyce lacks alliterative “f” sounds) and the use of foreign-sounding words. From a linguistic aesthetic perspective, Szentkuthy’s solution distinguishes itself from that of his fellow translators by capturing a sense of strangeness that could potentially influence the emotional and atmospheric dynamics (ZOLNAI, 1923, p. 22). The translation team uses István Vas’s translation of Shakespeare, thereby creating the Shakespearean intertextuality in the Hungarian context, and at the same time referring to the meaning of “lakáj” as “chamberlain, noble people’s servant.” It is observable that the three different Hungarian translations use nearly similar phrases but with varying degrees of expressivity. Regarding their differences in meaning, it can be noted that their stylistic variations establish a similar degree of connection between the context and the atmosphere of the text, albeit employing different linguistic techniques.

We can speak of similar semantic expressivity in the structure “age has not withered it” (U 9.1011). The highlighted linguistic data in the translations

of Károly Szász and István Vas appears as follows: “E nőnek kor nem árt” [Age does not harm this woman], “Nem fogja ezt az asszonyt a hervadás” [Withering cannot do any harm to this woman]. In the source language Shakespeare uses “her,” but Joyce overlooks this and renders it impersonal, with the pronoun “it,” referring to a specific object or thing that withstands the passage of time. In the Hungarian translations it appears as:

Megkövesülni ott van a sírkövén, amely alatt a nő négy csontja nem fog pihenni. **A kor nem hervasztotta el.** Szépség és béke nem hallgattatta el. (Gáspár 1947, p. 171)

Ott áll megkövesedve síremlékén, amely alá nem kerülhetett felesége csontja. **Az idő nem mosta el őket.** Szépség és béke el nem tüntette. (Szentkuthy 1974, p. 261)

Ez áll megkövülve síremlékén, amely alá nem kerülhettek felesége földi maradványai. **Az idő nem fogta.** Szépség és béke el nem hervasztotta. (Revised 2021, p. 219)

It seems that Gáspár and Vas employed a similar translation strategy for the word “wither.” The lexeme “wither” appears in several Shakespearean works, such as in *Richard II*: “To crop at once a too long *withered* flower” (II.i.45); *Richard III*: “Is like a blasted sapling *withered* up!” (III.iv.75); *The Taming of the Shrew*: “A vengeance on your craftily *withered* hide!” (III.i.). From these, it is clear that in Shakespeare’s works, the term is mostly used in the sense of ‘withering, wilting, drying up.’ The translators of Shakespeare’s *Antony and Cleopatra*, Szász and Vas, convey the meaning used in Shakespeare’s works (“withering, wilting, drying up”) to the target language. However, Szentkuthy and the translation team deviate from this metaphorical meaning, and associate it with the passage of time. In the case of Szentkuthy’s and the team’s translation, we may observe a more dynamic transfer of meaning. All three translations demonstrate that the semantic flexibility of the Hungarian language provides translators with ample lexical space. The examples mentioned so far already illustrate the fact that the source text always presents a challenge for foreign language translators. The target text solutions the translators generate may coincide with each other, but their common feature is to maintain the coherence between source text and target language, resulting in different linguistic solutions.

147

“when churchyards yawn” (Joyce 1986, p. 136)

Based on expressivity, intensity, and the explicit nature of the Shakespearean intertextual references, it can be concluded that translators

mostly succeeded in preserving semantic equivalences, functional relationships of sentence structures, and coherence of translation units, although they managed to represent these to varying degrees and in different ways. Furthermore, it can be noted that due to the translation's expressive distinction, semantic harmony is achieved between the semantic ranges of the source and target language equivalents. The following example, taken from *Hamlet*, demonstrates the translator's interest in establishing functional networks of textual coherence in the target language, as modifications made during translation result in a tighter coherence with the original in terms of meaning. We can observe three different Hungarian translations of the *Hamlet* excerpt:

'Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn and hell itself breathes out
Contagion to this world. (III.ii.419–20)

Most van az éjnek rémjáró szaka,
Minden sír ásít, s maga a pokol
Dögvészt lehell ki. (János Arany 1866, pp. 283–84)

Ez most az éj kísértet-ideje,
Ásít a sok sír, s maga a pokol
Lehel dögvészt a földre. (István Eörsi 1983, p. 91)

Éjjel van, boszorkányok ideje:
tátong a temető, és a pokol
eheli pestisét. (Ádám Nádasdy 1999, p. 113)

The highlighted segment is realized with various stylistic differences in the Hungarian adaptations of *Ulysses* as:

The shadows of the tombs **when churchyards yawn**. (Joyce 1986, p. 136)

Éjszakai árnyak kóborolnak a körül fekvő halottak közt. Síri árnyak **a tátongó temetőben** [in the yawning cemetery] (Gáspár 1947, p. 84)

Sírdombok árnyai, **mikor a temetők ásításra nyitják szájukat**

The intertext also seems to contradict the principles of the retranslational hypothesis (see GALEGO et al., 2023), as the retranslators employed certain lexical elements that are essential for establishing equivalence, although incidental formal coincidences may also occur. The occasional resemblance of disputed intertextual reference can also be explained by the use of the dictionary meanings of words since it happens that two translators that use two different translation strategies and methods apply the same dictionary meaning. Potential metaphorical and metonymic transfers of meaning, paronomasia, personification, enumeration, heteroglossia indeed provide an opportunity to present previously used meaning (even cultural adaptation) from a new perspective. With this motivation, when it comes to the observed references, the emphasis is rather on their differences and distinctions. András Kappanyos's opinion is entirely valid in this regard, as he states that "if the translator merely translates linguistic patterns (sentences, paragraphs, texts), then a significant part of their task remains undone" (KAPPANYOS, 2013, p. 322). The depiction style of *Ulysses*, typically characterized by the convergence of various linguistic registers, intentional blending of authorial styles, and narrative polyphony, can unequivocally be associated with Bakhtin's concept of heteroglossia². The translators of the latest Hungarian translation of *Ulysses*, as stated in the special issue of the *Alföld* (see KAPPANYOS, 2010, pp. 52–59) journal dedicated to the then forthcoming retranslation of *Ulysses*, mentioned that they consider not only Szentkuthy's translation (both the 1974 version and the 1986 re-edited version by Tibor Bartos, which was incidentally not authorized by Szentkuthy), but also Gáspár's translation as their basis. Although the new *Ulysses* translation no longer explicitly acknowledges this, they adopt or combine Gáspár's early (often stylistic) solutions with later Szentkuthyan approaches in numerous instances. The question then arises whether we can speak of "unretranslatability" in such cases, which idea derives from Guillermo Sanz Gallego's hypothesis that argues for the influence of foregrounding devices (such as paronomasia, heteroglossia, ellipsis, etc.) on retranslations. Thus, drawing attention to the fact that retranslations tend to show an overlap and outline a translational pattern with their older translations of the same text: "If a first translation manages to reproduce a passage with foregrounding maintaining the same effect expressed in the source text, then the options for alternative translations are reduced to such

² Bakhtin, Mikhail (1984). Problems of Dostoevsky's Poetics. Edited by Caryl Emerson, University of Minnesota Press. JSTOR, <https://doi.org/10.5749/j.ctt22727z1> (accessed 13 February 2024).

an extent that a case of unretranslatability might be provoked” (GALLEGÓ et al., 2023, p. 102).

2. Phonetic structures in the Hungarian translations of *Ulysses*

Dávid Szolláth refers to the phonetic changes within Gáspár’s and Szentkuthy’s translations as “phonetic translations,” marking all those correspondences that reflect the phonetic proximity of words in different languages (SZOLLÁTH, 2019, p. 26), and noting that sometimes they occur as hapaxes. However, these phonetic solutions, executed by the Hungarian translators of *Ulysses*, create Joycean basic features and language-forming procedures. The elements of inherent expressivity are to be sought in phonetic, lexical, derivational, or grammatical correspondences. Various phonetic correspondences materialize in the phonetic contact between languages, reflecting the logic of convergence. A similar translational attitude can be observed among the Hungarian translators of *Ulysses*, where Szentkuthy’s phonetic matching methods stand out in particular. One may observe the following phonetic transference:

No **girl** would when I went **girling**. (Joyce 1986, p. 448)

Egy **lány** sem akart, ha **lányozni** mentem. (Gáspár 1947, p. 117/II)

150

Egyetlen **gerle** se **gerjedt** be nekem. (Szentkuthy 1974, p. 633)

Egyetlen **lány** sem akart velem, amikor a **lányok** után jártam.
(Revised 2021, p. 512)

According to Dávid Szolláth, “Szentkuthy sometimes considered the English text as invoking and a call for creating rhyme responses” (SZOLLÁTH, 2019, p. 32), which translational characteristic can be observed in other segments translated by him as well. Szentkuthy often embellishes his sentences with rhymes, and he does not use them randomly but rather their strong motivation evokes the alliterative, rhyming nature.

Inherent expressivity, similarly to adherent expressivity, manifests within the linguistic system and can be based on phonetic (sound-related), lexical (vocabulary-related), derivational (related to methods of formation), or grammatical factors. Péter Mihály highlights the broader expressive nature of onomatopoeic words as well, noting that “they usually have no synonyms” (PÉTER, 1991, p. 43), such as the palindrome “tattarrattat” in “I knew his *tattarrattat* at the door” (JOYCE, 1986, p. 615), which is based on unusual phonetic elements with its onomatopoeic nature, and is used by Joyce for

rhythmic and forceful vocalization, akin to knocking on a door. The lexeme imitates the sound phenomenon of knocking on a door, while its pronunciation suggests the rhythmic and percussive nature of finger tapping on wood. Furthermore, words created through word formation also belong to inherent expressivity (PÉTER, 1991, p. 43), such as “jeopard,” “pardy,” and “deliverly.”³ Thus, both phonetic and semantic expressivity are integral parts of research in the sense that they help us distinguish linguistic data from each other.

“Puck Mulligan footed featly” (Joyce 1986, p. 177)

Phonetic associations can be bewildering in Joyce’s works. Such passages indicate significant expressive content through their sound and rhythmic realization. The abovementioned structure’s multisensory referentiality is profound: “Puck,” the mischievous fairy from *A Midsummer Night’s Dream*, and “footed featly” represents an intertextual reference to *The Tempest*.

Come unto these yellow sands,
And then take hands:
Courtsied when you have and kiss’d
The wild waves whist:
Foot it featly here and there;
And, sweet sprites, the burthen bear. (I.ii.376–81)

Sárga tengerpartra jöszte
Kedveseddel, kézbe’ kéz!
Csókot váltva, ölelközve
(Hab pihen, elült a vész)
Lejtsetek’, míg kedvbe’ tart!
Szellemek zengjék a dalt! (Károly Szász n.p.)

Babits Mihály: Jer a sárga homokon;
Kezed megfogom;
Simogasd a szeleket;
Csöndbe, gyerekek.
Erre-arra, lengeteg:
Daloljatok, szellemek. (Mihály Babits, n.p.)

In Shakespeare’s text, the use of alliterative words is noteworthy (“wild waves whist,” “foot it featly,” “sweet sprites,” “burthen bear”), which is realized differently in Hungarian translations: the “e-é” sounds in words are associated with the alliterations in the source text: “kedveseddel” [with your sweetheart],

³ See Restuccia, L. Frances – Limon, K. John. „Wordplay: God and Pun in ’Ulysses.’” *James Joyce Quarterly*, 21(3), 1984, p. 277. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25476600> (accessed 26 January 2024).

“kézbe’ kéz” [hand in hand], “lejtsetek” [pl. you slope!] “kedvbe” [in good spirits], “szellemek zengjék” [spirits sing]; “kezed” [your hand], “szeleket” [the winds], “gyerekek” [children], “lengeteg” [fluttery], “szellemek” [ghosts]. Following all this, let’s consider how “foot it feately” is translated in *Ulysses*:

Puck Mulligan **footed feately**, trilling. (Joyce 1986, p. 177)

Puck Mulligan **fürgén táncikált** és dudorászott. (Gáspár 1947, p. 173)

Buck Mulligan hangicsál, **vidoran vihorász**. (Szentkuthy 1974, p. 166)

Puck Mulligan **fürgén patázott**, trillázott. (Revised 2021, p. 222)

Joyce uses the same alliterative form as Shakespeare, but the translations transfer it into Hungarian in different ways. In Gáspár’s translation, this phonetic affinity is not so noticeable, he rather tries to convey the literal melodic tone with the dancing and humming figures: “fürgén táncikált és dudorászott” [he/she swiftly danced and hummed]. Szentkuthy, once again, notices the need to capture the humorous alliterative sound borrowed by Joyce from Shakespeare, achieved through the repetition of the “v” sound: “vidoran vihorász” [chirfully chirped]. The translation team takes a different approach and does not replicate this alliterative nature in the intertextual structure, instead, they compensate by rhyming the endings of a different structure, the past tense forms of “fürgén patázott” [hoofed sprightly] and “trillázott” [trilled], highlighting the endings “-ott.”

“**a rugged rough rug-headed kern**” (Joyce 1986, p. 170)

Stephen’s continuous fragments of imagination appear in the text several times. Of course, he is unable to express his thoughts directly, there is always something interposing. One theme to which he seems to cling is the artistry and language of Shakespeare. His expressions are poured into the language and poetry of the author’s works, which become literary intertextual references for us. The allusion to *Richard II* sounds like the following:

Now for our Irish warres,

We must supplant those **rough rug-headed Kernes**,

Which live like venom. (II.i.155–57)

Most ír hadunk felől:

Károly Szász simply translated the excerpted intertext as “parasztok” [peasants], distorting the meaning of the structure. Only the “Kernes/Kerns” can be paralleled with Szász’s equivalent. According to the *OED*, “Kernes” has a historical connotation: “light-armed Irish foot soldiers who come from poorer social strata.” In the episode of *Scylla and Charybdis*, it appears as follows:

Enter Magee Mor Matthew, a rugged rough rug-headed kern,
in strossers with a buttoned codpiece, his nether socks bemired
with cluber of ten forests, a wand of wilding in his hand. (Joyce
1986, p. 170)

Belép Magel Mor Matthew, kedves rongyos rosszképű csavargó,
szűk nadrágban, begombolt nadrágkorccal, harisnyáján tíz erdő
lucskával, vadonybottal a kezében. (Gáspár 1947, p. 165)

Entrée: Magee Mor Matthew **ragyarongy, bozontos bugris**, térd-
nadrágban, gombos gatyapőccel, szárain száz vadon sikálatlan
sara, vad alma-vessző a kezében. (Szentkuthy 1974, p. 255)

Belép Magee Mor Matthew, **bárdolatlan, bozontos bugris**,
alsónadrágban, gatyapőccel, szárain tíz vadon sikálatlan sara, va-
dalma-vessző a kezében. (Revised 2021, p. 214)

Following their intensity and expressivity, the highlighted excerpt in Joyce’s novel establishes a cultural and intertextual connection with the Shakespearean text, thereby presenting a strong reference for the English reader, supported by the textual context. Károly Szász’s translation of Shakespeare generated ambiguity for Hungarian readers and is less adherent to form, but for the translators of *Ulysses*, the transfer does not pose a significant problem. The alliterative nature of “rough rug-headed Kernes” attempts to create the same expressive effect in readers of the Hungarian translations through a somewhat disproportionate and imprecise but playful formulation, indicating the barbaric Irishness and the associated fabric pieces. Joyce further enhances Shakespeare’s alliteration by incorporating “rugged,” thus intensifying the expressive sound (repetition of the “r” sound). In the Hungarian translations, the Hungarian expressions should also alliterate in a similar manner. However, in Gáspár’s translation, considering the role of “kedves” [dear] in the sentence, it is realized more as an adjective and reflects less the phonetic expressive nature of the sentence structure. It is worth noting the words following the

aforementioned adjective (“rongyos rosszképű csavargó” [ragged, rough-looking tramp]), where Gáspár still tries to convey the repetition of the alliterative “r” sound, thus partially reflecting the expressive effect created in the source text. In Szentkuthy’s case, we can observe several alliterative sounds (“ragyarongy, bozontos bugris” [hairy hobo, bushy scoundrel]), which appear in a varied manner. The two consonantal solutions doubly express the alliteration. In the Revised translation of *Ulysses*, the triple alliteration created in the source text can be traced, albeit now realized in the “b” sound (“bárdolatlan bozontos bugris” [rough bushy scoundrel]). The Hungarian reader lacks an Irish reference point. Gáspár’s accumulation of adjectives (“kedves rongyos rosszképű” [dear ragged, rough-looking]) – without any conventional punctuation use – is realized in the “scoundrel.” According to the Hungarian explanatory dictionary, this can also refer to a person who has no permanent residence, especially someone who lives from crime, which may perhaps be remotely compared to the Irish soldier from a poorer social class. Szentkuthy’s solution serves as an example of the relationship between the translated Shakespearean work and *Ulysses* by saying “bugris” [scoundrel] because this term can denote uneducated, uncultured peasants (similar to Szász’s translation). The historical realia of “parasztok” [peasants] (“Kernes”) simplifies and distorts the original, whereas Szentkuthy’s solution is closer to the Shakespearean world. If these were not enough, the translation team – using Szentkuthy’s “bugris” – creates the alliteration present in the source text, thus finding the appropriate expressive equivalent for the segment.

The examples provided so far serve as evidence that the evocative and associative power of meaningful content continuously intensifies when the word denotes a less familiar concept, and when we encounter a figure that, due to its unique expressive qualities, necessarily differs between translations and retranslations. These differences in expressivity and intensity also support the essence of Berman’s retranslation hypothesis, which suggests that retranslations are closer to the source text, more explicit, and carry basic features related to the meaning of the source text.

“Lucrece’s bluecircled ivory globes” (Joyce 1986, p. 162)

In the case of Szenkuthy’s translation, numerous compensations and solutions can be observed if we pay sufficient attention. He follows an outstanding logic of word creation, as one can see comparing the designated excerpts between English and Hungarian. We can observe that Szenkuthy tries to recreate the same phonetic resonance as Joyce. Striving for completeness and for the sake of comparison, I have included the translations of the other two translators alongside Szenkuthy’s translation.

Ravisher and ravished, what he would but would not, go with him from Lucrece's bluecircled ivory globes to Imogen's breast, bare, with its mole cinquespotted. (Joyce 1986, p. 162)

Meggyalázó és meggyalázott, amit akart, de nem akart, vele megy Lukrécia kékeres elefántcsont halmaitól Imogen csupasz kebléig, ötfoltos anyajegyével. (Gáspár 1947, p. 157/I)

A leteperő és a letepert, amit szeretne de nem szeretne, Lukrécia kékeres elefántcsont almáitól Imogén keblére menekülni vele, a meztelenhez, ötpöttyös mellbimbója hívja. (Szentkuthy 1974, p. 242)

Leteperő és letepert, amit szeretne is meg nem is, vele tart Lukrécia kékerű elefántcsont halmaitól Imogén csupasz, ötpettyes anyajegyű kebléig. (Revised 2021, p. 203)

In the segment “Lucrece’s bluecircled ivory globes,” the repetition of the “u” and “c” sounds are realized in Szentkuthy’s translation through the repetitions of the “e” sounds, which can be observed throughout the entire sentence (see Szentkuthy’s translation), and then inserts a strongly motivated rhyming word (“mellbimbója hívja” [her nipple calls]). One of the fundamental characteristics of Szentkuthy’s translation methods is the phonetic and stylistic approach, so Szentkuthy’s *Ulysses* can also be compared poetically to Joyce’s *Ulysses*. This striking, varied, and arbitrarily inventive nature sometimes resulted in obscure meaning transmission. In the latest Hungarian translation of *Ulysses*, there seems to be a differentiation, and most often the translation team corrects what Szentkuthy or Gáspár may have perceived differently. Remaining within the realm of alliteration and rhyme, let’s take the following example: “Peter Piper pecked a peck of pick of peck of pickled pepper” (JOYCE, 1986, p. 157). It is clearly a heightened alliterative nursery rhyme-like play of words. Szentkuthy translates it as follows: “Csak a tajkafajku szajka fajka tajka,” (SZENTKUTHY, 1974, p. 236) which replaces the “r” sound with “j” sound in words. The original wordplay is “tarkafarkú szarka farka tarka,” meaning “the pied-tailed magpie’s tail is pied,” which creates a rhyming effect with a playful, rhythmic cadence. In contrast, the translation team maintains both the alliterative and rhyming effect, while preserving the source phrase “Peter Piper”: “Peter Piper fapipája papi fapipa” (REVISED, 2021, p. 188), meaning “Peter Piper’s wooden pipe is a priestly wooden pipe.” Structurally, the phonetic correspondences show a stronger coherence in meaning and a leveling across languages in the translation by the translation team. Most of such corrections typically occurred in places where

"Szentkuthy places excessive weight on the phonetic features compared to the semantic ones" (KAPPANYOS, 2013, p. 118).

Conclusions

The confirmation of the Berman hypothesis relies on the verification of selected linguistic data, which ultimately facilitated the scholarly approach to the Hungarian translations of *Ulysses*. The linguistic segments highlighted in the study as being difficult to translate or resistant to translation, particularly concerning Shakespearean intertextual formations, are noteworthy for several reasons. Their "untranslatability," or rather the complexity of finding suitable forms of expression, is based on intricate structural factors that essentially involve the relationship between the words and meaning or expressions in the source text, resulting in ambiguity and synonymy in the expressions to be produced in the target language. The exploration of semantic and phonetic translation variations served to support Berman's theory of retranslation, demonstrating that retranslations are closer to the source text, while initial translations adapt the source text to the target audience, reflecting a domesticating tendency. The examined Shakespearean intertextualities, possibilities of paronomasia, semantic and phonetic features reveal a close relationship between translation and retranslation, providing evidence that retranslations tend to follow the characteristics of the source text more closely. According to Berman's translation philosophy, the goal would be to displace the target language reader and educate them towards the foreign or unfamiliar. Therefore, retranslations strive ethically to be faithful to the source text, based on the most accurate reproduction of formal, substantive, semantic and phonetic similarities. Despite the qualitative and structural advancements observed in retranslations, which seemingly faithfully reproduce the characteristics of the source text, it is important to consider that both translations and retranslations contain elements that to varying degrees are difficult or even impossible to translate (such as wordplay, realia, ellipsis, heteroglossia), thereby disrupting the tendencies outlined by the retranslation hypothesis.

References

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited by Caryl Emerson, University of Minnesota Press, 1984. JSTOR, <https://doi.org/10.5749/j.ctt22727z1>. Accessed 13 February 2024.

BENŐ, Attila. Az expresszivitás változásai román kölcsönszavainkban. *Magyar Nyelv*, 96(4), 2000, 436–445.

BENSIMON, Paul. Présentation. *Palimpsestes*, 4, iv–xiii, 1990.

BERMAN, Antoine. La reduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, 4, 1–7, 1990.

HOSSEIN – AMENE: *Revisiting „Retranslation Hypothesis”: A Comparative Analysis of Stylistic Features in the Persian Retranslations of Pride and Prejudice*, Islamic Azad University, Iran, 2013.

JOYCE, James: *Ulysses*. Eds. Hans Walter Gabler et al., Vintage Books, New York, 1986.

JOYCE, James. *Ulysses I-II*. (trans. Gáspár Endre), Nova Irodalmi Intézet, Budapest, 1947.

JOYCE, James. *Ulysses*. (trans. Szentkuthy Miklós), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974.

JOYCE, James. *Ulysses*. (trans. GULA, Marianna – KAPPANYOS, András – SZOLLÁTH, Dávid – KISS, Gábor Zoltán), Helikon Kiadó, Budapest, 2021.

KABERGS, Valérie – HANS, Ausloos. „Paronomasia or Wordplay? A Babel-Like Confusion Towards a Definition of Hebrew Wordplay.” *Biblica*, 93(1), 2012, 1–20. JSTOR <http://www.jstor.org/stable/42615077>. Accessed 04 March 2024.

KAPPANYOS, András. *Bajusz bögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. Akadémiai Doktori Értekezés. MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, 2013.

KAPPANYOS, András. Joyce mint klasszikus auktor és mint magyar invenció. *Alföld: Irodalmi művészeti és kritikai folyóirat*, 61(9), 2010, 52–59.

KEMPPANEN, Hannu – JÄNIS, Marja – BELIKOVA, Alexandra (eds.). *Domestication and Foreignization in Translation Studies*. Frank & Timme,

Berlin, 2012.

PÉTER, Mihály. *A nyelv és érzelemkifejezés eszközei és módjai*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1991.

RESTUCCIA, L. Frances – LIMON, K. John. Wordplay: God and Pun in „Ulysses.” *James Joyce Quarterly*, 21(3), 1984, 275–278. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25476600>. Accessed 26 January 2024.

SANZ GALLEG, Guillermo – MIHÁLYCSA, Erika – PAULIS, Monica – SEPP, Arvi – WAWRZYCKA, Jolanta. „The influence of foregrounding on retranslation: The phenomenon of ‘unretranslatability’ in Joyce’s *Ulysses*.” *Parallèles*, 35(1), 2023, 102–124.

SENN, Fritz. „Errant Commas and Stray Parentheses.” *European Joyce Studies*, 23, 2014, 11–32. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44871366>. Accessed: 02 March 2024.

SHAKESPEARE, William. *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964.

Traducir el teatro español del siglo XVII desde el Brasil del siglo XXI: un análisis de las formas de tratamiento

*Translating 17th century Spanish theater
from 21st century Brazil:
an analysis of the form of address*

*Wagner Monteiro Pereira
Leandra Cristina de Oliveira*

RESUMEN

El objetivo de este artículo es proponer un análisis lingüístico y contrastivo de las formas de tratamiento del siglo XVII a partir de la tarea de traducción de la comedia *Fuenteovejuna* (1619) al portugués brasileño. Analizaremos la expansión del trato solidario y la disputa de formas pronominales, considerando factores sociales y literarios sustanciales para comprender el panorama de producción de Lope de Vega en el Siglo de Oro español. La traducción propuesta en este artículo, emprendida por los articulistas, sopesará aspectos fundamentales para comprender los mecanismos de la versión del teatro del siglo XVII al público del siglo XXI (Piña, 2003; Cantero Garrido; Braga Riera, 2011). Esto es, el texto 01 y el texto 02 de una obra teatral, sea para la lectura o para la audiencia, son productos culturales en conflicto, idealizados para públicos diferentes. De esta suerte, será relevante en este trabajo presentar rasgos esenciales de la obra de Lope de Vega y del teatro áureo español (Sánchez Jiménez, 2018), para justificar, finalmente, por qué elegimos determinados pronombres de tratamiento en la traducción que abarcaran los roles jerárquicos y de género del texto 01.

Palabras-clave: *Traducción literaria; Lope de Vega; formas de tratamiento*

ABSTRACT

This article aims to propose a linguistic and contrastive analysis of the forms of address of the 17th century based on the task of translating the comedy *Fuenteovejuna* (1619) into Brazilian Portuguese. The expansion of solidarity address and the dispute of pronominal forms will be analyzed, considering substantial social and literary factors to understand the panorama of Lope de Vega's production in the Spanish Golden Age. The translation proposed in this article, undertaken by the authors, will

consider fundamental aspects to understand the mechanisms of the version of the 17th-century theater to the 21st-century audience (Piña, 2003; Cantero Garrido; Braga Riera, 2011). In short, text 01 and text 02 of a play, whether for reading or the audience, are cultural products in conflict, idealized for different audiences. Thus, it will be relevant in this work to present essential features of Lope de Vega's work and the Spanish golden theater (Sánchez Jiménez, 2018), to finally justify why we chose the specific form of address in the translation that covered the roles of hierarchical and gender of text 01.

Keywords: *Literary translation; Lope de Vega; forms of address*

1 Introducción

161

Al emprender la tarea de traducir una obra de teatro, se comparte una serie de desafíos con relación a otros géneros de la traducción literaria, con un importante incremento que es singular al género que nos interesa: el carácter privado o público que puede alcanzar una obra (Piña, 2003; Cantero Garrido; Braga Riera, 2011). Diferentemente de otros textos que pasan por una lectura visual, el teatro, más allá de la lectura íntima, puede, al ser escenificado, concebirse por los oídos, factor que exige, desde nuestro punto de vista, sensibilidad del traductor con relación a las elecciones lingüísticas que ayudan a caracterizar el habla de los personajes situados en espacios sociohistóricos específicos.

En este texto también proponemos un análisis lingüístico contrastivo entre el español y el portugués a partir de las formas de tratamiento de segunda persona singular. Más que analizar el fenómeno debatido considerablemente en el ámbito de la sociolingüística o de la Lingüística histórica, se antoja discutir estrategias traductológicas entre dos lenguas próximas, pero con una distancia de más de cuatro siglos entre el contexto de producción del

texto 01 y el 02. En lo que se refiere a las preocupaciones en la traducción, en un texto que debe ser leído, el uso de formas de tratamiento pronominales y nominales, en consonancia con los roles sociales desempeñados por los personajes, puede ser mucho más amplio y diversificado que en un texto que se escenificará. Esto es, el ritmo y la fluidez de los turnos de habla pueden imponer restricciones en el uso de formas nominales complejas, por ejemplo.

El texto 01 y el texto 02¹ de una obra teatral, sea para la lectura, sea para la audiencia, son, inherentemente, productos culturales en conflicto, pues el público previsto puede estar geográfica y temporalmente distantes. En lo que atañe a la problematización que estamos levantando, el debate sobre las negociaciones y problemas traductológicos de las formas de tratamiento de segunda persona tiene como objeto de análisis una propuesta de traducción de la comedia *Fuenteovejuna* (1619), del dramaturgo español Lope de Vega realizada por los autores de este texto.

Debemos subrayar que, en cuanto al proyecto de traducción, nuestra propuesta busca presentar un texto que tiene como lectores previstos hablantes del portugués brasileño, y que, aunque estén situados en el siglo XXI, sean capaces de transferirse al ambiente sociohistórico de la obra, por medio de algunos marcadores culturales y lingüísticos – y aquí se incluyen las formas de tratamiento, como debatiremos en este texto.

Al llevar al cabo la traducción de *Fuenteovejuna*, examinamos las negociaciones en la traducción del paradigma de las formas de tratamiento del español del Siglo XVII al portugués brasileño del XXI. Luego del debate teórico sobre la traducción del género teatral (Piña, 2003; Cantero Garrido y Braga Riera, 2011) en la segunda sección, contextualizamos en la tercera sección el teatro de Lope de Vega y de *Fuenteovejuna*. En la cuarte parte de este trabajo, volvemos a las cuestiones fundamentales de este texto: (i) ¿en qué medida es posible constatar el paradigma de tratamiento del siglo XVII en la comedia *Fuenteovejuna*?; (ii) de qué modo se observan los factores sociales como rol jerárquico y género, tradicionalmente descriptos en la literatura lingüística (Biderman, 1972/73; Bertolotti y Masello, 2002; King, 2010; entre otros) como actuantes en la obra en análisis?; (iii) ¿qué estrategias y negociaciones son necesarias en la traducción de *Fuenteovejuna* destinada al lector brasileño situado en el siglo XXI?

2 Peculiaridades de la traducción de teatro

Cantero Garrido y Braga Riera (2011, p. 165) subrayan algunos puntos que contradicen la expectativa de que cualquier traductor en sus lenguas de trabajo sea capaz de traducir una obra de teatro. Entre ellas está el hecho de que esa tarea exige del profesional “un conocimiento profundo de los mecanismos

1 Usaremos la nomenclatura “texto 01 y 02” a lo largo de la traducción.

internos que rigen el funcionamiento del texto teatral, funcionamiento que se da en el escenario, claro está, pero que tiene anclajes fundamentales en el texto, y cuyo conocimiento es inexcusable.” El desconocimiento de sus especificidades resultará en una traducción semánticamente perfecta, pero que no funcione en la lectura privada o en la representación en el escenario.

Debemos resaltar que es parte de la naturaleza del texto dramático la performance y cuyas adaptaciones hacen parte del trabajo de dirección y de actuación. Cantero Garrido y Braga Riera (2011) alertan, asimismo, sobre la importancia de que el traductor tome en consideración el ritmo del diálogo (lo que especialmente relevante en la poesía dramática). Traducir el ritmo fuerza el traductor a escribir un nuevo texto con otra subjetividad: “*Traduzir o ritmo do texto, o discurso (...) é escrever outro texto, em que se manifesta outra subjetividade, ainda que em estreita vinculação com a do texto partida: é então que surge o discurso do tradutor.*” (Amaral, 2023, p. 27). Por definición, el texto dramático no es un texto estricto, y no se destina, en su origen, a la lectura individual; se trata de un texto destinado a una audiencia colectiva (Cantero Garrido y Braga Riera, 2011). Según esos autores:

Dado que el grupo humano y social al que va destinado el montaje comparte forzosamente un espacio, un tiempo y unas circunstancias culturales y sociales más o menos homogéneas, puede existir en momentos concretos, tanto en la traducción como en la adaptación del propio original en su mismo idioma, una necesidad de peinar por encima algunos aspectos del texto, de un modo estrictamente mecánico, simplemente para facilitar su recepción por parte del público (Cantero Garrido y Braga Riera, 2011, p. 165-166).

163

La reflexión de arriba justifica las modificaciones naturales que pueden aparecer en textos traducidos o adaptados en una misma lengua como consecuencia de un redimensionamiento sociohistórico. Los ejemplos de esas adaptaciones son abundantes en la literatura, pero, aquí, ilustramos la cuestión con el objeto en debate. Cristina Piña comenta que al traducir *Ricardo III* – la segunda obra dramática más extensa de William Shakespeare – su versión publicada en libro presentaba el sistema de tratamiento binario V/vos y T/tú “que correspondía al que históricamente estaba en boga en el español de la época” (Piña, 2003, p. 4). Sin embargo, en la escenificación en Buenos Aires em 1997, en una discusión colaborativa entre traductora, director y actores, se optó por el sistema binario V/usted e T/tú – lo que era una novedad. Es fundamental subrayar que incluimos aquí el sistema binario T/V propuesto por Brown y Gilman (2003 [1960]), el que, vinculado al sistema pronominal del latín, las formas T (relativas al tú latino) se asocian a la dimensión de solidaridad/ familiaridad y las formas V (relativas al vos

latino), a la dimensión de poder/ distancia. En ese marco, en una relación no recíproca, el trato ascendente (de inferior a superior, por ejemplo), se daría a partir de formas; el trato descendente (de superior a subordinado, por ejemplo) se daría a partir de las formas T.

Problematizando el mismo fenómeno, Piña (2003) aduce que el investigador Jaime Rest, al comentar sobre la fragmentación del español “contemporáneo” (en referencia a la década de 1970), advertía sobre la existencia de un acuerdo implícito entre traductores españoles e hispanoamericanos en “mantener un lenguaje ‘neutro’ desde el punto de vista de los modismos y de las formas de tratamiento - la eliminación de nuestro voseo” (Piña, 2003, p. 05). En un fragmento de Rest, encontramos un movimiento semejante a lo que es ilustrado por Piña sobre la traducción colaborativa de *Ricardo III* a los escenarios

[...] si en un escenario de Buenos Aires se conserva este vocabulario acompañado de envarado tuteo, el efecto es contraproducente y los términos que tienen por misión exclusiva dar énfasis y color reales recuperan su valor significativo y pueden disgustar injustamente a los espectadores. En tales circunstancias quizá convenga manejarse con dos versiones: una destinada a la representación, en lenguaje local, y otra en lingua communis, que esté destinada a ser impresa y pueda circular por toda el área hispanohablante inteligiblemente [...] (Rest, 1976, 196-197 apud Piña, 2003, p. 5).

Mas allá del teatro, pero todavía en el ámbito literario, otro caso ilustrativo de los cambios motivados por razones sociolingüísticas de las formas de tratamiento puede ser encontrado en Ortega Román (2011), quien, en colaboración con Martín Lexell, tradujo al español la novela *Luftslottet som sprängdes*, del escritor sueco Stieg Larsson. Se trata de la tercera y última obra de la trilogía *Millennium*, publicada póstumamente. Al traducir la obra *La reina en el palacio de las corrientes de aire*, título en español, Lexell y Ortega Román se confrontan con el tema del *tuteo* indiscriminado, sea en interacciones de distancia o proximidad social.

[...] si en algunos momentos decidimos prescindir del usted fue para mostrar que en Suecia todo el mundo se tutea. Introdujimos, así, un elemento cultural que da que pensar al lector. Además, a veces ese tuteo dice mucho del personaje. Que en ‘La reina en el palacio de las corrientes de aire’ (Larsson, 2009) Mikael Blomkvist tutea al embajador de Suecia es una manera de mostrar que no le tiene ninguna consideración por haber actuado como ha actuado. Mikael es un periodista descarado que arrasa con todo y con todos. Ese hecho no es en absoluto irreal: yo mismo tuteo al embajador de Suecia cuando hablo en español con él, lo que es un síntoma más que evidente de

que la sueca es una sociedad democrática e igualitaria, y ese aspecto había que mostrarlo. (Ortega Román, 2011, p. 187)

Finaliza la cita anterior un destaque que Ortega Román atribuye a las dinámicas simétricas de la sociedad sueca, manifestadas por el uso extendido del trato de solidaridad. Se observa el valor pragmático-discursivo que una unidad lingüística puede desempeñar en la interacción. En este caso, el papel social de indicidad que una forma pronominal mantiene. En efecto, Oliveira (2020) sitúa las formas de tratamiento como unidades pragmático-discursivas que señalan los roles sociales que ocupan hablante y oyente, o sea, son unidades que funcionan no solo en la semántica de la deixis de persona, sino también en la deixis social, subrayando que:

Sería bastante ingenuo por parte de un traductor atenerse al valor semántico e ignorar el valor pragmático, si es que se puede prescindir de la morfología plural al mencionar este último. Son diversos los valores que una forma de tratamiento de segunda persona puede adquirir en la interacción, y discretizar su función no es tarea simple ni al lingüista, ni al traductor. A este último, respetando los planes ideacionales del autor del texto fuente y el lector de la obra traducida, le cabrá la tarea de interpretar la relación entre forma y funciones de las unidades de tratamiento tanto en el texto fuente como en el texto de llegada y optar por el uso oportuno en la lengua-cultura a que se dirige su trabajo. (Oliveira, 2020, p. 4784)

165

Volviendo a nuestra propuesta de traducción de *Fuenteovejuna*, debemos preguntar qué planes ideacionales se pueden captar en el texto 01 y cómo se ajustan en la traducción para un público situado en el siglo XXI de un texto del XVII, sobre un contexto del XV. Nos parece que la respuesta a ese interrogante pasará, en alguna medida, por las respuestas a las preguntas presentadas en la introducción de este artículo. No obstante, debemos contextualizar dicha obra y su autor.

3 Una breve introducción al teatro de Lope de Vega y *Fuenteovejuna*

Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) nació en la Puerta de Guadalajara, seguramente el 25 de noviembre de 1562, en una Madrid recién declarada capital del Imperio. Al final del siglo XVI, Lope pasó un periodo en Valencia, que sería fundamental para su producción artística. En la ciudad, eran comunes a la época espectáculos teatrales en las calles y una punzante industria editorial surgía, lo que indubitablemente llamó la atención del

Fénix. También le encantó el gusto popular por un teatro escenificado que se configuraba como una mezcla de las más diversas formas conocidas por los autores. Lope aprendió en Valencia que el teatro se hace para el público espectador, no solo para sus confrades eruditos. Sánchez Jiménez (2018, p. 73) afirma que Lope empezó a vender comedias a Velásquez entre 1583 y 1584, años e los que su nueva comedia apenas surgía.

Al final del siglo XVI y principios del XVII, Lope ya era considerado un autor consagrado, con más de doscientas comedias hasta aquel entonces y con diversos poemas líricos y épicos publicados. Es en 1604 que el autor empieza a tener sus comedias publicadas, lo que resultó en una fama enorme que alcanzaba toda España. En los años siguientes, las más célebres comedias de Lope llegan a los escenarios, como *La dama boba* (1613), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), *El perro del hortelano* (1618) y *Fuenteovejuna* (1619). Las primeras décadas del XVII parecen contemplar la fase más creativa del autor, lo que hizo que surgieran grandes enemistades, como las clásicas con Luis de Góngora y Miguel de Cervantes.

Lope es el creador de un teatro nacional en España. Esa afirmación puede parecer exagerada, pero no lo es. Al final del XVI varias formas de teatro ya coexistían. Entre ellas una vertiente cortesana, representada en ceremonias reales; una religiosa, común en las iglesias españolas; y la más importante, un teatro popular y público, el único que hacía que los autores pudieran lucrar con la venta de entradas para asistir a los espectáculos. Lope escribió para los tres, pero el teatro urbano, popular, efectivamente el género con el que el autor se sintió más a gusto y que influye, en la manera cómo el autor maneja su discurso. Aunque conocía como pocos la teoría aristotélica y la usara en alguna medida, Lope sabía que su teatro era comercial y tenía como fin el deleite del público heterogéneo de los corrales. Esto quiere decir que Lope empezó a mezclar escenas de nobles y plebeos con referencias ora cultas, ora populares.

Para Sánchez Jiménez (2018, p. 77), para alcanzar la popularidad que obtuvo, Lope aceleró la acción, aumentando el número de escenas y réplicas de pocos versos. Ese ritmo dinamizó sus obras, dándoles una vitalidad muy apreciada. El ritmo de las tramas de Lope es de hecho más ágil que la de sus coetáneos desde la década de 1580.

Formalmente, Lope fue un autor que utilizó diversos modelos estróficos, al punto de su polimetría – uso de diferentes versos y estrofas en un mismo texto literario – constituirse como un rasgo de la obra del autor. Ese estilo tan variado agradaba al público y contribuyó para que Lope fuera el comediógrafo más célebre de su tiempo, convirtiéndolo en un contrapunto al texto de autores que insistían en la manutención de un patrón de verso endecasílabo, que prevalecía en la tradición italiana renacentista y, también, en los primeros años de la popularización del teatro español.

Fuenteovejuna (1619) pertenece a un grupo de comedias con personajes históricos. La obra es una tragicomedia con una estructura compleja, pues el espectador debe acompañar tres núcleos temáticos fundamentales: el campesino; la baja nobleza, con el Comendador; y la realeza española. Se destaca, por ello, el carácter histórico, un enredo situado al final del siglo XV, precisamente en 1476, año en el que los Reyes Católicos Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón deben solucionar el crimen de la muerte del Comendador en la villa de Fuente Ovejuna. También sobresale en la obra, como destacamos, la polimetría y un lenguaje que no parece seguir un patrón claro de formalidad a principio, lo que proporciona un reto para cualquier análisis lingüístico:

Los tres ámbitos sociales que se entrecruzan y contraponen en el curso de la acción (y que se distinguen en la obra por la variedad del lenguaje, por la diversidad de los trajes que lucen los personajes, por la diferenciación de los gestos), confluyen en la escena que pone fin a la comedia, salvando así la unidad teatral. La conciliación de los conflictos sancionada al final es a la vez una solución ideológica y dramática: el final feliz no es un expediente o convención escénica, sino que constituye más bien la lógica conclusión de la acción. (Froldi, 2002, p. 05)

En *Fuenteovejuna*, no nos parece que Lope intente contemplar especificidades lingüísticas del siglo XV, teniendo en cuenta que el lenguaje de los personajes sigue un patrón semejante a la de otras comedias del autor. Sin embargo, el interés de Lope en mitigar la asimetría social entre los Reyes Católicos y los campesinos en la solución de una injusticia, así como el ritmo y el dinamismo singulares a la estilística del autor, pueden ser factores que influyen en las formas de tratamiento en el discurso de los personajes.

167

4 Traducir el Siglo de Oro: las formas de tratamiento

Empezamos esta sección esclareciendo que la propuesta de traducción que acá se problematiza se centra en el plan textual, razón por la que optamos por preservar la estilística del autor y el cronotopo de la obra, sin perder de vista, desde luego, el necesario equilibrio con el cronotopo en el que se sitúa en lector. Consideramos, por ende, además de la aproximación al teto, el *ethos* del enredo, los roles y dinámicas sociales de los personajes en el teatro de Lope de Vega. Esa elección nos parece relevante para este caso específico del traductor ausente². Como recuerda Cantero Garrido e Braga Riera (2011, p. 162), al llegar a las manos del director y a la voz de actores y actrices, el texto traducido

² Con “traductor ausente” nos referimos al traductor que no actúa con el equipo de producción de la obra teatral. Esto es, que no traduce para la representación, sino que privilegia la lectura.

puede sufrir modificaciones, que se pueden comprender como parte integral del proceso de traducción dramática.

Fuenteovejuna se sitúa en la España del siglo XVII, donde, desde el siglo anterior, las dinámicas de poder estaban cada vez más turbulentas. En ese contexto, el sistema binario T/V relativos a las dimensiones de solidaridad y poder, respectivamente, ya no contemplaban la amplitud y fluidez relativas a la interacción. Es ese el escenario que hace surgir en las lenguas europeas una abundancia de tratos honoríficos, como *vuestra señoría*, *vuestra majestad*, *real alteza*, *vuestra merced* y *señor/señora* (en español); *vossa senhoria*, *vossa majestade*, *vossa alteza*, *vossa mercê e senhor/senhora* (en portugués), conforme discuten Biderman (1972/73), Bertolotti y Masello (2002), King (2010), Oliveira, Távora y Sobottka (2020), entre otros. Candalija Reina y Reus Boyd-Swan (2006) destacan, al analizar el nivel fónico, morfológico y sintáctico en la lengua de la España de los Austrias, el siguiente panorama de las formas de tratamiento

[...] en la competencia lingüística de los hablantes debió de haber un sistema algo complejo, porque según Girón Alconchel (2004) recogiendo las observaciones de Correas (1626) había una fórmula de respeto: *vuestra merced*; una fórmula para la confianza los inferiores: tú; luego había dos fórmulas intermedias: él, ella, para referirse a otro interlocutor presente (al que debía tratarse de *vuestra merced*) y vos, para inferiores, para iguales y –ya como arcaísmo – para el respeto reverencial al rey, a Dios. (Candalija Reina, Reus Boyd-Swan, 2006, n.p.)

168

Veremos, sin embargo, que ese patrón descripto en los estudios mencionados no corresponde con exactitud a la manera cómo Lope distribuye los tratamientos a lo largo de *Fuenteovejuna*, puesto que: (i) el sistema tuteante es el más productivo, con al menos 51 ocurrencias; (ii) *tú* y *vos* compiten tanto en el patrón se simetría como de asimetría social; y (iii) las fórmulas honoríficas son escasas – aparecen – más precisamente – en el discurso de la Reina Isabel en referencia al Rey Fernando. Candalija Reina e Reus Boyd-Swan (2006, n.p.) subrayan cómo Lope adecúa el lenguaje utilizado a la época, con el estilo que quería emplear en su teatro: “Por ello en el lenguaje primará el gusto, tanto en la obra docta como en la natural. Lope lleva a escena el habla conversacional de la época, al recoger todo lo cotidiano y, como escribe para la representación, se sirve también del gesto y de la entonación.”

Discorde a los resultados obtenidos por Albuquerque (2023), no encontramos en esa comedia de Lope de Vega la forma *vuestra merced*, un trato nominal recurrente en los entremeses de Miguel de Cervantes. En *Fuenteovejuna* abundan las formas pronominales *vos* y *tú*, que se utilizan en diferentes grados de (in)formalidad, como demostramos en los párrafos siguientes.

Sobre el lenguaje en la comedia de Lope, Cañas Murillo (2008) afirma que Lope era consciente de que no podría poner en los escenarios una representación del habla de los campesinos españoles, pues en su proyecto estético debería cotejar algo agradable para el público y que demostrara, a la vez, calidad literaria. La solución encontrada reside en la adecuación entre el lenguaje de grupos que pertenecen a clases sociales más bajas, con desvíos de la norma, y la lengua literaria idealizada por pastores típicos del teatro renacentista:

Todos cumplen, para proporcionar más verosimilitud a la pieza, con el precepto de la comedia nueva, explicado por Lope de Vega en su Arte Nuevo, de la adecuación entre su lenguaje y la situación en la que se encuentran, y lenguaje y personaje concreto de que se trate, por lo que en algunos casos se ha querido dar entrada en el argumento a los usos lingüísticos propios del sayagués, la lengua literaria tópica de los pastores, que el teatro renacentista quiso conformar y que heredó el teatro barroco. (Cañas Murillo, 2008, p. 10)

En el primer fragmento que presentamos, destacamos una conversación entre el Comendador y el Maestre de Calatrava, que se configura como un rango militar del siglo XV. Pese al hecho de que el lugar social del Maestre presente una posición inferior a la del Comendador, no se puede asumir esa relación como socialmente asimétrica. Por consiguiente, en esa interlocución, el Comendador se vale del pronombre *vos*, un trato pronominal que preserva el tono de formalidad de noble > noble. Asimismo, advertimos que las elecciones de traducción pasan a representarse en cuadros contrastivos como el que se presenta

169

Texto 01	Texto 02
COMENDADOR Tenía muy justa queja de vos; que el amor y la crianza me daban más confianza, por ser, cual somos los dos, vos Maestre en Calatrava, yo vuestro Comendador y muy vuestro servidor.	COMENDADOR Tinha muito justa queixa de vós; que o amor e a educação me davam mais confiança por ser, como somos os dois, vós Superior em Calatrava, eu vosso Comendador e muito vosso servidor.
MAESTRE Seguro, Fernando, estaba de vuestra buena venida. Quiero volveros a dar los brazos.	SUPERIOR Certo, Fernando, estava de vossa boa chegada. Quero voltar a dar-vos os braços.

Cuadro 1: Negociaciones de traducción en la dinámica de simetría noble > noble

En la propuesta de traducción de arriba, el uso del pronombre *vós* a un destinatario en el singular se remonta al portugués europeo desde el siglo IV. Sin embargo, preferimos mantenerlo por otras razones, ya sea porque mantiene el ideal de reciprocidad con el texto 1, o porque el lector contemporáneo puede concebir el lenguaje de un noble por medio de un pronombre que permanece haciendo parte de la gramática estándar, aunque ha desaparecido del portugués brasileño en uso. En la traducción lo preferimos en detrimento de *você* o de *vossa excelencia* para explicitar al lector brasileño del siglo XXI la relación de nobleza que Lope intenta imprimir al tratar el siglo XV. No obstante, no se trata de un intento de correspondencia con el momento histórico del texto 01, en español. La forma nominal *vossa mercê*, por ejemplo, podría configurarse como una opción para la traducción, pues ya existía en el siglo XV. Sin embargo, aún presentaba un uso restringido y no mantiene la musicalidad que Lope imprimió en el texto 01 y en el texto 02.

En el siglo IV, el paradigma cambia, se pasa a usar el *vos* para expresar singularidad y como forma de tratamiento respetuosa, dirigida, únicamente, al imperador romano. Ya había en el latín las expresiones nominales de tratamiento *Maesta Vestra* y *Excellentia Vestra*. Sin embargo, es solo durante la Edad Media que tales formas se proliferan en las lenguas románicas. Según Cintra (1972), en 1331 ya se identifica la existencia de *Vossa Mercê* y, en 1460, se pasa a utilizar ese tratamiento únicamente con el rey como destinatario. Alrededor de 1490, esa función se pierde, teniendo en cuenta el aumento de los contextos de uso de la expresión. Paulatinamente, la forma nominal *Vossa Mercê*, de la cual se grammaticaliza la forma pronominal *você*, pasa a usarse como referencia a otros miembros de la nobleza (Lopes y Duarte, 2002 *apud* Valentim, Lacerda y Carneiro, 2018, p. 129).

En nuestra propuesta de traducción, no pretendemos domesticar el texto 01. Mantener los aspectos extranjeros, con sus peculiaridades y rasgos que dialogan profundamente con la sociedad de la época es, por consiguiente, uno de los objetivos centrales de nuestra práctica, considerando, aún, las especificidades de la traducción de teatro. Para Venuti (2021), domesticar o extranjerizar un texto subraya conductas éticas. Domesticar un texto es hacer que peculiaridades culturales o lingüísticas del texto 01 se adapten al texto 02. Esto es, el opuesto de un proceso de extranjerización, que aboga por la manutención de aspectos extranjeros del texto 01. Con el giro ético de la traducción, especialmente a partir de los trabajos de Antoine Berman (2002) y más reciente con Seligmann-Silva (2022), se pasa a analizar la traducción desde un sesgo político, pues así se propicia el diálogo entre culturas sin establecer jerarquías, acabando con cartografías de poder y reinventando geografías en un espacio globalizado y postmoderno. En efecto, el proceso de resistencia mantiene relación con la idea de una tradición no domesticadora, pues asume la existencia de un juego político, en la dirección opuesta de lo que el sistema propaga. En lo que concierne al fenómeno en consideración,

eso implica asumir una propuesta de diálogo entre las lenguas y sus culturas, proporcionando, mediante la traducción, un espacio en el cual el lector brasileño pueda visualizar el contexto español del siglo XVII y sea capaz de proponer relaciones con el Brasil contemporáneo.

En el fragmento de abajo, el grupo social representado por Lope de Vega es completamente distinto del discutido arriba. El cuadro 02 sitúa un diálogo entre la campesina Pascuala y el campesino Mengo, una relación socialmente simétrica entre miembros de la clase baja (pueblo > pueblo).

Texto 01	Texto 02
PASCUALA Tú mientes, Mengo, y perdona; porque ¿es materia el rigor con que un hombre a una mujer, o un animal quiere y ama su semejante?	PASCULA Tu mentes, Mengo e perdoa porque é matéria o rigor com que um homem a uma mulher, ou um animal quer e ama seu semelhante?
MENGO Eso llama amor propio, y no querer.	MENGO Isso chama amor-próprio, e não querer.

Cuadro 02: Negociaciones de traducción en la dinámica de simetría pueblo > pueblo

Este fragmento ilustra la interacción entre dos campesinos mediante un lenguaje claramente literario, con estilo poético, figuras literarias y retóricas. En lo que concierne al fenómeno que estamos analizando, Pascuala utiliza el trato *tú* para referirse a Mengo. En nuestra propuesta de traducción, preferimos mantener esa forma pronominal. Como mencionamos, el portugués brasileño y el europeo presentan expresivas especificidades en cuanto al uso de las formas pronominales de tratamiento, lo que representa un enorme reto para el traductor. Elegir el trato *tu* se justifica por el intento de representar el lenguaje de dos campesinos y, a la vez, no introducir con el pronombre *você* una lectura del lector brasileño de aspectos históricos diferentes del siglo XV al XVII, que pudiera intervenir en el ritmo propuesto por Lope.

171

En el próximo cuadro, identificamos la primera relación asimétrica en la obra – entre el Comendador y una campesina. Se observa que, el texto 01, el Comendador usa el trato de deferencia (*vos*), aunque en esa relación de poder descendiente el *tú* sería la forma esperada. Sin embargo, como señala Albuquerque (2023) y King (2010), el papel social no es el único factor actuante en la selección del trato oportuno, factores como género y relación entre los participantes también repercuten en esa elección. En el próximo cuadro, el trato *vos* puede justificarse por el ambiente de galanteo en el que

aparece, un contexto favorable para la emergencia del trato deferencial, como identifican los autores mencionados.

Texto 01	Texto 02
COMENDADOR Con vos hablo, hermosa fiera, y con esotra zagala. ¿Mías no sois?	COMENDADOR Com vós falo, bela fera, e com essoutra rapariga. Minhas não são?
PASCUALA Sí, señor; mas no para casos tales.	PASCUALA Sim, senhor; Mas não para casos tais.

Cuadro 03: Negociaciones de traducción en la dinámica de asimetría social en el ambiente de galanteo

En el proceso de traducción del diálogo anterior, preferimos mantener el pronombre *vós*, puesto que, en la comedia, Lope procura diferenciar el lenguaje utilizado por un noble; luego, nuestra elección es un intento de preservar el plan ideacional del texto 01. El lector observará en el mismo enunciado del Comendador el verbo conjugado en segunda persona plural del discurso (*Mías no sois*), que, en un primer momento, podría referirse a la conjugación correspondiente al *vos* (*vos sois*). No obstante, en el ambiente de interacción, el personaje hace alusión a dos interlocutoras – Pascuala y Laurencia. Dicho de otro modo, en el dado analizado, preferimos traducirlo con la concordancia morfológica de tercera persona plural (*são*) para solucionar una ambigüedad referencial.

El diálogo expuesto en el cuadro a continuación hace parte de una célebre escena de acoso del Comendador a de las campesinas. En ese contexto interaccional, aunque mantiene similitudes con el anterior, considerando el ambiente de cerco, hay una singularidad que debemos reconocer. Se trata, en ese caso, no de un galanteo amoroso, sino de asedio, en el que la imagen de la interlocutora femenina es degradada, diferentemente de lo que se observa en el contexto de arriba. El noble español utiliza el trato de poder descendiente *tú* a su interlocutora, quizás porque, en el plan ideacional previsto por Lope, ese tratamiento impusiera una relación de poder que forzaría a la interlocutora a aceptar la propuesta del Comendador. Interesante subrayar la manera cómo Lope de Vega sitúa al personaje femenino en esos dos contextos (cuadros 03 y 04). Diferentemente de lo que se observa en el período mencionado, en el que el *vos* sería el trato esperado de una mujer a un hombre, especialmente cuando este ocupa un lugar social elevado, Jacinta mantiene una simetría en el trato, con un *tú* que parece igualar al Comendador a un campesino

Texto 01	Texto 02
COMENDADOR Tú, villana, ¿por qué huyes? ¿Es mejor un labrador que un hombre de mi valor?	COMENDADOR Tu, campesina, por que foges? É melhor um lavrador que um homem do meu valor?
JACINTA ¡Harto bien me restituyes el honor que me han quitado en llevarme para ti!	JACINTA Exausta bem me restituís a honra que me tiraram em levar-me para ti!

Cuadro 04: Negociaciones de traducción en la dinámica de asimetría social en el ambiente acoso

En lo que se refiere a la traducción de ese fragmento, optamos por mantener los planes ideacionales que interpretamos en el texto 01, preservando el sistema tuteante como resultado de una elección que difiere un ambiente de asedio con relación al de galanteo, por ejemplo.

El último ambiente interaccional entre dos participantes ilustra una relación que implica la reverencia (noble > rey).

Texto 01	Texto 02
ESTEBAN Señor, tuyos ser queremos. Rey nuestro eres natural, y con título de tal ya tus armas puesto habemos. Esperamos tu clemencia, y que veas, esperamos, que en este caso te damos por abono la inocencia.	ESTEBAN Senhor, teus queremos ser. Rei nosso é natural, e com título de tal já tuas armas a postos temos. Esperamos tua clemência, e que vejas, esperamos, que nesse caso te damos por crédito a inocência.
REY Pues no puede averiguarse el suceso por escrito, aunque fue grave el delito, por fuerza ha de perdonarse.	REI Pois não se pode averigar o ocorrido por escrito, embora tenha sido um grave delito por força deve perdoar-se

Cuadro 05: Negociaciones de traducción en la dinámica de asimetría noble > rey

El fragmento de arriba se sitúa en un ambiente en el que el alcalde de *Fuenteovejuna* le pide al rey una resolución para el caso de muerte del Comendador. Se destaca el hecho de que el personaje jerárquicamente inferior, que no pertenece a la aristocracia, se valga de un trato simétrico, esencialmente ante la figura social única del rey. Esto es, está claro a lo largo de la comedia como la preferencia por determinados pronombres de tratamiento no representa grado de formalidad o informalidad, como en la contemporaneidad. Lope parece preocuparse, sobre todo, con crear un lenguaje que diferencie los grupos sociales, y los pronombres de tratamiento

mantienen un rol importante en ese proyecto. El lugar social de la figura monárquica se distingue por el trato nominal – *señor*, en este caso.

En pocas palabras

Destacamos en la introducción de este artículo tres cuestiones que conducirían nuestro análisis lingüístico del texto 01, para emprender la tarea de traducción y alcanzar un texto 02 fruto de un proyecto científicamente justificado. En lo que se refiere al panorama de las formas de tratamiento entre los siglos XVI y XVII, constatamos una falta de correspondencia con el paradigma que los estudios lingüísticos identifican en documentos de la época, esencialmente (i) por la expansión del trato solidario T en relaciones simétricas y asimétricas; y (ii) por la disputa de las formas pronominales *tú* y *vos* en ambientes en los que formas nominales como *vuestra merced* ya estaban consolidadas (noble > rey, por ejemplo).

Con relación al modo como los factores sociales actúan en la distribución de las formas de tratamiento en *Fuenteovejuna*, mencionamos que el protagonismo de muchas comedias de Lope es el propio pueblo español, de lo que puede resultar una representación social menos jerárquica, en la que las formas de tratamiento de simetría social (*vos* de noble > noble; *tú* de pueblo > pueblo) pudieran encontrar un ambiente propicio para ocupar otras relaciones, mitigando la distancia social entre los interlocutores en la obra de Lope de Vega. En lo que toca a las formas nominales, que eran abundantes en el período de la comedia, pero que apenas aparecen en *Fuenteovejuna*, la justificativa puede residir en el ritmo ágil construido por su autor, pues podría verse afectado por formas analíticas complejas.

Por fin, acerca de las estrategias y negociaciones que asumimos como necesarias en la traducción de la comedia, debemos señalar que el texto 01 y el 02 son productos culturales en conflicto, pues abarcan públicos distantes en el tiempo y espacio. Al tratarse de una traducción pensada para la lectura, cuyo público meta son hablantes del portugués brasileño, situados en el siglo XXI, pero capaces de desplazarse al ambiente sociohistórico de la obra – la España del siglo XV –, optamos por no proponer un distanciamiento absoluto de la obra e intentamos preservar la páginas del texto 01 en el 02.

En cuanto a las formas de tratamiento, para no romper con la rítmica de Lope, mantuvimos la ausencia de las formas nominales, y nos movimos por el binarismo pronominal español *tú/vos* de manera análoga en portugués. Por más que el lector brasileño esté bastante familiarizado con el pronombre de tratamiento *você* en obras nacionales o traducidas, nos parece que la traducción *tú/tu* y *vos/vós* en los contextos que ilustramos pueden contemplar las representaciones sociales que interpretamos en la obra de Lope de Vega. Finalmente, mantuvimos el aspecto *extranjerizante* en el texto 02 y

*W.M. PEREIRA
L.C. DE OLIVEIRA
Traducir el teatro
español del siglo
XVII desde el Brasil
del siglo XXI:
un análisis de
las formas de
tratamiento*

propusimos, a la vez, una traducción que respetara aspectos sociohistóricos de una de las comedias más célebres para comprender la estructura social de la España de los Reyes Católicos.

175

Bibliografía

ALBUQUERQUE, Camila R. **Análise das formas de tratamento no teatro do século de ouro espanhol: um estudo das interações com participação feminina em comédias e entremeses cervantinos.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://bu.ufsc.br/teses/PLLG0932-D.pdf>. Acesso em: 4 out. 2023.

AMARAL, Vitor Elevato. O ritmo em James Joyce e Henri Meschonnic: reflexos na tradução do verso. In: MONTEIRO, Wagner. (Org.) **Desafios e perspectivas da Tradução literária no século XXI**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Florianópolis: EDUSC, 2002.

BERTOLOTTI, Virginia; MASELLO, Laura. Estudios contrastivos: fórmulas y formas de tratamiento en español y en portugués. In: MASELLO, L. (Comp.). **Español como lengua extranjera**. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2002, p. 73-94.

BIDERMAN, Maria T. C. Formas de tratamento e estruturas sociais. **Alfa**, v. 18/19, 1972/73, p. 339-362. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3520>. Acesso em: 05 jan. 2024.

176

BROWN, Roger; GILMAN, Albert. The pronouns of Power and solidarity. In: PAULSTON, C. B.; TUCKER, G. R. (Eds.). **Sociolinguistics. The Essential Readings**. United Kingdom: Blackwell, 2003 [1960], p. 156-179.

CANDALIJA REINA, José Antonio; REUS BOYD-SWAN, Francisco Ángel. **La lengua en la España de los Austrias: el siglo XVII**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lengua-en-la-espana-de-los-austrias-el-siglo-xvii-0/>. Acesso em: 08 jan. 2024.

CANTERO GARRIDO, Susana; BRAGA RIERA, Jorge. Del libro a las tablas: traducir para la escena. In: SÁEZ, D.; BRAGA, J.; ABUÍN, M.; GUIRAO M.; SOTO, B.; MAROTO, N. (Eds.) **Últimas tendencias en traducción e interpretación**. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 157-177.

CAÑAS MURILLO, Jesús; BERNAL SALGADO, José Luis. [Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel](#)

- W.M. PEREIRA
L.C. DE OLIVEIRA
Traducir el teatro
español del siglo
XVII desde el Brasil
del siglo XXI:
un análisis de
las formas de
tratamiento*
- Rozas. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2008.
- HELGESEN, Karin. **Platsannonser i tiden. Den orubricerade platsannonseren 1955-2005.** Tesed de doutorado. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2011. Disponível em: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/24989/gupea_2077_24989_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso: 12 jan. 2024.
- KING, Jeremy. Ceremonia y cortesía en la literatura del Siglo de Oro: un estudio de las formas de tratamiento en español. In: HUMMEL, M.; KLUGE, B.; LASLPO, M. E. Vázquez. (Eds.). Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010, p. 531-550.
- OLIVEIRA, Leandra C. de. Del léxico a la deixis social: reflexiones sobre las formas de tratamiento en el ámbito de la traducción. **Fórum Linguístico**, v. 17, p. 4770-4786, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2020v17n2p4770>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- OLIVEIRA, Leandra C. de; TAVORA, Beatrice; SOBOTTKA, Mary A. W. S. La negociación en la oralidad fingida: un estudio sobre las formas de tratamiento en la representación artística del Siglo de Oro. **Gragoatá**, v. 25, p. 268-290, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34203>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- ORTEGA ROMÁN, Juan J. La traducción de Millennium, de Stieg Larsson: traducir una lengua y una cultura. n: SÁEZ, D.; BRAGA, J.; ABUÍN, M.; GUIRAO M.; SOTO, B.; MAROTO, N. (Eds.) Últimas tendencias en traducción e interpretación. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 179-189. 177
- PEREIRA, Livya O.; OLIVEIRA, Leandra C. de. As formas de tratamento nominais e pronominais em Lope (2010): temporalidade linguística e verossimilhança. Letra Magna, ano 14, n. 23, 2º semestre, 2018, p. 451-472. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/issue/view/160/212>. Acesso em: 05 jan. 2023.
- PIÑA, Cristina. Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral. Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/5150>. Acesso em: 18 dez. 2023.
- VALENTIM, Marinalda Freitas; LACERDA, Mariana Fagundes de Oliveira; CARNEIRO, Zenaide de Oliveira Novais. Formas de tratamento no limiar do século XX: uma análise sociopragmática. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 1, n. 45, p. 125-
- Revista Letras,
Curitiba, UFPR,
n.109, pp. 159-178,
jan./jun. 2024
ISSN 0100-0888
(versão impressa)
ISSN 2236-0999
(versão eletrônica)

155, 2018. DOI: 10.18309/anp.v1i45.1134. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1134>. Acesso em: 18 dez. 2023.

VEGA, Lope de. **Fuenteovejuna**, Rinaldo Froldi (ed.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/lee/coleccion/pdf/fuenteovejuna.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2023.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. São Paulo: UNESP, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Passagem para o outro como tarefa**: tradução, testemunho e pós-colonialidade. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2022.

Vossa Excelência e as dificuldades de tradução para o romeno do romance Os Maias de Eça de Queirós: un estudo sobre o tratamento alocutivo nominal

Ruxandra Toma

RESUMO

O presente estudo pretende analisar as formas de tratamento alocutivo nominal de tipo *Vossa Excelência* no romance português *Os Maias*, de Eça de Queirós (publicado em 1888) e as soluções propostas na tradução para o romeno (2005, segunda edição). O primeiro objetivo será descobrir quais são as principais diferenças e também as principais semelhanças entre o sistema das formas de tratamento do português e do romeno, dado que uma das particularidades do idioma português é a existência das formas nominais de tratamento alocutivo, enquanto em romeno as formas nominais se usam só para o tratamento delocutivo. Em segundo lugar, vamos investigar quais são as maiores dificuldades de tradução para o romeno do sintagma *Vossa Excelência*, tão próprio do sistema do tratamento português, em que consistem estas dificuldades e quais são as soluções que a tradutora romena encontra para resolver estes problemas.

Palavras-chave: *Os Maias, tratamento alocutivo, tradução*

ABSTRACT

The present study aims to analyze the allocutive nominal forms of address, such as *Vossa Excelência*, in the Portuguese novel *Os Maias* by Eça de Queirós (published in 1888) and the solutions proposed in the Romanian translation (2005, second edition). The first objective will be to discover what the main differences are and also the main similarities between the Portuguese and the Romanian forms of address, given that one of the particularities of the Portuguese language is the existence of nominal forms for allocutive address, while in Romanian the nominal forms are used only for delocutive address. Secondly, we will investigate the biggest difficulties in translating to Romanian the phrase *Vossa Excelência*, typical of the Portuguese address system, what these difficulties consist of and what solutions the Romanian translator finds to solve these problems.

Keywords: *Os Maias, allocutive forms of address, translation*

O modo como os locutores de uma língua se dirigem aos seus interlocutores depende, além das estruturas gramaticais específicas que cada língua tem ao seu dispor, da cultura e da mentalidade de cada sociedade. É importante mencionar desde o início que este estudo representa a análise das dificuldades de tradução das formas de tratamento do português europeu para o romeno, já que no Brasil há um sistema binário das formas alocutivas de tratamento, que opõe o tratamento familiar (*você*) a outro cortês (*o senhor*). Pelo contrário, no português europeu entre a familiaridade (expressa por *tu*) e a cortesia (*o senhor*) encontra-se outro nível, intermediário, representado pelo pronome *você*.

Este sistema com três níveis é uma característica comum das duas línguas, o português e o romeno, dado que em romeno também há um nível da familiaridade (*tu*), outro intermediário (*dumneata*) e um terceiro nível cortês (*dumneavoastră*). Há, contudo, uma importante diferença que consiste no fato de em romeno, em todos os níveis, haver formas pronominais, ao passo que, no caso do português, para a cortesia não existe uma forma de tratamento pronominal, sendo este nível específico das formas nominais, tão próprias desta língua.

As formas de tratamento podem ser definidas como um conjunto de modalidades linguísticas cujo fim é regularizar a distância interlocutória. Araújo Carreira (1997), ao analisar as formas de tratamento do português, coloca-as em estreita relação com as outras formas de interlocução e com as formas de delicadeza. Duarte (2010; 2011) considera que “as formas de tratamento, como as formas de delicadeza em geral, são peças fundamentais na regulação da relação interpessoal” (Duarte 2010, 135).

De um ponto de vista pragmático, “nas formas de tratamento cruzam-se questões linguísticas e não linguísticas, o princípio de cortesia, a adequação ao destinatário, a necessidade de não ameaçar a sua face” (Duarte 2010, 134). Isto quer dizer que o locutor tem de escolher a forma de tratamento adequada para se dirigir ao seu interlocutor em função de diversos fatores como a idade, o sexo, a posição social etc. O locutor tem de pensar onde é que se situa em relação ao interlocutor nos dois eixos descritos por Araújo Carreira (1997, 67): o eixo horizontal (que mostra se entre os dois há certa distância ou, pelo contrário, certa familiaridade) e o eixo vertical (o que significa pensar se o interlocutor tem uma posição hierarquicamente superior ou inferior a ele próprio).

Então, para melhor se orientar nos dois eixos, o locutor tem de ter em conta vários fatores para manter as boas relações com o seu interlocutor no momento de escolher uma forma de tratamento adequada. Araújo Carreira (1997) propõe a seguinte lista de fatores: a posição social dos interlocutores, o nível cultural, a idade, o sexo, o grau de parentesco dentro da família, o grau de intimidade, fatores psicológicos.

Os investigadores distinguem três tipos de atos locutivos, segundo a classificação proposta inicialmente por Charaudeau (1992) e retomada por Araújo Carreira (1997): ato elocutivo, ato alocutivo e ato delocutivo. Segundo Charaudeau (1992), o ato elocutivo é visto como aquele por meio do qual o locutor “situe son propos par rapport à lui même, dans son acte d'énonciation. Il révèle sa propre position quant à ce qu'il dit” (Araújo Carreira 1997, 21). O mesmo autor define o ato alocutivo como o ato locutivo no qual o locutor “implique l'interlocuteur dans son acte d'énonciation et lui impose le contenu de son propos” (Araújo Carreira 1997, 21). Araújo Carreira (1997) alarga o significado deste termo e inclui também as situações nas quais o locutor dirige-se ao outro ou designa este “tu” interlocutor. Por último, o ato delocutivo, é definido como o ato por meio do qual o locutor “laisse imposer le propos en tant que tel, comme s'il n'en était nullement responsable. Locuteur et interlocuteur sont absents de cet acte d'énonciation qu'on appellera délocutif, comme s'il était délié de la locution” (Araújo Carreira 1997, 21).

O tratamento alocutivo português apresenta três tipos de formas: pronominais, nominais e verbais. Estas podem aparecer num discurso como sujeito do enunciado (*integrative pronouns*) ou como uma forma em vocativo (*vocative pronouns*). É importante sublinhar o fato de que as formas

de tratamento nominal seguidas pelo verbo na terceira pessoa do singular ou do plural são próprias do sistema português, já que na maioria das línguas europeias – incluindo o romeno, onde a forma correspondente a *o senhor* é o pronome de cortesia *dumneavoastră* – se prefere o tratamento pronominal para a alocução. Contudo, em romeno há também casos, bastante escassos, nos quais as formas nominais delocutivas (de tipo *domnul/doamna*) podem adquirir no discurso um valor alocutivo, mas isto não quer dizer que nessas situações as ditas formas nominais são alocutivas; elas mantêm o seu estatuto de formas delocutivas e mudam só o seu valor dentro da situação da comunicação.

Hammermüller (2008) faz uma observação com respeito às línguas europeias. Parece que a maioria delas não só prefere o tratamento alocutivo pronominal, senão também mostra certa preferência pela segunda pessoa verbal do singular ou do plural. Deste modo, a segunda pessoa verbal é vista como a pessoa grammatical prototípica da alocução. Contudo, há também algumas línguas europeias, como o português ou o espanhol, nas quais a terceira pessoa verbal (do plural ou do singular) tem uma função alocutiva. O que distingue neste caso o português entre as outras línguas que têm uma terceira pessoa verbal com função alocutiva é o fato de que em português, além dos poucos pronomes empregados neste contexto – *você* e *vocês* –, o verbo está acompanhado na maioria das vezes por uma forma nominal. Assim, no caso do tratamento cortês, por exemplo, a uma estrutura de tipo *pronome + verbo na 3^a pessoa* em espanhol (*usted quiere*) corresponde-lhe em português um *nome + verbo na 3^a pessoa* (*o senhor quer*).

Então, para designar o interlocutor, o locutor português tem várias possibilidades de escolha: os pronomes pessoais como *tu* ou *vós* (já caído em desuso na língua padrão) e *você/vocês*; os pronomes átonos como *o/os, a/as, se, si, lhe/lhes, vos*; as formas de tratamento nominais (para designar uma ou mais pessoas) de tipo *o/os + nome/sobrenome, a/as + nome*. Acresentam-se as formas mais corteses, como *o/os senhor(es) + nome/sobrenome, a/ as senhora(s) + nome, a senhora dona + nome a/as menina(s) + nome, o/ os menino(s) + nome/sobrenome* ou seguidas pelos títulos: *o/os senhor(es) + título/função, a/as senhora(s) + título/função*. Também, funcionam como formas de tratamento nominais os nomes de parentesco como *o pai, a mãe, o avô, a avó, o tio, a tia, o padrinho, a madrinha*; as formas verbais, ou seja, os morfemas de pessoa e de número das formas verbais da segunda e da terceira pessoa do singular e do plural quando estes verbos não são acompanhados por um nome ou um pronome.

Existe em português um número elevado de formas de tratamento nominais, das formas mais simples de tipo *o senhor, a senhora, a senhora dona, a dona* até formas mais complexas de tipo *Vossa Excelência*. Lindley Cintra (1965), ao analisar as formas *você* e *V. Ex.^a*, caracteriza-as como “antigos tratamentos nominais” cujo significado mudou ao longo do tempo e

que se encontram atualmente gramaticalizados na língua. Do ponto de vista da origem, todas estas formas são substantivas, dado que “têm psicologicamente o seu ponto de partida no isolamento, como «substância», de uma das qualidades que se atribuíam à realeza” (Lindley Cintra 1965, 19). Estas qualidades são, segundo cada fórmula, seja a mercê, seja a alteza, seja a senhoria ou a excelência, o pronome possessivo sendo fixo, sempre o mesmo: vossa.

Lindley Cintra (1965) analisa estas fórmulas em perspectiva diacrônica e nota dois aspectos considerados como “fundamentais para a sua história”. Em primeiro lugar trata-se do fato de que todas estas formas têm uma origem estrangeira, sendo importadas ou adaptadas seja do espanhol, como no caso de *Vossa Mercê*, seja do italiano, tal como se passa com *Vossa Senhoria*. Em segundo lugar, essas formas eram empregadas no início só para a designação do rei ou da rainha, mas o seu significado estendeu-se rapidamente para outras categorias sociais – como a nobreza ou a alta burguesia. Esta extensão foi propagada pelos falantes que se serviam dessas formas, isto é, a nobreza da nova corte do século XIV.

Para melhor ilustrar a ideia da mudança de significado sofrida pelas formas nominais de tipo *V. Ex.^a*, o autor faz uma análise da evolução semântica destas formas. Esta estrutura inicialmente designava “os filhos e as filhas legítimos dos Infantes”, mas o seu significado sofreu mudanças ao longo dos séculos, tendo uma difusão muito larga e sendo “de todas as aludidas, a que se havia de manter mais perfeitamente viva até aos nossos dias.” (Lindley Cintra 1965, 25) Contudo, ela se manteve apenas na escrita, e começou a ser eliminada progressivamente da língua falada. Ao lado da forma *Vossa Senhoria*, *V. Ex.^a* chega a ter um significado mais abrangente e passa a designar “grupos cada vez mais numerosos e menos altamente situados na escala social” (Lindley Cintra 1965, 29).

Para definir as situações específicas do uso da forma *Vossa Excelência* no português padrão, Araújo Carreira (1997) propõe-se encontrar primeiro as características semânticas e pragmáticas desta forma de tratamento. Assim, chega à conclusão de que *V. Ex.^a* é usada sobretudo em situações de comunicação formal ou de protocolo, sendo este o seu uso normal e habitual.

No entanto, a forma *V. Ex.^a* pode aparecer também no discurso em situações distintas, que não têm nada de formal; por exemplo, se um locutor que normalmente se dirige ao interlocutor através de uma forma menos cortês, de tipo *tu*, usa no seu discurso, ao dirigir-se ao mesmo interlocutor, a forma de máxima cortesia *V. Ex.^a*. Neste caso, devido aos conhecimentos semânticos que têm sobre a forma *V. Ex.^a* – “l'affinité entre l'«exigence» (demande inopportune de par son exigence) et le caractère protocolaire d'une situation (qu'on associe banallement à *V. Ex.^a*)” (Araújo Carreira 1997, 60) – os interlocutores percebem que se trata de um uso inadequado em relação ao contexto da situação da comunicação e deduzem que o locutor tem certa intenção. Nesta situação o valor de *V. Ex.^a* muda, segundo a intenção

do locutor. Dentro do discurso atualiza-se um valor pragmático, que pode ilustrar um tratamento carinhoso por parte do locutor ou, pelo contrário, pode ter uma intenção irônica ou sarcástica.

De maneira semelhante a *Vossa Excelência* funciona também em português a forma de tratamento *Vossa Senhoria*. Esta última tem um uso mais restrito no português europeu e emprega-se sobretudo se o interlocutor tem um alto grau militar (Araújo Carreira, 1997). Tal como *V. Ex.^a*, expressa o maior grau de cortesia e de distância social.

As formas de tipo *Vossa Excelência*, tão próprias do sistema do tratamento português, representam uma classe intermédia de formas de tratamento, situadas pelos pesquisadores entre as formas pronominais e as nominais. Interessante do ponto de vista da tradução é o fato de que estas formas não têm um correspondente exato nas outras línguas, inclusive no romeno.

Embora seja menos estudado do que no caso do português, o sistema das formas de tratamento em romeno é considerado em igual medida um dos sistemas mais complexos em comparação com as outras línguas europeias, mesmo as românicas.

Tal como o português, o romeno tem três planos nos quais se situam as formas de tratamento, segundo a distância que há entre os interlocutores, tal como se pode observar na tabela¹ seguinte. No entanto, o sistema romeno é ainda mais complexo se tivermos em conta o fato de que nesta língua não só as formas alocutivas são classificadas em função dos três planos, mas também as formas delocutivas.

184

	tratamento familiar		tratamento intermediário	tratamento cortês	
	singular	plural		singular	plural
allocutivo	tu	voi	dumneata	dumneavoastră	
delocutivo – f. – m.			sg. / pl.		dumnealor
	ea	ele	dânsa/dâNSELE	dumneaei	
	el	ei	dânsul/dâNSII	dumnealui	

No que diz respeito às formas alocutivas, pode notar-se o fato de que em romeno as formas que ocupam todos os três planos são só pronominais, dado que em romeno não há formas nominais de tratamento. Contudo, as formas alocutivas do tratamento intermediário (*dumneata*) e cortês (*dumneavoastră*) formaram-se a partir dum nome, *domnia*, seguido pelo adjetivo pronominal possessivo da segunda pessoa do singular ou do plural: *domnia + ta* ou *domnia + voastră*. Embora contenha uma forma pronominal do plural, *dumneavoastră* usa-se tanto para o tratamento cortês da segunda

¹ segundo o modelo proposto por Elena Comes no seu artigo *Delocution et politesse: formes de politesse pour le délocuté en roumain et en français*, 2008, p. 351.

pessoa do plural, quanto para o do singular, de modo que corresponde tanto a *o senhor* como a *os senhores* do português.

É importante acrescentar o fato de as gramáticas romenas fazerem a diferença clara entre as formas puras e simplesmente pronominais, ou seja, os pronomes pessoais (*tu, voi*) e os assim chamados pronomes de cortesia (*dumneata, dumneavoastră*). Isto quer dizer que a forma *dumneata* é também considerada uma forma cortês pelos linguistas romenos e só o uso que os falantes lhe dão fez com que fosse vista como específica de um tratamento menos formal de que *dumneavoastră*. Além destes dois pronomes alocutivos de cortesia, em romeno mantêm-se também as formas já antiquadas a partir das quais estes se formaram: *domnia-ta* e *domnia-voastră*, mas só nos discursos muito solenes ou, mais frequente hoje em dia, com um sentido irônico.

Já foi mencionado o fato de que, segundo os estudos feitos nesta área, em romeno não há formas nominais, tão frequentes em português. Contudo, a Gramática da Academia Romena (2008) refere-se a elas e considera-as *locuțiuni pronominale de politețe* (locuções pronominais de cortesia). Nesta categoria são incluídas formas como *Măria Ta / Măria Voastră, Alteța Voastră, Înălțimea Voastră, Maiestatea Ta / Maiestatea Voastră, Excelența Voastră* etc. Essas formas têm uma estrutura muito semelhante à das formas de tratamento nominal de tipo *V. Ex.^a* do português, com a diferença de que em romeno estas locuções são usadas ainda hoje em dia no estilo oficial ou solene, como fórmulas de protocolo para dirigir-se às pessoas de diferentes posições (por exemplo: *Măria Ta / Măria Voastră* – para os reis, *Alteța Voastră, Înălțimea Voastră* – para os príncipes e as princesas etc.), *Excelența Voastră* – para os ministros, os embaixadores ou os presidentes.

Outra diferença notável é dada pelo fato de que, enquanto em português o pronome possessivo é sempre o mesmo (*vossa*), o romeno admite, conforme o caso, a alternância entre o singular *ta* e o plural *voastră*.

Com respeito ao verbo que acompanha estas locuções, à diferença do que se passa no caso de todas as outras formas de tratamento alocutivas em romeno, este pode ser tanto na segunda pessoa, como também na terceira. Nos exemplos seguintes, tirados de Avram (1997), pode observar-se a alternância da pessoa verbal: *Excelența voastră sunteți rugat...* (segunda pessoa) e *Excelența voastră este rugată...* (terceira pessoa). Este é o único caso no qual o romeno admite uma forma verbal da terceira pessoa com valor alocutivo. A terceira pessoa tem neste contexto o papel de aumentar ainda mais o matiz de cortesia e de solenidade da locução.

Análise do corpus

Foram encontradas ao longo do romance *Os Maias* de Eça de Queirós 212 formas nominais de tratamento alocutivo (distribuídas em 194 contextos).

A maioria dessas formas (aproximadamente 76%) são de tipo *V. Ex.^a* / *V. S.^a*. Estas são usadas pelas mais diversas personagens e são traduzidas de maneiras distintas ao longo do romance. A grande diversidade de formas escolhidas pela tradutora deve-se, tal como antecipamos, à falta de um correspondente exato em romeno. Distinguem-se cinco modalidades diferentes de tradução para *V. Ex.^a*: o pronome de cortesia *dumneavoastră*, a simples forma verbal específica do tratamento cortês (II^a pessoa do plural), uma mudança total da estrutura da frase, a introdução da forma pronominal *vă* e a estrutura antiquada *domnia-voastră*. No caso da *V. S.^a* as coisas são menos complicadas: temos apenas o pronome *dumneavoastră* e as formas verbais da II^a pessoa do plural.

A forma “*Vossa Senhoria*” aparece apenas seis vezes no início do romance, geralmente em réplicas que têm como locutor o velho criado Teixeira e como alocutário Vilaça, o administrador da casa da família Maia:

1. “Aqui, Sr. Vilaça, o quarto de **V. S.^a...**” » „Aceasta, domnule Vilaça, e camera **dvs...**”

2. “Olhe que **V. S.^a** tem só dez minutos...” » „Luati seama că aveți doar zece minute...”

De fato, esses são os únicos contextos nos quais alguém trata Vilaça desta maneira, sendo que na maioria das vezes ele é tratado por *você*. Aqui Teixeira é um simples criado e, devido à sua posição social em relação ao administrador da casa, sente a necessidade de usar uma forma de tratamento muito cortês. Contudo, note-se a distinção entre as duas formas, *V. Ex.^a* e *V. S.^a*, no sentido de que a primeira tem uma utilização muito mais ampla e resulta ainda mais cortês do que a segunda, que não se usa nunca para designar a uma pessoa da classe social mais alta.

Se essa distinção é bastante evidente em português, observamos que na tradução romena o matiz desaparece, dado que tanto *V. Ex.^a* como *V. S.^a* se traduzem pelas mesmas formas verbais ou pronominais, específicas do nível da [+ cortesia]. No entanto, no caso da primeira forma, *V. Ex.^a*, há, devido à sua alta frequência, uma variação maior das modalidades de tradução. Entre estas, chama em primeiro lugar a atenção a forma pronominal “*domnia-voastră*”, forma específica em geral de uma linguagem oficial, protocolar. Ao longo do romance Vilaça trata sempre Afonso de *V. Ex.^a*, mas nos exemplos 3 e 4 a tradutora escolhe uma forma pronominal de cortesia, não muito frequente nesse tipo de discurso:

3. “Tem **V. Ex.^a** razão, é atroz;” » „**Domnia-voastră** aveți dreptate, e groaznic;”

4. “Com permissão de **V. Ex.^a**, aí irei...” » „cu îngăduință **domniei-voastre**, vom veni acolo...”

Trata-se do final do capítulo III, onde Afonso e Vilaça conversam ao longo de algumas páginas sobre o que se passou com Maria Monforte. Então, pode ser que a tradutora tenha querido simplesmente criar diversidade, para

que o texto não resulte demasiado monótono, dado que há linhas inteiras nas quais Vilaça repete a forma *V. Ex.^a*. Assim, para os oito contextos de *V. Ex.^a* encontrados neste fragmento, em romeno alternam-se as seguintes formas: *domnia-voastră* (em 3 e 4), formas verbais (em 5), *dumneavoastră* (em 6) ou a forma pronominal *vi* com valor de complemento indireto (em 7):

5. “**V. Ex.^a** sabe que apareceu a Monforte?” » „Ştiți că a apărut Maria Monforte?”

6. “**E vossa excelência?**” » „**Şi dumneavoastră?**”

7. “Não lhe parece a **V. Ex.^a?**” » „Nu vi se pare logic?”

Quer se trate de forma verbal, quer de pronominal, *V. Ex.^a* traduz-se sempre por meio de uma forma que expressa um grau alto de cortesia, imposta ao locutor pela condição do alocutário e pela sua relação com este. Então, veremos a seguir que personagens são tratadas desse modo e em que situações discursivas específicas. Já vimos que Afonso da Maia é quase sempre designado deste modo pela maioria das personagens, devido à sua posição social e à sua idade, que impõem respeito aos outros. As únicas exceções são Carlos e Pedro, que o tratam por *você*, dada a relação de parentesco que há entre eles, e o fazem com o assentimento de Afonso.

Além de Vilaça (o pai e depois o filho), o abade também mostra cortesia frente a Afonso, apesar de as suas opiniões nem sempre coincidirem:

8. “Que **V. Ex.^a**, Sr. Afonso da Maia, tem visto mais mundo do que eu...” » „...că **dvs.**, domnule Afonso da Maia, ați văzut mai multe în lumea asta decât mine.”

9. “A cartilha, sim meu senhor, ainda que **V. Ex.^a** o diga assim...” » „Catehismul, da, stăpâne, chiar dacă o spuneți aşa...”

De facto, a réplica do abade do exemplo 8 acentua exatamente a ideia mencionada acima: Afonso merece o respeito dos outros porque “*tem visto mais mundo do que eu*”; isto pode ser interpretado tanto como um argumento a favor do seu estatuto social favorecido, que lhe permite viajar e conhecer o mundo, como para evidenciar a sua idade que contribui também para a sua imagem de pessoa respeitável.

Afonso tem a mesma imagem também entre os jovens, os amigos de Carlos. Ega ou Craft usam a mesma forma de deferência para se dirigir ao avô do seu amigo:

10. “Como está **V. Ex.^a?**” » „Ce mai faceti?”

11. “**V. Ex.^a** não faz ideia...” » „**Dvs.** nici nu vă faceți o idee...”

A seguir, há também várias personagens que empregam a forma *V. Ex.^a* para designar Carlos, que, ao contrário do seu avô, já não tem o fator da idade a seu favor, mas cuja condição social e o fato de ser neto de uma pessoa tão bem vista na sociedade como Afonso da Maia, conferem-lhe este estatuto. Mas, antes de mais nada, temos de diferenciar entre a criança Carlos e o jovem Carlos. Na infância Carlos é tratado quer por *tu* (pelas senhoras

Silveira), quer por *você* (por Vilaça). Há uma única situação na qual o seu avô o trata de um modo muito cortês:

12. “Viva V. S.^a, Sr. Carlos de Mata-sete!” » „Trăiască **domnia-sa**, domnul Carlos de Bagă-n-sperieți!”

Contudo, nesta situação a forma V. S.^a não se pode interpretar em sentido próprio, dado que surge no contexto de uma brincadeira. Desta vez a tradutora escolheu em romeno a forma pronominal da terceira pessoa do singular “*domnia-sa*”, forma que neste contexto tem valor alocutivo e é ainda mais cortês que “*domnia-ta*”, o que acentua o matiz irônico.

Então, o tratamento de V. Ex.^a aplica-se, evidentemente, só no caso do Carlos adulto e é usado por várias personagens, de qualquer idade, sexo, condição social ou que têm qualquer relação com o neto de Afonso. Em primeiro lugar há os criados com os quais Carlos conversa ao longo do romance. Ao longo do romance Carlos conversa tanto com criados que não conhece, ou com os quais não tem nenhuma relação (como o burriqueiro ou os criados dos hotéis e restaurantes, em 13), como com aqueles junto aos quais cresceu ou que conheceu em diversos momentos e com os quais interage às vezes (como Baptista, em 14, ou Domingos, em 15):

13. “V. Ex.^a toma mais cognac?” » „Dvs. mai doriți coniac?”

14. “e com perdão de V. Ex.^a...” » „și să iertați...”

15. “Tenha V. Ex.^a a paciência de esperar...” » „Dvs. să aveți numai puțină răbdare să aşteptați...”

No que diz respeito aos números do esquema anterior, é evidente o facto de que a forma preferível para a tradução de V. Ex.^a é o pronome cortês *dumneavoastră*, que alterna na maioria das vezes com as formas verbais, sendo omitida a forma nominal, para evitar a monotonia. Mas este pronome tem várias funções, en função de cada situação comunicativa. Assim, há casos nos quais *dumneavoastră* funciona simplesmente como forma que acentua a deferência que o locutor expressa frente ao seu alocutário, como nos exemplos 15 e 16, onde o conde faz uma pergunta a Carlos:

16. “V. Ex.^a tem boa memória, Sr. Maia?” » „Dvs. aveți o memorie bună, dl. Maia?”

Nesses casos o pronome cortês pode faltar, porque a presença da forma verbal da segunda pessoa do plural é suficiente para ilustrar a mesma ideia, como na réplica da condessa:

17. “Veja V. Ex.^a mesmo nas profissões subalternas...” » „Vedeți, chiar și în profesiunile subalterne.”

Outra função que “*dumneavoastră*” pode ter é a de destacar o alocutário dentro de um grupo. Isto acontece na pergunta do exemplo 13, onde o criado dirige-se somente a Carlos e não aos outros, embora a forma pronominal seja a mesma tanto para o singular como para o plural; mas se a mesma pergunta tivesse sido traduzida somente pela forma verbal, sem

o pronome, o sentido teria sido antes coletivo, de tratamento plural. Esta segunda função de “*dumneavoastră*” nota-se também no exemplo 18, réplica do conde:

18. “Mas a V. Ex.^a podem-se dizer estas coisas, porque pertence à elite.”
» „Dar **dvs.** vi se pot spune aceste lucruri, pentru că aparțineți elitei.”

Aqui faz-se uma diferença entre Carlos, que “pertence à elite” e os outros, que não poderiam compreender “estas coisas”.

Vimos, portanto, que o neto de Afonso da Maia é tratado com máxima cortesia tanto pelos criados como também pelos condes, pessoas encontradas já numa posição social superior ou, pelo menos, igual à do protagonista. Embora os membros da família Gouvarinho tenham o título de *conde*, eles tratam Carlos como seu igual e usam um tratamento cortês, explicável também devido à distância social, ao fato de que não se conhecem muito bem. Entre os criados e os condes situam-se as pessoas que se encontram mais ou menos na mesma posição social que o jovem médico, mas que por causa da distância social tratam inicialmente Carlos por *V. Ex.^a*. Depois de o conhecer e até de se tornar amigos, a distância entre eles diminui e *V. Ex.^a* é substituído por *tu*.

Isto é muito evidente no romance no caso de Alencar, cujas réplicas mostram muito bem as mentalidades da sociedade daquela época. No início, quando Ega o apresenta a Carlos, ele trata-o de *V. Ex.^a* e explica a razão:

19. “*V.Ex.^a, já que as etiquetas sociais querem que eu lhe dê excelência, mal sabe a quem apertou agora a mão...*” » „**Dvs.** ... nu știi a cui mâna ati strâns-o...”

Na mesma página, algumas linhas mais embaixo, Alencar acrescenta: “*E deixemo-nos já de excelências! Que eu vi-te nascer, meu rapaz!*” Portanto, o tratamento muda completamente num tempo muito curto, desde a forma mais cortês, digna do adulto Carlos que Alencar ainda não conhecia, até à forma mais familiar, o *tu*, que se justifica pela relação de intimidade que o homem tinha com os pais da criança Carlos.

O mesmo acontece também no caso de Dâmaso, mas é menos evidente porque demora mais até a mudança da forma de tratamento. No início, essas “etiquetas sociais” das quais fala Alencar fazem com que os seus futuros amigos tratem Carlos da Maia por *V. Ex.^a*:

20. “*V. Ex.^a não lhe pareceu?*” » „...nu vi s-a părut?”
21. “*V. Ex.^a não toma, Sr. Maia?*” » „**Dvs.** nu luați, domnule Maia?”
22. “*Se V. Ex.^a é servido, é sem cerimónia*” » „Dacă doriți și **dvs.** să serviti, fără fasoane”
23. “*E V. Ex.^a deve sabê-lo, Sr. Maia, porque tem experiência de espanholas!*” » „*Și **dvs.** trebuie să știți asta, domnule Maia, pentru că aveți experiență cu spanioloaicele!*”

Mais interessante é o exemplo 23, onde o locutor Cruges usa este tratamento, embora ele e Carlos já sejam amigos há muito tempo. O que se passa é que aqui Cruges retoma as palavras de Palma: trata-se de uma citação,

motivo pelo qual não se pode considerar que nesse momento Cruges é quem trata Carlos por *V. Ex.^a*, senão que ele só repete as palavras do verdadeiro locutor, Palma, e dá um outro valor a sua frase.

No que diz respeito ao administrador Vilaça, neste caso evidencia-se muito bem a importância do fator da idade. Devido à diferença de estatuto social, os dois administradores da família Maia, Vilaça pai e filho, tratam os membros da família com cortesia. Contudo, há uma distinção entre as maneiras como os dois tratam Carlos, devido às diferenças de idade. Assim, o pai Vilaça, que conheceu Carlos na sua infância, tratava a criança por *você*, devido à grande diferença de idade. Contudo, Vilaça filho conheceu-o apenas mais tarde e a diferença de idade é menor neste caso, pelo qual ele trata o neto por Afonso de *V. Ex.^a*, com mais cortesia. Isto nota-se no exemplo 24, onde a forma de cortesia é traduzida em romeno pelo pronome *vă*:

24. “Muito agradecido a **V. Ex.^a**.” » „*Vă mulțumesc foarte mult.*”

Para além da família Maia, há também no romance outras personagens que são tratadas de *V. Ex.^a*, entre os quais os condes (em 25 e 26), Ega (em 27 e 28) ou Maria Eduarda:

25. “Tem **V. Ex.^a** razão, Sr. conde.” » „*Aveți dreptate, domnule conte.*”

26. “Como **V. Ex.^a** se interessa pela minha instalação... deixe-me mostrar-lhe a outra sala.” » „*Pentru că văd că vă interesează felul cum sunt instalat... lăsați-mă să vă arăt și cealaltă încăpere.*”

27. “Foi a senhora que sonhou alto com **V. Ex.^a**...” » „*Doamna o fi visat cu glas tare despre **dvs.** ...*”

28. “Carta que **V. Ex.^a** ditou! Carta que **V. Ex.^a** o forçou a assinar!” » „*Scrisoare pe care ați dictat-o **dvs.**! Scrisoare pe care **dvs.** l-ați silit să o iscălească!*”

No caso dos exemplos 25 e 26, o locutor é Carlos, tratado ele também do mesmo modo pelos condes. Este tratamento cortês recíproco acentua a ideia do distanciamento social entre as duas partes.

Quanto ao exemplo 27, Ega recebe este tratamento por parte da Sr.^a Adélia, a confidente da sua amante, que, embora seja uma pessoa que o conhece bastante bem, dirige-se a ele utilizando *V. Ex.^a* por causa da diferença social. Em 28 as duas personagens, Ega e o Sr. Guimarães, têm uma condição social semelhante; a forma de deferência recíproca (em 29, onde os interlocutores trocam de papéis) explica-se pelo facto de que os dois acabam de se conhecer e não há nenhum tipo de relação entre eles.

29. “E **V. Ex.^a** então parte brevemente para Paris?” » „*Și **dvs.** deci vă întoarceți curând la Paris?*”

Finalmente, falamos sobre a importância do fator do sexo, que é muito evidente no caso de Maria Eduarda. Embora seja vista primeiramente como uma mulher casada que tem um amante ou depois como uma mulher solteira que vive na casa de um homem que não é o seu marido, Maria Eduarda recebe contudo o respeito dos homens:

30. “E V. Ex.^a tem-se dado bem em Portugal?” » „Dar **dvs.** v-ați simțit bine în Portugalia...?”

31. “V. Ex.^a já recebeu notícias?” » „Ați primit deja știri?”

32. “V. Ex.^a não conhece este país, minha senhora.” » „Dvs. nu cunoașteți țara asta, doamna mea.”

33. “V. Ex.^a quer mais alguma coisa?” » „Mai doriți ceva?”

34. “Imagine V. Ex.^a...” » „Închipuiți-vă dvs. ...”

No caso de Carlos (em 30) ou de Dâmaso (em 31) o respeito por uma mulher que não era vista muito bem pela sociedade explica-se pelo facto de que os dois se apaixonaram por ela. Domingos (em 33), como seu criado, deve tratar com cortesia a ama. Ega (em 32), como melhor amigo de Carlos, tem de respeitar a namorada deste, mas aqui já intervém também o fator do sexo, porque um jovem de boa família sabe que deve tratar as mulheres de maneira cortês, regra social aplicável também no caso do marquês (em 34).

Se todos estes exemplos que acabamos de ver não são especialmente interessantes do ponto de vista da tradução, os exemplos 25 e 36 ilustram exatamente o contrário:

35. “Então V. **exas.** não se tentam?” » „Dar pe **dvs.** nu vă tentează?”

36. “Então V. Ex.^a não se tenta?” » „Deci pe **dvs.** nu vă tentează?”

Em ambas as situações o locutor é Palma, mas os alocutários ou, melhor dito, o número deles difere. É evidente em português a diferença entre o plural e o singular em 35 e 36, mas, se olhamos para a tradução, a diferença desaparece. Na verdade, se no que diz respeito ao significado, uma forma pronominal como *dumneavoastră* satisfaz em grande medida a necessidade do tradutor, esta forma não serve muito quando se trata de distinguir entre os dois números, dado que em romeno a mesma forma pronominal se usa tanto para o plural como para o singular.

Outras vezes, para que resulte claro quem é o alocutário, a tradutora acrescenta o nome deste em vocativo, embora este não apareça em português. No exemplo 37 trata-se dumha cena de grupo, na qual o conde faz uma pergunta a Dona Maria:

37. “V. Ex.^a não se lembra...?” » „Vă amintiți, Dona Maria?”

Como em romeno a segunda pessoa do plural do verbo pode se referir a só um alocutário ou a mais, e acabamos de ver que a presença do pronome de cortesia tampouco teria ajudado a esclarecer a confusão, o vocativo tem o papel de explicitar a pessoa à qual se dirige a pergunta.

Por último, há no texto contextos nos quais em português aparece a forma *V. Ex.^a*, mas em romeno a frase é completamente diferente, mudança que causa também a desaparição de qualquer forma de tratamento:

38. “E eu muito a V. Ex.^a.” » „Și mie foarte bine, domnule.”

39. “V. Ex.^a tem às onze horas a caleche...” » „La unsprezece vine trăsura...”

40. “Muito agradecido a V. Ex.^a” » „Mulțumesc, e bine.”
41. “Não tenho então nada a dizer a V. Ex.^a senão que estou às suas ordens!” » „N-am nimic de spus, decât că vă stau la dispoziție!”

Como um dos principais propósitos da tradução é o de usar uma linguagem que seja a mais natural possível na língua meta, sem alterar o significado do texto original, a tradutora escolhe nestes casos mudar completamente a estrutura das frases para obter réplicas mais usadas em romeno. Em 38 e 40, sobretudo, trata-se de uma troca de palavras já convencional na língua, o que faz com que respeitar a estrutura portuguesa tivesse provocado um efeito completamente distinto no público romeno. Assim, a resposta que o leitor romeno espera para uma frase como “*Mi-a părut bine că te-am văzut pe-aici*” é sempre “*Și mie foarte bine...*”, sobretudo porque uma tradução fiel não teria nenhum sentido. Contudo, para não se afastar demais do original, a tradutora acrescenta o nome *domnule* em vocativo, para manter de algum modo a cortesia expressa pela forma V. Ex.^a.

Em 40 acontece o mesmo. A resposta a uma pergunta de tipo “*Dar bunicul dvs. e bine?*” seria em português “*Muito agradecido a V. Ex.^a*”, mas a convenção do romeno é outra e a tradutora respeita-a tornando esta resposta em „*Mulțumesc, e bine.*”. No exemplo 84 nota-se outra vez que não faria nenhum sentido em romeno traduzir fielmente aquela réplica, mas a tradutora poderia ter mantido de alguma forma a deferência através de uma forma pronominal de cortesia: „*Vă mulțumesc, e bine.*” Pelo contrário, em 41 uma tradução exata teria sido possível. Contudo, prefere-se traduzir uma estrutura que inclui o alocutário, como “*nada a dizer a V. Ex.^a*”, por uma mais geral e impessoal, como “*nimic de spus*”.

Nos últimos dois exemplos, a estrutura sintática da frase muda, mas a forma de tratamento não desaparece da tradução:

42. “V. Ex.^a aflige-me com esse desdém...” » „Mă mâhniți cu disprețul **dvs.** ...”

43. “Pode V. Ex.^a ficar descansado!” » „Nici să n-avetă!”

Nestes exemplos a forma V. Ex.^a traduz-se quer por uma forma pronominal (em 42), quer por uma forma verbal (em 43) e o que muda é a sua função sintática em 42 – onde de sujeito da frase passa a ser um atributo – ou a forma da frase inteira, em 43.

Conclusões

Depois de analisar as formas de tratamento alocutivo de tipo *Vossa Exceléncia* mais interessantes do romance e as modalidades através das quais elas foram traduzidas para o romeno, podemos fazer algumas observações a este respeito.

Em primeiro lugar, o principal problema de tradução tem que ver com o fato de que em romeno não existe atualmente nenhuma forma de tratamento nominal com valor alocutivo. Assim, a complexidade do sistema português, fortemente hierárquico, não se pode manter na língua meta por falta de recursos linguísticos, embora a tradutora tente sempre encontrar uma modalidade de expressar o melhor possível a mensagem do texto original.

Depois, note-se a grande variedade destas formas em português e a dificuldade de encontrar um equivalente mais ou menos exato, específico de cada uma. Por isso, formas como *V.Ex.^a* / *V.S.^a* traduzem-se em romeno através várias modalidades de tradução: formas pronominais como *dumneavostră*, *dumneata* ou *vă*, formas verbais (com a omissão das formas nominais), formas nominais delocutivas (com valor alocutivo), a estrutura *domnia-voastră* e uma mudança de frase, onde outra vez a forma nominal é omitida, mas sem que haja uma correspondência perfeita entre uma forma de tratamento nominal portuguesa e uma modalidade de tradução do romeno. Isto quer dizer que uma forma como o pronome cortês *dumneavostră*, por exemplo, usa-se em romeno como tradução tanto de *V.Ex.^a*, como de *o senhor*, *o senhor + nome*, *o senhor + título*, ou até *o amigo*. Então, na tradução perde-se muitas vezes a particularidade de cada uma destas formas portuguesas, já que a maioria das formas mais corteses se traduz por meio do pronome de cortesia acima mencionado, que é o mais frequente, ou por meio de uma forma verbal da segunda pessoa do plural.

Apesar de a tradutora encontrar várias modalidades para traduzir as formas nominais alocutivas portuguesas o mais fielmente possível, com a tradução perdem-se inevitavelmente alguns matizes do tratamento alocutivo da língua de origem. Tanto o fato de que a sociedade romena da mesma época não era tão hierarquizada quanto a portuguesa, como a falta deste tipo de formas de tratamento do romeno são dois fatores essenciais que contribuem para esta perda que o texto sofre através da tradução.

Bibliografia

Estudos

ACADEMIA ROMÂNĂ. Gramatica Limbii Române (ediție revizuită), vol I-II. București: Academia Română, 2008.

AVRAM, Mioara. Gramatica pentru toți. București: Humanitas, 1997.

ARAÚJO CARREIRA, Maria Helena. Modalisation linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en portugais. Louvain-Paris: Peeters, 1977.

CHARAUDEAU, Patrick. Grammaire du sens et de l'expression. Paris: Hachette, 1992.

COMES, Elena. Delocution et politesse: formes de politesse pour le délocuté en roumain et en français. Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes (dir. Maria Helena Araújo Carreira). Paris: Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2008, p. 351-365.

DUARTE, Isabel Margarida. Formas de tratamento: item gramatical no ensino do Português Língua Materna. Gramática: história, teorias, aplicações. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2010, p. 133-146.

194

DUARTE, Isabel Margarida. Formas de tratamento em português: entre léxico e discurso. Matraga, Rio de Janeiro, v.18, n. 28, p. 84-101, 2011.

HAMMERMÜLLER, Gunther. L'allocution directe par une forme indirecte dans les langues romanes. Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes (dir. Maria Helena ARAÚJO CARREIRA). Paris: Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2008, p. 79-95.

LINDLEY CINTRA, Luís Filipe. Tratamento de intimidade e tratamento de cortesia nas obras de Gil Vicente. Formas de tratamento na língua portuguesa. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 38-62.

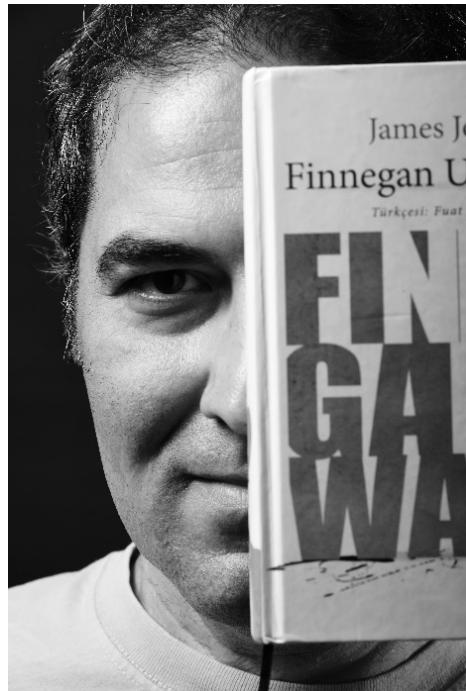
Corpus

QUEIRÓS, Eça de. Os Maias. Episódios da vida romântica. XXIII^a ed., Lisboa: Livros de Brasil.

QUEIRÓS, Eça de. Familia Maia – episoade din viața romantică (trad. Micaela Ghițescu). II^a edição. București: Universal Dalsi, 2005.

Entrevista com Fuat Sevimay – traduzida para o português

Luis Henrique Garcia Ferreira



Fonte: foto fornecida pelo tradutor Fuat Sevimay (2024).

Fuat Sevimay traduziu *Finnegans Wake* na íntegra para o idioma turco sob o título *Finnegan Uyanması*. A hercúlea tarefa foi iniciada em 2012 e finalizada em 2016, quando foi publicada pela editora Sel Yayıncılık em uma edição de capa dura com 663 páginas. Ademais, a premiada versão turca do plurivetal macrotexto de Joyce é acompanhada de um guia de leitura.

A tradução do último livro de Joyce coroou um percurso tradutório que contemplou quase toda a obra do irlandês, desde a poesia até o teatro e a prosa. Sevimay, que além de tradutor é autor de vários contos e romances, antes de adentrar nas questões relativas ao *Finnegans Wake*, fala sobre o seu percurso na literatura. Favorecido pela aglutinatividade e sonoridade (duas das principais características do *Finnegans Wake*) da língua turca, Sevimay fala sobre o processo tradutório, comentando estratégias e elementos valorizados em sua tradução, como os neologismos, a musicalidade, a multiculturalidade, o onirismo etc. A entrevista, feita em inglês, foi realizada por e-mail entre o final de janeiro e o início de fevereiro de 2024.

Fuat Sevimay, você pode nos falar de você e da sua relação com a literatura antes de descobrir Joyce?

Falar sobre mim pode ser mais difícil do que traduzir *Finnegans Wake*. Deixe-me tentar. Nasci 90 anos depois do Sr. Joyce, em 1972. Na infância, eu ainda não havia escutado nada sobre alguém chamado Joyce e por isso eu era um sujeito feliz. No ensino médio, algumas páginas de *Um retrato do artista quando Jovem* surgiram em nossa aula de inglês e, a partir de então, a catástrofe começou. Estudei administração de empresas na universidade e teoricamente deveria ter trabalhado em algumas empresas financeiras, mas nunca gostei de questões monetárias, de forma que decidi trabalhar em diversos setores, como o automotivo, o de lubrificantes e até mesmo com logística. Pessoas que conheci e coisas que observei durante toda aquela vida empresarial foram muito proveitosas para mim depois, quer dizer, quando comecei a escrever e traduzir.

Antes de trabalhar com tradução, escrevi meus próprios romances e contos. Eles foram traduzidos para mais de dez idiomas e receberam alguns prêmios importantes na Turquia e no exterior. E como leitor, além de Joyce, sou um grande fã de Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes e Orhan Pamuk. Eu poderia chamar *Terra Nostra*, de Fuentes, e *O Livro Negro*, de Pamuk, de meus favoritos e dos livros que mais me influenciaram.

Como você chegou a Joyce e qual foi a epifania que o levou a continuar lendo e estudando o escritor irlandês?

196

Como eu disse, *Um retrato do artista quando Jovem* fazia parte da nossa aula de inglês no ensino médio. Naquela época, lembro que nossa professora havia contado que o escritor do livro era um irlandês chamado James Joyce e comentado que ele havia escrito um romance muito difícil de ler, chamado *Ulysses*, além de outra obra da qual ela não lembrava do título (*Finnegans Wake*), que segundo a lenda era ilegível.

Como eu era adolescente, não prestei muita atenção nisso, uma vez que nessa época só pensava em garotas ou futebol. Porém, mais tarde, quando cresci e me tornei um bom leitor, lembrei-me daquela conversa da professora e ficou na minha cabeça a questão de como um livro não poderia ser compreendido ou mesmo lido.

Ainda gosto de garotas, mas não gosto mais de futebol. Em vez disso, prefiro vôlei. No entanto, li, compreendi e traduzi com alegria toda a obra de Joyce e isso é muito melhor do que qualquer outra coisa na vida. Ah! Não. Velejar pode ser melhor do que ler Joyce.

Como foi seu primeiro contato com o *Wake*? E quais foram os motivos que o levaram a traduzi-lo?

O primeiro livro que traduzi de Joyce foi *Occasional and Critical Writings* (no Brasil traduzido com o título *De santos e sábios*), que não tinha sido traduzido para o turco. Depois traduzi *Um retrato do artista quando Jovem*. Ele já havia sido vertido para a língua turca, mas não gostei da tradução anterior. Por outro lado, meu primeiro contato com *Finnegans Wake* foi basicamente para lê-lo ou tentar lê-lo com a ajuda de diversos guias e livros de anotadores. Mas sendo um tradutor, me peguei pensando nos duplos sentidos, em palavras que se entrecruzam e em como fazer determinadas escolhas tradutórias. Depois, comentei com dois amigos meus da academia sobre minha tentativa (não poderia chamá-la ainda de tradução). Eles me encorajaram dizendo que minha percepção e alcance eram muito bons e me incentivaram a continuar. Então, passei a pensar mais no processo. Pedi demissão do meu trabalho na época. E me dediquei integralmente à tradução. Após isso, traduzi *Ulysses*, *Música de Câmara* e *Dublinenses*, traduzindo toda a obra joyceana.

Você pode falar sobre o projeto de tradução?

Começou no final de 2012 e foi concluído no final de 2016. Fui convidado para passar 5 meses no Trinity College em Dublin durante a tradução pela Literature Ireland e isso foi muito proveitoso para o processo. Perto do final da minha árdua tradução, comecei a trabalhar com o editor Bülent Dogan e a sua contribuição foi muito importante. Desde então foram publicados mais de 5.000 exemplares. Este ano meu primeiro contrato expirará com a nova editora e o *Finnegans Wake* turco, com sorte, terá um novo começo.

Na primeira publicação, priorizei ser fiel ao número de páginas e à tipografia do texto-fonte, principalmente nos capítulos em que temos a “Balada de Persse O Reilly” ou no qual as crianças fazem a lição de casa e assim por diante.

197

Está acompanhada do texto original? É uma tradução anotada, com suporte crítico?

Não. Temos apenas a tradução em turco e um guia de 50 páginas dentro do texto. Porém, no prólogo, tentei lembrar aos leitores que o *Finnegans Wake* é algo totalmente diferente de todas as coisas que eles leram e contar-lhes o objetivo de James Joyce, ao usar o subconsciente para contar a história de HCE e de sua família.

Finalmente, a partir de um epílogo, temos um guia de aproximadamente 50 páginas, nas quais primeiramente menciono o que está acontecendo em geral no

Finnegans Wake, como personagens, eventos, cenários e assim por diante, e depois uma nota explicativa para cada capítulo. Muitos leitores me disseram que este guia foi muito útil. Dentro do texto, os leitores estão imersos em seus próprios sentimentos e compreensão. E, com o guia, eles têm um suporte para se movimentarem pelos significados como quiserem.

Em relação ao encontro das línguas dos *Wake* com a língua turca, quais são as especificidades de cada uma e quais são os maiores problemas encontrados e as soluções que foram dadas a eles? Você pode dar um exemplo, por favor?

Cada idioma tem suas especificações fortes e fracas e um tradutor deve estar ciente delas. O turco é uma língua aglutinativa, o que é uma vantagem para a tradução, em comparação com outras línguas europeias. Porque você pode criar muitas palavras novas em turco, haja vista que essas palavras podem renascer dentro de si mesmas. Isso foi extremamente útil na tradução de um texto divertido como o *Finnegans Wake*. Outro ponto foi a fonética do turco. Temos consoantes em turco, de forma que a língua tem sua musicalidade própria. Quando se trata de um escritor como Joyce, que está muito concentrado no som do livro, é uma grande vantagem.

Por outro lado, a sintaxe e o vocabulário do turco não são semelhantes aos do inglês ou de outras línguas europeias. Assim, você tem que ter mais cuidado com isso e encontrar suas soluções pessoais. Deixe-me dar um exemplo;

“Kaç gün’ahçıkartan, kaç baş’tançkartanı günaha büğuladı kim bilir!”

Agora, dentro desta frase turca que você provavelmente não entende (o original dela está na segunda página do *Finnegans Wake*; “*What bidimetoloves sinduced by what tegotetabsolvers*”), podemos ler “párocos, insensos e confissão” ou “prostitutas, suor, pecados e potes de carne” assim como na frase original. Não há necessidade de explicar cada palavra uma por uma; vamos dar uma olhada naquele “Kaç”. Em turco, isso pode significar *quanto* ou *fugir*. Então você (ou talvez o HCE) pode contar quantas prostitutas/párocos existem ou pode fugir deles. Depende da sua preferência.

Uma última coisa; concentre-se nas vogais da frase turca. Você notará principalmente a-a-a-a-a’s. Isso é algo sobre fonética.

O que motivou a tradução do título para *Finnegan Uyanması*?

Como você sabe, em inglês o último “s” de *Finnegans* refere-se ao plural ou ao singular + sufixo possessivo. No entanto, em turco um sobrenome singular pode soar tanto no plural quanto no singular e também pode se referir ao apóstrofo subentendido. Assim, apenas dizer Finnegan foi o suficiente.

Já com *Wake* minha preferência *Uyanma* refere-se a acordar. No entanto, se você ler como *uy'anma*, torna-se algo como “Ah! Comemoração” ou “Ah! O funeral”. A última coisa sobre *Wake* é o rastro do navio sobre o mar, como as memórias deixadas para trás. Infelizmente, não consegui encontrar algo que correspondesse a este último referente.

Quando *Finnegans Wake* é traduzido para alguns outros idiomas europeus, coisas como *Wegh* em alemão, *Sveglia* em italiano podem facilmente corresponder a *Wake*. No entanto, o turco é uma língua Uralo-altaica e o nosso vocabulário não é semelhante. Assim, começando pelo título, poderia ser mais difícil.

Cotejou outras traduções? Julga que esse processo é válido?

Minha tradução é a única integral em turco. Temos outra tentativa tradutória de *Finnegans Wake* em nosso idioma, a qual tem aspectos contestáveis e que recentemente foi publicada pela editora, que desistiu da minha tradução, em uma versão contemplando metade do livro. Até a minha tradução, ninguém conseguia ler e entender *Finnegans Wake*, e até então a editora poderia ganhar algum dinheiro. Dessa forma, como o meu projeto tradutório foi o primeiro a se materializar, não pude comparar com o turco.

No que se refere a outros idiomas, tenho uma coleção de traduções de *Finnegans Wake*, mas como conheço apenas a língua italiana além da inglesa, só pude comparar minha tradução com a tradução italiana então disponível. Porém, a tradução italiana do meu querido amigo italiano Enrico Terrinoni veio depois da minha. Desse modo, foi apenas um cotejo no sentido de respeitar e conhecer a sonoridade de *Finnegans Wake* em italiano.

199

Quais são os principais aspectos da sua tradução? Você destacou algum elemento, como oralidade, neologismos, literalidade, ritmo etc.?

Quando se trata de oralidade em *Finnegans Wake*, temos uma profunda tradição encomiástica em turco. Então, tentei refletir isso o máximo que pude. Quanto ao neologismo, como já contei, a forma aglutinativa do turco foi uma grande vantagem para isso e criei tantas palavras novas com combinações, duplo sentido ou ambas as coisas.

A literalidade é um aspecto importante para a tradução em geral e especificamente para o *Finnegans Wake*. Quando se fala em criação de novas palavras ou na estrutura geral do *Finnegans Wake*, alguns leitores pensam que dentro da tradução temos comentários ou iniciativas próprios. Não! Nunca. Eu nunca poderia mudar nenhum significado dado por Joyce.

E do ritmo, eu acredito fortemente que um dos principais objetivos de Joyce era dar o ritmo da humanidade na história. Você pode sentir isso no *Finnegans Wake* quando o lê em voz alta. Então, manter esse ritmo foi um dos meus objetivos mais importantes.

Quais são os desafios do rio de palavras-valise e trocadilhos multirreferenciais que atravessam o *Wake* na sua tradução?

Acho que os motivos ou aquelas palavras-valise são extremamente importantes para o *Finnegans Wake* e sua função não é apenas trocadilhesca. Eles criam uma teia de palavras dentro de todo o romance que reúne diferentes páginas na mente dos leitores e eu nunca poderia perder uma porque a repetição delas em páginas diferentes na verdade combina os casos e sentimentos dentro dessas páginas. É como se algo acontecendo no século V a. C. afetasse outro evento no século X e ambos tivessem um efeito em nossa vida contemporânea. Assim, prestei muita atenção para não perder nenhum deles.

Como trabalhar com o plurilinguismo?

Na verdade, a única especialidade à qual não prestei muita atenção durante a tradução do *Finnegans Wake* foi o plurilinguismo. Para ser mais preciso, até evitei. Porque, depois de todos os outros aspectos como duplo sentido, fonética, motivos e assim por diante, tentar usar outras línguas criaria uma cacofonia. Dentro do idioma de origem você tem uma palavra em inglês com trocadilhos joyceanos e que na verdade também se refere a algo em húngaro, digamos, e quando você descobre algo para esse duplo sentido e, além disso, tenta manter também o húngaro, é quase algo impossível e não significaria nada para o leitor. Porém, em minhas anotações, sempre lembrei que aquele parágrafo ou parte se relacionava com o húngaro.

E apenas mantive o plurilinguismo em algumas partes específicas. Por exemplo; em relação às conhecidas palavras-trovão de cem letras, onde na verdade lemos “trovão” em diferentes línguas, usei trovões de diferentes partes da geografia turca, como curdo, grego, armênio, persa, eslavo, árabe e assim por diante.

O livro tem uma dimensão assêmica ou agramatical? Como trabalhar isso na tradução?

Bem, este é um grande ponto para discutir. Quando lembramos da psicanálise, das palavras subliminares da noite, do escopo freudiano e junguiano por baixo dos acontecimentos, ou seja, quando pensamos em tudo aquilo que

têm um efeito na vida pessoal (HCE, ALP e crianças), nacional (Irlanda) e histórica (mundo e humanidade), *Finnegans Wake* tem algo novo a dizer sobre a literatura. Isso pode ser: esqueça o idioma e sua gramática, vamos criar um novo. Assim, esta discussão pode levar a Lacan, Derrida e assim por diante.

Na Turquia, em simpósios ou sessões, sempre digo que Joyce subiu ao cume do Everest com *Ulysses* e depois criou seu próprio cume com *Finnegans Wake*. Isso não pode ser explicado pela geografia ou pela literatura que conhecemos e com as quais estamos familiarizados. Portanto, o fato de ser assêmico ou agramatical não objetivava negligenciar esses elementos. Na verdade, como as palavras utilizadas em nossa vida diária fazem parte do plano da consciência, Joyce teve que derrubá-las. Acho que essa percepção pode ser muito adequada para o *Finnegans Wake*.

Como trabalhar com o multiculturalismo?

Mais uma vez, os motivos e *Leitmotive* são muito importantes dentro do *Finnegans Wake*, uma vez que se referem a diferentes culturas que se inter-relacionam. Assim, quando se trata de tradução, não temos chance de perder um trocadilho ou palavra Joyeana criada que de fato tenha relação com outro ambiente cultural no próximo parágrafo ou cem páginas depois.

Trabalhou com transculturação? Se sim, em que nível? Você pode trazer exemplos? O que acha das propostas transculturais na tradução de *Finnegans Wake*?

201

Em geral, ser um tradutor está mais relacionado a ser um intelectual do que com saber inglês (ou qualquer idioma de onde você traduz). Pessoalmente, ser um escritor, ser um bom leitor, gostar muito de história, arqueologia, filosofia, antropologia etc. são características que me ajudaram muito durante a tradução. Você tem que saber quem é Parnell e porque Joyce se refere tanto a ele, para além do Google. E é preciso ficar atento que Gênesis, Genghis e Guinness podem ter algo relacionado dentro do *Finnegans Wake*.

Havia um parágrafo que eu estava tentando traduzir (não me lembro da página agora), e coisas estavam acontecendo perto do rio Liffey, em Dublin. Mas senti que havia algo a mais e descobri que as mesmas frases tinham uma grande referência aos Dardanelos, passando por Aquiles, Troia, Galípoli, Leandros e assim por diante. Assim, quando você traduz o *Finnegans Wake*, você traduz literalmente muitas coisas e culturas, não apenas um livro.

Como manter o universo onírico e nebuloso da obra?

Na verdade, quando você leva em consideração o estilo subliminar do *Finnegans Wake*, esse universo onírico é a parte mais apropriada para brincar com as palavras. Foi muito divertido sonhar a história junto com a família de HCE. Ou talvez devêssemos chamar de o pesadelo do qual Stephen Dedalus (personagem de *Ulysses*) quer acordar. Dito de outra forma, *Dead'all'us* (todos nós morremos).

Quais foram os métodos de tradução e instrumentos de pesquisa utilizados?

Primeiro, os dicionários clássicos, dicionários de gírias etc. E então, principalmente *Annotations* de McHugh; *How Joyce Wrote Finnegans Wake* de Crispi&Slote; *Skeleton Key to Finnegans Wake* de Campbell; *Reader's Guide to Finnegans Wake* de Tindall, *Finnegans Wake Gazette* de Louis O. Mink. E, além disso, muitas outras fontes, guias e livros aos quais eu tinha acesso na maravilhosa biblioteca do Trinity College. E, por fim, um pouco de raki turco, chá ou uísque irlandês (principalmente o Bushmills), conforme meu humor.

Como você avalia os resultados alcançados?

Estou muito feliz que *Finnegans Wake* tenha uma tradução em turco, seja o nome do tradutor Fuat ou qualquer outro. Porém, infelizmente, por causa de outra tradução (não confiável e inacabada como mencionei antes), por alguns anos não conseguimos ter uma base saudável para falar sobre o assunto. De qualquer forma, leitores e acadêmicos conhecem a situação agora. Então, estou muito satisfeito com o resultado, mesmo que tenha sido difícil de consegui-lo.

Qual é a sua relação com as teorias da tradução? Tem preferência por alguma delas? Por quê?

As teorias da tradução são basicamente algo relacionado à academia. Eu não sou um acadêmico. Tento entendê-las, mas isso é tudo. Outros comentários meus sobre este tópico seriam excedentes.

Alguma teoria da tradução poderia ser aplicável ao *Wake*?

Não e sim.

Sim, porque as teorias da tradução são importantes e determinam uma disciplina de trabalho.

Não, porque *Finnegans Wake* é algo totalmente diferente de todas as coisas escritas anteriormente. Por essa razão, as teorias atuais que se baseiam em “romances normais” em grande parte não são aplicáveis à tradução do *Finnegans Wake*. Você tem que determinar sua própria teoria específica para essa tradução e criar seu próprio caminho.

Qual é o papel da crítica na recepção de *Finnegans Wake*? É uma espécie de instância narrativa da obra, dada a desintegração dos padrões narrativos canônicos?

Um crítico em geral deve ter uma percepção e compreensão da literatura mais do que o leitor comum e talvez até mais ainda do que os escritores ou tradutores. Portanto, os verdadeiros críticos são tão raros e valiosos. Quando se trata de *Finnegans Wake*, primeiro devemos encontrar um crítico “real” que possa dizer algo sobre ele. Então? É muito difícil comentar isso. Não temos um Sam Slote na Turquia e provavelmente você também não tem um no Brasil.

O tradutor do *Wake* pode ser considerado coautor do livro? Por quê?

Bem, se compararmos com outras traduções e tivermos em mente que o *Finnegans Wake* é algo totalmente diferente, sim, o tradutor pode ser chamado de coautor em relação ao seu idioma. No entanto, tal comentário às vezes é mal compreendido. Eu não escrevo nada de minha autoria. Assim, posso me chamar de coautor, apenas e somente dentro do sentido criado por James Joyce. Não posso usar nenhuma palavra independente do texto. Eu só pensava durante a tradução: e se Joyce soubesse turco, como ele poderia lidar com essa frase nesse caso? E isso realmente funciona.

203

Você tem uma parte favorita do trabalho? Pode comentar o motivo e citá-lo?

Gosto das páginas *Butt and Taff* e *Grasshopper and the Ant*. Eu realmente não sei o motivo. Mas talvez só porque, no conflito sem fim da humanidade e do mal-entendido, cada um é mencionado de maneira perfeita e engraçada. É provável que todos nós (especialmente o universo masculino) sejamos Shems ou Shauns em todo o mundo e em todas as épocas.

Como foi a recepção da sua tradução pelo público em geral e pela academia?

Na Turquia, temos dois grandes prêmios para tradução, com tradição e júri respeitáveis. Minha tradução de *Finnegans Wake* foi a única que recebeu esses dois prêmios em 2017. Por outro lado, participei de alguns simpósios em várias universidades, tanto na Turquia como no exterior, desde então. Mas quando se trata do público leitor, devemos aceitar que o *Finnegans Wake* pode ser absorvido apenas com o tempo. Este não é um romance comum. Mesmo assim, tem muitos leitores dedicados na Turquia e eles frequentemente entram em contato comigo para alguns comentários e etc.

Nesse contexto, como é a pesquisa e a recepção não só do *Finnegans Wake*, mas também do restante da obra de Joyce (Bloomsday, incentivos etc.) em seu país?

A Turquia e a língua turca são muito frutíferos no campo da tradução, de vários idiomas e com grande volume de obras. Também temos experientes departamentos de tradução em universidades e tradutores talentosos. Assim, Joyce é um grande escopo no mundo acadêmico. Alguns simpósios são organizados e palestras são realizadas com frequência. Por outro lado, não temos muito espaço para o público. No ano passado, o Bloomsday İstanbul foi realizado por alguns acadêmicos e eu também participei com algumas falas. Acho que continuará com atividades mais divertidas nos próximos anos.

204

Conhece traduções do *Finnegans Wake* para outras línguas? Quais são e o que você pensa delas?

Como disse antes, tenho uma coleção de traduções de *Finnegans Wake* incluindo as versões para o francês, o alemão, o italiano, o coreano etc. Todas elas são com certeza um trabalho respeitoso e só poderia comentar a tradução italiana que é um ótimo trabalho graças ao Enrico Terrinoni (Forza, Totti), porém me questiono especialmente sobre a tradução chinesa, visto que a configuração da língua chinesa, baseada em figuras, é totalmente diferente da dos alfabetos latinos. Deve ser fantástico e alucinante, acredito, trabalhar em algo assim.

Qual é a sua opinião sobre a tradução de *Finnegans Wake*, que durante muito tempo foi considerada intraduzível pela crítica?

Apenas tiro sarro dessa crítica do “intraduzível”, porque, esqueça a minha, a sua ou a opinião de outra pessoa sobre o assunto, Joyce, o próprio escritor

auxiliou no início da tradução francesa de *Finnegans Wake* antes de sua morte. Ele também contribuiu para as traduções alemã e italiana de *Ulysses*. Além disso, ele diz “Até a loucura pode ser traduzida”, em referência especialmente às obras de Antonin Artaud.

É um absurdo argumentar tal coisa. Você entende a abordagem do escritor, então determina o escopo da tradução (quando é alguém especial como Joyce), entende o significado do texto e segue em frente. Isso é tudo.

Você tem novos projetos envolvendo *Finnegans Wake*?

Na verdade, não é novidade, mas fiz algo interessante depois de concluir a tradução de toda a obra de Joyce em turco, incluindo *Finnegans Wake*, *Ulysses*, *Um retrato do artista quando Jovem*, *Dublinenses* e outros.

Muitos leitores exigiram de mim algo como um dicionário, anotações ou coisas assim para explicar os livros de Joyce. Mas, pessoalmente, preferi outra coisa e decidi escrever um romance em que James Joyce e o tradutor são os protagonistas. Neste meu romance, *Benden'iz James Joyce*, que poderíamos traduzir para o inglês como “Yours Tru'lie James Joyce”, lembrando tanto “verdadeiramente” quanto “a mentira verdadeira”, Joyce está entediado de se deitar sob seu pecado em Zurique, se pergunta sobre Istambul e a nova era, quando acorda e chega à Istambul contemporânea; exatamente em 16/06/2013, quando a “Resistência Gezi” insurgiu na Turquia contra a crueldade do governo. Então, ele luta contra a polícia, depois se apaixona por uma turca, conversa com vagabundos e conversa com alguns intelectuais, perambula por Istambul e curte o Bósforo. Além de tudo isso, ele fala sobre sua literatura, incluindo *Ulysses*, *Finnegans Wake* e outros livros, além de dialogar com o tradutor e com muitas outras pessoas, comuns ou literatas. Ele conta quem é Bloom, Anna Livia Plurabelle ou Lily, o que ele expressa em determinado capítulo ou o que pretende fazer em outro. E dois capítulos desse romance focam no *Finnegans Wake*, além do que algumas páginas poderiam ser chamadas de julgamento do *Finnegans Wake* em turco.

Referências bibliográficas

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. *A skeleton key to Finnegans Wake*. California: New World Library, 2005.

CRISPI, Luca; SLOTE, Sam (Eds.). *How Joyce wrote Finnegans Wake: a chapter-by-chapter genetic guide*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2007.

FUENTES, C. *Terra Nostra*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

JOYCE, James. *Finnegans Wehg: Kainnäh ÜbelSätzZung des Wehrkess fun Schämes Scheuß* [FW: German]. Trad. Dieter H. Stündel. Darmstadt: Häusser, Frankfurt am Main: Zweitausendeins. Bilingual, 1993.

_____. **Música de câmara**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Exilados**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Rodrigues. Londres: Wordsworth, 2012a.

206

_____. **De santos e sábios**: escritos estéticos e políticos. Trad. André Cechinel, Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2012b.

_____. *Finnegan Uyanması* [FW: Turkish]. Trad. Fuat Sevimay. Istanbul: Sel Yayıncılık, 2016a.

_____. **Um retrato do artista quando jovem**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016b.

_____. **Dublinenses**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018a.

_____. *Finnegans Wake: La veglia di Finnegan*. Trad. Mazza, Giuliano. Lemignano, Parma: Abax Editrice, 2018b.

_____. **Exílios e poemas**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2022.

MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. 4. ed. Baltimore:

L.H.G. FERREIRA
*Entrevista com
Fuat Sevimay –
traduzida para
o português*

Editora da Universidade John Hopkins, 2016.

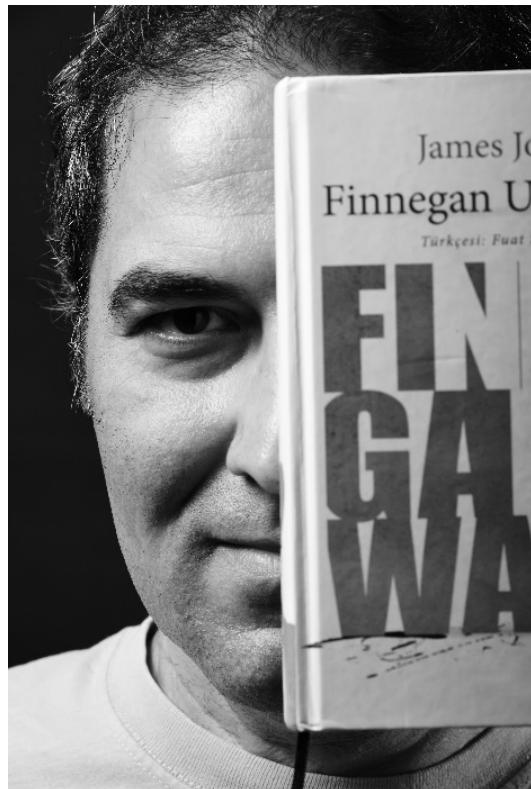
MINK, Louis O. *A Finnegans Wake Gazetteer*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

PAMUK, Orhan. **O livro negro**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. New York: Syracuse University Press, 1996.

Interview with Fuat Sevimay – English version

Luis Henrique Garcia Ferreira



Source: imaged provided for the translator Fuat Sevimay (2024).

Fuat Sevimay translated the whole *Finnegans Wake* into Turkish under the title *Finnegan Uyanması*. The Herculean task began in 2012 and ended in 2016, when it was published by publisher Sel Yayıncılık in a 663-page hard cover edition. Furthermore, the award-winning Turkish version of Joyce's plurivetalorial macrotext is accompanied by a reading guide.

The translation of Joyce's last book crowned a translation journey that included almost all of the Irishman's work, from poetry to theater and prose. Sevimay, who in addition to being a translator is the author of several short stories and novels, before delving into issues relating to *Finnegans Wake*, talks about his journey in literature. Favored by the agglutinativeness and sonority (two of the main characteristics of *Finnegans Wake*) of the Turkish language, Sevimay talks about the translation process, commenting on strategies and elements valued in his translation, such as neologisms, musicality, multiculturalism, oneirism, etc. The interview, conducted in English, was carried out via email between the end of January and the beginning of February of 2024.

Fuat Sevimay, can you tell us about yourself and about your relationship with

literature before discovering Joyce?

Talking about myself could be harder than translating *Finnegans Wake*. Let me try. I was born 90 years after Mr. Joyce, in 1972. As of childhood I haven't heard someone called Joyce, thus I was a happy guy. At high school, couple of pages from *Portrait* took place at our English class so the catastrophe began. I attended business administration department at university and due to that, should have worked for some financial companies but I was never fond of monetary things, so I decided to work at different sectors like automotive, logistics, lubricants. People I met, things I observed during all that business life was so fruitful for me afterwards, I mean when I began writing and translating. Before translation, I wrote my own novels and short stories. They are translated to more than ten languages and had couple of significant awards within Turkey and abroad.

And as of a reader, apart from Joyce, I am a big fan of Marquez, Fuentes and Orhan Pamuk. I could call *Terra Nostra* and *Black Book* as of my favourites and the ones that has the most influence on me.

How did you come to Joyce's work and what was the epiphany that led you to continue reading and studying Joyce?

As I told, *Portrait* was a part of our English lecture at high school. At that time, I remember that our teacher had told that the writer of the book was an Irish called James Joyce and he had written another novel called *Ulysses* which is so hard to read and something else which she could not remind the title (*Finnegans Wake*) which is even not readable.

Then, I haven't paid much attention to this since that being a teenager, I was probably thinking totally and just about girls or football. However, later on, when I grew up and became a good reader, I recalled that conversation and began to think, how come a book cannot be understood or even not read.

I still like girls/women but not anymore football. Instead, I watch volleyball. Nevertheless, I happily read and understood and translated whole volume of Joyce and this is much better than anything else in life. Ah! No. Sailing can be better than reading Joyce.

209

How was your first contact with the *Wake*? And what were the reasons that led you to translate it?

The first book I translated from Joyce was *Occasional and Critical Writings* which was not translated to Turkish. Then I translated *Portrait*. We had it in Turkish but I was not fond of the previous translation. On the other hand,

my first contact with *Finnegans Wake* was basically for reading or trying to read it with the help of many guides and annotations. But being a translator, I found myself thinking about the double meanings, matching words, making some preferences for the translation. Then I talked about my attempt (yet I could not call them a translation) with two friends of mine from academy. They encouraged me saying that my perception and scope was quite good and told me to go on.

So, I thought of the process much more. Resigned from my job at that time. And totally adopted myself for the translation.

Afterwards I translated *Ulysses*, *Chamber Music*, *Dubliners*, so I fulfilled the whole volume.

Can you talk about the translation project since its inception?

It started at the end of 2012 and completed it towards the end of 2016. I was invited to Trinity College in Dublin for 5 months during the translation by Literature Ireland and it was so fruitful for the process. Towards the end of my rough translation, we began to work with my editor Bülent Dogan and his contribution to the translation was so important. Since than 5.000 copies have been published. This year my first contract will expire so with the new publisher, *Finnegans Wake* in Turkish will hopefully have a new start.

For the first publication, I prioritized to be faithful to the number of pages and similar typesetting of source text, especially regarding chapters in which we have Persse O Reilly's Ballad or where the children do their homework and so on.

210

Is it accompanied by the original text? Is its translation annotated? Do you have any critical support?

No. We only have the Turkish translation and a 50-page guide within the text. However, at the prologue, I tried to remind to the reader that *Finnegans Wake* is something totally different than all the things that they have read and tell them the aim of James Joyce, using the subconsciousness of the history together with HCE's family.

Finally, as of an epilogue, we have an appx. fifty pages of guide in which, first I mention what's happening in general within *Finnegans Wake* like characters, events, settings and so on, and then an explanatory note for each chapter. Many readers told me that, this guide was so useful. Within the text they're totally with their own feelings and comprehension. And with the guide they have the meaning if they want.

Regarding the meeting of *Wake's* languages with the Turkish language, what are the specificities of each language and what were the biggest problems encountered and the solutions given to them? Can you give an example, please?

Each language has its strong and weak specifications and a translator must be aware of those. Turkish is an agglutinative language where it is an advantage for translation, compared to other European languages. Because you can create many new words within Turkish since that words can reborn within themselves. This was extremely helpful while translating a playful text like *Finnegans Wake*. Another point was phonetic of Turkish. We have consonants in Turkish thus the language has its own musicality. When it comes to a writer like Joyce who is much concentrated on the sound of the book, it's a big advantage.

On the other hand, syntax and vocabulary of Turkish is not similar to English or other European languages. So, you have to be more careful for those and find your personal solutions. Let me give an example;

“Kaç gün’ahçıkartan, kaç baş’tançıkartanı günaha büğuladı kim bilir!”

Now within this Turkish sentence which you normally don't understand (original of it is at the second page of *Finnegans Wake*; What bidimetoloves sinduced by what tegotetabsolvers), we can either read “parsons, incences and confession” or “whores, sweat, sins and fleshpots” just like the original sentence. No need to explain each word one by one but just let's have a look at that “Kaç”. In Turkish this may mean both, *how many* or *run away*. So you (or maybe HCE) may either count how many whores/parsons there are, or you may run away from them. It's up to your preference.

One last thing; please focus to vowels in Turkish sentence. You will mainly notice a-a-a-a-a's. This is something about phonetics.

211

Can you explain the translation of the title to *Finnegan Uyanması*?

As you know, in English the last “s” of Finnegans both refer to plural or singular + possessive suffix. However, in Turkish a singular surname could sound both for plural and singular meanings and it may also refer to the unseen apostrophe. Thus, just to say Finnegan was enough.

As of “Wake” my preference “Uyanma” refer to wake up. However, if you read it like uy'anma, it becomes something like “Ah! Commemoration” or “Ah! The Funeral”.

The last thing about “Wake” is the ship's trace over the sea, like the memories left behind. Unfortunately, I could not find something to match this last one. When *Finnegans Wake* is translated to some other European Languages, things like *Wegh* in German, *Sveglia* in Italian could easily match Wake.

However Turkish is a Ural-Altaic language and our vocabulary is not similar. Thus, starting from the title, it could be harder.

Did you compare other translations? Do you think this process is valid?

My translation is the only one in Turkish. In Turkish we have another trial for *Finnegans Wake* translation but it's not something trustworthy and the publisher just published the half of it and gave up after mine. It was unfortunately an attempt like; no one could read and understand *Finnegans Wake*, so till then they could earn some money. So, I could not compare within Turkish.

When it comes to other languages, I have a collection of *Finnegans Wake* translations but I only know Italian apart from English, so I could only compare my translation with it. However, my dear Italian friend Enrico Terroni's translation came after mine. So, it was only a comparison to respect and see how *Finnegans Wake* sounds in Italian.

What are the main aspects of your translation? Did you highlight any element, such as orality, neologisms, literality, rhythm etc.?

When it comes to orality in *Finnegans Wake*, we have a deep encomiastic tradition in Turkish. So, I tried to reflect this as much as I can. As of neologism, as I told beforehand, Turkish's agglutinative form was a great advantage for that and I created so many new words with combinations, double meanings or both of them.

Literality is an important aspect for translation in general and specifically for *Finnegans Wake*. When you talk about creation of new words or general structure of *Finnegans Wake*, some readers think that, within translation we have our own comments or initiative. No! Never. I could never change any meaning given by Joyce.

And as of rhythm; I strongly believe that, one of the major aims of Joyce was to give the rhythm of humanity within the history. You can feel it in *Finnegans Wake* when you read it aloud. So, to keep that rhythm was one of the most important goals of mine.

What are the challenges of the river of portmanteau words and multi-referential puns that runs through *Wake* in your translation?

I think that motifs or those portmanteau words are extremely important for *Finnegans Wake* and their function is not being just puns. They create a word-

web within the whole novel which bring different pages together in readers' minds and I could never miss one because, repetition of those in different pages, actually combine the cases and feelings within those pages. It's just like something happening at fifth century B.C. affecting another event at tenth century and both having an effect on our contemporary life.

Thus, I paid up most attention not to miss none of them.

How to work with plurilingualism?

Actually, the only specialty which I did not pay much attention during translation of *Finnegans Wake* was plurilingualism. To be more precise, I even avoided it. Because, after all other aspects like double meanings, phonetics, motifs and so on, trying to use other languages would create a "kakafoni". Within the source language you have an English word with Joycean puns and which in fact also refer to something in Hungarian, let's say, and when you find something for that double meaning and furthermore, try to keep also the Hungarian, it's almost something impossible and would mean nothing to the reader. However, at my directory, I always reminded that paragraph or part was related with Hungarian.

And I just kept plurilingualism at some specific parts. For example; regarding the well-known hundred letter thunder words of *Finnegans Wake* where in fact we read "thunder" from different languages, I used thunders from Turkish geography, like Kurdish, Greek, Armenian, Persian, Slavic, Arabic and so on.

213

Does the book have an asemic or ungrammatical dimension? How to work this in translation?

Well, this is a huge point to discuss. When we remind that psychoanalysis, subliminal words of night, Freudian and Jungian scope beneath the events, I mean when we think about all those having an effect on both personal (HCE, ALP and children), national (Ireland) and historical (world and humanity) lives, *Finnegans Wake* has something new to say for literature. That may be; forget about the language and its grammar, let's create a new one. So, this discussion may lead up to Lacan, Derrida and so on.

In Turkey, at symposiums or sessions, I always tell that Joyce climbed up to summit of Everest by *Ulysses* and then created his own summit by *Finnegans Wake*. This cannot be explained by geography or literature that we know and we are familiar. So, being asemic or ungrammatical was not with the aim of neglecting those. Instead, since that the conscious words for our daily life, Joyce had to tumble them down. I think this perception could be much adequate for *Finnegans Wake*.

How to work with multiculturalism?

Once more, motifs and leitmotifs are so important within *Finnegans Wake*, since that they refer to different cultures which have interrelations. So, when it comes to translation, we have no chance to miss a pun or created Joycean word which in fact has a relation with another cultural environment within next paragraph or hundred pages later.

Have you worked with transculturation? If yes, at what level? Can you bring examples? What do you think about transcultural stances in the translating of *Finnegans Wake*?

In general, being a translator is more related with being an intellectual than to know English (or whichever language you translate from). Personally, being a writer, being a good reader, being so fond of history, archaeology, philosophy, anthropology etc. helped me a lot during translation. You have to know who is Parnell and why Joyce refers to him so much, more than Google. And you have to be aware that Genesis, Genghis and Guinness may have something related within *Finnegans Wake*.

There was a paragraph which I was trying to translate (I don't remember the page now), and things was happening around Liffey River of Dublin. But I felt that there's something more and discovered that the same sentences had a big reference to Dardanelles, through Achilles, Troy, Gallipoli, Leandros and so on. Thus, when you translate *Finnegans Wake*, literally you translate so many things and cultures, not just a book.

How to maintain the dreamlike and nonsense universe of the work?

Actually, when you take FW's subliminal style into consideration, that dreamlike universe is the most appropriate part to play with the words. It was big fun for me to dream history together with HCE's family. Or maybe we should call it a nightmare which Dedalus wishes to wake up. Otherwise; Dead'all'us.

What were the translation methods and research instruments you used?

First; the classic dictionaries, slang dictionaries etc. And then; mainly *Annotations of McHugh*, *How Joyce Wrote Finnegans Wake* of Crispi&Slote, *Skeleton Key to Finnegans Wake* of Campbell, *Reader's Guide to Finnegans Wake* of Tindall, *Finnegans Wake Gazette* of Mink. And moreover, many source,

guide and books that I had at Trinity College's wonderful library. And finally, some Turkish raki or tea or Irish whiskey (mostly Bushmills) up to my mood.

How do you evaluate the results you achieved?

I am so happy that *Finnegans Wake* is in Turkish whether the translator's name is Fuat or someone else. However, unfortunately, because of another translation (not trustworthy and unfinished as I mentioned before), for few years we could not have a healthy base to talk about it. Anyway, readers and academicians know the situation now. So, I am so satisfied with the result, even if it was hard to achieve.

What is your relationship to translation theories? Do you have a preference for any? Why?

Translation theories are basically something related to academy. I am not an academician. I try to understand them but that's all. Further comments of mine on this topic would exceed.

Do you think any translation theory could be applicable to the *Wake*?

No and yes.

Yes, because translation theories are important and determines discipline.

No, because *Finnegans Wake* is something totally different than all the things written beforehand. For that reason, current theories which base on "normal novels" are not mostly applicable to *Finnegans Wake* translation. You have to determine your own theory specific to that translation and create your own path.

215

What is the role of critics in the reception of *Finnegans Wake*? Is it a kind of narrative instance of the work, given the disintegration of canonical narrative patterns?

A critic in general must have a perception and understanding of literature more than common reader and maybe even more than the writers or translators. So, real critics are so rare and so valuable. When it comes to *Finnegans Wake*, first we must find a "real" critic who could have a comment on it. So? It's really hard to comment on this. We don't have a Sam Slote in Turkey and probably also you don't have one in Brazil.

Do you think the *Wake*'s translator can be considered a co-author of the book? Why?

Well, if we compare with other translations and keep in mind that *Finnegans Wake* is something totally different, yes, the translator can be called a co-author regarding her or his language. However, such a comment is sometimes misunderstood. I don't write something of my own. Thus, I may call myself a co-author, just and only within the meaning created by James Joyce. I can't use any word independent from the text. I just thought during the translation; what if Joyce knew Turkish, how could he handle that sentence in that case. And this really works.

Do you have a favourite part of the work? Can you comment the reason and quote it?

I like the Butt and Taff pages and Grasshopper and the Ant. I really don't know the reason. But maybe just because, the never-ending conflict of humanity and misunderstanding, each other is mentioned perfectly and so funny. It's probable that we all (especially manhood) are all Shems or Shauns around the world and within ages.

How was the reception of your translation by the general public and by the academy?

216

In Turkey we have two major rewards for translation with a reputable past and jury. My *Finnegans Wake* translation was the only one that got both of those two rewards in 2017. On the other hand, I have attended couple of symposiums in various universities both in Turkey and abroad since then. But when it comes to public reader, we must accept that *Finnegans Wake* could be understood within time. This is not an ordinary novel. Even so, it has so many dedicated readers in Turkey and they frequently contact with me for some comments and etc.

In this context, how is the research and reception not only of the *Wake*, but also of the rest of Joyce's work (Bloomsday, incentives etc.) in your country?

Turkey and Turkish is really good in translation, from many languages and with big number of titles. We also have experienced translation departments within universities and talented translators. Thus, Joyce is a major scope in academic world. Some symposiums are organised and speeches are held frequently. On the other hand, we don't have much for the public. Last year

“Bloomsday İstanbul” was held by some academicians and I also had some speeches. I think it will go on with some more joyful activities within next years.

Do you know translations of the *Wake* to other languages? Which ones and what do you think of them?

As I told before, I have a collection of *Finnegans Wake* translations including French, German, Italian, Korean etc. All of them are for sure respectful work and I could only comment about Italian translation which is a great work thanks to Enrico Terroni (Forza Totti) however I especially wonder about the Chinese translation because, Chinese language's configuration which is based on figures is totally different than Latin alphabets. It must be fantastic and mind-blowing I guess to work on something like that.

What is your opinion on the translation of *Finnegans Wake* itself, which for a long time was considered by the critics as untranslatable?

I just make fun of this “untranslatable” critics, because, forget about mine, yours or someone else's opinion about this matter, Joyce, the writer himself has assisted the beginning of French translation of *Finnegans Wake* before his death. He has also contributed to German and Italian translations of *Ulysses*. Furthermore, he says “Even madness can be translated” regarding especially Antonin Artaud's works.

This is just nonsense to argue such thing. You understand the approach of the writer, then determine your scope for the translation (when it is someone special like Joyce), get the meaning within the text and go on. That's all.

217

Do you have new projects involving *Finnegans Wake*?

Actually, not new but I did something interesting after completing translation of whole volume of Joyce in Turkish, including *Finnegans Wake*, *Ulysses*, *Portrait, Dubliners* and others.

Many readers demanded something like a dictionary, annotation or things like that to explain Joyce's books from me. But personally, I preferred something else and decided to write a novel in which James Joyce and the translator are the protagonists.

In this novel of mine, “*Benden'iz James Joyce*” and which we could translate to English as “*Yours Tru'lie James Joyce*” reminding both truly and true-lie, Joyce is bored of lying down under his sin in Zurich, wonders about İstanbul and new age, and wakes up and comes to contemporary İstanbul; exactly to

16/06/2013 when “Gezi Resistance” took place in Turkey against the cruelty of government. So, he struggles against cops, then falls in love with a Turkish lady, chat with vagabonds and talk with some intellectuals, wanders around İstanbul and enjoys Bosphorus. Besides all those, he talks about his literature, including *Ulysses*, *Finnegans Wake* and others with both the translator and many other people, ordinary or literate. He tells who is Bloom, Anna Luvia Plurabelle or Lily, what he expresses at this chapter or what he intends to do at another. And two chapters of that novel mainly focuses to *Finnegans Wake* and also some pages could be called an *Finnegans Wake* trial in Turkish.

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. *A skeleton key to Finnegans Wake*. California: New World Library, 2005.

CRISPI, Luca; SLOTE, Sam (Eds.). *How Joyce wrote Finnegans Wake: a chapter-by-chapter genetic guide*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2007.

FUENTES, C. *Terra Nostra*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

JOYCE, James. *Ulysses*. New York: The Modern Library, 1992a.

_____. *Poems and Exiles*. Londres: Penguin, 1992b.

_____. *Finnegans Wehg: Kainnäh ÜbelSätzZung des Wehrkess fun Schämes Scheuß* [FW: German]. Translator Dieter H Stündel. Darmstadt: Häusser; Frankfurt am Main: Zweitausendeins. Bilingual, 1993.

_____. *Dubliners*. Londres: Penguin, 1996.

_____. *A portrait of the artist as a young man*. Oxford: Oxford University Press, 2000a.

_____. *Occasional, critical, and political writing*. Oxford: Oxford University Press, 2000b.

_____. *Finnegans Wake*. Londres: Wordsworth, 2012.

_____. *Finnegan Uyanması* [FW: Turkish]. Translator Fuat Sevimay. Istanbul: Sel Yayıncılık, 2016.

_____. *Finnegans Wake: La veglia di Finnegan*. Trad. Mazza, Giuliano. Lemignano, Parma: Abax Editrice, 2018.

MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. 4. ed. Baltimore: University John Hopkins Press, 2016.

MINK, Louis O. *A Finnegans Wake Gazetteer*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

PAMUK, Orhan. *The Black Book*. Translator Maureen Freely. Vintage Books USA, 2006.

TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. New York: Syracuse University Press, 1996.

Entrevista com o tradutor Fernando Klabin realizada por Veronica Manole

Veronica Manole

Fernando Klabin é tradutor de literatura romena, tendo publicado no Brasil uma série incontornável de traduções de autores romenos e moldavos contemporâneos e do século XX, como Mircea Cărtărescu, Tatiana Tîbuleac, Mircea Eliade, Max Blecher, Constantin Noica, entre outros.

Fernando, este número da Revista Letras é dedicado à tradução “ex-cêntrica”, ou seja, à tradução que parte do centro (de culturas e de línguas que constituem o centro da República Mundial das Letras) e chega às periferias ou que faz a ligação entre duas culturas ditas periféricas. Neste contexto, gostaríamos de saber mais sobre a sua experiência enquanto tradutor de literatura romena no mercado editorial brasileiro.

- Como é que se interessou pela tradução e sobretudo pela tradução de literatura romena?

O traduzir se enraizou em mim de maneira espontânea, a partir do exercício voluntário de traduzir textos literários – em especial do poeta austríaco Georg Trakl – no intuito de aprender melhor a língua alemã. Ao chegar à Romênia em 1997, eu já tinha pegado o gosto por traduzir e, então, para aprender o romeno, comecei a utilizar a mesma tática. Visto que a presença da literatura romena – que conta com excelentes autores – na paisagem editorial brasileira é discreta, decidi-me por me concentrar nesse nicho, onde sabia que a concorrência seria pouca, embora não contasse com a aridez de oportunidades. Ademais, após morar mais de dezesseis anos em Bucareste, o romeno acabou se tornando a língua estrangeira que melhor domino.

- Como vê a posição das literaturas “periféricas” ou “semiperiféricas”, como é o caso da literatura romena, no mercado editorial brasileiro?

Entendo que o sentido de “periferia” aqui aplicado tem mais a ver com a situação política e econômica do país que gera dada literatura, do que com sua qualidade. No caso da Romênia, país obscuro em seu próprio continente, não raro confundido com Bulgária ou com algum país eslavo, sua literatura tem tido pouco alcance dentro do mercado editorial brasileiro. A Romênia misteriosamente não emplaca no visor editorial brasileiro, mesmo com grandes nomes contemporâneos como Mircea Cărtărescu, sucesso explosivo no espaço hispanofônico, e que até agora só tem

um livro publicado no Brasil. Acredito que, sem um esforço de promoção adequado, as literaturas ditas “periféricas” jamais sairão das sombras.

- Você já traduziu autores canônicos, como Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Max Blecher, mas também Mircea Cărtărescu, um dos mais conhecidos escritores romenos contemporâneos. Como conseguiu convencer as editoras brasileiras a publicar autores romenos?

É uma pergunta que também me faço, dado que as editoras, em geral, têm medo do que desconhecem. À exceção de Mircea Cărtărescu, para cuja tradução vieram bater na minha porta, e de “Senhorita Christina”, encomenda para um texto de ambientação vampiresca, quase todas as outras traduções foram publicadas graças a um corpo-a-corpo direto com os editores. Ou seja, tradutor desempenhando funções de agente literário. Ademais, contar com a possibilidade do fomento do Instituto Cultural Romeno (ICR) é sempre uma maneira de minimizar os riscos que os editores imaginam ter ao publicar uma literatura tão exótica, o que torna o projeto mais exequível e atraente.

- Que papel têm os programas de apoio à tradução, como o do Instituto Cultural Romeno? Acha que podem motivar os editores brasileiros?

Justamente como acabei de mencionar, estou convencido de que o programa de apoio do ICR desempenha um papel importante, por vezes até decisivo, para o editor brasileiro se render à estranheza de publicar uma obra romena. De todo modo, o interesse espontâneo por parte dos editores é ínfimo, e o número de tradutores brasileiros do romeno pode ser contado nos dedos de uma só mão, sem utilizar todos. Vejo com pessimismo qualquer modificação efetiva do panorama atual enquanto não houver cursos de língua e literatura romena nas universidades brasileiras e uma representação do ICR em São Paulo.

221

- Traduziu também *O verão em que mamãe teve olhos verdes*, um romance muito comovente da escritora moldava Tatiana Țibileac. Foi um desafio traduzir a partir de uma variedade diferente do romeno, que tem as suas particularidades, sobretudo lexicais?

Comovente é a palavra certa, tanto que em alguns momentos o texto me arrancou lágrimas devido à genial simplicidade dos seus inesperados insights psicológicos e emocionais. Durante minha estada na Romênia, visitei inúmeras vezes a República Moldova, de maneira que não me era de todo estranha a

particular variedade do romeno ali utilizado. Contudo, quero acreditar que Tatiana não empregou maciçamente “moldovismos” nesse romance, uma vez que minhas poucas dúvidas pude rapidamente dirimir correspondendo-me com ela. Não creio, contudo, que eu seja capaz de traduzir um texto moldavo em cuja trama se enovelem russismos, regionalismos e arcaísmos do romeno.

- Como decorre o seu trabalho? Gosta de ler o livro na íntegra antes de começar a tradução ou prefere deixar-se surpreender pelo caminho?

Em geral, realizo a primeira leitura ENQUANTO traduzo. Esse deixar-se surpreender pelo caminho, a que chamo susto do primeiro encontro, é o combustível que converto em impulso na direção da tradução mais adequada daquela frase ou palavra. Depois dessa tradução bruta terminada, releio-a, aparando-lhe as arestas antes de a enviar à editora. Em seguida, releio-a mais uma vez, com as modificações sugeridas pela preparação. Se não fossem os prazos capitalistas, eu preferiria fazer essa última releitura depois de o texto descansar uns seis meses fechado na gaveta, tempo para que eu me esqueça dele. Pois a distância e o frescor podem ajudar o tradutor a burilar o texto com mais criatividade.

- Qual foi o livro mais difícil de traduzir? Você já traduziu filosofia, prosa de diferentes épocas literárias. Poderia mencionar algumas das dificuldades que encontrou quando traduziu do romeno para o português?

222

Cada livro é um desafio diferente, com suas dificuldades muito próprias. Sintonizar-se com a música do autor, seu ritmo, sua tonalidade, seu “mood”, é a primeira tarefa antes de confrontarmos o léxico, a morfologia e a sintaxe. Minha maior dificuldade deve ter sido com o livro de Noica, não só por causa dos termos e conceitos filosóficos muito próprios, que facilmente me escapavam, como também por ter sido minha primeira tradução publicada. Dentre as dificuldades mais frequentes que venho observando ao trabalhar com a língua romena, mencionaria a grande proximidade que tem do português por um lado, e por outro a riqueza de sinônimos que nem sempre se reflete no vernáculo de Camões.

- Que relação você tem com os autores contemporâneos que traduz, por exemplo Mircea Cărtărescu ou Tatiana Țîbuleac? Tem alguma comunicação com eles para esclarecer dúvidas?

Embora costume me concentrar na literatura romena do entre-guerras, ao se tratar de autores contemporâneos, considero essencial abrir um canal de

comunicação para esclarecer eventuais dúvidas que, em maior ou menor número, é normal que surjam. Não foi diferente com Mircea – que já tive o prazer de conhecer pessoalmente – nem com Tatiana, com quem devo me encontrar pela primeira vez na próxima Feira do Livro de Tessalônica.

- Se não for indiscrição, poderia dizer que livro está traduzindo agora?

Neste momento estou finalizando a leitura final de “Solenoide” de Mircea Cărtărescu, que será em breve publicado pela editora Mundaréu. Ainda este ano também a editora Hedra deverá lançar títulos que traduzi de autoria de Ion Minulescu, Max Blecher, Cezar Petrescu e Mihail Sebastian. Na contramão do que descrevi anteriormente, por sorte, essas duas editoras paulistanas têm tido a convicção, a coragem e a perseverança de publicar livros romenos de maneira programática.

- Que autores ou livros gostaria de traduzir no futuro?

Na falta de mais livros de Max Blecher, morto tragicamente tão cedo, cuja prosa integral traduzi com tanto prazer, gostaria de continuar traduzindo aquele que considero seja seu herdeiro direto: Mircea Cărtărescu. Apesar do esforço – físico e mental – que é traduzir Cărtărescu, considero essencial disseminar sua obra no mercado brasileiro.