

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: RELAÇÕES INTERLITERÁRIAS E TRADUÇÃO**

PATRIZIA CAVALLO

**FIDELIDADE EM TRADUÇÃO – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
TRÊS ROMANCES DE UMBERTO ECO**

**PORTO ALEGRE
2015**

PATRIZIA CAVALLO

**FIDELIDADE EM TRADUÇÃO – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
TRÊS ROMANCES DE UMBERTO ECO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sara Viola Rodrigues

**PORTO ALEGRE
2015**

CIP - Catalogação na Publicação

Cavallo, Patrizia
Fidelidade em tradução - análise das traduções
brasileiras de três romances de Umberto Eco /
Patrizia Cavallo. -- 2015.
186 f.

Orientadora: Sara Viola Rodrigues.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Fidelidade . 2. Crítica de tradução. 3. Tradução
de romances de Umberto Eco. I. Rodrigues, Sara
Viola, orient. II. Título.

PATRIZIA CAVALLO

**FIDELIDADE EM TRADUÇÃO – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
TRÊS ROMANCES DE UMBERTO ECO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sara Viola Rodrigues

APROVADA: Porto Alegre, 20 de março de 2015.

Prof^a. Dr^a. Beatriz Viégas-Faria
(UFPel)

Prof^a. Dr^a. Elizamari Rodrigues Becker
(UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Joana Bosak de Figueiredo
(UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Sara Viola Rodrigues
Orientadora (UFRGS)

*A me stessa,
per il coraggio e la forza
di cambiare completamente la mia vita,
e a mio marito Maurício,
senza il quale vivere in Brasile
o in qualunque altro paese del mondo
non avrebbe alcun senso.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de forma especial e sincera,

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Sara Viola Rodrigues, a qual, numa manhã nublada, abriu as portas da sua sala na Editora da UFRGS a uma estrangeira que não conhecia e que recém chegara ao Brasil, ouvindo suas ideias e projetos; passando, então, com a mesma gentileza, atenção e profissionalismo, a orientar esta dissertação de mestrado e a minha trajetória de aprendizagem dentro da UFRGS, sempre pronta para me indicar o melhor caminho a ser trilhado;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, ao CNPq pela bolsa de Mestrado, ao secretário Canísio e aos funcionários Júlia e Thiago da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades, por toda a ajuda e disponibilidade demonstradas;

Às professoras que aceitaram, com muita gentileza e disponibilidade, o convite para fazerem parte da Banca examinadora da minha Defesa de Dissertação de Mestrado: a Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Viégas-Faria, a Prof^ª. Dr^ª. Elizamari Rodrigues Becker e a Prof^ª. Dr^ª. Joana Bosak de Figueiredo.

Aos tradutores brasileiros dos romances de Umberto Eco aqui analisados, Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar, por sua afabilidade em responder as minhas perguntas e ao me enviar materiais e livros que auxiliaram na realização desta pesquisa;

Aos professores da UFRGS com quem tive o prazer de conviver ao longo destes dois anos, todos atentos e extremamente competentes, cujas disciplinas muito contribuíram para minha formação acadêmica e crescimento pessoal: a Profa. Dra. Elizamari Rodrigues Becker, com quem submeti meu primeiro artigo através de co-autoria, fruto de uma sincera e enriquecedora colaboração; a Profa. Dra. Ingrid Finger, graças a quem retomei oficialmente minha pesquisa e estudos sobre interpretação; a Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, a Profa. Dra. Regina Zilberman, a Profa. Dra. Cinara Ferreira Pavani, a Profa. Dra. Alena Ciulla, o Prof. Dr. Félix Bugueño Miranda, a Profa. Dra. Rita Lenira Bittencourt, a Profa. Dra. Cleci Regina Bevilacqua, pela sabedoria partilhada e pelos conhecimentos divididos com generosidade e abnegação, e, *last but not least*, a Profa. Dra. Cláudia Mendonça Scheeren e a Profa. Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard, responsáveis pelo convite a mim feito para ministrar as

primeiras duas palestras sobre interpretação de conferências na UFRGS e que, com muito carinho, seguiram de perto minha trajetória acadêmica, me estimulando e encorajando no que diz respeito aos meus projetos e ambições futuras;

Aos colegas que encontrei no decorrer deste caminho de aprendizagem e, sobretudo, aos que se tornaram amigos, compartilhando comigo momentos de descontração e alegria, bem como de cansaço e de preocupação, entre os quais Andrei, Camila, Cristiane, Gabriela, Iarima, Irene, Patrícia, Sandro e Vinícius;

A dois colegas especiais que, mais do que amigos, se tornaram praticamente irmãos, Andrea e Gustavo, os quais, desde o primeiro congresso juntos da ABRAPT em Florianópolis, nunca deixaram de estar ao meu lado, me apoiando e me encorajando o tempo todo, com muita troca de ideias, livros, cafés, chás e pizzas; ao Gustavo um ulterior agradecimento pela atenta leitura e revisão desta dissertação de mestrado, bem como de meus outros trabalhos acadêmicos;

A todos os outros amigos brasileiros, italianos e de outras nacionalidades que, de perto ou de longe, estiveram ao meu lado, tornando os dias mais leves e repletos de alegria com sua presença ou através de ligações: Agnese, Sara M., Sara T., Anna, Emanuela, Lucia e Vincenzo, Michele e Milena, Lisandra, Elis, Franco e Mirella, Janine e Nelson, Ana e Kika, Marcelo, Pascal, Silvana e os demais que não nomeio, mas que estão no meu coração;

Às minhas duas famílias, italiana e brasileira, uma longe e outra próxima, mas as duas de igual presença na minha vida e no meu cotidiano: meus pais, Antonio e Nunzia, meus irmãos e cunhados Maria Grazia e Giuseppe, Roberto e Jennifer e *la piccola* Robertina que, apesar da distância, sempre me apoiaram, participando de meus sonhos, assim como partilhando das dificuldades, das lágrimas e da alegria; meus sogros, Maria e Luiz, meus cunhados e cunhadas brasileiros Juçara e Eduardo, Letícia e Carlos e a pequena Laura, que me acolheram como filha e irmã, sempre dando calor e apoio; e também agradeço a todos os tios e tias, primos e primas, amigos e amigas de meu marido que se tornaram, com muito carinho, também os meus;

Ao meu marido Maurício, que não só me fez conhecer este lindo país e seus habitantes, mas que, sobretudo, me fez conhecer o pleno e mais profundo significado da palavra AMOR.

A tradução é um campo de forças flutuante, cujo limite – havendo algum -, parece habitar o ainda-não, o fogo de Prometeu, o fruto proibido, ou a tentativa impossível, mas sempre desejada, de reconstruir, com temor e tremor, as escadas da Torre (LUCCHESI, 1997c, p. 108).

RESUMO

O objetivo do presente estudo é de refletir sobre o conceito de fidelidade em tradução, destacando a evolução desse entendimento ao longo dos séculos até a perspectiva crítica do século XXI, com seus avanços tecnológicos e a mudança de paradigmas teórico-práticos. Para conduzir a reflexão proposta, inserida na área da Literatura Comparada e dos Estudos de Tradução, realiza-se a análise das traduções, para o português brasileiro, de três romances italianos escritos por Umberto Eco. Os romances escolhidos são *Il Pendolo di Foucault*, publicado em 1988 na Itália e traduzido no Brasil por Ivo Barroso em 1989, com o título *O Pêndulo de Foucault*; *L'Isola del Giorno Prima*, de 1994, lançado no Brasil com tradução de Marco Lucchesi em 1995, intitulado *A Ilha do Dia Anterior*, e *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana*, publicado na Itália em 2004 e no Brasil em 2005, tradução de Eliana Aguiar intitulada *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*. Para desenvolver a pesquisa e ilustrar os resultados obtidos, examinou-se um *corpus* conciso, mas acurado, composto por um capítulo representativo de cada romance e, a partir desse, identificaram-se os focos principais de análise: as metáforas vivas, as listas e os estrangeirismos. Esses elementos, que são abundantes nas obras ficcionais de Umberto Eco e caracterizam seu estilo erudito, foram extraídos dos textos originais, colocados em tabelas e alinhados aos seus equivalentes brasileiros. Metáforas vivas, listas e estrangeirismos merecem uma atenção especial do ponto de vista tanto linguístico quanto cultural, razão pela qual o estudo das escolhas realizadas pelos três tradutores é particularmente relevante para os objetivos que esta pesquisa se propõe. O *corpus* criado a partir dos capítulos selecionados dos romances inclui 95 metáforas vivas, 29 listas e 60 estrangeirismos. O trabalho visa a analisar os exemplos mais significativos dessas amostras no que diz respeito às suas traduções e às várias manifestações da fidelidade. As investigações realizadas apontam para um horizonte em que a fidelidade está concebida em termos de *compromisso*, *negociação*, *lealdade* e *respeito*. Nesse renovado debate discute-se também a relação existente entre autor e tradutor, dando voz, por meio de questionário, aos três tradutores dos romances analisados, ulterior e fundamental etapa para refletir sobre a tarefa desafiadora e exigente da tradução.

Palavras-chave: Fidelidade. Crítica de tradução. Tradução de romances de Umberto Eco.

ABSTRACT

The aim of this study is to reflect upon the concept of faithfulness in translation, emphasizing its evolution over time until the critical viewpoint of the 21st century, characterized by technological progress and by the shift in theoretical and practical paradigms. In this investigation, carried out in the framework of Comparative Literature and Translation Studies, the translations into Brazilian Portuguese of three Italian novels written by Umberto Eco were analyzed. The novels chosen for this research are *Il Pendolo di Foucault*, published in Italy in 1988, and translated in Brazil by Ivo Barroso in 1989, with the title *O Pêndulo de Foucault*, *L'Isola del Giorno Prima*, published in Italy in 1994 and in Brazil in 1995 in the translation by Marco Lucchesi as *A Ilha do Dia Anterior*, and *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana*, published in Italy in 2004 e in Brazil in 2005, translated with the title *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* by Eliana Aguiar. In order to carry out this study and present the results obtained, a concise but accurate *corpus*, composed of a representative chapter from each novel, was analyzed and the main foci of the research were identified: live metaphors, lists and foreign words. These elements, which are abundant in Umberto Eco's fiction works and characterize his erudite style, were extracted from the original texts, organized into tables and aligned with their Brazilian equivalents. Live metaphors, lists and foreign words deserve special attention from a linguistic and a cultural viewpoint, which is the reason why the study of the choices made by the three translators is particularly relevant for the goals of this research. The *corpus*, originated from the selected chapters of the novels, includes 95 live metaphors, 29 lists and 60 foreign words. This work aims at analyzing the most significant examples as far as their translations are concerned, and how faithfulness arises from them. In the research conducted in this study, faithfulness is perceived in terms of *compromise*, *negotiation*, *loyalty* and *respect*. In this renewed framework, the relationship between author and translator is also discussed. Furthermore, the voice was given to the three translators of the analyzed novels, all of whom were asked to fill a questionnaire, thus significantly contributing to the reflection upon the challenging and demanding task of translation.

Keywords: Faithfulness. Translation criticism. Translation of Umberto Eco's novels.

RIASSUNTO

L'obiettivo del presente lavoro è riflettere sul concetto di fedeltà in traduzione, seguendo l'evoluzione di questa nozione nel corso dei secoli fino alla prospettiva critica del XXI secolo, con i suoi progressi tecnologici e il cambio di paradigmi teorico-pratici. Per condurre la riflessione proposta, inserita nell'area della Letteratura Comparata e degli Studi di Traduzione, è stata realizzata l'analisi delle traduzioni verso il portoghese brasiliano di tre romanzi italiani scritti da Umberto Eco. I romanzi scelti sono *Il Pendolo di Foucault*, pubblicato nel 1988 in Italia e tradotto in Brasile da Ivo Barroso nel 1989, con il titolo *O Pêndulo de Foucault*, *L'Isola del Giorno Prima*, del 1994, arrivato in Brasile con la traduzione di Marco Lucchesi nel 1995 e intitolato *A Ilha do Dia Anterior*, e *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana*, pubblicato in Italia nel 2004 e in Brasile nel 2005 con la traduzione di Eliana Aguiar intitolata *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*. Per svolgere la ricerca e presentare i risultati ottenuti, è stato esaminato un *corpus* conciso, ma accurato, composto da un capitolo rappresentativo di ogni romanzo, a partir dal quale sono stati identificati i pilastri dell'analisi: metafore vive, liste e forestierismi. Questi elementi, che abbondano nelle opere di finzione di Umberto Eco e caratterizzano il suo stile erudito, sono stati estratti dai testi originali, inseriti in tabelle e allineati con i loro equivalenti brasiliani. Metafore vive, liste e forestierismi meritano un'attenzione speciale dal punto di vista sia linguistico che culturale, ragion per cui lo studio delle scelte realizzate dai tre traduttori è particolarmente rilevante per gli obiettivi che questa ricerca si propone. Il *corpus* creato a partire dai capitoli selezionati dei romanzi include 95 metafore vive, 29 liste e 60 forestierismi. Il lavoro mira ad analizzare gli esempi più significativi di questi campioni, ossia le loro traduzioni e i vari modi in cui si manifesta la fedeltà. Nell'indagine realizzata in questo studio, la fedeltà è concepita in termini di *compromesso*, *negoziazione*, *lealtà* e *rispetto*. In questo rinnovato dibattito si discute, altresì, della relazione che esiste tra autore e traduttore, dando voce, attraverso un questionario, ai tre traduttori dei romanzi analizzati, un'ulteriore e fondamentale tappa per riflettere sul compito impegnativo e ricco di sfide che rappresenta la traduzione.

Parole-chiave: Fedeltà. Critica della traduzione. Traduzione di romanzi di Umberto Eco.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 APRESENTAÇÃO DO ESCRITOR, DOS ROMANCES E DOS TRADUTORES.....	18
2.1 UMBERTO ECO: BREVE <i>EXCURSUS</i> BIO/BIBLIOGRÁFICO.....	19
2.2 O ROMANCE <i>IL PENDOLO DI FOUCAULT</i> E SEU TRADUTOR IVO BARROSO	21
2.2.1 O tradutor Ivo Barroso	24
2.3 O ROMANCE <i>L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA</i> E SEU TRADUTOR MARCO LUCCHESI.....	26
2.3.1 O tradutor Marco Lucchesi.....	29
2.4 O ROMANCE <i>LA MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA</i> E SUA TRADUTORA ELIANA AGUIAR.....	32
2.4.1 A tradutora Eliana Aguiar.....	35
3 METÁFORAS VIVAS: QUESTÕES TEÓRICAS E ANÁLISE DE AMOSTRAS DO CORPUS	37
3.1 PANORAMA TEÓRICO SOBRE METÁFORAS	38
3.1.1 Interpretação e classificações das metáforas	39
3.2 USO DAS METÁFORAS VIVAS POR UMBERTO ECO.....	43
3.3 COMENTÁRIOS SOBRE ALGUMAS METÁFORAS EXTRAÍDAS DO <i>CORPUS</i>	45
4 LISTAS: QUESTÕES TEÓRICAS E ANÁLISE DE AMOSTRAS DO <i>CORPUS</i>	53
4.1 A LISTA E SUAS CLASSIFICAÇÕES	54
4.1.1 Listas poéticas e práticas	56
4.1.2 Ulteriores classificações	58
4.2 USO DAS LISTAS POR UMBERTO ECO.....	59
4.3 COMENTÁRIOS SOBRE ALGUMAS LISTAS EXTRAÍDAS DO <i>CORPUS</i>	62
5 ESTRANGEIRISMOS: QUESTÕES TEÓRICAS E ANÁLISE DE AMOSTRAS DO CORPUS	70
5.1 ESTRANGEIRISMOS NO BRASIL E NA ITÁLIA: BREVE <i>EXCURSUS</i> HISTÓRICO-TEÓRICO	71
5.2 ESTRANGEIRISMOS, EMPRÉSTIMOS E NEOLOGISMOS.....	74
5.3 USO DOS ESTRANGEIRISMOS POR UMBERTO ECO	75
5.4 COMENTÁRIOS SOBRE ALGUNS ESTRANGEIRISMOS EXTRAÍDOS DO <i>CORPUS</i>	77
6 BREVE PANORAMA DA EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE FIDELIDADE EM TRADUÇÃO	86
6.1 ABORDAGENS SOBRE FIDELIDADE EM TRADUÇÃO ATÉ A METADE DO SÉCULO XX	86
6.2 ABORDAGENS SOBRE FIDELIDADE EM TRADUÇÃO ENTRE OS ANOS CINQUENTA E NOVENTA DO SÉCULO XX.....	93
6.3 A “VIRADA CULTURAL” DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO	99
6.4 SÉCULO XXI: NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE TRADUÇÃO E FIDELIDADE	104
6.5 FIDELIDADE EM TRADUÇÃO SEGUNDO UMBERTO ECO E SEUS TRADUTORES	108

7 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> E DAS VÁRIAS FACETAS DA <i>FIDELIDADE</i>	115
7.1 DETALHAMENTO SOBRE O <i>CORPUS</i>	116
7.2 ASPECTOS DA <i>FIDELIDADE</i> NA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DAS METÁFORAS VIVAS	117
7.3 ASPECTOS DA <i>FIDELIDADE</i> NA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DAS LISTAS	125
7.4 ASPECTOS DA <i>FIDELIDADE</i> NA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DOS ESTRANGEIRISMOS	133
7.5 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS	141
8 CONCLUSÃO	143
REFERÊNCIAS.....	148
APÊNDICE A – METÁFORAS VIVAS EXTRAÍDAS DOS ROMANCES	163
APÊNDICE B – LISTAS EXTRAÍDAS DOS ROMANCES	171
APÊNDICE C – ESTRANGEIRISMOS EXTRAÍDOS DOS ROMANCES.....	179
APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS TRADUTORES.....	185

1 INTRODUÇÃO

A fidelidade em tradução é uma das noções mais debatidas na crítica de tradução desde a Antiguidade e representa, também, o tema aglutinador desta pesquisa. No decorrer dos séculos, opiniões divergentes tentaram definir fidelidade - o conceito mais controverso na teoria e na prática tradutória -, levando, no passado, até mesmo a condenações à morte de inúmeros tradutores que defendiam uma maior liberdade para a interpretação e transferência do sentido. Desde a época dos romanos, os debates sobre o assunto reverberaram em todas as esferas da sociedade, conduzindo as partes envolvidas no processo da tradução - autor, tradutor e leitor - a se interrogarem de forma constante sobre o impacto e o significado de traduzir, ser traduzido e ler traduções. No entanto, a noção de fidelidade em tradução jamais conseguiu alcançar uma unanimidade de pensamento, induzindo tradutores e leitores a se afastar ou a se aproximar do texto original¹ conforme as diversas fases históricas e teóricas. Entendemos por “tradução” a prática interlinguística e intercultural de transferência de conteúdos com vistas a satisfazer as necessidades comunicativas e/ou expressivas de duas ou mais partes que não compartilham a mesma língua(gem). Este estudo tem o objetivo de investigar o conceito de fidelidade a partir de perspectivas teórico-práticas dos estudos de tradução nos séculos XX e XXI, tendo como *corpus* da investigação parte da obra ficcional do escritor e intelectual italiano Umberto Eco. Foram escolhidos três romances de Eco e suas respectivas traduções brasileiras, os quais serão oportunamente melhor detalhados neste e no próximo Capítulo.

A justificativa para este trabalho de dissertação reside na sempre necessária reflexão sobre fidelidade, sobretudo neste século, em que as novas práticas tradutórias e editoriais impõem inúmeros desafios aos tradutores. A cada nova tradução, eles são instados a renovar seu compromisso com a fidelidade e a tomar decisões que envolvem, no mínimo, não apenas duas línguas, mas dois sistemas culturais e literários. A investigação aqui realizada se insere na área de estudos da Literatura Comparada, que tem por finalidade não somente comparar autores, obras e/ou sistemas literários, estabelecendo suas semelhanças e diferenças, mas, através disso, colaborar para que aconteça o diálogo entre a diversidade cultural e linguística desses elementos, fazendo com que a presença do Outro textual e geográfico seja continuamente valorizada e respeitada. Disso se depreende que a tradução é a pedra angular

¹ Neste trabalho, os termos “texto original”, “texto-fonte” e “texto de partida” são intercambiáveis, assim como “tradução”, “texto de chegada” e “texto-meta”. Igualmente, “leitor-fonte” e “leitor de partida” são usados indiscriminadamente, bem como “leitor-meta” e “leitor de chegada”. O mesmo acontece com “cultura-fonte” e “cultura de partida” e com “cultura-meta” e “cultura de chegada”.

do comparatismo e a reflexão sobre ela é determinante para o próprio avanço de suas pesquisas e atuações. De forma mais específica, este trabalho se insere na linha de pesquisa do PPG-Letras da UFRGS intitulada Relações Interliterárias e Tradução, recentemente alterada para Teoria, Crítica e Comparatismo. Esperamos que a análise constante nesta dissertação possa representar uma pequena, mas valiosa, contribuição para os pesquisadores em Literatura Comparada e Tradução, bem como para os estudantes e profissionais da tradução. Para alcançar esses objetivos, pretende-se fornecer não apenas um panorama teórico sobre a evolução do conceito de fidelidade ao longo dos séculos, mas também, e sobretudo, inserir as reflexões sobre a tradução literária na perspectiva dos debates atuais sobre fidelidade e equivalência, com o auxílio de um *corpus* constituído por amostras extraídas de três romances de Umberto Eco traduzidos no Brasil.

Com base nas justificativas citadas, os objetos da investigação são as traduções brasileiras de três romances italianos escritos por Umberto Eco: 1) *Il Pendolo di Foucault*, publicado na Itália em 1988 e no Brasil em 1989 pela tradução de Ivo Barroso (Editora Record), com o título *O Pêndulo de Foucault*; 2) *L'isola del Giorno Prima*, romance de 1994 e publicado no Brasil em 1995, também pela Editora Record, através da tradução de Marco Lucchesi, sob o título *A Ilha do Dia Anterior*; 3) *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana*, publicado na Itália em 2004 e no Brasil em 2005, pela tradução de Eliana Aguiar, com o título *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (Editora Record). A opção pela análise dos romances de um escritor da envergadura de Umberto Eco foi particularmente significativa, porque ele é um dos autores mais importantes do panorama literário italiano atual, além de ser um dos escritores mais traduzidos no mundo. Não suficiente, Eco estabelece com os seus tradutores um diálogo muito vivo, o que nos permitirá adentrar na relação profícua que pode se estabelecer entre autor e tradutor. Para fins de avaliar esse tipo de contato bem como seu posicionamento sobre fidelidade em tradução, um questionário foi enviado aos tradutores brasileiros dos romances em análise, cuja participação incluiu também a remessa de livros e artigos de jornais da época, oferecendo uma ilustração bastante autêntica para esta pesquisa.

A partir das considerações acima, o objetivo é tríplice: (1) analisar o perfil do autor italiano e de seus tradutores brasileiros, bem como os contatos feitos entre autor e tradutores, abordando ainda os desafios impostos pelos três romances escolhidos; (2) oferecer um panorama sobre as principais contribuições teóricas que mais impactaram a reflexão em torno do conceito de fidelidade em tradução, desde a Antiguidade até os dias atuais; (3) avaliar o impacto e as escolhas realizadas, em termos de fidelidade, pelos três tradutores dos romances citados de Umberto Eco no que diz respeito, especificamente, às metáforas vivas, às listas e

aos estrangeirismos presentes nos capítulos selecionados dos romances. A hipótese que este trabalho lança é que os três tradutores lidaram da mesma forma com os aspectos acima mencionados, adotando uma abordagem extremamente apegada aos textos de partida. Tal fato aconteceria devido tanto às características intrínsecas de recursos como metáforas vivas, listas e estrangeirismos quanto ao tipo de relação que Umberto Eco estabelece com os seus tradutores, acompanhando de perto o seu trabalho, sempre disposto ao diálogo para superar eventuais pontos problemáticos nos textos.

Os pressupostos teóricos e as abordagens práticas que auxiliarão a análise de tais aspectos estão presentes nos textos de pesquisadores em tradução, linguística, literatura comparada, história e filosofia, entre os quais, Walter Benjamin ([1923]2008), Susan Bassnett (1992; 1998; 2005), André Lefevere (1992; 1998), Amparo Hurtado Albir (2001), Lawrence Venuti (1995; 2004), Haroldo de Campos (1987; 1991; 1998), George Steiner ([1975]2005), Harish Trivedi (1998; 2007), Maria Tymoczko (2002; 2005), Siri Nergaard (2009), Michele Prandi (2007; 2008; 2010; 2012), Rosemary Arrojo (1994; 1996; 1998), Sara Viola Rodrigues (2004; 2012), Robert Belknap (2004) e Ieda Maria Alves (1984; 2008), destacando, desde já, a vital importância que revestirão, para este estudo, as contribuições de Christiane Nord (2006; 2009; 2010), Francis Henrik Aubert (1993) e Umberto Eco (2004b; 2010b; 2011c).

De acordo com os objetivos propostos, a abordagem metodológica adotada para este trabalho é a seguinte: em cada um dos três romances de Umberto Eco acima citados foi escolhido um capítulo representativo no que diz respeito à presença de metáforas vivas, listas e estrangeirismos (com exceção do romance *Il Pendolo di Foucault*, em que, por critérios expostos no Capítulo 7 de análise, se optou pela escolha de um segmento formado por dois capítulos ao invés de um). Esses recursos são abundantes na produção romanesca e ensaística de Umberto Eco, caracterizando fortemente seu estilo. Portanto, os três aspectos foram identificados em cada trecho selecionado dos romances e colocados em tabelas (apêndices A, B e C), alinhados aos seus equivalentes extraídos das traduções brasileiras dos romances, dando origem a um *corpus* de 95 metáforas vivas, 29 listas e 60 estrangeirismos. As amostras mais relevantes serão comentadas tanto nos capítulos que oferecem um panorama teórico e prático sobre cada um desses aspectos quanto no capítulo final de análise. Esta pesquisa se encontra, portanto, estruturada em seis capítulos e quatro apêndices, três dos quais contêm as tabelas com as amostras extraídas dos romances enquanto que, no quarto apêndice, constam as respostas dos tradutores ao questionário por nós enviado.

O segundo capítulo, após a Introdução, visa a introduzir os principais eventos biográficos e os títulos mais importantes da produção bibliográfica do escritor italiano

Umberto Eco, para, sucessivamente, comentar cada um dos romances que serão objeto desta pesquisa, assim como as estruturas, os enredos e as marcas características. Após cada romance, o tradutor a cargo de sua tradução no Brasil será também apresentado, oferecendo-se informações sobre as abordagens tradutórias e sobre a relação que cada um estabeleceu com o autor italiano. O terceiro capítulo oferecerá, inicialmente, um panorama teórico sobre as metáforas vivas, sua classificação e suas características, para, em seguida, comentar o uso que Umberto Eco faz dessas metáforas em seus romances e, ainda, comentar algumas amostras interessantes extraídas do *corpus*. Mediante tal abordagem, os futuros leitores deste trabalho poderão lograr um melhor conhecimento deste específico tipo de metáfora que impregna os romances do escritor italiano, impondo inúmeros desafios aos tradutores.

De maneira análoga ao terceiro capítulo, os capítulos quatro e cinco pretendem abordar, em um primeiro momento teoricamente, e, em um momento posterior, de forma prática, o recurso das listas e dos estrangeirismos. As listas, ou seja, enumerações de adjetivos, substantivos e/ou verbos, são empregadas por Umberto Eco com inúmeros propósitos, como, por exemplo, provocar uma “vertigem sonora” em seus leitores, pelo amor ao excesso ou, ainda, por aquele “impulso místico” de tentar dizer o indizível. Os estrangeirismos, por outro lado, são inseridos abundantemente em seus romances que resultam, assim, impregnados de erudição, de referências intertextuais e, sobretudo, do “perfume” de uma época ou de um lugar. Em cada um desses capítulos, se procederá, portanto, a uma reflexão teórica com base nos conceitos de vários estudiosos e, sucessivamente, a uma análise prática da utilização que o autor italiano faz desses recursos e de como se apresentam no *corpus* criado.

O sexto e penúltimo capítulo, de cunho mais teórico do que prático, oferecerá um breve *excursus* ao longo dos séculos sobre as várias teorias e abordagens tradutórias à fidelidade. Partindo de Cícero e de Horácio, passaremos pelas inúmeras fases da tradução, caracterizada por movimentos centrípetos e centrífugos que a afastaram ou aproximaram do texto original, até chegar aos estudos funcionalistas, pós-coloniais e mais atuais, comentando as últimas viradas que caracterizaram os estudos de tradução, a virada do poder e a virada tecnológica, bem como as perspectivas da tradução cultural. Nas últimas duas partes do capítulo, trataremos da noção de fidelidade assim como é concebida por Umberto Eco, reconstruída a partir de suas obras ensaísticas e entrevistas, e por seus tradutores, também analisando entrevistas, matérias de jornais e as respostas ao questionário por nós enviado. A contribuição deste capítulo, longe de ser exaustiva, é fundamental por constituir a base

histórica - teórica e prática - a partir da qual poderá se entender o conceito de fidelidade em tradução, objeto deste estudo e de toda a prática profissional da área.

No sétimo e último capítulo, o objetivo proposto é de analisar as várias facetas com que se manifesta a fidelidade, tomando por base as escolhas realizadas pelos tradutores brasileiros quando da tradução das metáforas vivas, das listas e dos estrangeirismos presentes nos três romances citados de Umberto Eco. Dessa forma, pretendemos obter um conhecimento mais aprofundado das abordagens escolhidas pelos tradutores citados no que diz respeito à fidelidade em tradução, avaliando as inúmeras formas através das quais ela pode aparecer e adentrando nos desafios impostos a esses profissionais.

À guisa de conclusão desta parte introdutória, cabe ressaltar que se considera a participação dos tradutores, por meio de enquete, muito benéfica para esta pesquisa, assim como a análise dos ensaios e das entrevistas concedidas por Umberto Eco nas quais transparece seu posicionamento como autor traduzido e como tradutor. Esse viés prático do presente trabalho, baseado na análise das traduções dos três romances, é fundamental para podermos avaliar as múltiplas facetas da questão da fidelidade tradutória nos dias mais atuais, sobretudo no campo fortemente interdisciplinar da Literatura Comparada e dos Estudos de Tradução, em que a voz do Outro reverbera de forma especial.

2 APRESENTAÇÃO DO ESCRITOR, DOS ROMANCES E DOS TRADUTORES

Eco exhibe-se. Com a justificativa de trabalhar sobre as porções mortas da língua, constrói um pesadelo para seus tradutores [...]. Mas os leitores, os mesmos que fizeram seu *O Pêndulo de Foucault*, de 1988, vender espetaculares 200 mil exemplares no Brasil, saem ilesos das noites de leitura, inicialmente árduas, posteriormente costumeiras. Umberto Eco é um facilitador da experiência erudita (PAVAM, 1995).

O presente capítulo propõe-se inicialmente a apresentar o escritor italiano Umberto Eco, fornecendo um breve panorama sobre a história da sua vida até o momento, bem como esboçar um quadro de sua vasta bibliografia. É uma etapa necessária para podermos comentar, nos capítulos a seguir, as características narrativas e o emprego de metáforas, listas e estrangeirismos nos seus romances, fortemente eruditos e repletos de desafios para os tradutores e para os leitores. Sucessivamente, ainda neste capítulo, serão introduzidos os três romances cujas traduções brasileiras foram escolhidas para análise: *L'Isola del Giorno Prima* (primeira edição publicada em 1994 na Itália e em 1995 no Brasil), *Il Pendolo di Foucault* (1988 na Itália e 1989 no Brasil) e *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004 e 2005, respectivamente)². Os três romances foram escolhidos da seguinte maneira: optou-se por eliminar tanto o primeiro (*Il Nome della Rosa*, 1980), quanto o último (que, na época da escolha, era *Il Cimitero di Praga*, mas, em janeiro de 2015, foi lançado outro romance, *Numero Zero*), porque não completamente característicos do seu estilo devido ao fato de representarem os dois pontos extremos, a etapa inicial e a mais recente, falando em termos cronológicos, da carreira de Umberto Eco como escritor. *Baudolino* (2000) foi descartado porque o tradutor era o mesmo de *L'Isola del Giorno Prima* (1994), ou seja, Marco Lucchesi. De fato, um dos objetivos deste trabalho é avaliar como diferentes tradutores lidaram com os mesmos fenômenos estilístico-narrativos e, para alcançá-lo, foram escolhidos três romances, cada um traduzido por um profissional diferente: Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar (em ordem cronológica de tradução e de publicação no Brasil dos romances).

Esses tradutores, renomados no âmbito acadêmico e editorial, foram também contatados, e suas respostas ao questionário formulado serão comentadas no Capítulo 6. No presente capítulo, após o aprofundamento do enredo e das características dos romances, serão apresentados os perfis dos tradutores mencionados, para viabilizar um melhor conhecimento

² As edições analisadas para fins desta pesquisa são: *L'Isola del Giorno Prima* (2011) e *A Ilha do Dia Anterior* (2010); *Il Pendolo di Foucault* (2006) e *O Pêndulo de Foucault* (2013); *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004) e *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005).

acerca dos profissionais de tradução que aceitaram o desafio de traduzir romances de Umberto Eco.

2.1 UMBERTO ECO: BREVE *EXCURSUS* BIO/BIBLIOGRÁFICO

Apresentar um escritor, semiólogo, professor, linguista e intelectual da envergadura de Umberto Eco é um grande desafio e responsabilidade. Muito foi dito sobre sua personalidade e suas obras, tanto as de teoria quanto as de prosa, as últimas consideradas *best-sellers* no mundo inteiro, com tramas intrigantes e envolventes, refinado senso de humor e erudição sem precedentes.

Leitor voraz desde pequeno, sua avó materna lhe transmitiu a paixão pela leitura, que continuou durante toda sua vida, consagrada à carreira de escritor e cultivada nos âmbitos acadêmicos do mundo inteiro, especialmente na Universidade de Bolonha, na Itália. Umberto Eco nasceu em Alexandria, perto de Milão, em 15 de janeiro de 1932 e, com apenas 22 anos, formou-se em filosofia, apresentando um trabalho de conclusão de curso sobre São Tomás de Aquino, com o título “O problema estético de São Tomás”, começando a trabalhar, a partir de então, com filosofia e cultura medieval (LA VITA..., 2006). Interessado pelo problema do conhecimento e da oposição entre verdade e mentira, muitas de suas obras são dedicadas à busca da verdade ao longo dos séculos e ao tema da falsificação, já que “vivemos submersos pela falsificação, pela mentira como instrumento de poder e de manipulação do consenso, pela difusão de notícias falsas como arma de desestabilização” (ECO, 2012, trad. nossa)³.

Desde jovem, trabalhou com várias revistas, como *L'Espresso*, *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *Il Verri*, e, através de um concurso, entrou na RAI (*Radiotelevisione Italiana*) com a incumbência de pensar e criar novos programas televisivos ao lado de outros jovens intelectuais, mas deixou o encargo depois de algum tempo (foi nestes anos que começou a observar os mecanismos da comunicação de massa, sobre os quais publicaria muitos estudos). Colaborou com várias editoras e, no final da década de 1950, tornou-se co-diretor da editora *Bompiani*, com a qual trabalharia durante muitos anos (LA VITA..., 2006).

É no célebre livro *Opera Aperta* (1962), coletânea de ensaios cuja maioria já tinha sido publicada de forma esparsa em revistas, que suas teorias sobre interpretação e fruição apareceram pela primeira vez, representando um livro de ruptura que acabou se tornando bastante controverso no contexto da época. Ainda no começo da década de 1960, participou

³Do italiano: “Viviamo sommersi da falsificazioni, dalla menzogna come strumento di potere e di manipolazione del consenso, dalla diffusione di false notizie come arma di destabilizzazione”.

da criação do movimento teórico e literário de vanguarda conhecido como *Gruppo 63*, do qual transformou-se em um dos membros mais ativos. Desenvolveu estudos sobre sociologia, sobre semiótica e sobre cultura de massa, e publicou, nessa mesma época, *Diario Minimo* (1963), *Apocalittici e Integrati* (1964) e *La Struttura Assente* (1968), *inter alia*. A partir de 1971, tornou-se professor de semiótica da Universidade de Bolonha, e seus horizontes de reflexão, estudo e publicação passaram a incluir desde os mitos da modernidade até a função do leitor e a traduzibilidade (ECO, 2014)⁴.

É importante destacar que Umberto Eco é também tradutor, sendo que, entre suas traduções mais famosas, encontram-se os *Exercices de style*, de Queneau, e *Sylvie*, de Gérard de Nerval, que ele traduziu do francês para o italiano (1983 e 1999). Suas experiências como tradutor, assim como revisor, editor e obviamente escritor, estão condensadas no livro publicado na Itália em 2003, *Dire quasi la stessa cosa* (na tradução brasileira, *Quase a mesma coisa*) que é uma importante referência teórica para esta dissertação. Na obra citada, considerada quase como um tratado contemporâneo sobre a fidelidade em tradução, Umberto Eco serve-se de exemplos concretos e estritamente ligados às suas experiências pessoais como tradutor, revisor e autor para abordar e refletir sobre questões teóricas tais como interpretação, significado e fruição, entre outras.

Umberto Eco viajou bastante, tendo ministrado aulas durante um tempo nos Estados Unidos e na França, eis que “sua vida desenvolve-se, então, numa alternância constante entre as atividades na academia, a carreira literária e a imprensa – é colunista da revista semanal italiana *L'Espresso*, na qual escreve, entre uma infinidade de temas, sobre Berlusconi e Wikipédia” (LONGMAN, 2010). Colecionador de livros - possui cerca de cinquenta mil exemplares na casa de Milão e na de Rimini, dos quais mil e duzentos são obras raras (ECO, 2011b) - e amante da música, trataremos aqui estritamente do Umberto Eco romancista, a qual constitui apenas uma faceta de seu imenso currículo: Umberto Eco é “um dos escritores mais lidos no mundo [...] dono de um estilo que transita das citações eruditas à sutil ironia” (TAVARES, 2007).

Sua carreira como romancista começou em 1980 com a publicação do romance internacionalmente célebre, e que recebeu adaptação para o cinema, *Il Nome della Rosa*, seguido em 1988 pelo romance *Il Pendolo di Foucault* e, em 1994, pela obra *L'Isola del Giorno Prima*. Outros quatro romances foram escritos a seguir, *Baudolino* (2000), *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004), *Il Cimitero di Praga* (2010) e o recente

⁴ Para aprofundamento de seu currículo, rico em prêmios e títulos honoríficos, consultar a página: <http://umbertoeco.it/CV/CURRICULUM.htm>

Numero Zero, publicado em janeiro de 2015⁵. Começou a escrever contos e esboços de romances com aproximadamente 10 anos de idade, caracterizando-se por um grande impulso narrativo desde criança (ECO, 2011b). Todavia, o livro que o tornou reconhecido no mundo inteiro foi *Il Nome della Rosa* (1980), que o próprio Eco afirma amar e odiar, talvez porque os romances que escreveu depois foram, por ele, considerados melhores (ECO, 2011b). Apesar de ter vivido sua infância durante os anos do Fascismo na Itália, Umberto Eco não declara em nenhuma entrevista ou em outra obra, conforme é de nosso conhecimento, ter começado a escrever por causa do impacto causado pela guerra. Porém, a memória sempre desempenhou um papel importante em suas obras. De fato, o escritor declara que cada pessoa é obcecada pelas memórias da própria infância, apesar de nunca ter escrito uma autobiografia:

Quando se imagina uma personagem, se lhe empresta algumas de próprias memórias pessoais. Doa-se uma parte de nossa personalidade à personagem número um e outra parte à personagem número dois. Neste sentido, não estou escrevendo qualquer tipo de autobiografia, mas os romances são a minha autobiografia (ECO, 2008b, trad. nossa)⁶.

De fato, em cada um dos três romances que fazem parte da análise deste trabalho, elementos autobiográficos podem ser observados, os quais são explicitamente reconhecidos pelo mesmo escritor ([2005?]; 2007; 2008): Milão, o ambiente das editoras, os livros sobre templários em *O Pêndulo de Foucault* (2013); a história, o dialeto e os lugares de sua região natal, assim como as teorias conspiratórias em *A Ilha do Dia Anterior* (2010); e, enfim, os anos do Fascismo, as coleções de livros e quadrinhos, as músicas e as experiências dos *partigiani* em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005).

2.2 O ROMANCE *IL PENDOLO DI FOUCAULT* E SEU TRADUTOR IVO BARROSO

O Pêndulo de Foucault (2013) é o segundo romance escrito por Umberto Eco, cujo título original em italiano é *Il Pendolo di Foucault* (1988). Publicado na Itália em 1988, chegou ao Brasil, com tradução de Ivo Barroso, em 1989. Quase uma década após *Il Nome della Rosa*, Umberto Eco criou uma obra que, segundo a crítica especializada, servirá de fonte de inspiração para muitas outras obras no futuro. O escritor foi considerado como um dos que iniciou, de forma erudita e completamente desafiadora, a série de romances baseados nas

⁵ Todos os anos de publicação mencionados fazem referência à publicação de tais obras na Itália, e não no Brasil.

⁶ Do inglês: “When you imagine a character, you lend him or her some of your personal memories. You give part of yourself to character number one and another part to character number two. In this sense, I am not writing any sort of autobiography, but the novels are my autobiography”.

teorias do complô, templários, busca do Graal, cabala, entre outros (ECO, 2007). Tal circunstância levou o próprio Eco a afirmar, por exemplo, que Dan Brown é um dos personagens de seu livro (ECO, 2007). Ao explorar o mundo das práticas ocultas, da alquimia, da cabala e dos textos esotéricos de natureza variada, Umberto Eco pretende fazer uma representação grotesca das pessoas que acreditam nisso, conforme afirma na sua entrevista para o *New York Times* de 2007, lançando um verdadeiro desafio para os leitores da época. Os leitores atuais, por sua vez, já estão mais acostumados à extrema erudição e à imensa quantidade de referências presentes em seus romances. Eles estariam, segundo Eco (2011b), cansados de coisas fáceis; a erudição e as referências, de fato, não impediram as boas vendas de seu segundo romance (ECO, 1990). E ainda, afirma que:

Existem muitos livros que são aventuras, em que alguém está atravessando uma floresta, na qual muitas árvores estranhas com nomes exóticos são mencionadas [...]. A pessoa pode não conhecer os nomes ou as formas das árvores. Mas, continua lendo, porque participa de uma espécie de acordo com o autor. Agora, suponhamos que em vez de usar a natureza, o autor use a cultura, como eu faço. O efeito é o mesmo (ECO, 1989, trad. nossa)⁷.

O romance, cuja escritura demorou oito anos, contrariamente aos dois anos que Umberto Eco levou para concluir *Il Nome della Rosa*, revisita muitas teorias, conspirações e lendas que se sucederam ao longo dos séculos, como a existência dos Templários e dos rosacruzes, que teriam planejado complôs com o objetivo final de dominar o mundo. Para escrever tal obra, Ivo Barroso relata que Umberto Eco leu cerca de 1500 livros “sobre seitas e sociedades secretas e, intencionalmente ou não, conseguiu nos dar uma caricatura, em larga escala, das mil e uma crendices esotéricas que já começavam a infestar o mercado editorial por essa época” (BARROSO, 1995, p. 1). Umberto Eco afirma ter visitado, de França até Portugal, os lugares sobre os quais escreve e de ter entrado em uma espécie de reino mágico (ECO, 2008b), assim como aconteceu na escritura de *L’Isola del Giorno Prima* (1994), durante a qual Eco estuda a cor dos mares, dos peixes e visita as ilhas que serviram de ambientação ao romance. Duas são as recordações obsessivas nas quais Umberto Eco se inspirou para começar seu livro: a do Pêndulo que ele viu nos anos sessenta no *Conservatoire des Arts et Métiers* de Paris e a de um garoto tocando a corneta durante o enterro de alguns *partigiani*, na Itália, na época da 2ª Guerra Mundial (ECO, 1989). Ambas as imagens encontram um lugar importante dentro do romance, sendo o título inspirado pela primeira; em

⁷Do inglês: "There are many books that are adventures, in which someone is going through a forest, in which a lot of strange trees with exotic names are mentioned," he said. "You may not know the names or the shapes of the trees. But you continue reading because you participate in a sort of an agreement with the author. Now suppose that, instead of using nature, the author uses culture, as I do. The effect is the same".

relação à segunda imagem, a do “menino-corneteiro”, o tradutor Ivo Barroso afirma que se trata de “uma das mais belas composições narrativas da literatura de nossos dias, a tal ponto que ficamos pensando na hipótese do romance perfeito que Eco escreveria se resolvesse deixar de parte a erudição” (BARROSO, 1995, p. 1).

A obra *Il Pendolo di Foucault* (2013) apresenta quase 700 páginas, dependendo das edições e das traduções, e encontra-se dividida em 10 partes e 120 capítulos de extensão variada; as dez partes são denominadas como as dez *sefirot* da Cabala Mística Judaica, de Keter até Malkut, e demarcam simbolicamente o caminho de três redatores da editora Garamond de Milão, perdendo-se dentro de um complô por eles inventado e que acabará por destruí-los. Para o autor da resenha do livro apresentada no site *Italiolibri*, resumir a história do romance corresponderia a querer reduzir o sentido do universo em um ou dois aforismos como os que se encontram nos bombons de chocolate (IL PENDOLO..., 2004). Umberto Eco pretende brincar com a História Universal, focalizando, através da história de três personagens que trabalham numa editora de Milão, Belbo, Diotallevi e Casaubon (o narrador), as teorias herméticas, as lendas, os mitos e os fatos históricos, passando pelos Templários e os Evangelhos Apócrifos até chegar a Napoleão e Hitler. O romance pode ser considerado como um “*corpus* apocalíptico, eclético e integrado: um misto de romance histórico e policial, entre Borges e Sam Spade, os Cavaleiros Templários e o gênero *noir*” (FERNANDES, 2006, p. 48), no qual as personagens “criam um plano mirabolante, uma teoria da conspiração que é uma paródia explícita do texto anti-judaico *Os protocolos dos sábios anciãos de Sion*” (FERNANDES, 2006, p. 49).

O contexto do romance são as décadas de setenta e oitenta na Itália, com suas contestações, problemas políticos e graves atos terroristas, os quais aparecem ao fundo da reconstrução histórica realizada pelos três protagonistas. Casaubon, o narrador, tem conhecimentos vastos sobre os templários, sendo sua tese de doutorado em filosofia baseada nesse assunto. Ele é o último a entrar na Editora, passando a trabalhar ao lado de Belbo e Diotallevi, que se interessam pela intrincada história milenária de tais cavaleiros e acabam trabalhando, por conta da Editora, sobre outros textos que chegam de vários autores, tratando de ciências e de tradições ocultas. Um desses textos é entregue pelo coronel Ardentí, que depois é assassinado (ou, pelo menos, assim a polícia acha); o documento apresentado pelo coronel, sobre um Plano universal de conquista do mundo, que existiria ao longo dos séculos, e ainda estaria em fase de realização, sugere aos protagonistas, que resolvem inventar sua própria teoria conspiratória sobre o universo. Intrigados e imersos cada vez mais nesses mistérios, os três resolvem brincar com a história universal e com o poder exercido no mundo

por ordens como a dos templários, a dos rosa-cruzes, a dos maçons e a dos jesuítas, entre outras. Esse jogo, porém, termina sugando a vida dos três estudiosos que, quase não distinguindo mais entre realidade e ficção, acabam virando vítimas de suas próprias teorias e de criminosos que pretendem ser os herdeiros das antigas sociedades secretas. Uma personagem a não ser subestimada é o computador de Belbo, chamado de Abulafia, que armazena dados e utiliza suas combinações para formular o Plano imaginário dos três personagens, além de guardar arquivos com as últimas memórias e escritos de Belbo. Essas memórias, escritas de forma fantasiosa e nem sempre decifráveis, são a base para o jogo narrativo de Umberto Eco, que constrói a história utilizando os *flashbacks* do narrador Casaubon, na medida em que vai lendo os últimos escritos de Belbo. Esse é o primeiro a ser capturado pelos fanáticos que acreditam na veracidade do Plano, enquanto Diotallevi morre devido a um câncer. Somente Casaubon consegue descobrir a verdade e, assim, almejar a própria salvação.

2.2.1 O tradutor Ivo Barroso

Ivo Barroso, tradutor, poeta e escritor brasileiro muito reconhecido, nasceu em 1929, em Minas Gerais, tendo feito seus estudos e se formado no Rio de Janeiro em Direito e em Línguas Neolatinas. Morou durante muitos anos na Europa, onde atuou como jornalista e funcionário do Banco do Brasil (BARROSO, 2004, p. 185). A tradução das obras de Rimbaud e de T.S. Eliot, bem como as de Dante, Shakespeare e Leopardi, lhe trouxe muito sucesso, assim como a publicação de livros com seus versos, *Nau dos Naufragos* (1982) e *Visitações de Alcipe* (1991), em Portugal (onde foi editor da revista *Seleções do Reader's Digest*), e de *A Caça Virtual e outros poemas*, em 2001, no Brasil, finalista do prêmio Jabuti (BARROSO, [2014?])⁸.

No que diz respeito ao seu perfil de tradutor, Ivo Barroso traduz do italiano, francês, espanhol, inglês e alemão, afirmando preferir traduzir do italiano, “cujas nuances me parecem mais familiares” (BARROSO, 2004, p. 188). Sua carreira como tradutor começou com a leitura de obras em língua estrangeira até o momento em que, segundo ele, “não me satisfazia apenas com a leitura, queria sempre escrever em português a frase ou verso que tentava ler” (BARROSO, 2004, p. 188). Com relação à poesia, Ivo Barroso trouxe para o português algumas obras de Shakespeare, Baudelaire, Rimbaud, Montale e Eliot, afirmando ter sofrido

⁸ Para mais informações, consultar o blog de Ivo Barroso, disponível em: <http://gavetadoivo.wordpress.com/dadosbiograficos/>.

durante anos com a tradução da obra completa de Rimbaud. Não somente a tradução de poesia, mas também a de algumas obras de prosa, tais como James Joyce, Georges Perec e Umberto Eco, parecem não ter sido uma tarefa simples (BARROSO, 2004, p.187). Conforme emerge também da tradução de *Il Pendolo di Foucault* e, mais especificamente, das notas de rodapé inseridas ao longo do romance, trata-se de um tradutor muito atento a seu leitor, bem como às suas necessidades de compreensão do contexto e das referências culturais e literárias, tendo inclusive afirmado na entrevista já citada para *Cadernos de Tradução*:

Só entendo a “adaptação” como válida em casos muito particulares, principalmente naquele em que o texto, traduzido tal qual, nada dirá ao leitor brasileiro, embora seja claro e significativo para o leitor do original. Cabem aí dois recursos: encontrar uma equivalência (uma isotopia, como dizia Antônio Houaiss) ou colocar uma nota de pé de página, esclarecedora; de outra forma, o leitor brasileiro sairá perdendo (BARROSO, 2004, p. 193).

Quando interrogado sobre seus métodos e referenciais teóricos de auxílio à tradução, Ivo Barroso (2001) respondeu que alguns livros teóricos foram fundamentais para sua atividade, entre os quais *A Arte de Traduzir*, de Brenno Silveira, mas o que faz diferença na hora de traduzir é a prática contínua e incansável aliada a um mergulho total nas obras a serem traduzidas:

Meu método consistia em colocar-me na posição de leitor privilegiado capaz de perceber os recursos estilísticos de cada autor, sem deixar passar nenhuma palavra, referência ou citação que não fosse absolutamente clara para mim. O que sempre busquei numa tradução foi transmitir ao leitor brasileiro, além obviamente do significado do texto, também a maneira, a forma como tal significado foi expresso, valendo-me para isso dos correspondentes recursos estilísticos em português (BARROSO, 2001).

O cuidado e a atenção aos detalhes, que serão comentados no último capítulo de análise relativamente à observação de algumas escolhas tradutórias realizadas por Ivo Barroso na tradução do romance *Il Pendolo di Foucault* (1988), são fundamentais em uma obra como essa, que acolhe “um mundo de palavras medidas, refinadas, calibradas, impecáveis. Conceitos que transitam nas cotas mais altas do saber, diálogos entre deuses, reflexões iluminadas” (MEDIOLI, 2006). Barroso afirma (1989, p. 1) ter traduzido o romance em 113 dias, 40 páginas por semana, a pedido do editor Alfredo Machado. Com Umberto Eco, ele trocou correspondência para solucionar poucos itens, sempre tendo o editor Machado como intermediário. Entre as dificuldades que o tradutor confessa ter encontrado, o referencial erudito é uma dessas, porque no romance “têm vários níveis culturais. Se o tradutor não estiver sintonizado com a cultura do autor, entra pelo cano, vai traduzir uma coisa por outra” (BARROSO, 1989, p. 1). Apesar dessas dificuldades, o próprio Ivo Barroso declara, após ter

terminado uma tradução muito difícil de Georges Perec, que “traduzir *O Pêndulo de Foucault*, de Umberto Eco, foi quase um passeio, muito embora o referencial cultural seja ali quase asfixiante e requeira boa familiaridade com a chamada literatura esotérica” (BARROSO, 2001).

2.3 O ROMANCE *L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA* E SEU TRADUTOR MARCO LUCCHESI

O terceiro romance de Umberto Eco, *L'Isola del Giorno Prima*, é de 1994. A obra, traduzida no Brasil sob o título de *A Ilha do Dia Anterior*, e em Portugal como *A Ilha do Dia Antes*, chega ao Brasil em 1995, traduzida por Marco Lucchesi e sendo publicada pela Editora Record. Depois dos dois sucessos internacionais, *Il Nome della Rosa* (1980) e *Il Pendolo di Foucault* (1988), este terceiro romance leva o leitor para outras “longitudes”.

O tradutor brasileiro Marco Lucchesi, cujo perfil será comentado a seguir, gentilmente nos enviou, para análise da obra e de sua recepção no Brasil em 1995, uma pasta com artigos de jornais da época e quatro livros, *Bizâncio* (1997), *A Memória de Ulisses* (2006), *O Sorriso do Caos* e *Saudades do Paraíso* (ambos de 1997) que recolhem as experiências pessoais do próprio tradutor com o universo da leitura, escritura e tradução. Recentemente nos enviou também o livro *O Bibliotecário do Imperador*, romance de 2013 que explora, entre realidade e ficção, algumas questões relativas à relação existente entre autor e revisor.

Graças aos artigos da época, coletados e enviados pelo tradutor Lucchesi, foi possível observar a ótima recepção ao romance, apesar de um estudo⁹ entre leitores especializados e comuns ter revelado que os leitores ditos “comuns” costumam criticar a excessiva erudição, tanto na escolha lexical quanto nas referências literárias e culturais que caracterizam este e os outros romances do escritor Umberto Eco. Em relação a isso, a jornalista Rosane Pavam escreve:

Eco exhibe-se. Com a justificativa de trabalhar sobre as porções mortas da língua, constrói um pesadelo para seus tradutores [...]. Mas os leitores, os mesmos que fizeram seu *O Pêndulo de Foucault*, de 1988, vender espetaculares 200 mil exemplares no Brasil, saem ilesos das noites de leitura, inicialmente árduas, posteriormente costumeiras. Umberto Eco é um facilitador da experiência erudita (PAVAM, 1995).

⁹BECKER, E. R.; CAVALLO, P. (2014).

Ao contrário de outros estudiosos e críticos, a jornalista não considera que a erudição do romance torne a leitura impossível para o leitor comum, afirmando, antes, que Umberto Eco facilitaria a experiência erudita e que seu público está acostumado a realizar este tipo de leitura. Contudo, segundo a jornalista citada (1995), o contrário acontece com os tradutores, em relação aos quais ela fala de “pesadelo” a que são submetidos.

No que diz respeito à ideia para a escritura deste romance, Umberto Eco, na palestra *Lectio Magistralis*, ocorrida em Casale Monferrato em 21 de junho de 2008, afirma que ela surgiu após a indagação de uma jornalista francesa sobre o assunto dos espaços. Ele se perguntou, portanto, se não seria interessante escrever uma história em que o espaço fosse o protagonista (e não o tempo, como a crítica acreditava), uma “história de espaços e de distâncias” (ECO, 2008a, trad. nossa)¹⁰. Enquanto que, nos romances anteriores, Umberto Eco preferiu se concentrar nos lugares de cultura, nesta obra o ponto de partida foi a ideia de uma ilha no meio do mar infinito e, portanto, a do naufrago em uma ilha deserta. Porém, conforme Umberto Eco declara na mesma palestra citada acima, existia um problema, qual seja, Daniel Defoe já tinha pensando numa história parecida. Após ter comprado um relógio com a hora mundial, o qual apresentava a linha da mudança de data, o autor teve uma iluminação: seu personagem devia encontrar-se a oeste desta linha e ver a ilha a leste, não podendo, assim, ficar na ilha, mas na frente desta, sendo isso possível apenas se o protagonista tivesse naufragado e não soubesse nadar. Diante de tal ideia, Umberto Eco exclama: “Nisso, Defoe não tinha pensado!” (ECO, 2008a, trad. nossa)¹¹.

Após algumas leituras, lembranças e estudos, o autor decidiu situar a história em pleno século XVII, rico em viagens de exploração. Com o objetivo de inserir sua região italiana, o Piemonte, dentro do romance, ele escolheu o acontecimento histórico do cerco da cidade de Casale. No entanto, um último problema permanecia, pois “enquanto que da ilha do naufrágio já tinha falado Defoe, do cerco de Casale já tinha falado Manzoni” (ECO, 2008a, trad. nossa)¹². No entanto, Umberto Eco decidiu utilizar aquilo que Alessandro Manzoni tinha descartado, viabilizando, por conseguinte, a existência do romance.

O escritor italiano trabalhou cerca de seis anos para a construção de *L'Isola del Giorno Prima* (1994), com minuciosa precisão nos desenhos, realizando muitos estudos, tanto da época quanto do lugar (que ele foi pessoalmente observar). Isso porque, segundo Eco, um romance “não é um fato linguístico, mas um fato cosmológico. É preciso, primeiramente,

¹⁰Do italiano: “Una storia di spazi e lontananze”.

¹¹Do italiano: “Questa, Defoe non l’aveva pensata!”.

¹²Do italiano: “Se dell’isola del naufragio aveva già parlato Defoe, dell’assedio di Casale aveva già parlato Manzoni”.

construir um mundo” (ECO, 2008a, trad. nossa)¹³. Desta maneira, o universo que ele consegue construir é um ambiente obscuro, vivido entre “sonho, despertar e excitação alcoólica” (ECO, 2008a, trad. nossa)¹⁴. Ainda na palestra acima citada, Umberto Eco falou das limitações e constrictões que são fundamentais para uma obra de arte: comparando o labor literário à escolha de cores e de materiais feita por artistas plásticos, ele tratou das limitações impostas à sua própria obra, como foi o caso da escolha de uma data. De fato, o protagonista devia participar, jovem, do cerco de Casale, assistir à morte de Richelieu e chegar à ilha depois de dezembro de 1642, mas não depois de 1643, ano em que Tasman descobriu a Austrália. Portanto, o autor podia situar a história apenas entre julho e agosto, época em que o escritor tinha visitado as ilhas Fiji (e um navio precisava de meses para chegar até lá). A citada palestra de Eco sobre o romance termina com uma metáfora muito significativa referente à construção de uma obra de ficção:

Um narrador sempre sofre um cerco e não pode fazer tudo aquilo que ele quer. A coisa engraçada é que as paredes entre as quais se encontra prisioneiro foram construídas por ele mesmo, apenas para ver como poderia sair (ECO, 2008a, trad. nossa)¹⁵.

No que tange à diegese do romance, que se passa no século XVII, o protagonista se chama Roberto della Griva e é um jovem piemontês da família *Pozzo di San Patrizio*. Sua adolescência é caracterizada por alguns episódios de guerra, principalmente o cerco da cidade de Casale, que ele rememora e comenta ao longo do romance. Mora alguns anos em Paris, onde entra em contato com os filósofos e astrônomos da época, durante os anos ricos em debates sobre as recentes descobertas geográficas e futuras conquistas. Na França, o protagonista se apaixona por uma mulher, Lilia, a “Senhora”, fonte de inspiração de muitas cartas e poesias, deixando-o obcecado por um amor que só imagina e nunca consegue viver. A voz que narra o desenvolvimento dos acontecimentos e os estados de ânimo do protagonista é externa, tratando-se, assim, de um narrador heterodiegético, o qual conta a sucessão dos eventos a partir das cartas e do diário que Roberto escreveu durante o naufrágio. O evento central e pivô de todo o romance é o naufrágio do navio *Amarilli*, no qual ele embarca, sob convocação e ameaça do Cardeal Mazarino, para espionar um inglês que teria descoberto a fórmula capaz de determinar os meridianos terrestres (instrumento cobiçado por várias nações

¹³Do italiano: “Non è un fatto linguistico, ma un fatto cosmologico. Bisogna innanzitutto costruire un mondo”.

¹⁴Do italiano: “Sogno, veglia ed eccitazione alcolica”.

¹⁵Do italiano: “Un narratore è sempre stretto d’assedio e non può fare tutto quello che vuole. Il bello è che la cinta di mura in cui è prigioniero se l’è costruita da solo e solo per vedere come si potesse uscirne”.

naquela época, devido à expansão marítima). O início do romance já define a condição, que aqui definimos “existencial”, do náufrago:

E orgulho-me, todavia, de minha humilhação e por estar condenado a tal privilégio, quase desfruto de uma salvação odiosa: acredito ser na memória humana o único exemplar de nossa espécie a ter naufragado num navio deserto (ECO, 2010a, p. 9).

Após o naufrágio do *Amarilli*, Roberto é o único a salvar-se e refugiar-se em um navio deserto, o *Daphne*, que também percorria aqueles mares pelas mesmas razões do *Amarilli*. Ele foi abandonado por seus passageiros, que acabaram sendo assassinados na ilha em frente à qual o navio é ancorado. Essa ilha é identificada por Umberto Eco como a Ilha Taveuni, uma das Ilhas Fiji, que o escritor escolheu para ambientação do romance por ser atravessada pelo 180° meridiano, aquele que, por convenção, foi escolhido como o ponto de mudança de data. Então, depois de várias reflexões e dias passados imaginando a presença de um Outro, o inventado irmão Ferrante, e das conversas com Padre Caspar, que se encontrava escondido no navio, Roberto entende que aquela era a ilha do dia anterior. Uma ilha definida por Furio Colombo, o primeiro a resenhar o romance de Eco em 1994 na Itália, como "tanto Paraíso, quanto Terra Prometida; mas, também, uma porção de terra real e visível a olho nu; ou, talvez, um sonho" (COLOMBO apud BIGNARDI, 1994, p. 29, trad. nossa)¹⁶.

Todo o romance se desenvolve, portanto, entre as obsessões e tentativas de sobrevivência física e psicológica do protagonista, configurando-se como uma metáfora da condição humana em uma época de descobertas, suspensa entre passado e futuro, entre inovação e tradição.

2.3.1 O tradutor Marco Lucchesi

Nascido em 1963 no Rio de Janeiro, de família italiana, Marco Lucchesi é poeta, ensaísta, professor da UFRJ e escritor premiado, além de tradutor (ACADEMIA..., [2014?]). Seus livros de poesia e de prosa, alguns dos quais nos foram enviados pelo próprio Lucchesi, como *Bizâncio* (1997), *A Memória de Ulisses* (2006), *O Sorriso do Caos* e *Saudades do Paraíso* (os últimos dois de 1997), exploram os universos da literatura e as experiências de tradução de Lucchesi, sendo possível enxergar a infinita luta entre duas faces em constante oposição, a de tradutor e a de autor. Esta é a sua resposta à pergunta “Como você concilia a

¹⁶Do italiano: “Sia Paradiso, sia Terra Promessa; ma anche un pezzo di terra reale e visibile a occhio nudo; o forse un sogno”.

sua atividade de tradutor com a de autor?”, na Entrevista concedida pelo autor em 2000 para a revista *Cadernos de Tradução*:

Concilio e desconcilio. Presença visível e invisível. Dizendo e não dizendo. Às vezes é preciso separar bem as instâncias. Outras muitas, é preciso integrá-las. Mas hoje é tudo física quântica. O observador interfere. O tradutor cria. O autor traduz... (LUCCHESI, 2000, p.135).

Tanto a lista de suas obras, antologias, traduções etc. quanto a dos prêmios recebidos está disponível no site da Academia Brasileira de Letras¹⁷, da qual ele é membro. Entre as traduções mais célebres, é importante destacar a de Primo Levi (*A Trégua*, 1997), Umberto Eco (*A Ilha do Dia Anterior*, 1995, e *Baudolino*, 2001) e Giambattista Vico (*A Ciência Nova*, 1999), além dos poemas de Hölderlin (1987) e de Rilke e Trakl (1996) (ACADEMIA..., [2014?]). Como afirmou Wilson Martins, entre as muitas personalidades que o elogiaram (inclusive o próprio Umberto Eco, como poderá ser observado a seguir), Lucchesi “destaca-se entre os intelectuais das gerações mais recentes pela amplitude de interesses, erudição ecumênica e incomum afinidade com a coisa literária” (MARTINS, 2008, p. 13).

Marco Lucchesi, longe de traduzir só do italiano, é estudioso e tradutor também de outras línguas, como alemão, russo, grego, latim, francês e espanhol, entre outras, tanto que foi considerado pelos críticos e jornalistas da década de noventa – de acordo com os jornais de então - um “garoto prodígio”, tendo apenas 31 anos quando da tradução do romance *L’Isola del Giorno Prima* (1994) de Umberto Eco. A esse propósito, é interessante ler as palavras que lhe foram dedicadas por seu colega, o escritor e tradutor Ivo Barroso, o qual, no Prefácio ao livro de Lucchesi *Saudades do Paraíso* (sucessão de relatos de experiências de viagem, leitura, escritura e tradução), assim o descreve:

Espeleólogo da solidão, escafandrista das profundezas do multiego [...]. Dantesco em virtude e vísceras [...]. Toxicômano do livro, adicto terminal da cultura [...]. Amante dos contrastes [...]. Marco retratista [...]. Marco reincidente [...]. Marco linguista [...]. Fazendo uma tradução impecável, na qual se entregou às chamadas da pesquisa em seu permanente anseio de perfeição, Marco, ao final do trabalho, recebeu do autor – Umberto Eco – duas cartas nas quais comenta seus [dele, Eco] erros, num torcicolo frasístico que pode levar o leitor a pensar que tais erros sejam do tradutor. Faço aqui a ressalva (BARROSO, 1997, p. 7-12).

Conforme destacado também por Ivo Barroso no trecho do Prefácio acima, Umberto Eco enviou ao tradutor Marco Lucchesi duas cartas (segue uma), que figuram ambas em tradução no

¹⁷Para informações mais detalhadas sobre sua bio- e bibliografia, é possível consultar no site: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=794>

livro *Saudades do Paraíso*, de 1997, e em que é ressaltada a alta qualidade do trabalho realizado:

Pelo que pude ver, a tradução parece-me bela, realmente. Além disso, vi como os jornais brasileiros deram justo e entusiasmado relevo ao seu trabalho. Por isso, mais uma vez, obrigado. Verifiquei rapidamente o texto e encontrei alguns erros que sobreviveram, que eu mesmo encontrei há pouco e que evidentemente não lhe foram comunicados. Como espero que ocorra uma nova edição, assinalo a página e a linha da edição brasileira [...]. Renovo-lhe mais uma vez os meus agradecimentos e espero poder encontrá-lo um dia, Umberto Eco (LUCCHESI, 1997c, p. 107-108).

A carta acima, exemplo do diálogo que ocorreu entre autor e tradutor, revela o hábito de Umberto Eco de sempre ficar atualizado com as traduções de suas obras lançadas em outros países. Agindo desta forma, ele mantém, na medida do possível, um mínimo de contato com seus tradutores para garantir que se realize uma troca de perspectivas capaz de amadurecer a leitura de ambos e, assim, enriquecer a tradução.

No que diz respeito ao trabalho de tradução do romance italiano *L'Isola del Giorno Prima*, realizado entre 1994 e 1995, o tradutor afirma que “em termos de erudição, foi uma de minhas tarefas mais espinhosas... O que me custou muitas horas no computador e insônias acumuladas. Um terror.” (LUCCHESI, 2000, p. 133). Assim como os outros romances de Umberto Eco, esta obra também é repleta de centenas de alusões e referências literárias, geográficas e históricas. Essas dificuldades foram descritas por Marco Lucchesi na Nota do Tradutor situada no começo do romance, em que ele prenuncia as complexidades do texto:

Mais um desafio de Umberto Eco. Talvez dos mais fascinantes, segundo uma dimensão textual. Romance escrito em barroco, *A Ilha do Dia Anterior* apresenta uma rede complexa de remissões, alusões e elisões [...]. Também ao tradutor, este romance representou um árduo desafio. Jamais perder de vista a fidelidade àquelas páginas [...], manter o compromisso dos extremos. Tais os limites da obra. Aberta (LUCCHESI, 2010, p. 7).

No trecho acima, é possível observar a consciência do tradutor em relação à tarefa enfrentada, bem como os principais obstáculos encontrados ao longo do texto, repleto de erudição, referências e citações. Para realizar esta árdua tarefa de tradução, Lucchesi afirma ter trabalhado muitas horas e meses, objetivando conseguir o melhor resultado possível na luta permanente para alcançar a fidelidade buscada por todo verdadeiro tradutor. Em *Saudades do Paraíso*, Marco Lucchesi continua com seu testemunho sobre o enorme esforço realizado para a tradução do romance:

O trabalho durou seis meses. Todo esse tempo na Ilha. Olhando-a com amor e desespero. Enamorado. Encantado. Aprisionado. Mais de sessenta dicionários. O mundo tornando-se um navio. As bibliotecas do Rio eram a estiva [...]. E algumas palavras demoravam semanas. Outras, meses. Era preciso checar as fontes do romance. Reexaminar as soluções. Transportar para o português (LUCCHESI, 1997c, p. 105).

Também a então gerente editorial da Record, Adélia Marques, afirmou que “a obra levou seis meses para ser realizada, contra os até trinta dias usualmente necessários à versão de uma obra ‘corriqueira’ da editora” (MARQUES apud PAVAM, 1995). Assim como os outros dois tradutores, Ivo Barroso e Eliana Aguiar, Marco Lucchesi igualmente realizou um trabalho atento e cuidadoso, respeitando tanto as relações intertextuais implícitas e explícitas quanto as fontes do romance. Imersos no universo erudito e polifônico que só um escritor como Umberto Eco sabe criar, os tradutores não sucumbem, mas, ao contrário, restituem com vigor e grande competência textos de extrema beleza e profundidade.

2.4 O ROMANCE *LA MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA* E SUA TRADUTORA ELIANA AGUIAR

O romance *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana*, em português *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, foi escrito por Umberto Eco e publicado na Itália em 2004 pela Editora Bompiani, enquanto que, no Brasil, foi traduzido por Eliana Aguiar e publicado em 2005 pela Editora Record. A história coloca em foco o protagonista Giambattista Bodoni, chamado de Yambo, um livreiro de meia-idade, de origens piemontesas e que vive em Milão. Depois de um acidente vascular cerebral, o homem acorda não lembrando nada relativamente à sua vida, sua família e seu passado, ao passo em que se lembra de todos os livros lidos até então, as citações e os acontecimentos históricos. Segundo o médico, o protagonista preserva a chamada “memória semântica”, ou seja, o conhecimento geral sobre o mundo, enquanto teria perdido a “memória autobiográfica”.

O romance está dividido em três partes: a primeira, “O Acidente”, narra o despertar de Yambo no hospital, seu estado de perda de memória e o retorno para casa com a esposa, Paola, que tenta ajudá-lo na reconstrução do dia-a-dia. A segunda parte, “Uma Memória de Papel”, é baseada na procura, por Yambo, de seu passado, com a mudança para Solara, sua cidadezinha de origem no Piemonte, na casa que fora de seus avós, onde o protagonista fará uma vasta pesquisa no meio de livros, imagens, músicas e lugares. A terceira e última parte, intitulada “OI NOΣΤΟΙ” (que, em grego, significa “Retornos”), é caracterizada por um

segundo acidente e o coma de Yambo, durante o qual ele imagina/revive toda sua vida passada, mas não consegue mais acordar.

A Misteriosa Chama da Rainha Loana (2005) é ambientado nos anos noventa mas, através das lembranças que surgem, o romance conta indiretamente a história italiana dos anos 1920 até 1940, correspondendo também às memórias pessoais de Umberto Eco. É importante observar, apesar de que o relato autobiográfico de um escritor nem sempre possa ser comparado ao conteúdo de seus romances que, nesse caso, as memórias pessoais de Umberto Eco são aquelas vivenciadas pelo protagonista. Na entrevista para *Harcourt* ([2005?]), é o próprio escritor que reconhece ter narrado – no texto de *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* - o período de sua infância e adolescência, assim como suas eram as imagens das revistas, quadrinhos, discos e capas de livros que aparecem ao longo do romance. Porém, ele afirma que sua intenção não era escrever uma autobiografia, mas a “biografia de uma geração” (ECO, [2005?]).

Por sua vez, Andreza Santos Cruz Maynard concorda com o fato de que o romance “não traça a trajetória de Mussolini e seus camisas negras rumo ao poder na Itália. A obra está mais preocupada em expor as experiências e as impressões de uma pessoa comum diante de um homem e um regime político que prometia salvar o país” (MAYNARD, 2009, p. 9). Trata-se de uma história coletiva esboçada sob uma perspectiva completamente original nesse romance, ou seja, a de um homem que teve seu passado fortemente prejudicado por causa de um acidente vascular cerebral. Diante deste fato, ele tenta reconstruir, aos poucos, não somente a própria história, mas também aquela de seu país, através dos exemplares gráficos e sonoros que encontra na casa do avô, além das experiências táteis e olfativas lá vividas. De fato, a obra foi descrita também como:

[...] um livro magnífico, no qual as memórias familiares do protagonista, os fatos históricos e as pequenas atenções do cotidiano assumem o mesmo irrenunciável valor, ou seja, aquele de doar ao homem perdido em uma existência caótica, uma bússola que lhe aponte o caminho, que lhe endireite os pés, e que lhe traga, enfim, a paz ao coração (MACERONI, 2011, trad. nossa)¹⁸.

Essas memórias são concretizadas através das imagens contidas no romance, graças às quais o leitor reconhece “imagens e canções que marcaram parte essencial da história da Itália

¹⁸Do italiano: “[...] un libro magnifico, nel quale le memorie familiari del protagonista, i fatti storici e le piccole accortezze del quotidiano assumono lo stesso irrinunciabile valore, ossia quello di donare all’uomo sperduto in un’esistenza caotica, una bussola che gli mostri il cammino, che gli indirizzi i piedi, e che gli porti, finalmente, la pace nel cuore”.

e do Mundo” (LUCCHESI, 2005). Além disso, nas últimas trinta páginas da obra, também figuram criações gráficas feitas pelo próprio Eco.

No que diz respeito ao título do romance, *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, o escritor e professor italiano afirma que, antes de começar a escrever o livro, tinha decidido que esse seria o título, pois fazia referência à denominação de um dos exemplares da coleção em quadrinhos *Cino e Franco* que sempre o fascinou desde criança. Portanto, segundo Umberto Eco, “uma vez que tinha estabelecido que aquele seria o título do meu livro, foi uma consequência natural que Yambo, quando percebia a sensação estranha de reconhecer alguma coisa de seu passado, pensasse naquela sensação como uma espécie de chama” (ECO, [2005?], trad. nossa)¹⁹. Essa chama, juntamente ao símbolo da névoa, presente ao longo de todo o romance e que representa a impossibilidade de enxergar o próprio passado devido à perda da memória, acompanha a dificuldade da rememoração e caracterizará, até o final, a desesperada busca por sua identidade.

O narrador do romance é o protagonista Yambo, um narrador autodiegético que conta a história de sua vida e fala em primeira pessoa, “mas no que tange ao conteúdo, esta pessoa fala a respeito de si como um outro, pois não conhece a história que relata” (CABRAL, 2013, p. 4). De fato, muitos *inputs* de memória são providenciados por pessoas alheias, como a esposa Paola, a assistente Sibilla, o amigo Gianni ou a antiga empregada Amalia. Essas pessoas fornecem algumas respostas procuradas por Yambo e, no final, é incerto o impacto que elas têm na reconstrução pessoal do narrador. Todo o romance poderia ser definido como a procura do passado e da memória através de imagens, sons, livros, revistas, sabores e lugares, entre outros fatores que teriam a capacidade de fazer despertar em Yambo alguma lembrança ou pista relativa à sua identidade antes do acidente. Para alcançar esse objetivo, o protagonista volta para os lugares da infância, ou seja, a casa em Solara onde ainda mora a velha empregada Amalia, e ali permanece durante semanas, procurando nos quartos e nas gavetas da casa, na capela, no porão e no sótão, tudo aquilo que pudesse ajudá-lo a reconstruir a existência passada. O leitor acompanha o protagonista nesta *recherche*, e parece que também seus sentidos são estimulados e amplificados juntamente com os de Yambo, através da leitura de livros e quadrinhos, da música, do olfato e da visão. Mais uma vez nesse romance, a intertextualidade é muito utilizada por Eco, que:

¹⁹Do inglês: “Once I stated that that had to be the title of my book, it came as a natural consequence that Yambo, when feeling the strange sensation of recognizing something of his past, thinks of that sensation as a sort of flame”.

[...] se diverte, como em seus romances anteriores, em distribuir pistas que leitores mais ou menos bem informados podem encontrar aqui e ali. A intertextualidade permanente é mais um dos elementos a exigir atenção, neste labirinto em que tudo parece estar disposto para não permitir que se encontre a saída. E, ainda assim, a própria intertextualidade exige cuidados. Evidente demais às vezes, é apenas um truque, um fingimento, uma sutileza esperta para distrair e iludir (RIBEIRO, 1995, p. 13).

Percebe-se, assim, que a intertextualidade é uma estratégia empregada também para despertar, em conjunto com a memória de Yambo, aquela pertencente aos leitores do romance. O escritor desafia seus leitores, que se lançam, junto a Yambo, nessa empreitada do conhecimento: a intertextualidade não pode prescindir do leitor, dependendo fortemente dele, de sua imaginação e conhecimento; e “estas camadas novas do texto, dispostas pela prática intertextual, formam com frequência o lugar onde se inscreve, às vezes, abstratamente, a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva” (SAMOYAULT, 2008, p. 90).

2.4.1 A tradutora Eliana Aguiar

As informações sobre Eliana Aguiar são mais limitadas em comparação às dos outros dois tradutores porque se limitam ao perfil que a mesma nos disponibilizou por e-mail (10 set. 2014), após solicitação feita devido ao fato de nenhuma outra informação ter sido encontrada, por nós, em outro lugar. A tradutora também se disponibilizou para responder as quatro perguntas que fazem parte do questionário por nós enviado em setembro de 2014 aos três tradutores, cujo trabalho ora se analisa, conforme pode ser observado em apêndice D.

A tradutora nasceu em 1950 em Porto Alegre e, após ter iniciado o curso de Psicologia na Universidade Santa Úrsula, o abandonou. Morou cinco anos na França, onde começou sua prática de tradução graças ao convite para verter alguns ensaios do francês para publicação na revista *Gradiva*, de psicanálise. Após alguns anos de traduções para várias revistas e outras publicações, realizou a tradução do primeiro romance em 1990, *Jovens damas vermelhas cada vez mais belas*, de Frédéric Fajardie, para a *Scritta* editorial. A primeira tradução do italiano chegou em 1996, com o convite de traduzir *Galileu Galilei*, de Ludovico Geymonat, para a Nova Fronteira. Além dos inúmeros livros traduzidos, Eliana Aguiar organizou e ministrou, em 2001, um curso de Introdução à Prática da Tradução Editorial para os formandos do curso de italiano do Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro. Do italiano, a tradutora ainda traduziu obras de Andrea Camilleri (*O Rei de Girgento*, Record, 2004), Leonardo Sciascia (*O dia da coruja*, Alfaguara, 2010), muitos livros de Umberto Eco (além do romance aqui em análise, é importante citar também a tradução de *Cinco Escritos Morais*,

Record, 1998; *Em que crêem os que não crêem*, Record, 1999; *Sobre a literatura*, Record, 2003; *História da Beleza*, Record, 2004; *Quase a mesma coisa*, Record, 2007, entre outros) e, mais recentemente, a obra de Giovanni Reale, *Introdução a Aristóteles* (Contraponto, 2013). Do francês e do espanhol, Eliana Aguiar ainda realizou traduções de André Malraux, Lucien Febvre, Carlos Ruiz Zafón e Mario Benedetti.

Para finalizar o capítulo, que teve o tríplice objetivo de apresentar o escritor, os seus romances e os respectivos tradutores, cabe ressaltar que a inclusão deste panorama inicial era imprescindível para que a leitura dos capítulos seguintes pudesse estar bem contextualizada no que diz respeito ao panorama de escritura, leitura e tradução dos referidos romances. Dessa forma será possível adentrarmos aspectos mais específicos das obras mencionadas e analisar, ao final, algumas amostras extraídas do *corpus*.

3 METÁFORAS VIVAS: QUESTÕES TEÓRICAS E ANÁLISE DE AMOSTRAS DO *CORPUS*

Como traduzir o diário de alguém que deseja tornar visível, por metáforas perspicazes, aquilo que mal consegue enxergar, enquanto caminha de noite com os olhos doentes? (ECO, 2010a, p. 13).

A citação epigráfica do romance de Umberto Eco, *A Ilha do Dia Anterior* (2010), presente no *corpus* deste estudo, inaugura o panorama sobre metáforas que o presente capítulo pretende fornecer. Quem pronuncia a frase é o narrador do romance, que parte do diário do protagonista Roberto para contar uma história repleta de surpresas que ocorre no século XVII, em que há um naufrago e uma ilha na sua frente, que ele não consegue alcançar. De fato, o romance inteiro se refere à condição existencial do naufrago e, para fazer isso, Umberto Eco usa inúmeras metáforas, como podemos observar na epígrafe, que pode ser interpretada tanto de forma figurada quanto literal. O protagonista tem uma doença nos olhos que não lhe permite uma exposição muito prolongada à luz, mas, ao mesmo tempo, ele não consegue enxergar por ser obcecado, uma vez que seus pensamentos, após tanto tempo sozinho no navio, não são mais coerentes.

A abundância de metáforas observada ao longo do romance, típica de toda a obra de ficção deste escritor italiano, nos levou a refletir sobre o tipo de emprego que Umberto Eco faz dessa figura de linguagem, e como isto acaba aparecendo nas traduções de suas obras. Porém, devido às inúmeras categorias de metáforas presentes no citado romance, o foco da análise foi restringido às metáforas vivas, uma significativa categoria que, conforme será observado a seguir, representa um desafio para os tradutores.

Portanto, o presente capítulo propõe-se, em primeiro lugar, a oferecer um panorama teórico sobre as categorias metafóricas e suas possíveis classificações para, em um segundo momento, discutirmos o emprego que Umberto Eco faz dessas em seus romances até que, por fim, comentaremos alguns exemplos concretos de metáforas vivas no *corpus* criado a partir dos três romances. Desta maneira, com um maior conhecimento da metáfora viva e de seu uso pelo escritor italiano, será possível, no capítulo final da dissertação, analisarmos as escolhas realizadas pelos tradutores na hora de transpor, para o universo linguístico e cultural brasileiro, essas ricas figuras de linguagem.

3.1 PANORAMA TEÓRICO SOBRE METÁFORAS

Basta analisarmos algumas pesquisas de cunho linguístico e literário relativamente às figuras de linguagem, para notar que a maioria concentra-se, sobretudo, nas assim chamadas “metáforas mortas”, ou “catacreses”²⁰, e nas expressões idiomáticas, principalmente por causa da dificuldade do tradutor de transpor para o texto e para a cultura de chegada o mesmo impacto e alcance metafórico que estão cristalizados na cultura de origem. Exemplo comum é a expressão inglesa “It’s raining cats and dogs” (ECO, 2011c, p. 7), que não poderia ser traduzida literalmente (a menos que o contexto indique de outra forma), porque causaria um efeito de estranhamento no leitor, o qual, no mínimo, poderia acusar o tradutor de “incompetente”, conforme afirma Eco (2011c, p. 7). Portanto, a expressão mais adequada, mas claramente menos “fiel”, seria *piove a catinelle* em italiano, e *está chovendo a cântaros* ou, ainda, *está chovendo canivete* em português.

As traduções “culturais” das catacreses e das expressões idiomáticas têm representado o assunto predileto dentre as pesquisas e os trabalhos de conclusão de curso de várias universidades do mundo, como é o caso da Escola para Tradutores e Intérpretes da Universidade de Bolonha. É um assunto fascinante, sem dúvida, apesar de o estudo sobre a “metáfora viva” ser deixado parcialmente de lado, talvez em razão da suposta escassa relevância cultural que essas metáforas revelam, ou pela função comunicativa marginal que, aparentemente, possuem. As metáforas vivas, estudadas e admiradas desde a Grécia Antiga, recebendo peculiar veneração durante o século XVI, são definidas pelo linguista e professor italiano Michele Prandi não como “simples reformulações de conceitos metafóricos compartilhados, mas como interpretações textuais do significado de expressões complexas que combinam conceitos atômicos de uma forma conflitante” (PRANDI, 2012, p. 148, trad. nossa)²¹. Um típico exemplo de metáfora viva, “a lua sonha”, revela que a base desse tipo de metáfora é o conflito e a criatividade, sendo, assim, mais analisada na poesia do que na prosa. Se, no passado, a metáfora viva era considerada como um puro fenômeno inventivo digno de respeito e devoção, hoje em dia é bastante negligenciada (PRANDI, 2012, p. 148), talvez

²⁰ PRANDI (2012, p. 155) utiliza este termo “para denotar uma extensão de significado metonímica ou metafórica isolada e morta” (trad. nossa do inglês: “to denote an isolated and dead metaphorical or metonymic extension of meaning”).

²¹ Do inglês: “Mere rewordings of shared metaphorical concepts but textual interpretations of the meaning of complex expressions that combine atomic concepts in a conflictual way”.

porque exista a convicção de que não há mais contribuições que possam ser realizadas sobre tal assunto²².

Portanto, um dos desafios deste trabalho é analisar o papel das metáforas vivas e seu vasto emprego pelo escritor nos romances, para, no último capítulo, investigar suas traduções e seu impacto na cultura de chegada, juntamente com a análise das traduções de listas e estrangeirismos extraídos dos mesmos capítulos dos romances citados.

3.1.1 Interpretação e classificações das metáforas

Antes de analisar o fenômeno metafórico, é importante lançarmos algumas interrogações imprescindíveis, ou seja, o que é exatamente a linguagem literal? Qual o impacto que ela exerce sobre a interpretação de um enunciado? Fraser fornece uma resposta interessante:

Falar de forma literal é pretender transmitir o significado literal da frase pronunciada; ou seja, querer dizer o que se diz. De outro lado, falar de forma não literal (figurativamente) significa transmitir não o significado literal da frase pronunciada, mas, ao contrário, algum significado diferente – um que seja relacionado de alguma forma convencional ao significado literal (FRASER, 1993, p. 331, trad. nossa)²³.

Saber interpretar o enunciado metafórico é a primeira tarefa do leitor/tradutor e, a tal propósito, Eco afirma que “uma vez interpretada, a metáfora certamente nos dispõe a ver o mundo de modo diverso, mas para interpretá-la cumpre-nos perguntar não *por quê* mas *como* ela nos mostra o mundo desse novo modo” (ECO, 2004b, p. 122). Ao analisarmos as escolhas tradutórias, esta será uma consideração importante a levar em conta, ou seja, qual o impacto e novo modo pelo qual as metáforas mostram o mundo.

Vários estudos sobre metáforas se sucederam ao longo dos séculos, desde Aristóteles até a atual teoria cognitiva elaborada por Lakoff e Johnson (1993; 2003). Todas as tentativas de classificação e definição das metáforas acabaram sendo não completamente abrangentes, porque o fenômeno metafórico envolve não só uma transferência e uma interação (PRANDI, 2007), mas está igualmente aberto a vários horizontes de invenção e significado. Desde o início, a metáfora foi considerada tanto como um mero instrumento estilístico quanto como resultado da criação do gênio dos poetas e escritores. Com o passar dos tempos, ela foi tratada

²² O recente artigo de Prandi, “A Plea for Living Metaphors: Conflictual Metaphors and Metaphorical Swarms” (2012), ressalta a necessidade de nova pesquisa sobre as metáforas vivas.

²³ Do inglês: “To speak literally is to intend to convey the literal meaning of the sentence uttered; that is, to mean what you say. On the other hand, to speak nonliterally (figuratively) is to intend to convey not the literal meaning of the sentence uttered but, rather, some different meaning – one that is related in some conventional way to the literal meaning”.

como ferramenta de uma linguagem obscura destinada a enganar os povos, passando, no século XVII, por uma adoração quase visceral. Por exemplo, em uma passagem do romance *A Ilha do Dia Anterior* (2010), ambientado nesta época, é possível observar a veneração da metáfora, recurso precioso da linguagem que poucos homens privilegiados sabiam utilizar:

És um fidalgo, e muito em breve hás de tornar-te o que em Paris chamam de um Homem Honrado, tão hábil nos torneios verbais quanto na espada. E saber formular Metaphoras, e, portanto, ver o Mundo imensamente mais vário de quanto pareça aos incultos é Arte que se aprende²⁴ (ECO, 2010a, p. 13).

Como precioso instrumento da *ars oratoria*, a metáfora sempre foi analisada dentro de perspectivas multidisciplinares. No entanto, a teoria mais significativa das últimas décadas é, sem dúvida, aquela proposta por Lakoff e Johnson na famosa obra, de 1981, *Metaphors we live by*²⁵ que iluminou os estudos ao introduzir o conceito de “metáfora conceitual”. Segundo os estudiosos, a metáfora não representa simplesmente um fenômeno lexical corriqueiro, mas uma verdadeira ligação entre mapas conceituais. Portanto, segundo Lakoff:

As metáforas são mapeamentos entre domínios conceituais [...]. Cada mapeamento é um conjunto fixo de correspondências ontológicas entre entidades em um domínio-fonte e entidades em um domínio-meta [...]. Os mapeamentos não são arbitrários, mas enraizados no corpo e na experiência e conhecimento do cotidiano (LAKOFF, 1993, p. 245, trad. nossa)²⁶.

A metáfora conceitual assim concebida estaria enraizada em nossa experiência do mundo, em nossa maneira de pensar e de interpretar a realidade em que vivemos. Segundo essa teoria, ela seria um fenômeno ordinário, e não algo ornamental e decorativo como foi acreditado durante séculos. A abordagem cognitiva faz com que a metáfora não seja mais considerada como uma operação de substituição ou de simples transferência, mas como um processo complexo de interação, às vezes coerente, outras conflitante, expressando uma vasta rede de relações conceituais. A compreensão das teorias sobre metáfora conceitual é fundamental para qualquer análise da metáfora também em âmbito literário, de acordo com Jonathan Picken:

²⁴ A ortografia arcaica citada corresponde àquela utilizada pelo tradutor no romance para reproduzir o italiano do século XVII.

²⁵ A edição consultada para fins deste trabalho foi a publicada em 2003.

²⁶ Do inglês: “Metaphors are mappings across conceptual domains [...]. Each mapping is a fixed set of ontological correspondences between entities in a source domain and entities in a target domain [...]. Mappings are not arbitrary, but grounded in the body and in everyday experience and knowledge”.

A teoria da metáfora conceitual parece ser uma ferramenta poderosa para que a interpretação da metáfora na literatura faça sentido. Se as metáforas conceituais guiarem nossas interpretações conforme sugere a teoria, então é possível fazer previsões bastante claras sobre a maneira em que grupos específicos de leitores interpretarão metáforas linguísticas em textos literários, especialmente as metáforas que são comparativamente convencionais (PICKEN, 2007, p. 53, trad. nossa)²⁷.

Como a literatura é uma maneira de representar e (re)categorizar o mundo, consequentemente as metáforas usadas são o espelho de como se enxerga a realidade, levando o escritor a elaborar metáforas conforme sua maneira de pensar, enraizada em suas especificidades culturais. É por tal razão que o estudo das metáforas em termos da tradução se revela essencial, porque essas não são isoladas do sistema linguístico e sociocultural em que estão inseridas.

Para poder detectar, analisar e comentar as metáforas presentes nos capítulos escolhidos dos romances, considerou-se importante utilizar uma categorização. Por razões de coerência com nossas pesquisas precedentemente realizadas na Itália, registradas em trabalho acadêmico de conclusão de curso de especialização, e porque é íntima convicção de que esta categorização retrata de forma adequada as características do fenômeno metafórico, será adotada a classificação empregada pelo linguista e professor italiano Michele Prandi, compartilhada pela maioria dos estudiosos da área. Tal classificação, que se apoia no grau de convencionalidade e enraizamento da metáfora dentro de uma determinada comunidade linguística, distingue as metáforas entre vivas, mortas (catacreses e expressões idiomáticas) e conceitos metafóricos ativos. Enquanto as primeiras são metáforas “novas”, inventadas pelo falante/escritor, as metáforas mortas estariam cristalizadas no uso linguístico de uma comunidade de falantes que, às vezes, se servem delas de forma inconsciente; consequentemente, essa tipologia metafórica é considerada como “morta” ou “isolada”, uma vez que falar “*braço da poltrona*” ou “*dentes de alho*”, por exemplo, não provoca qualquer sentimento de estranhamento ou de atipicidade. A interação entre os campos conceituais não é conflitante (como acontece, ao contrário, com as metáforas vivas), porque se realiza uma adaptação com o “ambiente estranho” que recebe o conceito, designando, assim, uma metáfora coerente e conceitualmente inativa (PRANDI, 2008). De forma semelhante, no caso das expressões idiomáticas, não apenas uma palavra isolada é adaptada, mas uma expressão em forma predicativa. As expressões idiomáticas sempre representaram fonte de conflitos

²⁷ Do inglês: “Conceptual metaphor theory appears to be a powerful tool for making sense of the interpretation of metaphor in literature. If CMs guide our interpretations in the way the theory suggests, then it becomes possible to make fairly clear predictions about how particular groups of readers are likely to interpret linguistic metaphors in literary texts, especially metaphors that are comparatively conventional”.

culturais e “problemas” tradutórios, motivo pelo qual muitos pesquisadores consagraram livros e pesquisas ao assunto, como, por exemplo, *In other words: a coursebook on translation*, de Mona Baker (1992), *Is that a fish in your ear* (2011) de David Bellos bem como as pesquisas conduzidas pela estudiosa brasileira Cláudia Maria Xatara (2002; 2008).

Entre as metáforas vivas e as mortas estariam os conceitos metafóricos ativos, que representam uma posição intermediária entre os dois tipos (GARWOOD; SPINOLO, 2010, p. 182), e que “tendem a formar redes de relações ativas e produtivas” (PRANDI, 2010, p. 311, trad. nossa)²⁸. Os conceitos metafóricos ativos possuem características em comum tanto com a metáfora viva quanto com a metáfora morta: como essas últimas, eles são coerentes e compartilhados dentro de uma comunidade linguística, mas ao mesmo tempo, diferentemente das catacreses, também possuem um componente projetivo (PRANDI, 2008, p. 43). Eis um exemplo disso extraído do romance *A Ilha do Dia Anterior* (2010):

É Roberto que ao contar à Senhora se contradiz [...], e escreve sem decidir o que depois escolherá, desenhando por assim dizer as **peças de seu tabuleiro de xadrez**, sem decidir de imediato quais devia **mover** e como **dispô-las** (ECO, 2010a, p. 22, grifo nosso).

As peças do tabuleiro, aqui representando metaforicamente os comportamentos a serem tomados pelo protagonista, indeciso sobre a maneira de agir no navio, contêm este elemento da projetabilidade e de coerência, eis que podem ser movidas ou usadas de forma tática.

Conforme mencionado na introdução e no início do presente capítulo, a categoria que nos interessa para este estudo é a das metáforas vivas, as quais se situam em direção completamente oposta às metáforas mortas, porque não são coerentes e respondem a um impulso de pura criatividade de seu inventor. Essa tipologia metafórica permite a criação de novas perspectivas sobre o mundo e abre infinitos horizontes, exatamente graças ao conflito conceitual do qual ela se origina. Porém, esse conflito “não é percebido como uma falha, mas como um recurso e uma ocasião – a prova de que a estrutura da expressão contém as sementes da criação conceitual” (PRANDI, 2010, p. 311, trad. nossa)²⁹. Um exemplo de metáfora viva extraído do nosso *corpus* é “l'alba che **sbavava** cerea” (ECO, 2011a, p.16, grifo nosso), em português “a alvorada que já se **derramava** cérea” (ECO, 2010a, p. 21, grifo nosso). Percebe-se aqui o estabelecimento de um conflito entre o substantivo “alvorada” e o verbo “derramar-

²⁸ Do inglês: “[...] tend to form active and productive relational networks”.

²⁹ Do inglês: “[...] is not felt as a fault, but as a resource and an occasion – the proof that the structure of the expression contains the seeds of conceptual creation”.

se” (em italiano este conflito fica ainda mais visível, eis que o verbo *sbavare* faz referência à saliva que escorre da boca).

Também Jorge Luis Borges fala da distinção entre metáforas vivas e mortas, as últimas reproduzindo modelos muito comuns na vida cotidiana, como a relação entre a ideia de dormir e morrer, entre mulheres e flores, entre rios e tempo, entre outras (BORGES, 2001, p. 4). Segundo o escritor, com esses poucos modelos as variações que podem ser criadas são potencialmente infinitas. Por outro lado, as metáforas vivas estimulariam de forma especial a imaginação, como “red de hombres” e “camino de la ballena” (BORGES, 2001, p. 7), que não podem ser reconduzidos a modelos pré-estabelecidos. Essa modalidade de metáfora sai dos padrões e dos modelos comuns para fascinar o leitor e levá-lo ao descobrimento de outras redes maravilhosas da invenção e do conhecimento.

3.2 USO DAS METÁFORAS VIVAS POR UMBERTO ECO

A narrativa de Umberto Eco sempre foi caracterizada, desde seu primeiro romance, *Il Nome della Rosa* (1980), por uma forte presença de metáforas e de outras figuras de linguagem, representando um dos aspectos caracterizadores de sua escrita fortemente erudita e desafiadora *vis-à-vis* seus leitores. Seus romances estabelecem uma complexa metáfora da condição humana, como é o caso de *A Ilha do Dia Anterior* (2010), que retrata o naufrágio do ser humano e das fronteiras do conhecimento, e em que a “personagem-metáfora, Roberto encontra uma fronteira intransponível, que o separa de um paraíso tropical situado no dia de ontem” (TEIXEIRA, 1995, p. 29). Esse romance estaria caracterizado, segundo Borges de Garuva, por “uma profusão livre e leve de jogos da linguagem que resultam numa combinação tão vertiginosa de imagens, a ponto de elevar o romance à condição de uma única e bela metáfora do conhecimento” (GARUVA, 1995, p. 19). O mesmo acontece no segundo romance escrito por Eco, *Il Pendolo di Foucault* (1988), em que:

As relações intertextuais acirram-se à medida que se aprofunda a leitura metafórica do romance. Partindo da alegoria cabalística no romance como ressignificação do processo de leitura e interpretação, chega-se à outra importante alegoria: a máquina de criar textos inventada por Belbo [...]. Ainda em relação aos efeitos metafóricos criados pelo romance, seria oportuno não perder de vista o princípio fundador da Cabala, a saber, instrumento que torna possível compreender a essência da criação da vida e da verdade humana (FIORUCI, 2010, p. 10-11).

Portanto, é possível afirmar que existe uma macrorrede metafórica em cada obra ficcional do escritor italiano, acompanhada por uma microrrede de metáforas que se originam

das grandes áreas semântico-conceituais exploradas em nível macro pelo romance, mas que também fazem parte do estilo do autor. Por exemplo, as imagens da ilha cercada por água e do naufrágio do protagonista são retratadas através de metáforas vivas muito impactantes (que analisaremos mais detalhadamente na próxima seção), como a do navio visto como um **“flutuante bastião, prisioneiro do mar** que me defende do mar, punido pela clemência do céu, amorado neste **imo sarcófago**, aberto a todos os sóis, neste **aéreo subterrâneo**, neste **cárcere inexpugnável** que me **oferece a fuga** por todos os lados” (ECO, 2010a, p. 12, grifo nosso). Também no terceiro romance aqui em análise, *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005), baseado na reconstrução da memória do protagonista, observa-se que “para dar conta do caráter abstrato e muitas vezes sensitivo da memória, as metáforas são as principais formas de tentativa de tradução dessa experimentação do lembrar” (TEIXEIRA, 2007, p. 77).

Vários livros foram publicados na Itália sobre a narrativa de Eco, como é o caso do livro de Franco Forchetti, *Il Segno e la Rosa* (2005), em que o autor realiza um estudo dos símbolos e das metáforas empregadas por Eco em seus romances, os quais se tornariam “o último recurso da pesquisa do conhecimento, o lugar eletivo em que o estilo narrativo se torna metáfora da visão epistemológica” (FORCHETTI, 2005, p. 11, trad. nossa)³⁰. Em sua obra, Forchetti analisa detalhadamente todas as imagens e metáforas usadas no jogo narrativo de Umberto Eco, destacando que algumas se repetem nos vários romances, como a simbologia baseada nos espelhos, nas bibliotecas e no labirinto, de influência borgeana, e muitas outras, entre as quais as máquinas e os lugares góticos. Forchetti fala de “ideias obsessivas” ou “seminais” que caracterizariam a narrativa de Eco, como em *O Pêndulo de Foucault* (2013), baseado em duas ideias seminais já citadas anteriormente, o pêndulo e a corneta, que “de alguma forma forçam o autor empírico a escrever e que se tornam os núcleos orbitais do cosmo romanescos” (FORCHETTI, 2005, p. 84, trad. nossa)³¹. Essas imagens, segundo Forchetti, antes de se tornarem objetos do romance, “foram epifanias, imagens que criaram, obsessivamente, vórtices na mente do autor, imagens grávidas de significados não ainda plenamente inteligíveis, símbolos em embriões, larvais” (FORCHETTI, 2005, p. 84, trad. nossa)³². É importante refletirmos sobre tais imagens recorrentes nos romances de Eco, para podermos melhor identificar, na parte relativa à análise das metáforas, sua origem e raízes dentro da narrativa do autor.

³⁰ Do italiano: “L’ultima spiaggia della ricerca conoscitiva, il luogo elettivo dove lo stile narrativo diventa metafora della visione epistemologica”.

³¹ Do italiano: “[...] che in qualche modo costringono l’autore empirico a scrivere e che divengono i nuclei orbital del cosmo romanescos”.

³² Do italiano: “[...] sono stati epifanie, immagini che hanno vorticato ossessivamente nella mente dell’autore, immagini gravide di significati non ancora pienamente intellegibili, simboli in embrione, larvali”.

3.3 COMENTÁRIOS SOBRE ALGUMAS METÁFORAS EXTRAÍDAS DO *CORPUS*

No *corpus* criado a partir de três capítulos dos romances *O Pêndulo de Foucault* (2013), *A Ilha do Dia Anterior* (2010) e *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005), foram detectadas em torno de cem metáforas vivas, conforme é possível ver no Apêndice A. Apesar da igualmente numerosa presença dos outros tipos de metáforas, não foi possível incluí-las no *corpus* por causa de espaço e foco do trabalho. A seleção das metáforas vivas foi a tarefa mais árdua em termos de criação do *corpus*, porque sua identificação é sempre ligada a um juízo subjetivo dos leitores. É sobre a interpretação das metáforas que o mesmo Umberto Eco desenvolveu muitas reflexões em *Os Limites da Interpretação* (2004), afirmando que:

A interpretação metafórica nasce da interação entre um intérprete e um texto metafórico, mas o resultado dessa interpretação é permitido tanto pela natureza do texto quanto pelo quadro geral dos conhecimentos enciclopédicos de uma certa cultura (ECO, 2004b, p. 123).

Um exemplo é oferecido no romance *A Ilha do dia Anterior* (2010). No primeiro capítulo, encontramos a expressão “navio de **empestados**” (ECO, 2010a, p. 17, grifo nosso), em italiano “nave di appestati” (ECO, 2011a, p. 14). Esse exemplo torna-se importante ao mostrar que o contexto, bem como os conhecimentos de cada indivíduo, são fatores determinantes na hora de interpretar um enunciado: a expressão “nave di appestati” poderia ser interpretada metaforicamente no sentido mais comum usado hoje em dia na língua italiana, ou seja, os *apestati* são pessoas pouco recomendáveis, marginalizadas, depravadas. Porém, neste caso, o enunciado deve ser interpretado de maneira literal: o navio é cheio de “apestati”, ou seja, pessoas contaminadas pela peste. O teórico Jonathan Picken afirma, a esse propósito, que a compreensão da metáfora na literatura é ainda mais problemática:

Os textos literários, às vezes, parecem ser criados para complicar a compreensão em termos literais e/ou figurados. Às vezes, podem fazê-lo usando metáforas não-explicítas que não fornecem praticamente nenhuma pista clara sobre o potencial de compreensão figurada (PICKEN, 2007, p. 49, trad. nossa)³³.

Portanto, muitos cuidados devem ser empregados na hora de identificar metáforas vivas e, como em nosso caso, no momento de distingui-las dos conceitos metafóricos e das metáforas mortas. Foi igualmente necessário diferenciar (e excluir) as metáforas das personificações e dos símiles em que a comparação é explícita, por exemplo, “como um

³³ Do inglês: “Literary texts sometimes appear to be designed to complicate comprehension in literal and/or figurative terms. Sometimes they may do this by using inexplicit metaphors that provide virtually no overt cues of figurative comprehension potential”.

Ressurgente da Hungria” (ECO, 2010a, p. 20). Outra distinção difícil a ser realizada foi entre metáfora viva e conceito metafórico ativo, eis que esse é semelhante às metáforas mortas em termos de coerência, apesar de possuir um componente projetivo idêntico às metáforas vivas. Observamos o caso abaixo, extraído de *A Ilha do Dia Anterior* (2010):

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
6-8	Forse, se il cielo pietoso non mi invierà soccorso, Voi non leggerete mai questa lettera che ora vi scrivo, e arso come una face dalla luce di questi mari io mi farò oscuro agli occhi vostri, siccome una Selene che, troppo ahimè goduto della luce del suo Sole, a mano a mano che compie il suo viaggio oltre la curva estrema del nostro pianeta, derubata del soccorso dei raggi dell'astro suo sovrano , dapprima si assottiglia a imagine della falce che le recide la vita, poi, sempre più illanguidita lucerna del tutto si dissolve in quel vasto ceruleo scudo ove l'ingegnosa natura forma eroiche imprese ed emblemi misteriosi dei suoi segreti.	08	Talvez, se o céu piedoso não me houver de acudir, vós não podereis jamais ler esta carta que eu agora vos escrevo, e abrasado como um facho de luz destes mares, eu hei de tornar-me oculto ao vosso olhar, como se fora uma Selene que muito desfrutou – ai de mim! – a luz de seu Sol, e ao cumprir sua viagem além da curvatura extrema de nosso planeta, furtada ao socorro dos raios de seu astro soberano , primeiro se adelgaça, seguindo a imagem de uma foice que põe termo à vida, e depois, lanterna esmaecida , de todo se dissolve naquele vasto cerúleo escudo , onde a engenhosa natureza forma heroicas empresas e emblemas misteriosos de seus segredos.	12

[Quadro extraído do Apêndice A, Tabela nº2]

Tanto a expressão “abrasado como um facho de luz destes mares” quanto “como se fora uma Selene que muito desfrutou – ai de mim! – a luz de seu Sol, e ao cumprir sua viagem além da curvatura extrema de nosso planeta” (ECO, 2010a, p. 12) não foram incluídas no *corpus* de análise porque são símiles, isto é, comparações explícitas devido à presença de *como*. De forma idêntica, a expressão “primeiro se adelgaça, seguindo a imagem de uma foice que põe termo à vida” (ECO, 2010a, p. 12) não foi incluída porque “seguindo a imagem de uma foice” determina também a presença de um símile, criando uma relação explícita entre Selene e a foice. Por conseguinte, as metáforas vivas retidas foram as expressões “furtada ao socorro dos raios de seu astro soberano”, “lanterna esmaecida” e “vasto cerúleo escudo” (ECO, 2010a, p. 12). Neste exemplo, muito denso em linguagem figurada, o protagonista se compara (explicitamente) a uma Selene, a deusa da lua na mitologia grega. O seu astro soberano, o Sol, furta-lhe, metaforicamente, os raios, até quando ela (representando o protagonista) se torna uma “lanterna esmaecida” que se dissolve no céu, comparado, ainda por uma metáfora viva, criativa e original, a um “vasto cerúleo escudo”. Outra metáfora que precisou de especial atenção é a seguinte:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
22	Era tornato nella camera di comando: uscendo sulla galleria si poteva vedere l'Isola, si poteva – scriveva Roberto – fissare con occhi di lonza il suo silenzio.	13	Voltara à cabine de comando: saindo para a galeria, podia-se ver a Ilha, podia-se – escrevia Roberto – fixar com olhos de pantera o seu silêncio.	16

[Quadro extraído do Apêndice A, Tabela nº2]

No caso acima, a tradução em português torna a metáfora uma catacrese, eis que “olhos de pantera” é uma expressão cristalizada no sistema linguístico e cultural de chegada. No entanto, o mesmo não acontece com a metáfora em italiano, porque, nessa língua, uma metáfora morta seria “con occhi di pantera” e também “con occhi di lince”, felino carnívoro que em português é chamado de lince. Ao contrário, a expressão “con occhi di lonza” não obteve resultados na internet e nos dicionários consultados, caracterizando-a, portanto, como metáfora viva no nosso *corpus*. A *lonza* foi uma das três feras, ao lado do leão e da loba, encontradas por Dante no Inferno em *A Divina Comédia*, sendo traduzida em português por “pantera” e, da mesma forma, pelo tradutor Marco Lucchesi na tradução do romance de Eco.

O exemplo que segue, extraído de *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005), também exigiu muita reflexão e pesquisa: “É você que ainda está afogueado e, como o sujeito da piada (contada por Gianni quando lhe disse dos testes no hospital), vê sempre aquilo em **todas as manchas de tinta** que o médico mostra” (ECO, 2005, p. 111, grifo nosso). O protagonista do romance tenta recuperar a memória e faz isso na casa dos avós na sua região natal da Itália, redescobrimo os lugares, os livros, a música e a comida que caracterizaram sua infância e adolescência. No exemplo citado, Yambo está falando consigo mesmo, questionando as lembranças que surgem, sobretudo no que diz respeito à sua assistente Sibilla e ao fato de que ele possa ter tido algum relacionamento com ela. E lembra-se da piada de Gianni, sobre o fato de que ele via sempre a mesma coisa em todas as manchas de tinta mostradas pelo médico. O enunciado foi inicialmente interpretado como metafórico, pensando que as manchas de tinta simbolizassem as imagens e coisas que o médico lhe mostrava, mas, após pesquisa, foi descoberta a existência de um teste, o de Rorschach (HERMANN..., [20--?])³⁴, baseado no uso de manchas de tinta e que trabalha de várias formas com memória e personalidade, razão pela qual o enunciado deve ser visto de forma literal, e não metaforicamente.

³⁴ Para mais informações, consultar a página: <http://www.rorschachonline.com/pt/history.aspx>

Voltando para as metáforas vivas, foco de nosso estudo, vale a pena destacar que algumas metáforas originais e criativas inseridas por Eco conduzem a uma simbologia recorrente em cada romance, como é o caso do pêndulo em *O Pêndulo de Foucault* (2013), do mar e do naufrágio em *A Ilha do Dia Anterior* (2010) e da oposição chama/névoa em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005). Os títulos dos romances já englobam as principais metáforas que aparecerão no texto. Em ordem cronológica de publicação dos romances, observamos as seguintes metáforas que pertencem às macroáreas simbólicas citadas, começando com *O Pêndulo de Foucault* (2013):

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
2-4	Se, come un tempo, avesse sfiorato con la sua punta uno strato di sabbia umida disteso sopra il pavimento del coro, avrebbe disegnato a ogni oscillazione un solco leggero sul suolo, e il solco, mutando infinitesimalmente di direzione ad ogni istante, si sarebbe allargato sempre più in forma di breccia, di vallo, lasciando indovinare una simmetria raggiata – come lo scheletro di un mandala, la struttura invisibile di un pentaculum, una stella, una mistica rosa . No, piuttosto una vicenda, registrata sulla distesa di un deserto, di tracce lasciate da infinite erratiche carovane . Una storia di lente e millenarie migrazioni [...].	10	Se, como outrora, sua ponta estivesse roçando uma camada de areia úmida espalhada sobre o pavimento do coro, teria desenhado a cada oscilação um leve sulco no solo, e o sulco, mudando infinitesimalmente de direção a cada instante, ter-se-ia alargado sempre em forma de brecha, de vala, deixando adivinhar uma simetria radiada – como um esqueleto de mandala, a estrutura invisível de um pentáculo, de uma estrela, de uma rosa mística . Não melhor talvez o revés, registrado na extensão do deserto, dos traços que deixaram caravanas infinitas e erráticas . Uma história de lentas e milenárias migrações [...].	10
5	In quel momento, alle quattro del pomeriggio del 23 giugno, il Pendolo smorzava la propria velocità a un'estremità del piano d'oscillazione, per ricadere indolente verso il centro, acquistar velocità a metà del suo percorso, sciabolare confidente nell'occulto quadrato delle forze che ne segnava il destino .	10	Naquele momento, às quatro da tarde de 23 de junho, o Pêndulo amortecia a própria velocidade numa extremidade do plano de oscilação, para recair indolente em direção ao centro, readquirir velocidade a meio do percurso e desferir seus golpes de sabre confidentes no quadrado oculto das forças que o destino lhe apontava .	10
6-8	Se fossi rimasto a lungo, resistente al passare delle ore, a fissare quella testa d'uccello, quell'apice di lancia, quel cimiero rovesciato , mentre disegnava nel vuoto le proprie diagonali [...].	10	Se eu permanecesse muito tempo, resistente ao passar das horas, a fixar aquela cabeça de pássaro, aquele ápice de lança, aquele elmo emborcado , enquanto desenhava no vazio as suas diagonais [...].	10
9-13	E io partecipavo ora di quell'esperienza suprema, io che pure mi muovevo con tutto e col tutto, ma potevo vedere Quello, il Non Movente, la Rocca, la Garanzia, la caligine luminosissima che non è corpo, non ha figura forma peso quantità o qualità [...].	11	E eu participava agora daquela experiência suprema, eu que, embora me movesse com tudo e com o todo, podia ver o Quid, o Não Movente, a Rocha, a Garantia, a caligem luminosíssima que não é corpo, não tem figura forma peso quantidade ou qualidade [...].	11

[Quadros extraídos do Apêndice A, Tabela nº1]

Os exemplos acima, extraídos do primeiro capítulo do romance, retratam o protagonista Casaubon que está no *Conservatoire* de Paris refletindo sobre o funcionamento perfeito do Pêndulo, do cosmo e do *Quid* que seria responsável por tudo isso, sentindo-se participe de uma “experiência suprema” (ECO, 2013, p. 11). Como afirma Forchetti, professor e estudioso italiano de Umberto Eco, a metáfora do pêndulo, “que se torna obsessiva e percorre todo o romance, capaz de evocar significados plurais, fazendo com que a valência simbólica envolva a inicial epifania visual” (FORCHETTI, 2005, p. 88, trad. nossa)³⁵, representa o pilar do romance e muitas outras metáforas são construídas em volta dela. O pêndulo, com seu mecanismo perfeito, tendo “a estrutura invisível de um pentáculo, de uma estrela, de uma rosa mística” (ECO, 2013, p. 10), faz com que o protagonista compare seu oscilar aos traços deixados por caravanas no deserto, aludindo, assim, através de uma metáfora de extrema originalidade, a “uma história de lentas e milenárias migrações” (ECO, 2013, p. 10). De maneira idêntica, o segundo trecho é construído em volta do funcionamento do pêndulo que, sempre metaforicamente, é comparado a um guerreiro que desfere “seus golpes de sabre confidentes no quadrado oculto das forças que o destino lhe apontava” (ECO, 2013, p. 10). Por meio de metáforas vivas, o pêndulo é ainda comparado, no terceiro exemplo, a uma cabeça de pássaro, a um ápice de lança e a um elmo emborcado. O quarto e último trecho, sempre nos quadros acima, é a tentativa de descrição das propriedades do *Quid*, que se faz antes de forma afirmativa (e metafórica), isto é, o *Quid* é o “Não Movente, a Rocha, a Garantia [...]” (ECO, 2013, p. 11) e, depois, na segunda parte da frase, de forma negativa, por exclusão, listando tudo aquilo que esse *Quid*, princípio que rege o mundo, não é.

No que diz respeito ao segundo romance, *A Ilha do Dia Anterior* (2010), que trata do naufrágio de Roberto e de sua sobrevivência a bordo do navio *Daphne*, tendo na sua frente uma ilha de angústias e esperanças, o campo semântico da água e do mar é muito utilizado, sobretudo no primeiro capítulo do qual foi extraído nosso *corpus*, que se desenvolve completamente no mar:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
9-18	E solo vivo, ardente opacità e tenebrosa fiamma, vago fantasma che la mia mente configurando sempre uguale in questa avversa pugna di contrari vorrebbe	08	E vivo solitário, ardente opacidade e tenebrosa chama, vago fantasma que minha mente configurando sempre igual nesta adversa pugna de contrários	12

³⁵ Do italiano: “[...] che diventa ossessiva e percorre tutto il romanzo, capace di evocare significati plurimi, cosicché la valenza simbolica avvolge l’iniziale epifania visiva”.

	prestare alla vostra. Salvando la vita in questa lignea rocca , in questo flutuante bastione, prigioniero del mare che mi difende dal mare, punito dalla clemenza del cielo, nascosto in questo imo sarcofago aperto a tutti i soli, in questo aereo sotterraneo , in questo carcere inespugnabile che mi offre la fuga d'ogni lato, io dispero di vedervi un giorno.		quisera emprestar à vossa. Salvando a vida nesta lenhosa fortaleza , neste flutuante bastião, prisioneiro do mar que me defende do mar, punito pela clemência do céu, amorado neste imo sarcófago , aberto a todos os sóis, neste aéreo subterrâneo , neste cárcere inexpugnável que me oferece a fuga por todos os lados, aflijo-me para ver-vos um dia.	
34 - 35	Da una breccia della murata Roberto vede, o sogna di aver visto, cicladi d'ombre accumulate a lampi che scorrono errando per i campi ondosi , il che mi pare un consentir troppo al gusto della citazione preziosa.	18	Por uma brecha da amurada, Roberto vê, ou sonha ter visto, cíclades de sombras acumuladas aos raios que passam errantes pelos campos undosos , o que me parece uma grande concessão ao gosto da citação preciosa.	21
36 - 37	[...] e Roberto con la sua tavola scivola in un abisso sopra il quale egli scorge, scendendo, l'Oceano che libero ascende a simular dirupi, nel deliquio dei cigli vede sorgere Piramidi cadute, si ritrova acquorea cometa che fugge lungo l'orbita di quel turbine d'umidi cieli .	18	[...] e Roberto com a sua tábua escorrega num abismo, no qual avista, ao descer, o Oceano que livre ascende a simular despenhadeiros; no delíquio dos olhos vê surgir Pirâmides caídas, e reconhece um aquoso cometa que foge ao longo de uma órbita daquele turbilhão de úmidos céus .	21
38 - 42	Fascini di meteore impazzite fan controcanto all'area sediziosa e rotta in tuoni , il cielo è un alternarsi di luci remotissime e rovesci di tenebra, e Roberto dice di aver visto Alpi spumose entro lubrici solchi che hanno le schiume trasformate in messi , e Cerere fiorita tra zaffiri riflessi, e a tratti un precipitare di ruggenti opali , come se la tellurica figlia Proserpina avesse preso il comando esiliando la frugifera madre.	18	Feixes de meteoros desvairados fazem contracanto ao ar sedicioso dilacerado em trovões ; o céu é um alternar-se de luzeiros remotíssimos e reversos de trevas, e Roberto afirma ter visto Alpes espumosos entre sulcos resvaladiços que as espumas transformaram em messes , e Ceres florida entre safíreos reflexos; e, de quando em quando, um precipitar de ruidosas opalas , como se a telúrica filha Proserpina tivesse assumido o comando, exilando a mãe frugífera.	21
43 - 45	Solo dopo supporrà sognando che la tavola, per pietoso decreto, o per istinto di cosa natante, si adegui a quella giga e, com'era discesa, naturalmente risalga, acquetandosi in una lenta sarabanda – poi che nella collera degli elementi si sovvertono anche le regole di ogni urbana sequenza di danze – e con sempre più vaste perifrasi l'allontani dall'ombelico della giostra, ove invece sprofonda, trottola versipelle nelle mani dei figli di Eolo, la sventurata <i>Amarilli</i> , bompreso al cielo.	18	Somente depois, deverá supor, sonhando, que a tábua, por piedoso decreto ou por instinto de coisa flutuante, pôde adequar-se àquela giga e, como havia descido, naturalmente torne a subir, aquietando-se numa lenta sarabanda – pois na cólera dos elementos subvertem-se também as regras de toda sequência polida de danças -, e com perífrases cada vez mais vastas o afaste do umbigo da justa, onde, ao contrário, afunda, rodopia nas mãos dos filhos de Éolo, o desventurado <i>Amarilli</i> , gurupés virado para o céu.	21- 22

[Quadros extraídos do Apêndice A, Tabela nº2]

No primeiro exemplo, Umberto Eco usa metáforas muito criativas, inseridas de forma a criar uma lista complexa (ver Capítulo 4), para descrever o navio em que o protagonista se encontrava, comparado a uma fortaleza, a um bastião, a um sarcófago, a um aéreo subterrâneo

e a um cárcere, expressando assim todo o ódio e a frustração vivenciados por ele. Os outros exemplos, também repletos de metáforas, descrevem o naufrágio que acontece devido a um forte temporal, com “cícledes de sombras acumuladas aos raios”, um “turbilhão de úmidos céus” e “feixes de meteoros desvairados fazem contracanto ao ar sedicioso dilacerado em trovões” (ECO, 2010a, p. 21). Em consequência ao catastrófico temporal, o navio *Amarilli* afunda, com um movimento descrito metaforicamente usando o campo conceitual da dança, isto é, rodopiando no mar. O imaginário do naufrágio e as metáforas empregadas com muita frequência pelo autor para descrevê-lo fazem parte de um recorrente tópico na literatura, como confirma Forchetti “o naufrágio habita desde séculos o imaginário da literatura de mar, tornando-se metáfora polivalente” (FORCHETTI, 2005, p. 119, trad. nossa)³⁶.

As outras duas metáforas em volta das quais é construído o terceiro romance analisado neste trabalho, *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005), são a chama (que também dá título à obra) e a névoa, respectivamente referindo-se ao momento em que uma lembrança do passado é despertada e quando a memória está ainda presa na penumbra causada pelo esquecimento.

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
2	Lí mi ha preso un groppo al piloro, come quando in ospedale avevo visto la foto dei miei il giorno delle nozze. La misteriosa fiamma.	98	Fiquei com um nó na garganta, como quando vi, no hospital, a foto de meus pais em seu casamento. A misteriosa chama.	100
5	A una parete, attaccata con due chiodini, una immagine che mi ha provocato un'altra misteriosissima fiamma.	103	Em uma parede, presa por dois preguinhos, uma imagem que provocou outra misteriosíssima chama.	105
13-14	La massima parte delle vicende si svolge in mari gelati coperti di foschia boreale. Sono cieli di madreperla, che le incisioni rendono nebbiosi in contrasto col biancore dei ghiacci. Una cortina di vapori grigi , una sfumatura latteia ancora più intensa... [...] Un diluvio di cenere bianca , con squarci momentanei tra i quali s'indovina un caos di forme malcerte...	117	A maior parte dos acontecimentos tem lugar em mares gelados cobertos de névoa boreal. São céus de madrepérola, que as incisões tornam nevoentos em contraste com a brancura dos gelos. Uma cortina de vapores cinzentos , uma nuança leitosa mais evidente que nunca... [...] Um aguaceiro de cinzas brancas , com fendas momentâneas entre as quais adivinha-se um caos de formas incertas...	119

[Quadros extraídos do Apêndice A, Tabela nº3]

³⁶ Do italiano: “Il naufragio abita da secoli l’immaginario della letteratura di mare, finendo con il divenire metafora polivalente”.

A chama é percebida pelo protagonista cada vez que uma lembrança fica mais próxima e palpável, como nos primeiros dois exemplos, sendo descrita como uma leve e inexplicável taquicardia. O fator que representaria a tensão entre a névoa e a chama são, segundo Teixeira (2007), as duas Sibillas (a assistente de Yambo e Lila, a garota do colégio): a primeira simbolizaria a chama, eis que, graças às sensações concretas que ela desperta em Yambo, por exemplo, com o *in-folio* de Shakespeare, o protagonista percebe as chamas que poderiam apontar-lhe o passado que imaginava perdido. Ao contrário, a segunda Sibilla, ou seja, Lila Saba, “não finaliza a travessia da ‘prova da morte’, fazendo com que a chama se apague” (TEIXEIRA, 2007, p. 85), representando assim a névoa que impede a visão do seu rosto por Yambo. De fato, no final, é a névoa que volta a aprisionar o protagonista e a tentativa de reencontrar a identidade perdida juntamente à sua memória e, de acordo com Teixeira, “as tentativas de recuperar o passado falharam: a névoa triunfou sobre a chama, e Yambo caiu em sono profundo” (TEIXEIRA, 2007, p. 86).

A névoa constitui uma metáfora fundamental do romance, apesar de não estar muito presente na forma de metáfora viva, ao menos no capítulo do qual nosso *corpus* foi extraído. Relativamente ao campo semântico da névoa, apenas o terceiro exemplo da tabela acima pode ser destacado com suas duas metáforas vivas, “uma cortina de vapores cinzentos” e “um aguaceiro de cinzas brancas” (ECO, 2005, p. 119). Porém, é importante assinalar que o protagonista está se referindo à ambientação dos volumes encontrados na casa de seus avós, isto é, a edição italiana e francesa de *O Capitão Satanás* e *Les ravageurs de la mer*.

O presente capítulo teve o objetivo de oferecer um panorama teórico sobre as categorizações das metáforas e, especialmente, sobre a metáfora viva, com consequente análise do vasto emprego de metáforas na narrativa de Umberto Eco, algumas das quais usadas como macropilares de suas obras. Na última parte, pretendeu-se olhar para algumas metáforas vivas extraídas do nosso *corpus*, enquanto que a análise das traduções das amostras mais significativas será conduzida no último capítulo. A escolha das metáforas vivas, assim como a dos fenômenos das listas e dos estrangeirismos comentados nos capítulos seguintes, é particularmente importante, eis que esses aspectos não apenas caracterizam as obras ficcionais do escritor italiano, mas também apresentam inúmeros desafios em termos tradutórios.

4 LISTAS: QUESTÕES TEÓRICAS E ANÁLISE DE AMOSTRAS DO *CORPUS*

A lista é a origem da cultura. Faz parte da história da arte e da literatura. O que a cultura quer? Tornar o infinito compreensível. Também quer criar ordem – nem sempre, mas muitas vezes. E como o ser humano lida com o infinito? Como é possível compreender o incompreensível? Através das listas, através dos catálogos, através das coleções nos museus e através das enciclopédias e dos dicionários (ECO, 2009b, trad. nossa)³⁷.

O objetivo deste quarto capítulo, de forma semelhante ao abordado no segmento anterior, que tratou das metáforas vivas, é oferecer um panorama teórico e prático sobre o fenômeno das listas, que seriam enumerações compostas por adjetivos, substantivos, verbos, entre outros elementos da linguagem, constituindo uma característica muito recorrente nas obras ficcionais de Umberto Eco. Não foram poucas as oportunidades em que o autor italiano declarou ter uma predileção especial por este recurso, ao qual ele dedicou também a obra *A Vertigem das Listas*, publicada no Brasil em 2010.

Após apresentar possíveis classificações das listas, baseadas principalmente nas obras de Eco (2010b) e Belknap (2004), pretendemos comentar seu emprego nas obras de Umberto Eco por meio da análise da sua presença no *corpus* extraído dos três romances que fazem parte desta pesquisa. As listas ou enumerações (termos aqui usados de forma intercambiável), representam uma particularidade do estilo do escritor italiano, o qual recorre frequentemente ao emprego de vórtices de palavras, compostos às vezes até por cem elementos, apresentando inúmeras dificuldades para seus leitores e tradutores, eis que muitas vezes se trata de termos antiquados ou pouco frequentes.

Esse percurso nos levará a entender melhor o fenômeno das listas e a atração que elas exercem sobre os seres humanos, ainda mais quando usadas por um autor acostumado a construir romances que são desafios de erudição e de intertextualidade. Somente assim será possível, no último capítulo, entender as escolhas dos tradutores na hora de lidar com as enumerações, usadas pelo escritor italiano para atingir os mais diversos fins.

³⁷Do inglês: "The list is the origin of culture. It's part of the history of art and literature. What does culture want? To make infinity comprehensible. It also wants to create order -- not always, but often. And how, as a human being, does one face infinity? How does one attempt to grasp the incomprehensible? Through lists, through catalogs, through collections in museums and through encyclopedias and dictionaries".

4.1 A LISTA E SUAS CLASSIFICAÇÕES

O dicionário Houaiss (2009) oferece, entre as várias definições, a designação da lista como uma “série de nomes de pessoas ou de coisas relacionadas por escrito <lista de convidados, listas de compras>” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 1187), conceito este que é muito redutivo, ainda mais se pensarmos nas categorizações e na ampla gama de tipos de listas oferecida por Robert E. Belknap, na sua obra *The List - The uses and pleasures of cataloguing* (2004), ou por Umberto Eco, em *A Vertigem das Listas* (2010).

A lista é um recurso poético utilizado a partir da Antiguidade, como é possível observar desde a vasta catalogação dos navios na *Ilíada* de Homero, passando pelas enciclopédias do Renascimento e pelos exageros do Barroco, até chegar ao seu uso por autores mais contemporâneos, como James Joyce, Jacques Prévert e Jorge Luis Borges, entre outros. Apesar disso, as listas ainda carecem de profundos estudos linguísticos, literários e dentro dos Estudos de Tradução. No que diz respeito à imponente presença das listas em nossa história cultural e literária, Umberto Eco afirma, em uma entrevista de 2009 para *Der Spiegel*, que:

À primeira vista, pensamos que a lista é primitiva e típica de culturas muito antigas, as quais não detinham uma ideia exata do universo e, portanto, se limitavam a listar as características que podiam nomear. Porém, na história cultural, a lista tem prevalecido repetidamente. Não é apenas uma expressão de culturas primitivas. Na Idade Média, havia uma imagem muito clara do universo, e existiam as listas. Uma nova visão do mundo baseada na astronomia predominou no Renascimento e na época Barroca. E existiam as listas. E a lista é, com certeza, prevalente na idade pós-moderna. Possui uma magia irresistível (ECO, 2009b, trad. nossa)³⁸.

Usadas como sequências de signos desde 3200 a.C. (BELKNAP, 2004, p. 29), por razões tanto econômicas quanto religiosas e educacionais no mundo inteiro, a lista contribuiu para o surgimento da escrita e para a preservação de tradições religiosas e culturais, sem falar de sua importância para a tradição histórica. De fato, ainda segundo Belknap (2004, p. 30-35), os poetas, entre os quais Homero, que começaram a empregar as listas como recurso estilístico (porém limitado pela métrica e outros tipos de restrições), forneciam importantes dados relativos aos eventos históricos e sociais da época.

³⁸ Do inglês: “At first, we think that a list is primitive and typical of very early cultures, which had no exact concept of the universe and were therefore limited to listing the characteristics they could name. But, in cultural history, the list has prevailed over and over again. It is by no means merely an expression of primitive cultures. A very clear image of the universe existed in the Middle Ages, and there were lists. A new worldview based on astronomy predominated in the Renaissance and the Baroque era. And there were lists. And the list is certainly prevalent in the postmodern age. It has an irresistible magic”.

O fato de a lista ser tão cativante é evidente ao pensarmos no uso que se faz dela até os dias atuais. Basta observar o cotidiano para percebermos que as listas estão disseminadas na sociedade: as pessoas não somente redigem a lista das compras do supermercado, mas também a lista dos prós e contras na hora de tomar uma decisão ou a lista de promessas para o novo ano. Nesses casos, parece que o ato de colocar no papel intenções, perspectivas e resoluções faz com que o indivíduo consiga definir e se apropriar mais profundamente do mundo ao seu redor, tendo, assim, a ilusão de que tudo pode ser delimitado e categorizado. Belknap (2004, p. 13) contribui para esse debate afirmando que a leitura das listas (sobretudo as que ele chama de “literárias”), bem como a sua criação, é, em si, um fenômeno muito prazeroso. A esse respeito, tanto ele quanto Eco citam a revolução tecnológica (em especial o advento da internet) das últimas décadas, através da qual é disponibilizado um número sempre maior de listas, catálogos e enciclopédias.

A atratividade da modalidade representativa da “lista”, “elenco” ou “catálogo”, segundo as categorias oferecidas por Eco (2010b, p. 17), explica-se pelo fato de que ela “sugere o infinito quase *fisicamente*, pois ele na realidade *não acaba*, não se conclui numa forma” (2010b, p. 17). Segundo tal lógica, os indivíduos acreditariam que, ao listar as propriedades de algum objeto ou as características de algum evento, o universo se tornaria imediatamente mais perceptível e mais compreensível. Na perspectiva de Umberto Eco, esse era o propósito das grandes *Summae* teológicas e enciclopédias, que “se propuseram a fornecer uma forma definitiva do universo material e espiritual” (2010b, p. 18). Assim, a capacidade de apreensão da realidade seria aprimorada graças às listas, exatamente como acontece com a flor silvestre, utilizando a metáfora de Belknap:

Estou interessado na estrutura, e as listas são estruturas que, como flores silvestres, nos convidam à reflexão, ao questionamento. Por quê? Por que essa forma? Por que aqui? Uma lista reúne uma coleção de itens e, como acontece com muitas coleções pessoais, são os itens especiais que apreciamos mais. [...] As listas são construções pessoais que convidam a interpretações diferentes de diferentes leitores. [...] O valor da lista reside no fato de que elas nos levam a torná-las significativas (BELKNAP, 2004, p. 15-16, trad. nossa)³⁹.

³⁹Do inglês: “I am interested in structure, and lists are structures that, like wildflowers, invite us to reflect, to Wonder. Why? Why this form? Why here? A list gathers together a collection of items, and, as in many personal collections, it is the special items we most enjoy. [...] Lists are personal constructions that invite different interpretations from different readers. [...] The value of lists is that they ask us to make them meaningful”.

4.1.1 Listas poéticas e práticas

Belknap (2004, p. 23) considera as listas como estruturas flexíveis capazes de ligar, com base em relações e forças de atração específicas, itens que, senão fosse pela sua existência, estariam separados. São estruturas versáteis utilizadas para fins tanto literários quanto não literários. A lista, segundo o autor, é:

Tanto distributiva quanto associativa [...]; por causa de sua natureza dual, as listas devem, portanto, ser consideradas sob dois pontos de vistas opostos: as unidades individuais que formam a lista (o que ela traz?) e a função ou objetivo da lista como um todo (como ela funciona?) (BELKNAP, 2004, p. 37, trad. nossa)⁴⁰.

Segundo o autor, a lista seria diferente do “catálogo” pelo fato de que ele seria mais abrangente e conteria mais informações, ao passo que, no “inventário”, “as palavras representam nomes ou coisas reunidas segundo um princípio conceitual” (BELKNAP, 2004, p. 24, trad. nossa)⁴¹. Por fim, as listas diferem do “itinerário” porque, neste caso, as ações seguem uma ordem temporal, sendo igualmente diferentes, também, do conjunto léxico de um dicionário, eis que neste as palavras são ordenadas com base em definições e facilidade de acesso (BELKNAP, 2004, p. 24). O professor estadunidense opera uma distinção entre listas “pragmáticas” e listas “literárias”, destacando que os elementos em uma lista possuem maior ou menor significado dependendo da função (referencial, por exemplo) atribuída ao seu emprego específico. Conforme a explicação, as listas pragmáticas estariam organizadas com base em um princípio sensível detendo uma composição prática para que possam ser, de fato, úteis, enquanto o uso das listas literárias é muito mais complexo, sendo passível de variação dentro do mesmo texto, conforme o gosto do escritor (BELKNAP, 2004, p. 26-28).

Porém, para fins deste trabalho, considerando a grande contribuição oferecida pelo Umberto Eco professor e ensaísta, e pelo fato de ser o escritor dos romances em análise, será adotada a classificação proposta na sua recente obra, *A Vertigem das Listas* (2010). O escritor distingue entre lista “prática” e lista “poética” (ECO, 2010b, p. 113), entendendo, como exemplo para a primeira, a lista das compras, a dos convidados de uma festa, os itens do cardápio de um restaurante, entre outras, enquanto a segunda apontaria para aquela categoria de listas usadas para alcançar a finalidade artística desejada por seu criador, qualquer que seja

⁴⁰Do inglês: “Both distributive and associative [...]; because of their dual nature, lists must therefore be looked at from two opposing viewpoints: the individual units that make up a list (what does it hold?) and the function or purpose of the list as a whole (how does it hold together?)”.

⁴¹Do inglês: “Words representing names or things are collected by a conceptual principle”.

o campo artístico. No que diz respeito às listas práticas, sempre segundo Eco, teriam três características:

1. Têm função referencial, isto é, “referem-se a objetos do mundo exterior e têm o objetivo puramente prático de nomeá-los e elencá-los” (2010b, p. 113);
2. São finitas, porque sendo “elencos de objetos realmente existentes e conhecidos [...], têm evidentemente um número definido” (2010b, p. 113);
3. Não são alteráveis, porque “seria incorreto, além de insensato, acrescentar ao catálogo de um museu um quadro que não estivesse lá” (2010b, p. 113).

Conforme o raciocínio explicitado por Eco, esse tipo de lista é sempre coerente, desde que o critério de inclusão dominante seja estabelecido e concordado. Eco derruba parcialmente o argumento de Belknap quando esse afirma (2004, p. 52) que as listas práticas são potencialmente infinitas, ao contrário das literárias, que seriam limitadas por razões estéticas. Segundo Eco, ao contrário, a lista prática seria finita (isto é, na hora de redigir uma lista das obras de arte possuídas por um museu, somente os itens presentes no museu serão listados – se outras obras de artes chegarem futuramente para incrementar a coleção pré-existente, uma nova lista, finita, poderá ser criada), enquanto que a literária, sujeita apenas à imaginação e criatividade do autor, seria potencialmente infinita.

Seguindo a perspectiva e classificação oferecidas por Eco, a razão da existência de uma lista poética é muito mais complexa, subjazendo a critérios subjetivos do escritor/artista (isto porque, segundo Eco, um quadro ou uma escultura também podem conter listas):

- 1) O desejo de denominar e definir coisas que escapam das capacidades de controle e denominação – o “*topos* do indizível” (ECO, 2010b, p. 117 e 327);
- 2) Aquele “impulso místico” (JOHNSON, 2012, p. 1130) que leva os indivíduos a listar coisas e propriedades para se aproximarem do infinito de Deus e do cosmo;
- 3) A intenção de criar uma “vertigem sonora” (ECO, 2010b, p. 118) – como é o caso das Ladainhas dos Santos;
- 4) A poética da “lista pela lista, redigida por amor à lista, da lista *por excesso*” (ECO, 2010b, p. 250).

De acordo com o observado nos romances em análise neste trabalho, deduzimos que outros dois critérios poderiam ser acrescentados no que diz respeito aos motivos da existência de uma lista poética:

- 1) A vontade de provocar o leitor e incluí-lo de forma ativa no jogo erudito da leitura e da pesquisa vertiginosa das fontes;

2) A frustração com as limitações da língua e, conseqüentemente, o desafio lançado ao sistema linguístico e literário, desafio este que pode se tornar, às vezes, ânsia por neologismos ligada à pulsão criativa.

É útil destacar que as fronteiras entre os tipos de listas são muito movediças e sutis. Diante de tal peculiaridade, Umberto Eco chega a afirmar (2010b, p. 371) que, às vezes, o fator principal a distinguir os tipos de listas é apenas a intenção com a qual elas são contempladas: o cardápio de um restaurante pode adquirir valor poético graças ao texto em que está inserido, dependendo primordialmente da interpretação do leitor, assim como a lista (prática) dos jogadores de uma equipe de futebol de 1949, que faleceram por causa de um acidente de avião, pode assumir um valor afetivo dependendo da nostalgia com a qual os torcedores a leem. Além do que afirma Umberto Eco, acreditamos que a poeticidade de uma lista nem sempre é garantida pelo meio que a transporta ou pela interpretação do leitor.

4.1.2 Ulteriores classificações

A propósito de fronteiras movediças entre definições e categorizações das listas, é importante mencionar a distinção entre “lista”, “enumeração” e outras figuras de linguagem. A enumeração, além de sua significativa presença na área das ciências matemáticas e da computação, é uma figura de estilo, mais especificadamente uma “figura de construção” (TEIXEIRA, 2014, p. 27), cuja ligação se faz por anáfora, assíndeto ou polissíndeto, e que:

Distingue-se normalmente da acumulação, porque exige um nexo de relação semântica entre as coisas listadas; como todos os termos enumerados não estão obrigados a um crescendo lógico, não se confunde com a amplificação, sempre que não se registre uma evolução do tipo: abstrato para o concreto, geral para o particular, etc. (CEIA, 2014).

Na mesma obra precedentemente citada, Umberto Eco menciona a diferença entre listas e enumerações quando afirma que a categoria das listas pertenceria à figura chamada de “acumulação”, ou seja, a “sequência e emparelhamento de termos linguísticos pertencentes à mesma esfera conceitual” (ECO, 2010b, p. 133). A *enumeratio* seria uma forma de acumulação, “mesmo quando os termos listados não parecem coerentes entre si” (ECO, 2010b, p. 133). Outra forma de acumulação é a *congérie*, que, segundo Eco, representa “uma sequência de palavras ou frases que significam a mesma coisa, onde se reproduz o mesmo pensamento sob diversos aspectos” (ECO, 2010b, p. 114). Existiria ainda o *incrementum* (ou clímax ou *gradatio*), que produz um efeito de gradação ascendente, sempre mais intensa.

O dicionário Houaiss, no verbete relativo à “enumeração”, menciona a existência da “enumeração caótica”, que consiste em um recurso estilístico de “sucessão de palavras ou sintagmas desconexos que, reunidos, remetem a um sentido, com grande efeito expressivo” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 776). Também Umberto Eco fala de “excesso coerente” e de “enumeração caótica” em sua obra: por “excesso coerente” (ECO, 2010b, p. 283), o escritor italiano entende aquelas listas que se propõem, sempre de forma excessiva, a listar coisas, lugares ou nomes segundo um critério coerente (pelo menos do ponto de vista do autor). Por sua vez, a “enumeração caótica” seria representada pela célebre descrição da gaveta de Bloom, contida no *Ulisses* de James Joyce, onde são reportados minuciosamente todos os elementos contidos, apenas para “desfrutar e fazer desfrutar da incoerência do conjunto” (ECO, 2010b, p. 283). Nesse último caso, o leitor assiste à “vertigem criada pelo olhar guloso do autor, que, por uma espécie de bulimia verbal, torna caótico também aquilo que não o era originalmente” (ECO, 2010b, p. 324). De forma parecida, também Johnson (2012, p. 1105- 1106) distingue a enumeração entre “centrípeta” e “centrífuga”, sendo a primeira usada de forma coerente para catalogar e ampliar o que já existe, enquanto a segunda, da mesma forma que a enumeração caótica conforme abordada por Eco, não se caracterizaria pela coerência, e sim pela fragmentação e descontinuidade.

Por conseguinte, é possível afirmar que, apesar das diferentes categorizações oferecidas pelos autores, a lista é o termo mais genérico para indicar a “abundância” do discurso e do pensamento que caracteriza desde sempre as atividades “práticas” e “poéticas” do ser humano. Por outro lado, a enumeração seria o termo mais adequado quando está se tratando de figuras de estilo e de artifícios retóricos. Para fins de nosso trabalho, os termos “lista”, “enumeração” e “elenco” são usados como sinônimos, considerando que o objetivo desta pesquisa não é estudar o fenômeno do ponto de vista linguístico, mas observar seu emprego nas obras ficcionais de Umberto Eco e analisar a maneira com que foram traduzidas para o português brasileiro.

4.2 USO DAS LISTAS POR UMBERTO ECO

O enorme interesse que Eco demonstra pelo assunto das listas provavelmente originou-se da leitura das listas contidas nos textos medievais e nas obras de James Joyce, dois dos objetos de estudo preferidos durante a sua juventude. O escritor italiano declara que a lista é um recurso muito utilizado na sua obra - como é possível ver das listas extraídas dos

romances aqui em análise - e que isso é devido a uma espécie de vertigem, de bulimia, ou seja, “com certeza, isso é voracidade. Não sei parar” (ECO, 2009a, trad. nossa)⁴².

Em 2009, quando Umberto Eco foi convidado, pelo Museu do Louvre, a organizar uma série de palestras, exposições e encontros sobre um tema de sua própria escolha, ele optou em abordar as listas (LOUVRE..., 2009)⁴³, exatamente pelo seu interesse por um assunto tão popular em nossas sociedades desde a Antiguidade. De forma irônica e provocatória, Eco responde à pergunta relativa à sua paixão pelas listas na entrevista já citada para *Der Spiegel*, afirmando: “Não sei precisamente. Gosto das listas pela mesma razão pela qual as pessoas gostam de futebol ou de pedofilia. As pessoas têm suas preferências” (ECO, 2009b, trad. nossa)⁴⁴. Essa frase de Eco ilustra outro hábito seu, o de fornecer ao entrevistador ou leitor respostas fortes com objetivo lúdico ou de simples provocação, marcando, neste caso, sua quase compulsiva atração pelas listas. Na mesma entrevista, o autor italiano desenvolve melhor o assunto, oferecendo uma motivação muito mais profunda que explica não apenas seu interesse, mas também o de todos os seres humanos:

Temos um limite, um limite muito humilhante e desanimador: a morte. Por isso gostamos de todas as coisas em relação às quais assumimos que não tenham limites e, portanto, fim. Trata-se de uma forma de escapar aos pensamentos sobre a morte. Gostamos das listas porque não queremos morrer (ECO, 2009b, trad. nossa)⁴⁵.

As listas parecem responder, segundo Eco, a um instinto de vida, a uma maneira de lutar contra e, ao mesmo tempo, se aproximar do infinito e do que não pode ser definido e delimitado, como o conceito de Deus. A esse propósito, em entrevista para a revista francesa *Télérama*, Eco afirma que a célebre expressão “*etcætera*”, ao condensar e resumir aquilo que uma lista poética, às vezes potencialmente infinita, deixa pressupor, simbolizaria o olhar para o infinito do céu estrelado: “o ‘*et cætera*’ representa o sublime. No fundo, é a definição de Deus...que não é senão um enorme ‘*et cætera*!’” (ECO, 2009a, trad. nossa)⁴⁶.

Juntamente com a tendência do ser humano de querer se aproximar do infinito através das listas, é importante ressaltar, sempre em relação ao uso dessas, a questão do conhecimento

⁴² Do francês: “C'est sûrement en effet de la voracité. Je ne sais pas m'arrêter!”.

⁴³ Para mais informações sobre o evento, ver o arquivo disponível em:

http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-louvre-invite-umberto-eco.pdf.

⁴⁴ Do inglês: “I can't really say. I like lists for the same reason other people like football or pedophilia. People have their preferences”.

⁴⁵ Do inglês: “We have a limit, a very discouraging, humiliating limit: death. That's why we like all the things that we assume have no limits and, therefore, no end. It's a way of escaping thoughts about death. We like lists because we don't want to die”.

⁴⁶ Do francês: “Le ‘*et cætera*’, c'est le sublime. Au fond, c'est la définition de Dieu... qui n'est qu'un énorme ‘*et cætera*!’”.

humano definida por Eco quando afirma que “a lista representa 80% da maneira em que conhecemos a realidade” (ECO, 2009a, trad. nossa)⁴⁷. Não se conhece e não se aprende por definições, mas através de listas de propriedades que nos permitem identificar um objeto, como é o caso da girafa. Nesse exemplo, utilizado com frequência por Eco, ele relata que, se uma criança perguntar à sua mãe o que é uma girafa, esta não responderá com uma definição de mamífero, membro da espécie *x*, mas dizendo que é um animal muito grande, com um pescoço muito comprido e manchas marrons sobre a pele amarelada (ECO, 2009a).

No capítulo 13 de sua obra, *A Vertigem das Listas* (2010), o escritor italiano explica de maneira mais detalhada a diferença entre a definição por essência – “definir uma determinada coisa como indivíduo de uma determinada espécie e esta, por sua vez, como elemento de um determinado gênero” (ECO, 2010b, p. 217) – e a definição por propriedades, que “se usa quando não se tem uma definição por essência ou quando a definição por essência não é satisfatória [...] é uma definição por acidentes [...] leva em consideração qualquer acidente possível” (ECO, 2010b, p. 218). Por isso, as listas por propriedades, que são mais comuns, se aproximam da maneira pela qual conhecemos e definimos as coisas do nosso cotidiano.

Como será comentado na próxima seção, em que algumas listas extraídas dos romances serão analisadas, todo escritor opera uma escolha específica na hora de inserir tal recurso em sua obra, ou, nas palavras de Belknap, “quando um escritor cria uma lista, ele realiza escolhas de inclusão ou exclusão com base em alguns critérios desejados” (BELKNAP, 2004, p. 40, trad. nossa)⁴⁸. Para melhor entender o uso das listas poéticas (ou literárias, conforme definição dada por Belknap) nos romances de Umberto Eco, é essencial ler as considerações do próprio autor sobre a diferença do uso das listas poéticas no passado e no presente:

Contrariamente a Homero, que enumerava porque não podia enquadrar tudo, os modernos fizeram listas com aquilo que saía do quadro, o excedente, o incongruente, o heteróclito. A lista se torna um meio muito sofisticado de contestar a ordem (pensemos nos surrealistas, em Calvino, em Joyce). Dizem que essas listas caóticas começam com Rimbaud. Com esse gosto do heteróclito, típico do mundo contemporâneo. Rabelais era o mais louco entre os criadores de listas, mas essas sempre tinham um objeto [...]. Ao contrário, com a lista na literatura contemporânea, trata-se de re-misturar o mundo depois que as listas serviram para fins de inventário, e depois de ordem (ECO, 2009a, trad. nossa)⁴⁹.

⁴⁷ Do francês: “La liste est à 80 % notre façon de connaître la réalité”.

⁴⁸ Do inglês: “When a writer creates a list, he or she makes choices of inclusion or exclusion based on some desired criteria”.

⁴⁹ Do francês: “Au contraire d'Homère, qui énumérait parce qu'il ne pouvait pas tout mettre dans le cadre, les modernes ont fait des listes avec ce qui sortait du cadre, l'excédent, l'incongru, l'hétéroclite. La liste devient un moyen très sophistiqué de contester l'ordre (on pense aux surréalistes, à Calvino, à Joyce). Ces listes chaotiques commencent, a-t-on dit, avec Rimbaud. Avec ce goût de l'hétéroclite, typique du monde contemporain. Rabelais était le plus fou des créateurs de listes, mais celles-ci avaient toujours un objet : la liste des façons de se torcher le cul, la liste des habits des moines de l'abbaye de Thélème... Au contraire, avec la liste dans la littérature

É interessante observar como, no passado, as listas eram usadas para criar mais ordem, (re)categorizar o que já se conhecia e ampliar o conhecimento humano, enquanto que, na contemporaneidade, as listas, sobretudo as poéticas, são inseridas nos textos para criar desordem, vertigem e caos, além de pretender o preenchimento do vazio causado pela falta de compreensão desse mundo.

A vida do escritor italiano reflete parcialmente esse gosto da acumulação, sendo ele, por exemplo, um reconhecido colecionador de livros raros. Porém, na referida entrevista, Eco afirma que, se inicialmente ele tinha o gosto pela acumulação, agora a intenção é diferente, pois “procuro a peça que falta, quero apenas preencher o vazio” (ECO, 2009a, trad. nossa)⁵⁰.

4.3 COMENTÁRIOS SOBRE ALGUMAS LISTAS EXTRAÍDAS DO *CORPUS*

Após classificar e apresentar algumas contribuições sobre o fenômeno das listas na literatura e na vida cotidiana, é momento de abordar exemplos extraídos do *corpus* criado a partir de três capítulos dos três romances de Umberto Eco analisados neste trabalho. Considerando-se que o recurso das listas é fartamente utilizado pelo escritor em seus romances, escolhemos incluir em nosso *corpus* apenas as listas com mais de quatro elementos ($n > 4$), para que o foco de análise seja mais restrito e útil para nossos objetivos.

Em cada um dos três capítulos analisados, foram encontrados entre 7 a 10 trechos incluindo listas, as quais contêm um mínimo de 5 até um máximo de 96 elementos (na realidade, trata-se de listas e sublistas, fazendo com que o número de itens totais chegue a 96), como é o caso do trecho abaixo extraído do 6º capítulo do romance *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005):

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
9	Quanto dovevo aver indugiato su questa pagina. Ma quanto anche sulle altre, alcune a colori (e vi arrivavo senza neppure affidarmi all'ordine alfabetico, come se seguissi la memoria dei miei polpastrelli): i funghi , carnosì, e più belli di tutti quelli velenosi, la tignosa dorata	111	Quanto devo ter me demorado nessa página. Mas quanto tempo também nas outras, algumas coloridas (e chegava a elas sem nem precisar da ordem alfabética, como se seguisse a memória de meus dedos): os cogumelos , carnosos, e mais belos dentre todos os venenosos,	113

contemporaine, il s'agit de re-mélanger le monde après que les listes ont servi à des fins d'inventaire, puis d'ordre”.

⁵⁰ Do francês: “Je cherche la pièce manquante, je veux seulement combler le vide”.

<p>dal cappuccio rosso picchettato di bianco, l'agarico sanguigno di un giallo pestifero, la babbola bianca, il boleto malefico, la rossola come un labbro carnoso aperto in una smorfia; e poi i fossili, con il megaterio, il mastodonte e il moa; gli strumenti antichi (il ramsinga, l'olifante, la buccina, il liuto, la ribecca, l'arpa eolica, e l'arpa di Salomone); le bandiere di tutto il mondo (con paesi che si chiamavano China e Cocincina, Malabar, Kongo, Tabore, Marates, Nuova Granata, Sahara, Samoa, Sandwich, Valacchia, Moldavia); i veicoli con l'omnibus, il faeton, il fiacchiere, il landeau, il coupé, il cab, il sulky, la diligenza, il carro etrusco, la biga, la torre elefantina, il carroccio, la berlina, il palanchino, la lettiga, la slitta, il carrucolo, il baroccio; i velieri (e io che credevo di avere assorbito da chissà quali racconti di avventure di mare termini come brigantina e mezzana, contromezzana, belvedere, gabbia, maestro, trinchetto, parrochetto, velaccino, trinchettina, fiocco e controfiocco, boma, picco, bompresso, coffa, murata, orza la randa nostromo del diavolo, corpo di mille bombarde, tuoni d'Amburgo, molla il pappafico, tutti alla murata di babordo, fratelli della Costa!); e ancora, le armi antiche, la mazza snodata, il flagello, lo spadone da giustiziere, la scimitarra, il pugnale a tre lame, la daga, l'alabarda, l'archibugio a ruota, la bombarda, l'ariete, la catapulta; e la grammatica dell'araldica, campo, fascia, palo, banda, sbarra, partito, spaccato, trinciato, inquartato, grembiato... Questa era stata la prima enciclopedia della mia vita e dovevo averla sfogliata a lungo.</p>		<p>a tinhsosa dourada de chapéu vermelho pontilhado de branco, o agárico sanguíneo de um amarelo pestífero, o boleto maléfico, a rossola como um lábio carnoso aberto numa careta; e depois os fósseis, com o megatério, o mastodonte e o moa; os instrumentos antigos (o ramsinga, o olifante, a trombeta, o alaúde, a rabeca, a harpa eólica e a harpa de Salomão); as bandeiras de todo o mundo (com países que se chamam China e Cochinchina, Malabar, Congo, Tanbor, Marates, Nova Granada, Saara, Samoa, Sandwich, Valáquia, Moldávia); os veículos com o ônibus, o faeton, o fiacre, o Landau, o cupê, o cabriolé, a sege, a diligência, o carro etrusco, a biga, a torre elefantina, a carroça, a berlinda, o palanquim, a liteira, o trenó, a polia, a carreta; os veleiros (e eu que acreditava ter absorvido de sabe-se lá qual história de aventuras de mar termos como bergantim, mezena, conramezena, belvedere, gávea, mastro, mastro de vante, periquito, joanete, traquete, buja e bujarrona, pau de surriola, a pique, gurupés, gávea, murada, vela a barlavento timoneiro do diabo, casco de mil bombardeiros, com mil trovões, solta o papa-figo, todos a bombordo, irmãos da Costa!); e mais, as armas antigas, a maça desatada, o flagelo, a espada de justiceiro, a cimitarra, o punhal de três lâminas, a adaga, a alabarda, o arcabuz, a roda, a bombarda, o ariete, a catapulta; e a gramática da heráldica, campo, faixa, mastro, banda, barra, partido, quebrado, trinchado, aquartelado, agremiado... Aquela foi a primeira enciclopédia da minha vida e devo tê-la folheado longamente.</p>	
--	--	--	--

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 3]

Na parte do romance em que figura o trecho acima, o protagonista Yambo está no escritório de seu avô na casa de Solara, onde pretende recuperar a memória perdida por causa de um acidente vascular cerebral, e tem nas mãos o *Novíssimo Melzi*, de 1905, com “4.260 gravuras, 78 tabelas de nomenclatura figurada, 1.050 retratos, 12 cromolitogravuras, Antonio Vallardi, Milão” (ECO, 2005, p. 111). Após elencar trinta tipos de tortura, avança para outras páginas de forma caótica, o que dá origem ao elenco acima. Nesse caso, é muito difícil

distinguir o fim de uma lista e o início de outra, por causa dos parênteses e do vórtice de sublistas criado.

Conforme afirma o protagonista, ele estava lendo o que considerava ter sido sua primeira enciclopédia. Tal fato representa um estímulo para o Eco romancista criar listas vertiginosas, em puro estilo enciclopédico, onde parece que ele pretende “dizer por excedentes, por *ybris* e gula da palavra, por alegre (raramente obsessiva) ciência do plural e do ilimitado” (ECO, 2010b, p. 327). Trata-se de uma enumeração caótica, onde os tipos de cogumelos são seguidos pelas bandeiras e pelos veículos, enquanto aos veleiros sucedem-se as expressões “marítimas”, as armas antigas e a terminologia da heráldica.

Outro exemplo de lista vertiginosa é a que segue abaixo, extraída do original italiano e de sua tradução brasileira, *O Pêndulo de Foucault* (2013):

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
8	E quegli occhialini , e la minuscola clessidra , e il piccolo elettroscopio , e la lente , il coltellino da laboratorio che sembra un carattere cuneiforme, la spatola con leva d'espulsione, la lama di vetro, il crogiolino in terra refrattaria di tre centimetri per produrre un homunculus a misura di gnomo, utero infinitesimale per minuscolissime clonazioni, le scatole d'acajou piene di pacchettini bianchi, come cachet di apotecario di villaggio, avvolti in pergamene vergate di caratteri intraducibili, con specimen mineralogici (ci si dice), in verità frammenti della Sindone di Basilide, reliquiari col prepuzio di Ermete Trismegisto, e il martello da tappeziere lungo ed esile per battere l'inizio di un brevissimo giorno del giudizio, un'asta di quintessenze da svolgersi tra il Piccolo Popolo degli Elfi di Avalon, e l'ineffabile piccolo apparecchio per l'analisi della combustione degli oli, i globuli di vetro disposti a petali di quadrifoglio, più quadrifogli collegati l'un l'altro da tubi d'oro, e i quadrifogli ad altri tubi di cristallo , e questi a un cilindro cupreo , e poi – a picco in basso – un altro cilindro d'oro e di vetro, e altri tubi , a discesa, appendici pendule , testicoli , glandole , escrescenze , creste ...	21-22	E aqueles óculos minúsculos , a diminuta clessidra e o reduzido eletroscópio , a lente , o bisturi de laboratório que lembra um dos caracteres cuneiformes, a espátula com alavanca de expulsão, a lâmina de vidro, o cadinho de terra refratária de 3 centímetros para produzir um homúnculo do tamanho de um gnomo, útero infinitesimal para clonações, os estojos de acaju cheios de pacotinhos brancos, iguais aos papelotes dos boticários do interior, envoltos em pergaminhos vincados de caracteres intraduzíveis, como espécimens mineralógicos (assim se diz), mas na verdade fragmentos da Síndrome de Basíides, relicários com o prepúcio de Hermes Trismegisto, e o martelo de tapeceiro comprido e fino para bater o início de um brevíssimo dia de juízo, uma hasta de quintessências a realizar-se entre o Pequeno Povo dos Elfos de Avalon, o inefável e miniatural aparelho para analisar a combustão dos óleos, os glóbulos de vidro dispostos em pétalas de quadrifólios, e outros quadrifólios coligados uns aos outros por tubos de ouro, e os quadrifólios a outros tubos de cristal , e estes a um cilindro de cobre , e ainda – a prumo embaixo – outro cilindro de ouro e vidro, e mais tubos , descendentes , apêndices , pênséis , testículos , glândulas , excrescências , cristas ...	21-22

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 1]

Neste trecho, o protagonista Casaubon se encontra no *Conservatoire* de Paris, na sala Lavoisier, e, à medida que ele olha ao redor, objetos, formas e elementos se acumulam diante

da sua vista. O leitor consegue acompanhar esta vertigem dos sentidos graças às cadeias de listas construídas de forma vertiginosa. O resultado é uma espiral que, se de um lado oferece para o leitor uma descrição minuciosa da sala, do outro joga-o dentro de um espaço labiríntico – convertido pelo autor em uma enumeração caótica – do qual é difícil sair. Trata-se de um típico exemplo de lista inserida por amor ao excesso, em que o começo e o fim não são facilmente identificáveis, ao mesmo tempo em que a descrição dos itens se perde e se mistura, criando outras pequenas sublistas.

Por razões de espaço, não é possível transcrever os parágrafos que precedem e seguem o trecho relatado acima, mas é relevante destacar que todo o capítulo é constituído por parágrafos-listas, que começam por perguntas como “E o que era aquele aparelho...? [...] E a máquina para estudar...? [...] É esta a química moderna?” (ECO, 2013, p. 21-22). Portanto, os parágrafos destinados à descrição da sala utilizam, de forma anafórica, uma pergunta parecida para introduzir as descrições de elementos e de objetos.

Enquanto os exemplos acima podem ser considerados formas de enumeração “caótica”, constituídas por um rol mais casual e desordenado, os exemplos abaixo poderiam ser categorizados como listas de “excesso coerente”, em que “incontinência e coerência se casam” (ECO, 2010b, p. 279). Nestes, apesar de o gosto da acumulação e do excesso serem evidentes, a coerência permanece, pois os termos são extraídos de dicionários e registros históricos mais ou menos confiáveis:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
2	[...] Roberto ne concludse che anche la Daphne era un <i>fluyt</i> olandese, o flauto , o <i>flûte</i> , o <i>fluste</i> , o <i>flyboat</i> , o <i>fliebote</i> , come variamente si chiamavano quelle navi da commercio [...].	11	[...] Roberto concluiu que também o Daphne era um <i>fluyt</i> holandês, ou uma urca , ou <i>flûte</i> , ou <i>fluste</i> , ou <i>flyboat</i> ; ou <i>fliebote</i> , como diferentemente eram chamados aqueles navios comerciais [...].	15

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 2]

Por sua vez, a lista abaixo não relata entradas de dicionários, mas é coerente com o objetivo do autor de não apenas juntar elementos de forma desordenada, mas fornecer uma descrição dos “velhos senhores do século XIX” (ECO, 2013, p. 15). Eco faz isso com originais figuras de linguagem (“mente azedada pelas invejas”) e com um vocabulário que envolve todos os cinco sentidos (“a sobrecasaca cheirando a rapé”; “a barba amarelecida pela nicotina”):

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault (2006)</i>	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault (2013)</i>	Nº Pág.
6	E i turisti annoiati [...], possono dunque pensare che dei vecchi signori ottocenteschi con la barba ingiallita di nicotina, il colletto sgualcito e unto, la cravatta nera a fiocco, la redingote puzzolente di tabacco da fiuto, le dita imbrunite di acidi, la mente acida di invidie accademiche, fantasmi da pochade [...].	15	E os turistas enfadados [...], poderão acaso pensar que os velhos senhores do século XIX, com a barba amarelecida pela nicotina, o colete amarrotado e sebento, a gravata negra e desbotada, a sobrecasaca cheirando a rapé, os dedos escurecidos pelos ácidos, a mente azedada pelas invejas acadêmicas , fantasmas de vaudeville [...].	15

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 1]

Enfim, uma lista que fica no limite entre caótica e coerente é a seguinte, na qual o protagonista continua lendo as páginas de *O Novíssimo Melzi* e decide listar os termos que lhe parecem ter “o sabor de uma fórmula mágica” (ECO, 2005, p. 115). Os termos, porém, não pertencem ao mesmo campo semântico, mas são extraídos desordenadamente de várias áreas, das ciências naturais à história, fazendo com que o elenco se torne uma sucessão de termos escolhidos ao acaso, inseridos apenas pelo gosto do excesso e para desorientar o leitor:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fianma della Regina Loana (2004)</i>	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana (2005)</i>	Nº Pág.
10	Lí ho incontrato termini dal sapore di una formula magica, avvitolato, baciabasso, belzuino, caccabaldole, cerasta, crivellaio, dommatica, galiosso, granciporro, inadombrabile, lordume, mallegato, pascolame, postemoso, pulzellona, sbardellare, specchio, versipelle, Adrasto, Allobrogi, Ritciù, Caffiristan, Dongola, Assurbanipal, Filopatore...	113	Lá encontrei termos com o sabor de fórmula mágica, vita, beija-mão, benjoim, baba-ovo, cerasta, crivador, dogmática, galiosso, Bernardo-eremita, inescurecível, sujeirada, morcela, pasto, apostemoso, donzelona, aldrabar, espelho, versuto, Adrasto, Alóbrogos, Ritchu, Kafiristão, Dongola, Assurbanipal, Filopátor...	115

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 3]

Outra lista que fica suspensa entre coerência e incoerência é a que segue, extraída de *O Pêndulo de Foucault (2013)*. O autor tenta descrever, literal e metaforicamente, a função dos motores e dos aparelhos que se encontravam em uma das salas do *Conservatoire*. Os motores são personificados e transformados em monstros (e marionetes) pelo protagonista, capazes

não apenas de fazer os tambores rodarem, mas também descascar, segar e depois, como seres vivos, engolir e soluçar. É uma lista que fornece, inicialmente de forma coerente, a descrição do que esses autômatos podem fazer, ou seja, descascar, segar, remover, entre outras, até se tornar metafórica e fortemente simbólica, personificando os motores e elencando suas possíveis capacidades entre o humano e o monstruoso: engolir, soluçar, desarticular-se. Por tal razão, a lista não poderia ser considerada caótica, mas nem inteiramente coerente.

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault (2006)</i>	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault (2013)</i>	Nº Pág.
7	In quella mostra, che incominciavo a trovare immonda, di genitali Diesel, vagine a turbina, gole inorganiche che ai tempo loro eruttarono – e forse la notte stessa avrebbero di nuovo eruttato – fiamme, vapori, sibili, o avrebbero ronzato indolenti come cervi volanti, crepitato come cicale, tra quelle manifestazioni scheletriche di una pura funzionalità astratta, automi capaci di schiacciare, segare, spostare, rompere, affettare, accelerare, intoppiare, deglutire a scoppio, singhiozzare a cilindri, disarticolarsi come marionette sinistre, far ruotare tamburi, convertire frequenze, trasformare energie, roteare volani – come avrei potuto sopravvivere?	19	Naquela mostra que eu começava a achar imunda, de genitais a Diesel e vaginas em turbina, gargantas inorgânicas que outrora arrotavam – e que talvez viessem esta noite novamente a arrotar – chamas, vapores, sibilos, ou então volteavam indolentes como pipas, zunindo como cigarras, entre aquelas manifestações esqueléticas de pura funcionalidade abstrata, autômatos capazes de descascar, segar, remover, partir, cortar em fatias, acelerar, ir de encontro, engolir estilhaços, soluçar em cilindros, desarticular-se como marionetes sinistras, fazer tambores rodar, converter frequências, transformar energias, rodar volantes – como teria podido sobreviver?	18

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 1]

É muito interessante compartilhar, a respeito desse tipo de lista, o que o mesmo Umberto Eco afirma em sua obra já citada, *A Vertigem das Listas* (2010):

A lista se transforma num modo de remisturar o mundo, quase colocando em prática aquele convite de Tesouro a acumular propriedades para fazer brotar novas relações entre coisas distantes ou, em qualquer caso, para colocar um talvez sobre aquelas já aceitas pelo senso comum (ECO, 2010b, p. 327).

Observe-se o desafio lançado pelo escritor que, ao listar propriedades e possíveis funções dos motores acima mencionados, cria uma nova relação entre as coisas, ampliando os horizontes do já conhecido para sugerir formas alternativas de se apropriar do universo sensível, bem como pretende introduzir novas possibilidades epistemológicas.

O último exemplo que consideramos importante observar neste momento do presente estudo (no último capítulo será continuada a análise das listas, mas o foco recairá sobre a

tradução feita para o português) é extraído de *O Pêndulo de Foucault* (2013). É uma das listas representativas do “*topos* do indizível” (ECO, 2010b, p. 117), constituindo no desejo humano de tentar definir o indefinível, compreender o incompreensível e captar a essência das coisas com base em um impulso quase místico:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
2	E io partecipavo ora di quell’esperienza suprema, io che pure mi muovevo con tutto e col tutto, ma potevo vedere Quello, il Non Movente, la Rocca, la Garanzia, la caligine luminosissima che non è corpo, non ha figura forma peso quantità o qualità, e non vede, non sente, né cade sotto la sensibilità, non è in un luogo, in un tempo o in uno spazio, non è anima, intelligenza, immaginazione, opinione, numero, ordine, misura, sostanza, eternità, non è né tenebra né luce, non è errore e non è verità.	11	E eu participava agora daquela experiência suprema, eu que, embora me movesse com tudo e com o todo, podia ver o Quid, o Não Movente, a Rocha, a Garantia, a caligem luminosíssima que não é corpo, não tem figura forma peso quantidade ou qualidade, e não vê, não sente, não é apreendido pela sensibilidade, não é um lugar, nem um tempo ou um espaço, não é alma, inteligência, imaginação, opinião, número, ordem, medida, substância, eternidade, não é treva nem luz, não é erro nem verdade.	11-12

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 1]

Ao se referir ao Pêndulo, pensando no sistema solar e no cosmo, o protagonista Casaubon sente-se partícipe de uma “experiência suprema” (ECO, 2013, p. 11) e tenta descrevê-la elencando as propriedades do *Quid* que seria responsável por reger o mundo. Na parte inicial e final da lista, é possível observar uma construção por assíndeto, ou seja, a falta da conjunção entre os itens, mas no meio dela (“não tem figura forma peso quantidade ou qualidade”), a perda também da pontuação torna a vertigem dos elementos ainda mais forte. É interessante observar que a lista, exatamente porque está pretendendo compreender conceitos que escapam do raciocínio humano, é regida por um critério de exclusão: é mais fácil definir o que não é ao invés de elencar e descrever o que é.

À guisa de conclusão, neste capítulo abordamos o fenômeno das listas oferecendo um breve panorama histórico e teórico sobre as suas classificações, fazendo referência ainda a dois dos mais importantes autores que trataram desse assunto, Robert Belknap e Umberto Eco. Após ilustrar as possíveis categorizações das listas, centramos nossa atenção no forte interesse que Eco demonstra para a utilização de listas em seus romances, associando isso a algumas hipóteses de suas motivações de uso. No último segmento, alguns exemplos de listas

extraídos do *corpus* foram comentados, para que as considerações teóricas mencionadas no início pudessem ser concretamente observadas.

5 ESTRANGEIRISMOS: QUESTÕES TEÓRICAS E ANÁLISE DE AMOSTRAS DO *CORPUS*

Na língua se inscreve a passagem do tempo: de forma lenta e inexorável, a língua se transforma. Mas, a cada instante de sua transformação, a língua, enquanto permanece viva, isto é, falada, realiza um sutil equilíbrio entre ganhos e perdas. Ela não é nem jovem nem velha, mas constantemente renovada (BAGNO, 2001, p. 67).

Os estrangeirismos, unidades lexicais de origem estrangeira, representam o terceiro aspecto que vamos analisar nesta pesquisa, no que diz respeito a seu emprego pelo escritor Umberto Eco, nos romances escolhidos, e à maneira com que eles surgem nas traduções realizadas pelos tradutores Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar. As traduções dos estrangeirismos presentes no *corpus* serão comentadas no sétimo e último capítulo, enquanto que o presente segmento se propõe a oferecer um panorama antes teórico, e depois prático, sobre esse fenômeno linguístico.

Conforme a explicação oferecida por Garcez e Zilles, na coletânea criada em reação à apresentação, em 1999, do projeto de lei do deputado Aldo Rebelo que pretendia vedá-los, os estrangeirismos representariam:

[...] o emprego, na língua de uma comunidade, de elementos oriundos de outras línguas. No caso brasileiro, posto simplesmente, seria o uso de palavras e expressões estrangeiras no português. Trata-se de um fenômeno constante no contato entre comunidades linguísticas, também chamado de empréstimo. A noção de estrangeirismo, contudo, confere ao empréstimo uma suspeita de identidade alienígena, carregada de valores simbólicos relacionados aos falantes da língua que origina o empréstimo (GARCEZ; ZILLES, 2011, p. 15).

Segundo tais autores, o estrangeirismo seria uma palavra estrangeira “emprestada” de outra língua, fenômeno muito debatido ao longo dos séculos, sobretudo à medida que as fronteiras entre os países tornaram-se mais movediças e que a globalização⁵¹ tem se esforçado para unir povos e culturas, especialmente graças ao avanço das novas tecnologias da informação. Nos últimos dois séculos, devido a acontecimentos históricos como guerras, processos de colonização e descolonização, diásporas de povos e relações políticas bilaterais, as línguas passaram por uma crescente interação e, por conseguinte, a riqueza lexical de uma língua acabou influenciando outras, como é o caso, no português brasileiro, do francês antes e do inglês depois. A tal propósito, os mesmos autores precedentemente citados se perguntam:

⁵¹ A globalização é, aqui, entendida como aquele processo “que atravessa a sociedade contemporânea, rompe fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades, transformando o mundo numa verdadeira aldeia global, num mundo de iguais” (PATRIOTA, L. M., 2002, p. 5).

“no português, língua de tantas invasões em cinco continentes, invadida e invasora, o que seria puro?” (GARCEZ; ZILLES, 2011, p. 20). Os debates políticos que voltam periodicamente à tona sobre a questão da pureza da língua testemunham o medo de um povo de ser assimilado pelo outro, temendo, com isto, a perda da sua própria identidade (até com manifestações radicais, como ocorreu durante a época do fascismo na Itália, com a extrema censura de vocábulos estrangeiros).

5.1 ESTRANGEIRISMOS NO BRASIL E NA ITÁLIA: BREVE *EXCURSUS* HISTÓRICO-TEÓRICO

É um fato historicamente comprovado que, no caso do português brasileiro, durante quase duzentos anos, o francês foi o grande “inimigo”, conforme definiu, com ironia, Marcos Bagno (2011, p. 60). Segundo Hildo Honório do Couto (2010), após dedicado estudo sobre as influências do francês no português, o contato entre as duas línguas foi feito à distância, remontando à época da lírica trovadoresca da literatura portuguesa, muito influenciada pela Provença. Ele explica:

Isso se deveu à presença em Portugal de membros da dinastia de Borgonha e das ordens de Cluny e de Cister. Dentre os inúmeros termos que entraram na língua nessa época encontram-se *assaz, alegre, deleite, folia, jogral, rouxinol, tala* (donde ‘*talante*’), *freire, trova, trovador, refrão, menestrel* e muitos outros. [...] Além do trovadorismo, a literatura lusitana teve influências da francesa, diretamente, pelo menos nos períodos do barroco/rococó (1756-1825), do romantismo (vindo da Alemanha e da Inglaterra, mas passando pelo cadinho da francesa) (1825-1865), do realismo (1865-1890) e do simbolismo (1890-1915) (COUTO, 2010, p. 108).

É oportuno traçar brevemente a origem dos galicismos contidos na língua portuguesa (que, segundo o supracitado Couto, equivalem a cerca de 15% ou 20%) ou, pelo menos, referirmos aos motivos pelos quais ocorre um contato tão frequente entre as duas línguas, uma vez que isso esclarecerá a análise e o comentário dos estrangeirismos presentes em nosso *corpus*. Como afirma Couto, a real causa da influência do francês no português é devida ao “grande prestígio da cultura francesa em geral” (2010, p. 112), e ao fato de que no Brasil existiu, e ainda existe, “a grande abertura de seu povo aos modismos vindos dos grandes centros culturais e o desejo de imitar esses modismos” (COUTO, 2010, p. 112). Essa reflexão é corroborada pelas tendências em auge na sociedade contemporânea, que adota estrangeirismos nos campos mais variados, às vezes não pela falta de um equivalente na própria língua, mas porque:

No campo das mudanças linguísticas, os empréstimos de palavras ou expressões são em geral associados a atitudes valorativas positivas do povo que os toma em relação à língua e à cultura do povo que lhes deu origem. Os empréstimos [...] são reflexos de processos culturais, políticos e econômicos bem mais amplos e complexos. Muitas vezes, são utilíssimos à elite, que assim se demarca como diferente e superior, *n'est-ce pas?* (ZILLES, 2011, p. 156).

A reflexão acima ajuda a entender o enorme uso de palavras e expressões em inglês, definida hoje como a “*língua franca* do contato internacional” (GARCEZ; ZILLES, 2011, p. 22, grifo deles). Em seu estudo sobre a influência dos estrangeirismos na língua portuguesa, o linguista Miguel Ventura Santos Gois afirma:

No que concerne à adoção maciça de vocábulos da língua inglesa, pode-se vislumbrar uma intencional utilização do estrangeirismo como busca de identidade cultural. Os Estados Unidos, metáfora de um excelente padrão de vida, estariam representados em seus vocábulos, como se estes fossem ícones daqueles (GOIS, 2008, p. 6).

O processo de globalização acelerou a “adoção maciça” de anglicismos, sobretudo nas últimas duas décadas no Brasil, permitindo o rompimento das fronteiras e da comunicação entre os povos. Enquanto que, no passado, esta conduta ocorria especialmente por causa da “necessidade de se utilizar um vocábulo estrangeiro pela falta de equivalente na língua portuguesa” (GOIS, 2008, p. 19), nos tempos atuais ela “passou a ser empregada como recurso de afirmação de identidade cultural” (GOIS, 2008, p. 19).

Neste trabalho, não é nossa tarefa debater as razões da adoção de um número sempre crescente de estrangeirismos na língua portuguesa, mas apenas utilizar as pesquisas dos autores acima citados para poder analisar, com olhos mais atentos, os casos de estrangeirismos extraídos dos romances de Umberto Eco. Para alcançar esse objetivo, é importante comentar também o *status* da língua italiana, considerando que os estrangeirismos são extraídos de romances italianos e, depois, alinhados com sua tradução para o português.

Segundo o linguista e lexicógrafo italiano Giovanni Nencioni, em seu discurso pronunciado em 1995, em ocasião da 50ª Jornada da “Società Dante Alighieri”:

A língua italiana era uma língua aristocrática, imposta por incruento prestígio literário, como língua escrita e literária, às elites educadas da Itália, mas falada apenas em Toscana e Roma, enquanto o resto da península e das ilhas, educado ou não, continuava falando seus próprios dialetos. A partir de 1861, o novo Estado unitário adotou como própria voz oficial a língua já chamada italiana [...], que, porém, não pôde mudar repentinamente seu caráter de língua escrita e literária [...]. Somente a chegada do rádio e, sobretudo, da televisão, conseguiu transformar um processo devagar naquele rápido, impetuoso moto de difusão por meio do qual o

italiano se tornou, nos últimos quarenta anos, a língua entendida, falada e escrita [...] por quase todos os italianos (NENCIONI, 1995, p. 66, trad. nossa)⁵².

O *excursus* histórico oferecido por Nencioni nos aproxima das características da língua italiana que, contrariamente ao português, foi uma língua antes literária e depois padronizada em nível nacional. Trata-se, assim, de uma língua que não sofreu as mesmas influências do português brasileiro, por óbvias razões geográficas e históricas, mantendo-se muito semelhante à língua presente na *Divina Comédia*. Como o português, foi penetrada pela língua francesa, mas isso aconteceu, no caso italiano, no século XVIII, época governada pela cultura iluminista, “que inundou o italiano de francesismos provocando uma ferrenha reação purística” (NENCIONI, 1995, p. 68, trad. nossa)⁵³. Mesmo assim, eram termos com raízes latinas e gregas, facilmente assimiláveis à língua italiana, tais como *epoca*, *industria*, *coalizione*, etc. (NENCIONI, 1995, p. 69).

No que diz respeito aos anglicismos, de uso crescente na língua italiana ao longo das últimas décadas (é suficiente pensarmos em *computer*, *manager*, *mouse*, *yacht*, *club*, *leader* e muitos outros), teriam sido introduzidos após a metade do século XVIII:

A revolução industrial, o novo sistema político consolidado após a guerra civil de 1642 com as instituições parlamentares, o império colonial, e depois o mito da revolução americana e da jovem nação independente, o crescente prestígio cultural e científico dos países anglo-saxões, os sucessos econômicos e diplomático-militares, têm aos poucos alimentado um sentimento geral de admiração para a Grã Bretanha e os Estados Unidos. No século XVIII, vários intelectuais italianos estavam na Inglaterra e a língua inglesa, antes considerada bárbara, foi reavaliada e estudada, sua literatura descoberta, suas obras traduzidas (FANFANI, 2010, trad. nossa)⁵⁴.

O trecho acima destacado, que relata as raízes dos anglicismos na língua italiana - hoje mais presentes nas áreas relativas ao cinema, à televisão, à moda, às novas tecnologias, ao esporte e aos negócios –, é importante para entendermos o funcionamento dos anglicismos na

⁵²Do italiano: “La lingua italiana era una lingua aristocratica, impostasi per incruento prestigio letterario, come lingua scritta e letteraria, ai ceti colti dell’Italia, ma parlata soltanto in Toscana e a Roma, mentre il resto della penisola e delle isole, colto ed incolto, persisteva nel parlare i propri dialetti. Dal 1861 il nuovo Stato unitario adottò come propria voce ufficiale la lingua ormai chiamata italiana [...], la quale tuttavia non potè cambiare all’improvviso il proprio carattere di lingua scritta e letteraria [...]; solo l’avvento della radio e soprattutto della televisione riuscì a trasformare un lento progresso in quel rapido, impetuoso moto di diffusione per cui negli ultimi quaranta anni l’italiano è divenuto la lingua compresa, parlata e scritta [...] da quasi tutti gli italiani”.

⁵³Do italiano: “[...] che inondò l’italiano di francesismi, provocando una sdegnata reazione puristica”.

⁵⁴Do italiano: “La rivoluzione industriale, il nuovo sistema politico consolidatosi dopo la guerra civile del 1642 con le istituzioni parlamentari, l’impero coloniale, e poi il mito della rivoluzione americana e della giovane nazione indipendente, il crescente prestigio culturale e scientifico dei paesi anglosassoni, i loro successi economici e diplomatico-militari, hanno via via alimentato un generale sentimento di ammirazione nei confronti della Gran Bretagna e degli Stati Uniti. Nel Settecento diversi intellettuali italiani soggiornano in Inghilterra e la lingua inglese, prima considerata barbara, viene rivalutata e studiata, se ne scopre la letteratura, se ne traducono i capolavori”.

língua italiana e o conseqüente uso feito deles por Umberto Eco, com o objetivo de comparar os efeitos sociolinguísticos e literários dos estrangeirismos com aqueles que aparecem nos romances traduzidos no Brasil.

5.2 ESTRANGEIRISMOS, EMPRÉSTIMOS E NEOLOGISMOS

Para conseguir analisar com eficácia os estrangeirismos presentes nos romances de Umberto Eco e suas traduções em português, é de extrema importância esclarecer o uso e as diferenças que existem entre as palavras “estrangeirismo”, “empréstimo” e “neologismo”.

Segundo a renomada pesquisadora brasileira, Ieda Maria Alves, os estrangeirismos representam uma “unidade lexical de origem estrangeira, que ainda não é percebida como integrante da língua receptora, a exemplo de *air bag* e *action painting*” (ALVES, 2008, p. 5). Quando eles se integram à língua, passam a ser empréstimos, instalando-se no sistema da língua receptora. A autora explica que o elemento estrangeiro pode se adaptar do ponto de vista fonológico (seguido, às vezes, por uma adaptação ortográfica, como “bife”), morfossintático (caso das “pizzas”) e até semântico, quando “perde sua condição de estrangeirismo ao se tornar polissêmica e assumir novas funções semânticas” (ALVES, 2008, p. 11), como é o caso, sempre citado pela autora, de *upgrade*. A seguir, Alves explica a existência de outras formas de integração da unidade lexical estrangeira, como, por exemplo, o decalque “adulescência” do inglês *adulthood*, que seria “a versão literal dessa unidade para a língua receptora” (ALVES, 2008, p. 12).

O linguista italiano Bruno Migliorini explica, na *Enciclopedia Italiana*, que os *prestiti* [empréstimos] podem ser antigos (como *festival* e *sport*, do inglês) ou mais recentes, indicando a “adoção de termos pertencentes a um determinado grupo de falantes por parte de outro grupo” (MIGLIORINI, 1935, trad. nossa)⁵⁵. Segundo Migliorini, os empréstimos podem se originar por razões intelectuais (para objetos que ainda não possuem nome, como animais exóticos e novas invenções, ou por substituição de uma palavra da própria língua pelo fato de ser complicada ou ambígua) e por razões afetivas, que seriam, principalmente, questões de prestígio.

No que diz respeito aos neologismos, Ieda Maria Alves publicou um estudo muito esclarecedor em 1984. Segundo a teórica, o neologismo “constitui uma unidade lexical de criação recente, uma acepção nova que se atribui a uma palavra já existente ou, então, um

⁵⁵Do italiano: “[...] l'adozione di termini appartenenti a un determinato gruppo di parlanti da parte di un altro gruppo”.

termo recentemente emprestado a um outro código linguístico” (ALVES, 1984, p. 119). Com base em Boulanger, a autora distingue entre três tipos de neologia: “formal”, “semântica” e “por empréstimo”, a última sendo de grande interesse para este trabalho, eis que tais neologismos “resultam da adoção de um lexema estrangeiro” (ALVES, 1984, p. 119). Para que possa se integrar ao léxico de outro sistema, é essencial que a unidade lexical “seja susceptível de derivação e de composição” (ALVES, 1984, p. 121), sendo flexível em gênero e número, bem como passível de adaptação fonológica e ortográfica. Ainda segundo a autora, o critério final para avaliar se um neologismo está integrado ao léxico da língua seria sua inserção no dicionário. Segundo Giovanni Adamo e Valeria Della Valle, linguistas italianos, são fontes de difusão e formação de neologismos os novos meios de informação, tais como a imprensa, o cinema e a televisão. Os autores esclarecem que:

Muitas dessas palavras são acolhidas definitivamente e a pleno título no léxico do uso comum; outras são a prerrogativa de momentos ou períodos determinados e mantêm alguns traços que as tornam imediatamente reconhecíveis e datáveis; outras, ainda, entram como meteoros no universo lexical de uma língua, se afirmam no uso dela durante um breve período de tempo e, depois, somem ou ficam nas margens (ADAMO; DELLA VALLE, 2007, trad. nossa)⁵⁶.

A afirmação acima é válida tanto para o português quanto para o italiano, duas línguas em que é possível observar o surgimento e o desaparecimento de muitos neologismos, bem como a adoção, pelas razões anteriormente comentadas, de anglicismos. Na próxima seção, será comentada a inserção, nas obras ficcionais de Umberto Eco, dos estrangeirismos, assim como os seus efeitos e razões de uso.

5.3 USO DOS ESTRANGEIRISMOS POR UMBERTO ECO

Os romances de Umberto Eco, caracterizados pelo jogo erudito de referências mais ou menos explícitas no texto, conjugado a um estilo muito elegante e repleto de palavras requintadas, são os recipientes ideais para o autor condensar todo seu conhecimento e paixão pelas fontes inusitadas. O mesmo Eco afirma que “o meu conhecimento dá informações bastante literais sobre a construção intrincada de meus romances. Daí, cabe aos meus leitores

⁵⁶Do italiano: “Molte di queste parole sono accolte definitivamente e a pieno titolo nel lessico dell'uso comune; altre restano prerogativa di momenti o periodi determinati e mantengono alcuni tratti che le rendono immediatamente riconoscibili e databili; altre ancora entrano come meteore nell'universo lessicale di una lingua, si affermano nell'uso per un breve periodo di tempo, e poi scompaiono o rimangono relegate ai margini”.

detectarem o que puderem” (ECO, 2008b, trad. nossa)⁵⁷. Além do intertexto imbricado em seus romances, cuja reconstrução representa, às vezes, um grande quebra-cabeça para os leitores, a presença de estrangeirismos, sobretudo francesismos, anglicismos e latinismos, faz com que suas obras tenham um “perfume” de passado e as nuances coloridas do presente.

No livro *Quase a mesma coisa* (2011), uma das referências teórico-práticas mais importantes desse trabalho, o professor italiano relata algumas experiências vivenciadas como escritor, tradutor e autor traduzido e, em uma seção do capítulo 7, fornece um exemplo, de *Il Nome della Rosa* (1980), no qual utiliza abundantes latinismos:

Queria que meu Leitor Modelo, para entrar na atmosfera de uma abadia medieval, mergulhasse não apenas em seus costumes e rituais, mas também em sua linguagem. Obviamente, pensava em um leitor ocidental que, mesmo que não tivesse estudado latim, o tivesse por assim dizer no ouvido e isso valia com certeza para os leitores italianos, franceses, espanhóis, alemães. Na verdade, também os leitores de língua inglesa que não fizeram estudos clássicos já ouviram expressões latinas, por exemplo, no campo jurídico e talvez num telefilme, como *affidavit* ou *subpoena* (ECO, 2011c, p. 211).

O depoimento de Eco confirma o que comentaremos na seção seguinte, no sentido de que o escritor tem por hábito inserir expressões e palavras estrangeiras para recriar o tipo de atmosfera em que suas obras de ficção são ambientadas, como é o caso das abadias medievais para *Il Nome della Rosa* (1980), da França e do *Conservatoire* de Paris para *Il Pendolo di Foucault* (1988), da ilha perdida no Oceano Pacífico no século XVII para *L’Isola del Giorno Prima* (1994), e da região italiana do Piemonte no romance *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004).

A capacidade de recriar essa “atmosfera” (ECO, 2011c, p. 211) da época em que se passa a ação dos seus romances foi ressaltada também por Marcello Castilho Avellar que, em sua resenha, ironicamente comentou:

Quem enfrentar a leitura de *A Ilha do Dia Anterior* pode sentir que deve ter ao lado uma coleção de dicionários. Eco não tem o menor pudor em empregar termos técnicos e científicos, colocar frases em língua estrangeira sem traduzir ou explicar, investir em palavras ou construções arcaicas (AVELLAR, 1995, p. 14).

Além da vertigem da lista, assunto analisado no capítulo anterior, é possível afirmar que, graças ao seu estilo e às suas escolhas terminológicas, Umberto Eco é também o criador de “vertigens lexicais”. Conforme a antiga tradição enciclopédica, o escritor preenche as

⁵⁷Do inglês: “My knowledge quite literally informs the intricate construction of my novels. Then it is up to my readers to detect what they might”.

páginas de seus romances com termos arcaicos, enumerações complexas, regionalismos, termos técnicos e expressões estrangeiras, como é o caso das obras aqui em análise, *O Pêndulo de Foucault* (2013), *A Ilha do Dia Anterior* (2010) e *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005). Obviamente, a ambientação e o enredo escolhidos pelo autor (complôs medievais, período das descobertas marítimas, recuperação da memória e da cultura italiana na época do Fascismo) favorecem a abundante presença de tais tipos de palavras e expressões.

5.4 COMENTÁRIOS SOBRE ALGUNS ESTRANGEIRISMOS EXTRAÍDOS DO *CORPUS*

Conforme já frisado, neste trabalho o foco irá se concentrar nas unidades lexicais estrangeiras empregadas por Umberto Eco, e não nas referências e citações intertextuais, apesar de elas serem, às vezes, interconectadas e difíceis de separar. A tessitura intertextual dos romances do autor italiano é labiríntica e muitas vezes impossível de reconstruir, como ele próprio reconhece quando relata que “o meu *A Ilha do Dia Anterior* baseia-se essencialmente em reconstituições do estilo barroco, com muitas e implícitas citações de poetas e prosadores da época” (ECO, 2011c, p. 157) ou então “ainda no meu *O Pêndulo de Foucault*, ponho na boca dos personagens muitas citações literárias. A função dessas citações é mostrar a incapacidade desses personagens de olhar o mundo sem uma citação interposta” (ECO, 2011c, p. 167).

Como é possível observar na citação acima, Casaubon, o protagonista de *O Pêndulo de Foucault* (2013), usa muitos francesismos porque, em vários capítulos do romance, ele se encontra em Paris, na França, sendo influenciado pela língua do lugar. Além disso, pelo fato de trabalhar em uma editora e ler muito, frequentemente a personagem se expressa através de alusões literárias. A esse respeito, Eco afirma que:

O problema da remissão intertextual coloca-se ao quadrado, pois não somente eu, como autor, faço citações ocultas, como também o fazem, com intenções explicitamente irônicas, e bem mais evidentes, os três personagens, Belbo, Casaubon e Diotallevi (ECO, 2011c, p. 243).

O diálogo constante com diversas obras da literatura e de outros campos artísticos, estratégia comumente utilizada por Umberto Eco em seus romances, pede o constante envolvimento do leitor e de seus conhecimentos para reconstruir o mosaico da memória da literatura. À guisa de ilustração, o romance *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005) apresenta muitas citações, marcadas entre aspas, de poesias ou de romances que aparecem na lista de fontes das ilustrações e citações no final do livro (o protagonista, é importante

relembrar, perdeu a memória e, tentando reconstruí-la, fala através de citações de obras lidas antes do acidente vascular cerebral sofrido). No entanto, o romance contém também uma infinita série de citações implícitas, que não aparecem entre aspas, pelas quais o protagonista se expressa de forma quase inconsciente. Essa forma de intertextualidade “implícita” (NITRINI, 1997, p. 167) é mais difícil de mapear e sua compreensão depende muito da erudição do leitor. Para encontrar todas as referências, um site foi criado e continua sendo constantemente atualizado com citações encontradas no romance *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005) pelos leitores (THE MYSTERIOUS..., 2011)⁵⁸. Nesses casos, o leitor (especialmente o de Umberto Eco) tem um papel vital na construção da história: mergulhar profundamente na obra e encontrar, no tecido próprio da literatura, as memórias trazidas pelos intertextos, além de “aceitar a ideia de que a intertextualidade permanece frequentemente misturada, e mesmo, indescobrível” (SAMOYAULT, 2008, p. 93).

O mesmo dito em relação às citações e referências intertextuais pode ser aplicado aos estrangeirismos, os quais são empregados, muitas vezes, para impregnar o texto com a atmosfera e as cores de uma época ou de um lugar, trazendo para a memória do leitor outras obras do passado, como no trecho abaixo:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
12-13	Fermentazione putrida? <i>Balneum Mariae</i> , sublimazione dell'idrargirio, <i>mysterium conjunctionis</i> , produzione dell'Elisir!	21	Fermentação pútrida? <i>Balneum Mariae</i> , sublimação do mercúrio, <i>mysterium conjunctionis</i> , produção do Elixir!	21

[Quadro extraído do Apêndice C, Tabela nº 1]

As duas expressões usadas pelo protagonista, que se encontra na Sala *Lavoisier* do *Conservatoire* de Paris enquanto olha para um aparelho com o qual, em 1781, se estudava a fermentação pútrida, apresentam-se em latim, *Balneum Mariae* (literalmente, banho-maria) e *mysterium conjunctionis* (literalmente, mistério da conjunção). Trata-se de dois estrangeirismos no texto, eis que constam em uma língua estrangeira (latim), representando também um intertexto por serem carregados de referências à história e à literatura. A primeira expressão, *Balneum Mariae*, em latim medieval, indica a técnica com que se aquece uma substância em um recipiente dentro de outro com água, remontando ao século II A.C., época em que viveu no Egito uma filósofa e alquimista de nome Maria, chamada a Judia (LISTA...,

⁵⁸ Para mais detalhes, consultar a página:

http://literarywiki.org/index.php?title=The_Mysterious_Flame_of_Queen_Loana.

2007)⁵⁹. Por sua vez, a expressão *mysterium conjunctionis*, faz referência a uma obra do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), dividida em vários tomos, intitulada *Mysterium Conjunctionis*, a qual contém estudos sobre a separação e a reunião de opostos psíquicos em alquimia (MYSTERIUM..., [20--?])⁶⁰.

Não é nosso objetivo, nesse capítulo, observar as escolhas feitas pelos tradutores brasileiros, uma vez que este tipo de reflexão será realizada no capítulo específico para a referida análise. Contudo, é essencial observar, nessa primeira fase, a maneira com que aparecem palavras e expressões estrangeiras nos romances de Eco, bem como o cuidado que um leitor/tradutor deve ter na hora de lidar com este tipo de referências. É possível perceber que são intertextos inseridos pelo autor com várias intenções, entre elas reconstruir as peculiaridades histórico-literárias de uma época, estimular a pesquisa das fontes e, além disso, despertar a curiosidade nos leitores.

Ao contrário de outras referências intertextuais às vezes implícitas do romance, os estrangeirismos são, em geral, detectáveis mais facilmente, por se apresentarem com marcas gráficas, como o itálico, ou marcas metalinguísticas explícitas, como *termo*, *palavra*, *expressão*, *chamado*, *denominado*, *como dizem*, que indicam que a unidade lexical estrangeira em questão é um estrangeirismo e não um empréstimo integrado à língua (ALVES, 2008, p. 7-8). Seguem dois exemplos:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
13-16	Dal primo foglio apprese subito il nome della nave, ma per il resto era una sequenza incomprensibile di <i>anker</i> , <i>passer</i> , <i>sterre-kyker</i> , <i>roer</i> , e poco gli giovò sapere che il capitano era fiammingo.	13	Desde a primeira página, descobriu logo o nome do navio, mas o restante era uma sequência incompreensível de <i>anker</i> , <i>passer</i> , <i>sterre-kyker</i> , <i>roer</i> , e pouco lhe serviu saber que o capitão era flamengo.	17
18	Roberto trovò uno schioppo, uno spadone e un coltellaccio. Era stato soldato: lo schioppo era uno dei quei <i>caliver</i> – come dicevano gli inglesi – che si poteva puntare senza forcella; [...].	14	Roberto encontrou uma espingarda, um espadão e um facão. Fora soldado: a espingarda era um daqueles <i>calivers</i> – como diziam os ingleses – que se podiam apontar sem forquilha; [...].	18

[Quadros extraídos do Apêndice C, Tabela nº 2]

Ambos os trechos, extraídos do original e do romance traduzido *A Ilha do Dia Anterior* (2010), representam exemplos perfeitos de como o autor deixa transparecer a

⁵⁹ Mais detalhes na página: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/banho-maria/>.

⁶⁰ Mais detalhes na página: http://www.cgjung.net/oeuvre/mysterium_conjunctionis_1.htm.

inserção de estrangeirismos no texto, não somente com a marca do itálico (o negrito nas tabelas é sempre nosso), mas também através de marcas metalinguísticas explícitas, como “uma sequência incompreensível de...” e “pouco lhe serviu saber que o capitão era flamengo”, no primeiro trecho, e “como diziam os ingleses”, no segundo.

No primeiro trecho, não apenas Eco ressalta o fato de que aquelas unidades lexicais são completamente desconhecidas ao protagonista (alertando, assim, o leitor disso), mas aproveita para comunicar a origem flamenga de tais palavras. No segundo caso, o escritor indica, com a expressão “como diziam os ingleses”, que *caliver* é um anglicismo, definido como uma antiga arma de fogo tipo arcabuz pelo dicionário *Merriam-Webster*, cuja origem remontaria, segundo o mesmo dicionário, ao francês *calibre* (CALIVER..., [20--?])⁶¹.

Em nosso *corpus*, existem muitos casos em que os estrangeirismos não são acompanhados por marca alguma em italiano, mas se apresentam em itálico quando em português, como abaixo:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
14	E poi racconti e articoli, anch'essi in cornici dalle volute liliati, e pagine di moda, già di stile Art Déco , con signore filiformi, capelli alla maschietta, e abiti di chiffon , o di seta ricamata, dalla vita bassa, colli nudi e ampie scollature sulla schiena [...].	105	E contos e artigos, eles também emoldurados por volutas líriais, e páginas de moda, já em estilo art déco , com senhoras filiformes, cabelos curtos e roupas de chiffon ou seda bordada, de cintura baixa, colos nus e amplos decotes nas costas [...].	107

[Quadro extraído do Apêndice C, Tabela nº 3]

Apesar das marcas de itálico que os dois estrangeirismos recebem somente em português, tanto em italiano quanto em português *Art Déco* e *chiffon* são reconhecidos como empréstimos do francês, estando integrados aos dois sistemas linguísticos e culturais. Prova disso é que constam nos respectivos dicionários de ambas as línguas (o fato de que somente em tradução conste em itálico pode ser explicado pelo fato de que a tradutora provavelmente desejou marcar o *status* de estrangeirismo das palavras). O dicionário italiano *online* Sabatini Coletti (2008) indica que o ano de aquisição pela língua italiana da expressão *art déco*, abreviação de *arts décoratifs*, é 1978, sendo representativo de um estilo decorativo originado na França, o qual, a partir da década de vinte, difundiu-se pela Europa e pelo resto do mundo

⁶¹<http://www.merriam-webster.com/dictionary/caliver>.

(IL SABATINI..., 2008)⁶². Paralelamente, também *chiffon* é presente no citado dicionário italiano, reconhecido como empréstimo mais antigo, a partir de 1875, indicando um tecido macio, de seda ou de outras fibras (IL SABATINI..., 2008)⁶³. No entanto, nos dicionários de português consultados, Houaiss (2009) e Aurélio (1999), não consta a indicação da data de aquisição de referidas palavras. Percebemos que, em relação ao português brasileiro, os empréstimos acima indicam uma daquelas áreas de fácil influência do francês no português, como explica Couto ao afirmar que, além da música popular francesa, “outras áreas em que a cultura francesa era bem conhecida no Brasil eram o cinema, a culinária e, é claro, a alta costura. Em todas essas áreas o português adotou inúmeros termos franceses” (COUTO, 2010, p. 113).

Outro francesismo - que nesse caso não pertence às áreas citadas acima por Couto - é a locução adverbial “à rebours”, inserida na fala do protagonista de *O Pêndulo de Foucault* (2013). Essa locução é empregada por Umberto Eco com o intuito de mostrar a elevada inteligência de Diotallevi que, sendo editor e após a leitura de muitos livros, possui um conhecimento muito vasto, impregnando a sua fala de expressões que remetem ao lugar em que ele se encontra, a França, aproximando, assim, o leitor de suas nuances linguísticas:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
19	Ma allora quel serpente, e quel leone, mi stavano dicendo che il mio viaggio iniziatico – ahimè <i>à rebours</i> – era ormai terminato, e tra poco avrei rivisto il mondo, non come dev’essere, ma come è.	23	Mas agora aquela serpente, e aquele leão, me estavam dizendo que minha viagem iniciática – pobre de mim, <i>à rebours</i> – havia então terminado, e dentro em pouco eu iria rever o mundo, não como devesse ser, mas como de fato é.	23

[Quadro extraído do Apêndice C, Tabela nº 1]

A locução adverbial acima é reconhecida como locução francesa e consta no dicionário italiano Sabatini Coletti (2008), não apresentando resultados no dicionário Houaiss (2009) e no Aurélio (1999).

Idêntico ao que acontece em outros romances de Eco, o autor tende a reconstruir não apenas os lugares e as cores da época da ambientação de seus romances, mas também suas características linguísticas, inserindo expressões dialetais e estrangeiras, como o próprio afirma ter feito no romance *Baudolino* (2000):

⁶²http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/D/deco.shtml

⁶³http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/chiffon.shtml

[...] depois de ter escrito o texto quase de um fôlego só, seguindo certos ecos da minha infância e determinadas expressões dialetais do lugar onde nasci, consultei durante três anos todos os dicionários históricos e etimológicos que pude, para evitar pelo menos os anacronismos muito evidentes, e até percebi que certas expressões dialetais obscenas, em uso ainda hoje, tinham raízes longobardas e, portanto, podia presumir que tivessem passado de alguma forma ao incerto dialeto padano da época. Naturalmente, indiquei aos tradutores que deveriam recriar uma situação linguística análoga (ECO, 2011c, p. 141).

Expressões dialetais, porém não tão antigas como acontece em *Baudolino* (2000), são igualmente utilizadas em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005), pelo protagonista Yambo, o qual está tentando recuperar sua memória e, conseqüentemente, as peculiaridades linguísticas, gastronômicas, literárias e políticas de sua região de origem, o Piemonte, como pode ser observado a seguir:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
1	“I barbagianni no, brave bestie che non fanno male a nessuno. Ma laggiù – e accennava al versante langhigiano – laggiù ci sono ancora le masche . Che sono le masche ? Ho quasi paura a dirlo, ma lei dovrebbe saperlo perché il mio povero papà a lei ci raccontava sempre queste storie. Stia tranquillo che qui non vengono, loro vanno a spaventare i contadini ignoranti, non i signori che magari fanno la parola giusta per farle scappare coi capelli dritti sulla testa. Le masche sono delle donne cattive che vanno di notte. E se c'è nebbia o tempesta meglio ancora, si sentono nel loro brodo”.	92	“Os mochos não, são bichos bons que não fazem mal a ninguém. Mas lá embaixo – e apontava a vertente langhiana – lá embaixo ainda existem masche . O que são masche ? Quase tenho medo só de falar, mas você devia saber, porque o meu pobre pai sempre lhe contava essas histórias. Mas pode ficar tranquilo que aqui elas não vêm, preferem assustar os camponeses ignorantes, não os senhores que talvez conheçam a palavra justa para fazê-las fugir com os cabelos em pé. As masche são bruxas, mulheres más que só andam de noite. E se tiver neblina ou tempestade, melhor ainda, sentem-se em seu ambiente”.	94
5-6	È che avevo intravisto un libro, piccolo, rilegato in marrone, sul marmo del comodino di destra ed ero andato dritto ad aprilo dicendomi “ Riva la Filotea ”. Riva La Filotea , come a dire, in dialetto, che arriva...che cosa? Ho avuto la sensazione che quel mistero mi avesse accompagnato per anni, con la domanda in dialetto (ma parlavo dialetto?) La riva? Sa ca l'è c'la riva? Cosa sarà mai che arriva, una filotea, un filobus, un tram che va di notte, una teleferica misteriosa? [...] Ormai ne ero sicuro, per inferenza quasi poliziesca: quella era la stanza dei miei genitori, la Filotea era il libro di preghiere di mia madre [...].	98-99	É que eu acabava de ver um livro, pequeno, encadernado em marrom, sobre o mármore da mesinha-de-cabeceira da direita, e fui direto abri-lo, dizendo comigo mesmo “ riva la filotea ”. Como se dissesse, em dialetto, que alguma coisa está chegando, arriva... o quê? Tive a sensação de que aquele mistério vinha me acompanhando há anos, com a pergunta em dialetto (mas eu falava dialetto?) La riva? Sa ca l'è c'la riva? O que será que chega? Uma filotea, um tróibus, um bonde que segue de noite, um teleférico misterioso? [...] Agora eu podia ter certeza, por uma dedução quase policial: aquele era o quarto de meus pais, a Filotea era o livro de orações da minha mãe [...].	100-101

[Quadros extraídos do Apêndice C, Tabela nº 3]

No primeiro extrato do romance, quem fala é Amalia, a velha empregada doméstica de família, para a qual o protagonista Yambo estava contando a história de um mocho que o tinha acordado a noite anterior. Amalia responde que os mochos são animais bons, enquanto as *masche* (termo dialetal piemontês) são perigosas. *Masca*, palavra muito antiga que significaria “alma de morto” (STORIA..., [20--?])⁶⁴, pertence ao dialeto do Piemonte, região no norte da Itália, em que os antigos habitantes chamavam as bruxas de *masche*. Esse termo tem um valor especial porque é a empregada idosa da família, que sempre viveu na região, a utilizá-lo, recriando no romance uma situação linguística muito próxima da realidade e da linguagem que qualquer pessoa idosa do Piemonte empregaria. Não somente no capítulo 6, mas, ao longo do romance, Amalia se expressa com muitos termos dialetais, recriando assim aquela atmosfera da época para a qual Umberto Eco tem tanta predileção.

No segundo trecho, não é Amalia, mas o protagonista Yambo que emprega uma expressão dialetal, *Riva la filotea*. Essa é acompanhada por uma marca metalinguística explícita, “como se dissesse, em dialeto”, por meio da qual o autor anuncia aos seus leitores que o estranhamento por eles percebido (ou pelo menos, pela maioria dos que não têm origens piemontesas), é devido ao fato de o protagonista se expressar através de um regionalismo, acompanhado, em seguida, pela expressão “*La riva? Sa ca l’è c’la riva?*”, com seu relativo esclarecimento metalinguístico, “Tive a sensação de que aquele mistério vinha me acompanhando há anos, com a pergunta em dialeto (mas eu falava dialeto?) *La riva? Sa ca l’è c’la riva?*” (ECO, 2005, p. 101). O emprego de tal expressão se insere em um contexto de recuperação de memória e de suas imagens, palavras e sons, por parte do protagonista, o qual tenta desesperadamente associar a frase dialetal que ressoava em seus ouvidos com o livro achado na mesa de cabeceira de sua mãe, até quando descobre que a *Filotea* era o livro de orações dela.

O último exemplo a ser comentado neste capítulo é extraído de *A Ilha do Dia Anterior* (2010) e representa uma ótima amostra da “vertigem lexical” construída pelo autor:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L’isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
1-7	Roberto [...] nomina in modo impreciso la nave, le sue parti e gli oggetti di bordo. Alcuni gli sono familiari e li ha	10-11	Roberto [...] cita de maneira imprecisa o navio, as suas partes e os objetos de bordo. Alguns lhe são familiares, e os	14-15

⁶⁴Para mais detalhes, consultar a página:

<http://quarini.scuole.piemonte.it/masche/mas2e/credenza.htm#Storia%20ed%20etimologia>.

<p>sentiti menzionare dai marinai, altri ignoti, e li describe per quel che appaiono. Ma anche gli oggetti noti, e segno che sull'<i>Amarilli</i> la ciurma doveva essere fatta di avanzi dei sette mari, li doveva aver sentiti indicare da uno in francese, dall'altro in olandese, dall'altro in inglese. Così dice talora <i>staffe</i> – come doveva avergli insegnato il dottor Byrd – per balestriglia; si fa fatica a capire come fosse una volta sul castello di poppa o sul cassero, e un'altra sul gagliardo da dietro, che è francesismo per dir la stessa cosa; usa <i>sabordi</i>, e glielo concedo volentieri perché mi ricorda i libri di marinaria che si leggono da ragazzi; parla di parrochetto, che per noi è una vela di trinchetto, ma siccome per i francesi <i>perruche</i> à la vela di belvedere che sta sull'albero di mezzana, non si sa a cosa alluda quando dice che stava sotto alla parrucchetta. Per non dire che talora chiama l'albero di mezzana anche <i>artimone</i>, alla francese, ma allora che cosa intenderà mai quando scrive <i>mizzana</i>, che per i francesi è il trinchetto (ma, ahimè, non per gli inglesi, per cui il <i>mizzenmast</i> è la mezzana, come Dio comanda)? E quando parla di <i>gronda</i> probabilmente sta referendosi a quello che noi diremmo un ombrinale. Tanto che prendo una decisione: cercherò di decifrare le sue intenzioni, e poi userò i termini che ci sono più famigliari. Se mi sbaglio, pazienza: la storia non cambia.</p>		<p>ouviu mencionar pelos marinheiros, outros ignorados, e os descreve de acordo com aquilo que lhe parecem. Mas também os objetos conhecidos, sinal de que no <i>Amarilli</i> a chusma devia ter sido feita com as sobras dos sete mares, ele os devia ter ouvido designar por um, em francês; por outro, em holandês; por outro, em inglês. Assim, diz, às vezes, <i>staffe</i> – como devia ter-lhe ensinado o doutor Byrd – por balestilha; tem-se dificuldade para entender se estava ora no castelo da popa ou na duneta e ora no galhardo posterior, que é um galicismo para exprimir a mesma coisa; usa portinholas, e permito-lhe com prazer, pois recorda os livros de marinha que líamos quando rapazes; fala de velacho, que para nós é uma vela de traquete, mas como para os franceses <i>perruche</i> é a vela do belvedere que está no mastro da mezena, não se sabe a que esteja aludindo, quando afirma que estava debaixo do papagaio. Para não dizer que às vezes chama também o mastro da mezena de artemão, à francesa, mas então que entenderá quando escreve <i>mesena</i>, que para os franceses é o traquete (mas, ai de mim, não para os ingleses, a quem <i>mizzen-mast</i> é a mezena, como Deus manda)? E quando fala de beiral, refere-se provavelmente ao que nós chamaríamos de embornal. Tanto que tomo uma decisão: procurarei decifrar as suas intenções, e depois usarei os termos que nos são mais familiares. Se eu errar, paciência: a história não muda.</p>	
---	--	---	--

[Quadro extraído do Apêndice C, Tabela nº 2]

Nesse longo trecho, o narrador do romance, ao reconstruir a história através de cartas deixadas pelo protagonista Roberto, anuncia ao leitor a grande confusão linguística que caracteriza o diário desse último, afetando, inclusive, a nomeação dos objetos e das partes do navio ao longo do romance, o que aconteceu provavelmente devido ao fato “[...] de que no *Amarilli* a chusma devia ter sido feita com as sobras dos sete mares, ele os devia ter ouvido designar por um, em francês; por outro, em holandês; por outro, em inglês” (ECO, 2011a, p. 14). O narrador faz uma extensa enumeração de objetos referidos a partes do navio, principalmente de origem francesa e inglesa, que serve tanto para ajudar o leitor a se orientar ao longo da narração dos eventos quanto para “preservar” o autor/narrador de eventuais erros

que poderiam ocorrer na descrição do navio. O segmento acima testemunha o que a jornalista Marzia Figueira afirmou em 1995 quando da publicação do romance:

[...] o leitor percebe a medida de suas dificuldades logo que inicia a leitura desse romance “escrito em barroco”, que coloca lado a lado registros antigos e modernos, arcaísmos e neologismos, ortografia da época – o século XVII -, expressões latinas, regências complicadas, termos poucos familiares da botânica, da química, da alquimia, da astronomia, da cartografia, da medicina (FIGUEIRA, 1995, p. 16).

Este capítulo tentou oferecer, inicialmente, um breve panorama histórico e teórico sobre os estrangeirismos, com referência específica à língua portuguesa (no Brasil) e à língua italiana, esclarecendo as diferenças existentes entre estrangeirismos, empréstimos e neologismos para que a análise das expressões encontradas nos romances (e de suas traduções, no capítulo final de análise) pudesse ser a mais acurada possível. Porém, destacamos que não se trata de um trabalho restrito ao campo da linguística e, por tal razão, mais do que analisar a unidade lexical ou expressão estrangeira em si, tentamos contextualizá-la e refletir sobre seu uso pelo escritor e o conseqüente efeito criado na obra literária. Na segunda e última parte do capítulo, o objetivo foi entender o emprego de estrangeirismos nas obras ficcionais de Umberto Eco, oferecendo alguns exemplos concretos extraídos do *corpus* criado a partir de três capítulos dos romances em análise.

6 BREVE PANORAMA DA EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE FIDELIDADE EM TRADUÇÃO

Fidelidade não é literalismo ou qualquer recurso técnico para traduzir o “espírito”. [...] O tradutor, o exegeta, o leitor são fiéis ao texto, tornam suas respostas responsáveis, somente quando ousam restaurar o equilíbrio de forças, de presença integral [...]. O tradutor-intérprete cria uma condição de troca significativa. As flechas do significado, da doação cultural e psicológica se movem nas duas direções. Idealmente, há troca sem perda (STEINER, 2005, p. 323).

Falar sobre fidelidade em tradução é uma tarefa desafiadora, sobretudo pelo fato de muito ter sido dito e escrito, desde a Antiguidade, sobre tal assunto. Dezenas de estudiosos, profissionais e pesquisadores da tradução e de outras áreas têm dado as mais diversas opiniões sobre o que significaria “fidelidade” ou “equivalência” em tradução.

Com o objetivo de verificar, na prática, exemplos concretos de escolhas tradutórias nos três romances escritos por Umberto Eco e traduzidos no Brasil, objetos de análise neste trabalho, quais sejam, *O Pêndulo de Foucault* (2013)⁶⁵, *A Ilha do Dia Anterior* (2011) e *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005) torna-se essencial fornecer, na primeira parte do capítulo, um apanhado histórico sobre as diferentes teorias e abordagens relativas à fidelidade em tradução. Longe de ser exaustivo, tal panorama nos levará a entender melhor o debate atual sobre tradução e sua avaliação em termos de fidelidade, constituindo a base para podermos comentar – no último capítulo deste trabalho - as diferentes escolhas realizadas pelos três tradutores brasileiros quando da tradução dos romances acima citados de Eco. Na última seção deste capítulo, concentraremos o enfoque na noção de fidelidade tradutória da forma com que foi abordada pelo escritor italiano, à qual ele dedica também um livro inteiro, *Quase a mesma coisa* (2011), e pelos tradutores dos três romances analisados, Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar, cujas respostas ao questionário constam em apêndice.

6.1 ABORDAGENS SOBRE FIDELIDADE EM TRADUÇÃO ATÉ A METADE DO SÉCULO XX

Muitas obras tratam da história da tradução e das suas diferentes abordagens ao longo dos séculos. Por razões práticas, além dos textos-fonte dos autores aqui citados, nos valem das obras *Traducción y Traductología* de Amparo Hurtado Albir (2001) e *Estudos de*

⁶⁵ Conforme já explicitado ao longo do trabalho, os anos indicados se referem à edição consultada, e não à primeira edição, de tais obras, no Brasil.

Tradução de Susan Bassnett (2005), as quais constituirão a principal base de consulta de informações por serem, dentre as obras de referência disponíveis, as mais representativas e abrangentes sobre o assunto. Conforme explica Hurtado Albir (2001, p. 105), Roma é o centro onde os primeiros debates sobre tradução começam. De fato, Marco Túlio Cícero, com seu *De optimo genere oratorum* (46 a.C.), oferece os primeiros registros sobre tradução no Ocidente, afirmando: “não considere necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva (CÍCERO, 2011, p. 11). Da mesma forma, também Horácio se expressou sobre a questão da fidelidade, aconselhando o tradutor a “não se preocupar com a transposição palavra por palavra [...], mas sentido por sentido” (HORÁCIO FLACO, 1992, p. 15, trad. nossa)⁶⁶. De acordo com Bassnett, para Horácio e Cícero, a arte da tradução “consistia na interpretação cuidadosa do texto em LF, de modo a produzir uma versão em LM baseada no princípio *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*” (BASSNETT, 2005, p. 68). É importante ainda lembrar que, para os romanos, que consideravam as traduções como verdadeiros projetos retóricos, a apropriação do original consistia em sua transformação quase completa, servindo apenas como fonte de inspiração (FRIEDRICH, 1992, p. 12-13).

Quase na mesma linha de pensamento, encontra-se o célebre padroeiro dos tradutores, São Jerônimo (347-420 d.C.), o qual afirma ter Cícero e Horácio como mestres no que diz respeito à ambição de reproduzir, em suas traduções, o sentido do original (SAN GIROLAMO, 2007, p. 161). No extrato consultado do *Liber de Optimo Genere Interpretandi*, São Jerônimo especifica que isso não vale para as Sagradas Escrituras, “nas quais até a ordem das palavras envolve um mistério” (2007, p. 161, trad. nossa)⁶⁷, defendendo-se das numerosas acusações que envolveram sua tradução da Bíblia, entre final do século IV e início do século V, conhecida como *Vulgata*. A oposição entre textos religiosos e profanos e as polêmicas envolvendo suas traduções foram discussões frequentes da Idade Média até a Renascença. Sobre tais controvérsias, é importante lembrarmos o prólogo à *Segunda Bíblia* de John Wycliffe (1395-1396), escrito por John Purvey, seu secretário, em que se recomenda uma tradução por sentido, e não literal, com o objetivo de que todo o povo pudesse ler o texto e, conseqüentemente, obedecer às Sagradas Escrituras (PURVEY, [20--?]).

Conforme explica Bassnett (2005, p. 71-73), as versões traduzidas da Bíblia se multiplicaram, sempre com o desejo de que todo o povo pudesse ter acesso aos textos sagrados, porém aumentaram também as condenações à morte, como é o caso de William

⁶⁶Do inglês: “Do not worry about rendering word for word, (faithful translator), but render sense for sense”.

⁶⁷Do italiano: “[...] dove anche l’ordine dele parole racchiude un mistero”.

Tyndale (cuja tradução da Bíblia foi queimada publicamente em 1526 e, dez anos depois, por ser considerado herético, o próprio autor foi condenado à morte na fogueira). Esta luta avança até a Renascença, quando a precisão nas traduções religiosas se torna cada vez mais essencial. A tradução passa a surgir no centro de questões políticas e religiosas muito delicadas e, nessa mesma época, “o humanismo consagra o hábito do prólogo, do prefácio, da carta aos leitores, onde o tradutor explica e justifica sua opção tradutória” (HURTADO ALBIR, 2001, p. 107, trad. nossa)⁶⁸. Textos teóricos com importantes consequências concretas sobre a tradução foram publicados no período que vai da Idade Média à Renascença, como o *De Interpretatione recta* (1420), do italiano Leonardo Bruni, e a obra do francês Étienne Dolet (queimado junto com seus livros em 1546), *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540), onde ele estabelece cinco orientações para o tradutor, tais como, por exemplo, a necessidade de possuir um conhecimento perfeito tanto do assunto que está traduzindo quanto das línguas de trabalho, e a prioridade de se considerar a intenção do texto sem se transformar em escravo de uma transposição palavra por palavra, atitude de mentes deficientes (DOLET, 1992, p. 27).

Importante destacar que outros nomes, entre os quais Dante, Lutero, Fray Luis de León e Joachim du Bellay, contribuíram significativamente para o enriquecimento das reflexões sobre tradução, mas não é possível inseri-los neste debate por razões de espaço. Foi assim que, ao longo dos séculos, conforme afirma Marina Guglielmi, a tradução adquiriu “aquelas características essenciais para seu reconhecimento como atividade autônoma sobre as quais se fundará toda a sucessiva reflexão teórica, voltada tanto a confirmar tal ‘individualidade’ quanto a negá-la” (GUGLIELMI, 2002, p. 158, trad. nossa)⁶⁹.

Os séculos XVII e XVIII, seguindo o panorama oferecido por Hurtado Albir e Bassnett, foram caracterizados por um aumento de traduções dos clássicos, por numerosas trocas intelectuais e proliferação de dicionários, e pela afirmação de uma maneira de traduzir que, na primeira metade do século XVII, foi resumida pela expressão *belles infidèles* (belas infieis, isto é, traduções amplamente adaptadas e embelezadas). No entanto, em resposta a esta tendência, surgiu uma forte crítica, por parte de teóricos, críticos e tradutores como Bachet de Méziriac, Pierre-Daniel Huet e Gaspar de Tende, exigindo que a tradução voltasse a possuir maior exatidão e fidelidade ao original. Nesse contexto, merece destaque o célebre prefácio de John Dryden à sua tradução das *Epístolas* de Ovídio, em que o autor subdivide a

⁶⁸Do espanhol: “El humanismo consagra la costumbre del prólogo, del prefacio, de la carta a los lectores, donde el traductor explica y justifica su opción traductora”.

⁶⁹Do italiano: “[...] quelle caratteristiche essenziali al suo riconoscimento come attività autonoma sulle quali si fonderà tutta la successiva riflessione teorica, tesa sia a confermare tale ‘individualità’ sia a negarla”.

tradução em três tipos: “metáfrase” (tradução palavra por palavra), “paráfrase” (tradução pelo sentido, em que o autor é levado em consideração pelo tradutor, mas não de forma tão rígida) e “imitação” (o tradutor teria liberdade de se afastar muito do original), defendendo a importância de que se adote o segundo tipo para manter certa liberdade de expressão (DRYDEN, 1992, p. 102-105).

No que diz respeito ao século XVIII, “o conceito do tradutor como pintor ou imitador com uma obrigação moral tanto em relação ao original que lhe está sujeito quanto ao seu receptor foi disseminado” (BASSNETT, 2005, p. 86). Segundo afirma George Steiner em sua obra *After Babel*, publicada em 1975, a primeira fase da história da tradução, dividida por ele em quatro períodos, estava então em andamento, terminando simbolicamente no ano de 1804 (publicação do comentário de Hölderlin sobre suas traduções). No final desse século, não pode ser esquecida ainda a reflexão teórica de Johann Wolfgang Von Goethe, ao afirmar que existem três tipos de tradução: um que nos torna familiarizados com o estrangeiro à nossa maneira, outro com o qual o tradutor tentaria apenas se apropriar do conteúdo estrangeiro para reproduzi-lo da forma que melhor lhe convier e um terceiro tipo – recomendado por Goethe –, que seria tornar a tradução idêntica ao original, fazendo com que o texto tenha valor não ao “invés” do outro, mas em “lugar” dele (GOETHE, 1992, p. 75-76). Portanto, segundo Bassnett, Goethe defende “um novo conceito de ‘originalidade’ na tradução, associado a uma visão de estruturas profundas universais que o tradutor deve esforçar-se para atingir” (BASSNETT, 2005, p. 87).

Hurtado Albir, por seu lado, traça um panorama das contribuições de vários teóricos e estudiosos na França, Alemanha, Espanha e Inglaterra, ressaltando o valor revestido pela obra de Alexander Fraser Tytler, *Essay on the Principles of Translation*, de 1791. Nesse livro, Tytler determina aqueles que seriam, no seu entendimento, os três princípios básicos da tradução: a) reproduzir as ideias da obra original, b) fazer com que o estilo e a forma tenham as mesmas características do original e c) tentar manter a mesma naturalidade que o original detinha (TYTLER, 1992, p. 128), colocando em foco a liberdade, mas sempre respeitosa do original, que o tradutor pode ter.

A reflexão teórica sobre tradução no século XIX segue *pari passu* as características de um século rico em progressos técnico-científicos, com a criação das primeiras organizações internacionais e uma grande expansão industrial e comercial (HURTADO ALBIR, 2001, p. 115). O panorama literário, filosófico e cultural em geral é dominado pelo Romantismo e, em seguida, pelo Pós-Romantismo, estabelecendo a Alemanha como o país em que a reação ao Racionalismo se manifesta de forma mais contundente. Conforme afirma Bassnett:

Com a rejeição ao racionalismo, veio uma ênfase na função mais essencial da imaginação, na visão de mundo do poeta como indivíduo com um ideal tanto metafísico quanto revolucionário. Com a afirmação do individualismo, veio a noção de liberdade da força criativa, tornando o poeta um criador quase místico (BASSNETT, 2005, p. 88).

Em consequência, a reflexão sobre tradução também passa a se caracterizar pela dualidade do debate sobre o tradutor como “gênio criativo independente” (BASSNETT, 2005, p. 90) ou como simples operador mecânico da transferência que leva um texto ou autor para outro sistema linguístico e cultural. Na reflexão pós-romântica, encontram-se igualmente inseridos os estudos de outro pensador e filósofo alemão, Friedrich Schleiermacher. Ele foi o primeiro a falar de forma explícita da relação triádica que existe entre autor, tradutor e leitor, dando especial destaque ao duplice movimento de aproximação que faz o tradutor escolher entre aproximar o autor do leitor ou o leitor do autor (SCHLEIERMACHER, 1992, p. 149), com os consequentes obstáculos, desafios e sacrifícios envolvidos em cada uma dessas escolhas.

É importante trazer, para completar o presente panorama traçado sobre reflexão e prática tradutória ao longo dos séculos, o resumo realizado por Bassnett das principais correntes em auge até a Primeira Guerra Mundial:

- a) A tradução enquanto atividade de estudiosos, em que a proeminência do texto em LF é admitida *de facto* sobre qualquer versão em LM.
- b) A tradução enquanto meio de encorajar o leitor inteligente a voltar para o original em LF.
- c) A tradução como meio de auxiliar o leitor de LM a colocar-se em posição de igualdade em relação ao que Schleiermacher chamou o melhor leitor do original, por meio de um estrangeirismo deliberadamente artificial no texto em LM.
- d) A tradução como meio por que o tradutor, que se vê como Aladim na lâmpada maravilhosa (a imagem criativa de Rossetti), oferece a própria opção pragmática ao leitor em LM.
- e) A tradução como meio de o tradutor tentar elevar o status do texto em LF, por ser este considerado inferior em termos culturais. (BASSNETT, 2005, p. 96-97).

Como é possível observar, a prática e as reflexões sobre tradução oscilam, desde a Antiguidade, entre a vontade de aproximar a obra original ao leitor de chegada e a veneração quase obsessiva do original e de suas características. Tais circunstâncias fazem com que exista o desejo de transferir um texto de forma extremamente acurada para a língua-meta, realizando o mesmo movimento desafiador apontado por Schleiermacher entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

De maneira parcial, esse debate persiste até o século XX, definido por Hurtado Albir como a “era da tradução” (HURTADO ALBIR, 2001, p. 118, trad. nossa)⁷⁰, e caracterizado pelo surgimento de novas modalidades de tradução, entre as quais a interpretação consecutiva e simultânea, que adquire *status* oficial a partir da década de 1940, graças ao seu emprego nas organizações internacionais e no julgamento dos oficiais nazistas em 1945. Cabe mencionar o surgimento, ainda, de novas modalidades de tradução automática através do emprego de *cat tools* [ferramentas de tradução assistida por computador], bem como o aperfeiçoamento dos serviços de dublagem e de legendagem, entre outras novidades. São criadas organizações profissionais de tradutores e intérpretes, assim como surgem as primeiras escolas e universidades com cursos consagrados à formação desses profissionais.

Segundo Steiner, a primeira metade do século é caracterizada pela “teoria e investigação hermenêutica” que “dá ao tema da tradução um aspecto francamente filosófico” (STEINER, 2005, p. 260), se estendendo até a obra de Valery Larbaud, *Sous l’invocation de Saint Jérôme* (1946). Tanto Hurtado Albir quanto Steiner citam as obras e os autores que mais impactaram o pensamento e a prática da tradução nessa época. Não poderíamos deixar de destacar o filósofo alemão Walter Benjamin, que, em seu ensaio internacionalmente renomado, “A tarefa do tradutor” (1923), relaciona três elementos essenciais para a tradução de uma obra de arte literária: interpretação, história da recepção (“fama”) e recriação. Ligado ao segundo elemento, encontra-se, nesse ensaio benjaminiano, o importante e bastante difundido conceito da tradução como garantia de sobrevivência do original (BENJAMIN, 2008, p. 84). Tal conceito foi decisivo para a valorização do *status* da tradução e de sua gradual e crescente autonomia enquanto atividade textual no século XX. Outro aspecto do ensaio a ser assinalado, e que diz respeito a nossa pesquisa, é a reflexão de Benjamin sobre a questão da fidelidade em tradução. Em suma, o ensaísta adverte que para a tradução poética é necessária uma abordagem que se distancia completamente da literalidade, mas que respeite o sentido do original, devendo a tradução configurar-se “de acordo com o modo de querer dizer desse original” (BENJAMIN, 2008, p. 94). Walter Benjamin arremata a questão da fidelidade ressaltando a importância de uma tradução transparente, que “não esconde o original, não lhe tapa a luz, mas permite que a língua pura, como que reforçada pelo seu próprio meio de expressão, incida de forma ainda mais plena sobre o original.” (BENJAMIN, 2008, p. 94). A verdade é que esse texto de Benjamin levanta discussões seminais para as reflexões teóricas sobre tradução desenvolvidas no seguimento do século XX até o presente momento. Isso pode

⁷⁰ Do espanhol: “Era de la traducción”.

ser verificado por quem se debruçar criticamente sobre os trabalhos dos especialistas e teóricos da tradução nesse período, como é o caso de Steiner. Conforme a análise desse último do texto de Benjamin:

Benjamin assenta sua metafísica da tradução no conceito de “linguagem universal”. A tradução é ao mesmo tempo possível e impossível – uma antinomia dialética característica da argumentação esotérica [...]. A tradução cumpre uma tarefa de profunda importância filosófica, ética e mágica (STEINER, 2005, p. 91).

O conceito duplo de possibilidade e impossibilidade da tradução foi muito debatido ao longo das primeiras décadas do século XX, encontrando especial destaque na obra de Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción* (1937). Segundo ele, a tradução é uma tarefa “humilde” e, ao mesmo tempo, “extraordinária” (ORTEGA Y GASSET, 2013, p. 7), que oscila entre a impossibilidade de sua realização - devido à intraduzibilidade que caracteriza intimamente cada língua - e sua necessária existência para a revelação do humano. O autor enfatizou o caráter autônomo da tradução levando-a até o extremo, insistindo sobre sua independência em relação ao texto original:

A tradução não é um dublê do texto original; não é e não deve querer ser a obra mesma com léxico distinto. Eu diria: a tradução nem sequer pertence ao mesmo gênero literário que o texto de partida. Conviria insistir nisto e afirmar que a tradução, é um gênero literário à parte, distinto dos demais, com suas normas e finalidades próprias. Pela simples razão de a tradução não ser a obra, mas um caminho para a obra (ORTEGA Y GASSET, 2013, p. 40).

A contribuição de Ortega y Gasset foi um dos marcos do início do século, ocasião em que se debatia a autonomia e a legitimidade da tradução, bem como o conceito de fidelidade, que muitas vezes é associado exclusivamente com a literalidade, em oposição à liberdade tradutória. Outra contribuição igualmente impactante nesses anos foi a de Ezra Pound, poeta e crítico norte-americano, tradutor do poeta italiano Guido Cavalcanti e muito interessado em práticas de experimentação literária. Segundo Pound (2004, p. 33), existiriam dois tipos de tradução: uma “interpretativa”, que orienta e guia o leitor na recuperação do original e suas peculiaridades, e outra mais parecida a uma reescrita do original, transformando-o assim em outro poema (no caso específico da tradução de poesia).

Para informações mais detalhadas sobre as características e sobre os textos básicos que caracterizaram o debate sobre tradução no Ocidente desde a Antiguidade até a primeira metade do século XX, é interessante olhar a tabela inserida por Hurtado Albir (2001, p. 122-123) em sua obra antes citada; o manual de Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, publicado em 2000, também não pode ser esquecido como obra de referência para

estudo e consulta das principais tendências teóricas dos estudos de tradução e seus expoentes, classificadas segundo as diferentes décadas do século XX.

6.2 ABORDAGENS SOBRE FIDELIDADE EM TRADUÇÃO ENTRE OS ANOS CINQUENTA E NOVENTA DO SÉCULO XX

Neste trabalho, ao falarmos de abordagens contemporâneas sobre fidelidade, fazemos referências aos modelos, teorias e reflexões desenvolvidas a partir do final da 2ª Guerra Mundial, um período que, segundo a divisão cronológica da história da tradução elaborada por George Steiner (2005, p. 260), vai até a publicação da obra de Valery Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, em 1946. Após esse momento, entraríamos naquela que é definida, ainda de acordo com Steiner, como a terceira fase da teoria, prática e história da tradução, caracterizada pelo surgimento de escolas, cursos e organizações profissionais de tradutores. É a partir da segunda metade do século XX que a necessidade de autonomia da área se fez mais forte e urgente, e uma verdadeira “ciência da tradução” tornou-se imprescindível.

Segundo Pierangela Diadori (2001), uma abordagem estruturalista e generativista caracteriza os anos 50 e 60, com as formulações da Escola de Praga e a distinção que Jakobson opera entre os três tipos de tradução, “intra lingual”, “interlingual” e “intersemiótica” (JAKOBSON, 2004, p. 114). As máquinas e modelos matemáticos (processamento de linguagem natural, primeiros programas para tradução automática e novas interfaces, entre outros) invadem a reflexão e a prática da tradução, para que se estabeleçam critérios fixos e universais capazes de viabilizar a produção de traduções equivalentes aos originais.

Porém, essas abordagens prescritivas e orientadas ao texto-fonte estavam destinadas a durar pouco, pois ignoravam quase completamente a cultura de chegada e as específicas situações textuais e contextuais. Segundo Valeria Morra (2008), esse ponto de vista estritamente linguístico se revela pouco eficaz, pois, apesar de “reconhecido como ponto de partida essencial, como um dos tantos fatores envolvidos no processo tradutório, tem de ser, porém, integrado em uma visão mais ampla que inclua também os aspectos extralinguísticos e extratextuais” (MORRA, 2008, trad. nossa)⁷¹. Eugene Nida, autor de *Toward a Science of Translating* (1964), foi um precursor das abordagens tradutórias, em auge na década de

⁷¹ Do italiano: “[...] riconosciuto come base di partenza essenziale, come uno dei tanti fattori coinvolti nel processo traduttivo, esso va tuttavia integrato in una visione più ampia che includa anche gli aspetti extralinguistici ed extratestuali”.

setenta, que deram atenção para os elementos textuais e contextuais da tradução. Ele distingue entre equivalência formal e dinâmica, com a primeira indicando um texto que “focaliza a atenção na própria mensagem, tanto na forma quanto no conteúdo” (NIDA, 2004, p. 129, trad. nossa)⁷², estrita e acuradamente ligado ao texto-fonte. A equivalência dinâmica, por sua vez, estaria baseada no princípio do efeito equivalente, eis que “a relação entre receptor e mensagem deveria ser substancialmente a mesma existente entre os receptores e a mensagem originais (NIDA, 2004, p. 129, trad. nossa)⁷³.

Enquanto que as décadas de 1950 e 1960 foram definidas por Hurtado Albir como a “época fundacional” (2001, p. 124) dos estudos sobre tradução, a década de setenta foi um período que concentrou seu interesse na análise do processo tradutório e na reivindicação do caráter textual da tradução (HURTADO ALBIR, 2001, p. 124). A preocupação principal era o estabelecimento de uma disciplina autônoma e - mais acentuada a partir dos anos oitenta - a liberação dessa do impasse da equivalência, que até então era considerada como limitada e limitante.

Ainda nos anos setenta, existia a crescente atenção dedicada ao contexto de chegada e às suas peculiaridades culturais (NEERGARD, 2009, p. 484). A denominação *Translation Studies*, Estudos de Tradução, foi cunhada por James S. Holmes, em seu artigo de 1972 intitulado “The Name and Nature of Translation Studies”, em que define a disciplina como uma área de estudos empírica com o duplice objetivo de descrever os fenômenos relativos ao processo de tradução e às traduções assim como se manifestam concretamente, além de definir princípios gerais para explicar e prever esses fenômenos (HOLMES, 2004, p. 176). Trata-se, portanto, de uma drástica mudança na maneira de conceber a tradução, com o estabelecimento de uma abordagem indutiva baseada na prática, observação e descrição dos fenômenos que caracterizam esse processo.

A partir dos anos oitenta, os estudos realizados e os manuais publicados se multiplicam, com o objetivo de descrever o processo tradutório, bem como a relação entre original, tradução e seu contexto (HURTADO ALBIR, 2001, p. 124), superando as abordagens estritamente linguísticas e dando realce aos fatores culturais que envolvem os sistemas fonte e meta. Nessa década, vale destacar a contribuição de Peter Newmark, com *Approaches to Translation* (1981) e *A textbook of Translation* (1988), o qual distinguiu entre tradução “comunicativa”, orientada ao destinatário, produzindo efeitos semelhantes aos

⁷² Do inglês: “[...] focuses attention on the message itself, in both form and content”.

⁷³ Do inglês: “The relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message”.

obtidos pelo leitor do texto original, e tradução “semântica”, orientada ao autor, tentando reproduzir o exato significado contextual do original, dependendo do que for permitido pelas estruturas semânticas e sintáticas da língua de chegada (DIADORI, 2003).

A crescente importância atribuída ao destinatário, ao contexto de chegada e às funções e objetivos que toda tradução deveria alcançar foi o pilar da assim denominada *Skopos Theory*, Teoria do Escopo, elaborada no final dos anos 1970 e com seu apogeu nos anos 1980 e 1990, possuindo, entre os teóricos mais significativos, Hans J. Vermeer e Katharina Reiss. Conforme Vermeer (2004), a finalidade de qualquer tradução, que constitui uma ação, e a modalidade em que é realizada, são acertadas entre o cliente que comissiona dita ação e o tradutor. Dessa maneira, o texto de partida e a intenção do texto assumem um *status* diferente, eis que “cabe ao tradutor decidir, por exemplo, qual papel assume um texto de partida em sua ação tradutória. O fator decisivo aqui é o objetivo, o escopo, da comunicação em uma dada situação” (VERMEER, 2004, p. 222, trad. nossa)⁷⁴. É importante observar que a tradução não pode ser desligada do texto de partida, porque a fidelidade é contemplada pelo autor como um dos objetivos propostos para a tradução:

Concordei com o fato de que *um* escopo legítimo é a imitação maximamente fiel do original, como é comum na tradução literária. A verdadeira tradução, com um escopo apropriado, não significa que o tradutor *deve* se adaptar aos hábitos e usos da cultura de chegada, apenas que *pode* fazê-lo (VERMEER, p. 228, trad. nossa)⁷⁵.

A Teoria do Escopo faz parte das abordagens funcionalistas que se difundiram na década de oitenta, nas quais se apoiam as noções de *lealdade* e *fidelidade* conforme elaboradas por Christiane Nord a partir dos anos 90. Os enfoques funcionalistas, baseados na teoria da ação, têm entre suas palavras-chaves “intenção” e “função”, conforme Nord esclarece:

Intenção se define desde o ponto de vista do emissor, o qual quer alcançar uma determinada finalidade com seu texto. Sem dúvida, a melhor intenção não garante um resultado perfeito, sobretudo quando existe uma grande distância (temporal, local, cultural etc.) entre as situações de emissor e receptor, respectivamente. De acordo com o modelo de interação textual apresentado acima, o receptor usa o texto para uma determinada *função*, segundo suas próprias expectativas, necessidades, bagagem cultural e condições situacionais. Em um caso ideal, a intenção do emissor atinge plenamente seu objetivo, em que *intenção* e *função* seriam, então, análogas ou até idênticas (NORD, 2009, p. 215, trad. nossa)⁷⁶.

⁷⁴ Do inglês: “It is thus up to him to decide, for instance, what role a source text plays in his translational action. The decisive factor here is the purpose, the *skopos*, of the communication in a given situation”.

⁷⁵ Do inglês: “I have agreed that *one* legitimate *skopos* is maximally faithful imitation of the original, as commonly in literary translation. True translation, with an adequate *skopos*, does not mean that the translator *must* adapt to the customs and usage of the target culture, only that he *can* so adapt”.

⁷⁶ Do espanhol: “*Intención* se define desde el punto de vista del emisor, el cual quiere alcanzar una finalidad determinada con su texto. Sin embargo, la mejor intención no garantiza un resultado perfecto, sobre todo cuando

Consequentemente, muda também a noção de equivalência, que deixa de estar limitada exclusivamente ao texto, passando a ser orientada à situação comunicativa. De acordo com os defensores dessa abordagem, “equivalência significa adequação a um escopo específico que exige que o texto-meta cumpra as mesmas funções comunicativas do texto-fonte” (NORD, 2009, p. 218, trad. nossa)⁷⁷. A partir desse ponto de vista, Nord elabora uma proposta de “compromisso” entre o conceito tradicional baseado na equivalência e o conceito funcionalista radical, chamando este conceito de *lealdade*, isto é:

O respeito às intenções e expectativas das pessoas envolvidas no ato tradutório. Todos eles têm um conceito determinado do que é ou deve ser uma tradução, e dado que pertencem a duas culturas diferentes, pode ocorrer que se trate de conceitos divergentes. O tradutor conhece ambos lados, o da cultura base e o da cultura meta, e é sua tarefa “mediar” entre ambas (NORD, 2009, p. 220, trad. nossa)⁷⁸.

Seguindo tal abordagem, muito relevante para a análise realizada neste trabalho, o tradutor teria, portanto, uma responsabilidade especial face às diferentes partes que caracterizam o processo tradutório, por ser a única pessoa ciente das especificidades socioculturais, linguísticas, entre outras, dos sistemas fonte e meta, sendo sua tarefa descobrir os potenciais conflitos que poderiam surgir, resolvê-los ou evitá-los (NORD, 2006, p. 35-36), bem como construir um caminho de confiança recíproca para que todos os participantes do processo tradutório possam beneficiar-se mutuamente.

Antes de Nord, George Steiner já mencionara a questão da confiança e do equilíbrio entre as várias forças em jogo, apesar de não tratar das partes envolvidas no processo tradutório, concentrando-se na atitude do tradutor e no texto a ser traduzido. De acordo com o autor, em uma tradução pode haver “troca sem perda” (STEINER, 2005, p. 323), como consta na epígrafe deste capítulo. O movimento da tradução, que ele define como sendo “hermenêutico” (STEINER, 2005, p. 317), seria formado de quatro fases: a primeira, de confiança na seriedade e na significação do texto a ser traduzido, que deriva da “generosidade

existe una gran distancia (temporal, local, cultural etcétera) entre las situaciones de emisor y receptor, respectivamente. De acuerdo con el modelo de interacción textual presentado arriba, el receptor usa el texto para una determinada *función*, según sus propias expectativas, necesidades, bagaje general y condiciones situacionales. En un caso ideal, la intención del emisor encuentra su fin, por lo cual *intención* y *función* serían entonces análogas o incluso idénticas”.

⁷⁷ Do espanhol: “[...] equivalencia significa adecuación a un escopo específico que exige que el texto meta cumpla las mismas funciones comunicativas que el texto base”.

⁷⁸ Do espanhol: “El respeto a las intenciones y expectativas de las personas involucradas en el acto traslativo. Todos ellos tienen un concepto determinado de lo que es o debe ser una traducción, y dado que pertenecen a dos culturas diferentes puede ocurrir que se trate de conceptos divergentes. El traductor conoce ambos lados, el de la cultura base y el de la cultura meta, y es su tarea ‘mediar’ entre ambas”.

radical” (STEINER, 2005, p. 317) do tradutor. A segunda etapa é de agressão, quando o tradutor invade e extorque o sentido original (STEINER, 2005, p. 319), enquanto que, no terceiro movimento, chamado de incorporação, há importação e também transformação. Contudo, como afirma o autor, se faltar a quarta etapa, o movimento hermenêutico resta “perigosamente incompleto” (STEINER, 2005, p. 321), pois existe a necessidade de compensar as perdas que ocorreram durante o processo. Esta balança que oscila continuamente entre ganhos e perdas estaria na base de toda a atividade tradutória. Desta forma, para Steiner, a fidelidade seria a restauração do equilíbrio das forças, a base de um processo não triádico, mas composto por quatro pulsões, que partem da confiança e passam pela invasão, pela incorporação e pela restituição (STEINER, 2005, p. 323).

Antes de avançarmos para as próximas seções, dedicadas ao exame do conceito de “virada cultural” nos estudos de tradução e à análise das abordagens mais recentes sobre fidelidade, não se pode deixar de mencionar as contribuições sobre fidelidade em tradução realizadas, no final dos anos 1980, pelo tradutor e professor da USP, Francis Henrik Aubert, e pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos. O panorama oferecido por Aubert inclui uma perspectiva de compromisso assumido pelo tradutor não apenas em relação ao texto original. Ele afirma que toda interação comunicativa circula em volta de três tipos de mensagens: a pretendida (intenção comunicativa do autor), a virtual (conjunto de leituras possíveis) e a efetiva (que se realiza no destinatário) (AUBERT, 1993, p. 73). O ato tradutório seria um segundo ato comunicativo, e a fidelidade:

há de ser, por imposição dos fatos, a mensagem efetiva que o tradutor aprendeu enquanto um entre vários receptores do texto original, experiência individual e única, não reproduzível por inteiro nem mesmo pelo próprio receptor-tradutor, em outro momento ou sob outras condições de recepção (AUBERT, 1993, p. 75).

Aubert adiciona que o compromisso de fidelidade, conforme abordado no presente estudo, não pode referir-se somente à relação entre o texto original e o tradutor, pois “como instrumento humano, suporte, para um ato tradutório, [...] é de se esperar que o tradutor tenha, como de fato tem [...], um compromisso de fidelidade com as expectativas, necessidades e possibilidades dos receptores finais” (AUBERT, 1993, p. 75).

O problemático neste capítulo da obra de Aubert, *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor* (1993), seria determinar em que medida o tradutor deveria se comprometer com as expectativas e necessidades dos receptores finais. Aplicando a ideia de compromisso de fidelidade conforme disposto por Aubert, poderia se entender que, por exemplo, os tradutores brasileiros dos romances de Eco, autor analisado neste trabalho,

deveriam reduzir bastante os desafios contidos nos textos, assim como sua enorme erudição e intertextualidade, com o objetivo de adaptar os romances a leitores não italianos e que seriam incapazes de entender muitas das referências inseridas no texto. Afora essa questão, considera-se o texto de Aubert, juntamente com os textos de Nord e de Eco, um dos alicerces do debate sobre o conceito de fidelidade, entendido através da perspectiva da *lealdade* e da *negociação*. Ambas são condições imprescindíveis para que toda tradução represente um texto honesto no que diz respeito às intenções e peculiaridades linguístico-culturais das partes envolvidas, bem como generoso e humilde na restituição daquilo que o tradutor teve de “agredir” para transpor o texto original ao sistema e cultura-meta.

Ainda no final da década de 1980, encontram-se os estudos realizados por Haroldo de Campos, que não podemos deixar de registrar, pois “pode ser considerada como uma espécie de fronteira para a hermenêutica tradutória” (RODRIGUES, 2004, p. 105). Segundo a pesquisadora brasileira, para Haroldo de Campos, “traduzir significa absorver, transformar, recriar” (RODRIGUES, 2004, p. 104) ou, seguindo as palavras do próprio poeta e tradutor brasileiro:

Como ato crítico, a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas [...] supõe uma escolha, orientada para um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do “passado de cultura”. É um dispositivo de atuação e atualização da “poética sincrônica” (CAMPOS, 1987, p. 184).

A nova terminologia de “recriação”, “transcrição” e “reimaginação” empregada por Campos em seus textos tinha o objetivo de “polemizar com a ideia ‘naturalizada’ de tradução literal, fiel ou servil, vista quase sempre como uma atividade subalterna diante do texto original, ‘aurático’ e ‘verocêntrico’, no confronto com o qual o tradutor devia modestamente ‘apagar-se’” (CAMPOS, 1987 p. 185). Entretanto, percebe-se que a transcrição é mais do que terminologia para polemizar; é uma verdadeira técnica de trabalho tradutório “inspirado em procedimentos de Ezra Pound e em teoremas do linguista Roman Jakobson e do filósofo Walter Benjamin” (CAMPOS, 1998, p. 145). Haroldo de Campos se refere, aqui, de forma específica à tradução de poesia, mas este conceito é facilmente ampliável para qualquer outro tipo de tradução, que, segundo ele (com base nas abordagens de Pound, Benjamin e Paz), deveria abandonar a ilusão do original, dentro de uma “dialética perspectivista de ausência/presença” (CAMPOS, 1991, p. 30).

6.3 A “VIRADA CULTURAL” DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

A transformação pela qual passa a tradução no século XX, envolvida de forma crescente com a política e com os processos de descolonização, bem como a cada vez maior globalização das relações e dos negócios, está caracterizada por uma concepção de equivalência cada vez mais abrangente, de acordo com o explicado pelo poeta, linguista e tradutor Henri Meschonnic:

A equivalência procurada não está mais na passagem de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas; ela repousa de texto a texto, trabalhando ao contrário para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade (MESCHONNIC, 2008, p. 59, trad. nossa)⁷⁹.

As decisões tradutórias não são mais tomadas somente com base no texto e na natureza das línguas envolvidas, mas também levando em consideração o contexto histórico e cultural que as caracteriza, como a motivação pela qual se traduz e o impacto que um texto traduzido terá no sistema-meta. Nesse sentido, a teoria do “polissistema” de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury entre os anos 1970 e 1980 é particularmente significativa no que diz respeito à relação que um texto (literário) traduzido tem com o sistema dos textos originais existentes na cultura-meta, criando um “polissistema literário” (NERGAARD, 2009, p. 485). Even-Zohar explica que a literatura não é um simples conjunto de textos e que “os textos e os repertórios são apenas manifestações parciais da literatura, manifestações cujo comportamento não pode ser explicado por sua própria estrutura. Seu comportamento é explicável no nível do (poli)ssistema literário” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 10).

Segundo o mesmo teórico, se considerarmos a tradução como parte de um polissistema literário, o texto ganha uma nova e central posição, pois a literatura traduzida não é somente “um sistema integral dentro de um polissistema, mas como um sistema bastante ativo dentro dele” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4). Even-Zohar analisa as mudanças introduzidas por textos traduzidos dentro de um sistema literário, abordando também o impacto desses textos em termos políticos e ideológicos, além de analisar o papel e as escolhas dos tradutores nesse tipo de cenário. O trecho seguinte nos ajuda a entender a perspectiva do autor:

⁷⁹ Do francês: “L’équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques; elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l’altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité”.

Através das obras estrangeiras, novas características (tanto princípios como elementos), até então inexistentes, são introduzidas na literatura alvo. Essas características possivelmente incluem não apenas novos modelos de realidades para substituir uma realidade anterior e estabelecida que já não é efetiva, mas também toda uma gama de outras características, como novas linguagens (poéticas), ou técnicas e padrões composicionais. Fica claro que os próprios princípios de seleção de obras a serem traduzidas são determinados pela situação que rege o polissistema (alvo): os textos são selecionados de acordo com sua compatibilidade com as novas abordagens e o papel supostamente inovador que podem assumir dentro da literatura alvo (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4).

Expressões como “princípios de seleção”, “escolhas” e “novos modelos de realidade” sugerem que o valor das decisões políticas e do contexto de chegada das traduções assume um papel cada vez mais importante nos estudos de tradução. Partindo dessa perspectiva, em 1985 é publicada a obra *The Manipulation of Literature*, escrita por Theo Hermans (com o subsequente surgimento do nome *The Manipulation School*, que passou a indicar o grupo de pesquisadores envolvidos com essa obra), em que estão presentes as contribuições de autores que impactaram fortemente o desenvolvimento da disciplina dos estudos de tradução, tais como Toury, Bassnett, Lambert, Lefevere, entre outros. Segundo Siri Nergaard no seu comentário sobre a obra de Hermans:

As traduções são capazes de manipular as literaturas para fazê-las funcionar e ocupar uma determinada posição dentro da cultura de chegada, e isso significa que esta prática cultural, assim como a crítica e outras formas de “reescrita”, participam ativamente na (trans)formação das culturas e não se limitam apenas à simples transmissão ou comunicação de textos estrangeiros (NERGAARD, 2009, p. 486, trad. nossa)⁸⁰.

É a consciência do poder das traduções de transformar as culturas em termos de concepções ideológicas e superação de barreiras linguísticas, étnicas e políticas que leva os tradutores a considerarem a perspectiva sobre fidelidade de outra maneira: as traduções envolvem sujeitos e culturas em contínua transformação, híbridas e em movimento (NERGAARD, 2009, p. 480). Por conseguinte, para falar de fidelidade em tradução deve-se obrigatoriamente considerar o desafio de como representar e falar pelo Outro (SPIVAK, 2010). A fundamental importância atribuída a essas questões, por envolverem uma sensibilidade especial face às peculiaridades culturais, políticas e históricas dos contextos de realização das traduções, levou pesquisadores como Mary Snell-Hornby (1988) antes, e Susan Bassnett e André Lefevere (1990) depois, a falar de *cultural turn* [virada cultural] na

⁸⁰ Do italiano: “Le traduzioni sono in grado di manipolare le letterature per farle funzionare e occupare una determinata posizione nella cultura di arrivo, ciò significa che questa pratica culturale, così come la critica e altre forme di ‘riscrittura’, partecipano attivamente alla (tras)formazione delle culture e non si limitano alla semplice trasmissione o comunicazione dei testi stranieri”.

disciplina dos estudos de tradução, assim como foi comentado em outra obra de Bassnett e Lefevere:

Denominamos esta mudança de ênfase “a virada cultural” nos estudos de tradução, e sugerimos que um estudo dos processos de tradução combinado com a prática da tradução poderia oferecer uma maneira de entender como ocorrem os complexos processos de manipulação textual: como, por exemplo, se seleciona um texto para ser traduzido, qual papel desempenha o tradutor nessa seleção, quais papéis desempenham o organizador, a editora ou o patrocinador, quais critérios determinam as estratégias que serão empregadas pelo tradutor, como um texto seria recebido no sistema meta. Pois uma tradução sempre acontece em um *continuum*, jamais em um vazio, e existem todos os tipos de restrições textuais e extratextuais que condicionam o tradutor (BASSNETT; LEFEVERE, 1998, p. 123, trad. nossa)⁸¹.

Essa nova abordagem, que abriu o panorama dos estudos de tradução para outras disciplinas tais como os estudos culturais, pós-coloniais e de gênero, logrou ampliar a perspectiva para além do texto, isto é, para o contexto cultural, com o objetivo de atribuir à tradução as dinâmicas de poder e ideologia que caracterizam qualquer processo cultural (NERGAARD, 2009, p. 488). Bassnett (2007) acrescenta que a mencionada virada cultural teve um grande impacto nos estudos de tradução, acontecendo também em outras áreas das ciências humanas entre o final dos anos oitenta e o início dos anos noventa. A tradução, em especial, representaria uma “situação de laboratório” (BASSNETT, 2007, p. 19, trad. nossa)⁸², ideal para o estudo da interação cultural, devido ao fato de que ela não só mostra as diferentes técnicas e abordagens tradutórias em um determinado momento, mas também o status dos dois textos em seus respectivos sistemas e as relações entre esses (BASSNETT, 2007, p. 19).

O livro *Translation, History and Culture*, publicado por Bassnett e Lefevere em 1990, é o local em que o conceito de *cultural turn* foi, pela primeira vez, apresentado e sistematicamente organizado. Além disso, ele marca, de forma oficial, a interdisciplinaridade da disciplina dos estudos de tradução, analisando textos de outras áreas, aplicando novas chaves de leitura e relacionando, por exemplo, a tradução com o colonialismo, “demonstrando que no espaço em que se assumem as posições de subalternidade e de domínio, de reivindicação e de subversão, de construção e de transformação das identidades culturais, é próprio a tradução que pode, muitas vezes, ocupar uma posição particularmente significativa”

⁸¹ Do inglês: “We called this shift of emphasis ‘the cultural turn’ in translation studies, and suggested that a study of the processes of translation combined with the praxis of translating could offer a way of understanding how complex manipulative textual processes take place: how a text is selected for translation, for example, what role the translator plays in that selection, what role an editor, publisher or patron plays, what criteria determine the strategies that will be employed by the translator, how a text might be received in the target system. For a translation always takes place in a continuum, never in a void, and there are all kinds of textual and extratextual constraints upon the translator”.

⁸² Do inglês: “Laboratory situation”.

(NERGAARD, 2009, p. 490, trad. nossa)⁸³. A partir deste ponto de vista, nenhuma tradução é neutra ou inocente, e o tradutor está longe de ser uma figura imparcial.

Ideologia, poder, política, ética e hegemonia se transformam em palavras-chave das novas reflexões, que relacionam tradução e pós-colonialismo, feminismo e estudos de gênero. Com efeito, um número crescente de obras foi publicado na década de noventa sobre tais assuntos, entre elas como *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (1992) e *The Translator's Invisibility* (1995), ambas de Lawrence Venuti, que constituem outro avanço teórico da disciplina. O autor relaciona a tradução à diversidade cultural, às contradições ideológicas e ao conflito social, mostrando, assim, as funções da tradução em termos de prática e de política cultural (NERGAARD, 2009, p. 497).

No que diz respeito à nossa pesquisa sobre a evolução do conceito de fidelidade desde a Antiguidade até os tempos atuais, é relevante destacar que, segundo Venuti, só uma abordagem “estrangeirizadora” da tradução pode representar uma forma de resistência contra o etnocentrismo, o racismo e o narcisismo cultural, ao contrário das teorias “domesticadoras” anglo-americanas que recomendaram, até então, uma tradução fluente:

Produzindo a ilusão da transparência, uma tradução fluente se mascara como verdadeira equivalência semântica quando, na verdade, inscreve o texto estrangeiro dentro de uma interpretação parcial, parcial para os valores da língua inglesa, reduzindo ou simplesmente excluindo a real diferença que a tradução deveria carregar (VENUTI, 1995, p. 21, trad. nossa)⁸⁴.

Apesar dessa visão ter sido levada muitas vezes ao extremo, é importante relembrar que a intenção de Venuti era que o Outro, representado pelo texto-fonte, não fosse esquecido ou perdido durante o processo tradutório, concebendo a tradução como forma de resistência contra qualquer tipo de violência etnocêntrica (VENUTI, 1995, p. 24). É nesse Outro que se centram as novas práticas de tradução, um Outro que, pela primeira vez, fala de um cenário não ocidental, como as vozes da tradutora e professora egípcia Samia Mehrez, do tradutor e professor indiano Harish Trivedi, da crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak e de muitos outros que ampliaram o panorama de estudos sobre tradução, fazendo com que a disciplina se tornasse fortemente interdisciplinar, interligada com a área da antropologia, da filosofia, da história e da literatura e, dentro desta última, estabelecendo uma forte relação

⁸³ Do italiano: “[...] dimostrando che nello spazio in cui si giocano le posizioni di subalternità e di dominio, di rivendicazione e di sovvertimento, di costruzione e di trasformazione delle identità culturali, proprio la traduzione può spesso occupare una posizione particolarmente significativa”.

⁸⁴ Do inglês: “By producing the illusion of transparency, a fluent translation masquerades as true semantic equivalence when it in fact inscribes the foreign text with a partial interpretation, partial to English-language values, reducing if not simply excluding the very difference that translation is called on to convey”.

com a literatura comparada, que, segundo a professora e pesquisadora brasileira Sara Viola Rodrigues, representa “um modo de ler. Na Literatura Comparada há a primazia do confronto, do estudo da diferença. Este é o estudo que, sublinhando a diferença, faz o diferente ser respeitado (RODRIGUES, 2012, p. 25).

Portanto, é na década de noventa que se chega à plena consciência de que traduzir “não é simplesmente passar de um texto a outro, transvasar umas palavras de um recipiente a outro, mas transportar toda uma cultura para outra, com tudo aquilo que isso implica” (VIDAL, 1996, p. 199, trad. nossa)⁸⁵. A pesquisadora espanhola destaca a cultura como a nova unidade de tradução, e não mais a palavra, porque são as culturas meta e fonte, com as quais o tradutor está relacionado, que determinam uma nova perspectiva sobre equivalência e respeito do Outro.

É a partir deste tipo de horizonte que surge, nos anos noventa, a noção de “tradução cultural” em todas as suas acepções. Anthony Pym, no glossário sobre termos relativos à área da tradução, afirma que se trata de um termo com significados distintos e, às vezes, bastante vagos, que vão da antropologia social britânica ao uso que Bhabha faz dele, mas, em geral, indica que “a tradução não é apenas de textos, mas de inteiras representações culturais e identidades” (PYM, 2011, p. 79, trad. nossa)⁸⁶. Em 1994, o teórico indiano Homi K. Bhabha, no capítulo intitulado “How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Time and the Trials of Cultural Translation”, da obra *The Location of Culture* (2005, p. 303-337), introduz o termo *cultural translation* para se referir aos migrantes e a um espaço de hibridismo cultural situado além das fronteiras, aludindo, assim, à existência de um “terceiro espaço” (BHABHA, 1994, p. 310, trad. nossa)⁸⁷.

Como Trivedi aponta, é importante distinguir essa noção de tradução cultural daquela ideia de tradução orientada para o leitor ou “domesticadora”, que, certamente, não indica a tradução de culturas (TRIVEDI, 2007, p. 4). Segundo ele, outras palavras poderiam ter sido escolhidas em vez de tradução, como exílio, diáspora ou migração humana. Contudo, o termo “tradução cultural” representaria uma “fera” com nome parecido aos interesses da área, mas, na verdade, muito longe da ideia de tradução da maneira com que foi sempre conhecida e praticada (TRIVEDI, 2007, p. 4). De qualquer forma, considerada no seu aspecto mais geral, apontado por Pym (2011), e retomado por Rodrigues (2012), é possível afirmar que a tradução cultural representa um novo paradigma da disciplina pois:

⁸⁵ Do espanhol: “[...] no es simplemente pasar de un texto a outro, trasvasar unas palabras de un recipiente a outro, sino transportar toda una cultura a outra, con lo que eso trae consigo”.

⁸⁶ Do inglês: “Translation is not just of texts, but of entire cultural representations and identities”.

⁸⁷ Do inglês: “Third space”.

[...] é um excelente meio de se perceber como os processos tradutórios operam no mundo de hoje, e como a tradução tem influído na história das sociedades, através de seu poder de intervenção que se revela nas negociações efetivadas pelo tradutor ao lidar com questões de gênero, história ou política contemporânea (RODRIGUES, 2012, p. 18).

Portanto, apesar das diferentes concepções que a noção de “tradução cultural” adquire dentro da reflexão sobre fidelidade, é significativo que a disciplina tenha se voltado para a análise dos espaços culturais, e não só textuais, envolvidos com a tradução. Por meio deste viés de análise, pretende justamente a aceitação de um Outro geográfico, político e ideológico que deve ser respeitado e entendido, eis que traduzir não começa pelo texto, mas pela compreensão que se faz desse Outro.

É possível concluir as reflexões que caracterizaram a década de noventa (apesar de muitas não terem sido abordadas aqui por razões de objetivo e espaço), com a obra de Trivedi e Bassnett, de 1998, *Constructing Cultures*, em cujo oitavo capítulo, intitulado “The Translation Turn in Cultural Studies”, Bassnett examina o encontro entre a área da tradução e a área dos estudos culturais. A autora explica que, no final do milênio, os estudos culturais tornaram-se crescentemente internacionalistas e caracterizados por uma dimensão comparativa, enquanto os estudos de tradução abandonaram uma visão antropológica da cultura para englobar uma visão das culturas no plural, afastando-se dos debates sobre equivalência e considerando os fatores que vão além das fronteiras linguísticas (BASSNETT, 1998, p. 133). Segundo Bassnett, ambas as disciplinas encontram-se em uma nova fase internacionalista, devendo cooperar entre si porque “o estudo da tradução, como o estudo da cultura, precisa de uma pluralidade de vozes. E, analogamente, o estudo da cultura sempre envolve uma análise dos processos de codificação e decodificação que compreendem a tradução” (BASSNETT, 1998, p. 138-139, trad. nossa)⁸⁸.

6.4 SÉCULO XXI: NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE TRADUÇÃO E FIDELIDADE

Se os anos noventa representaram simbolicamente a década em que se tomou consciência do valor e da importância da tradução para a construção das culturas e identidades (NERGAARD, 2009, p. 498), ao mesmo tempo tornou evidente o quão conflituosa a

⁸⁸ Do inglês: “The study of translation, like the study of culture, needs a plurality of voices. And, similarly, the study of culture always involves an examination of the processes of encoding and decoding that comprise translation”.

atividade tradutória pode ser ao resumir, em sua natureza, práticas de poder, opressão e hegemonia.

As reflexões iniciadas por Bassnett e Lefevere (1992; 1998) e o impacto do *cultural turn* na área dos estudos de tradução, levaram estudiosos como Edwin Gentzler e Maria Tymoczko a falar de *power turn* [virada do poder] na obra *Translation and Power*, por eles organizada (2002). A geopolítica do mundo mudou completamente após as duas guerras mundiais, a guerra do Vietnã, os movimentos a favor dos direitos civis, os processos de descolonização e a desintegração da União Soviética, bem como a globalização das economias e culturas (GENTZLER; TYMOCZKO, 2002, xii). Consequência de tal mudança foi que os tradutores participaram de forma ativa da alteração do tabuleiro mundial, mediante a prática deliberada de “seleção, montagem, estruturação e fabricação” (GENTZLER; TYMOCZKO, 2002, xxi, trad. nossa)⁸⁹. Em tal contexto, a palavra *poder* contém em si uma ampla gama de significados, envolvendo as esferas de posse, domínio, hegemonia, governo, território, vida, morte e:

A tradução está associada com o poder em todos esses sentidos, em parte porque a tradução é um processo tanto metonímico quanto metafórico. [...] os tradutores devem fazer escolhas, selecionando aspectos ou partes de um texto a serem transpostos e enfatizados. Tais escolhas, por sua vez, servem para criar representações de seus textos-fonte, representações que são também parciais. Essa parcialidade não deve ser considerada um defeito, uma lacuna, ou uma ausência em uma tradução; é uma condição necessária do ato. É também um aspecto que torna partidário o ato da tradução: engajada e comprometida, implícita ou explicitamente (GENTZLER; TYMOCZKO, 2002, xvii-xviii, trad. nossa)⁹⁰.

Desta maneira, a tradução participa na “dialética do poder” (GENTZLER; TYMOCZKO, 2002, xvii-xviii) e negocia as relações de poder, impactando fortemente qualquer reflexão sobre fidelidade que venha a ser feita. Também Mona Baker, em sua obra *Translation and Conflict* (2006), afirma que a “tradução e a interpretação são essenciais para a circulação e a resistência às narrativas que criam o ambiente intelectual e moral para o conflito violento em primeiro lugar, apesar de que as narrativas em questão possam não se

⁸⁹ Do inglês: “Selection, assemblage, structuration, and fabrication”.

⁹⁰ Do inglês: “Translation is associated with power in all these senses, in part, because translation is a metonymic process as well as a metaphoric one. [...] translator must make choice, selecting aspects or parts of a text to transpose and emphasize. Such choices in turn serve to create representations of their source texts, representations that are also partial. This partiality is not be considered a defect, a lack, or an absence in a translation; it is a necessary condition of the act. It is also an aspect that makes the act of translation partisan: engaged and committed, either implicitly or explicitly”.

referir diretamente ao conflito ou guerra” (BAKER, 2006, p. 2, trad. nossa)⁹¹. No espaço em que nos movimentamos, viajamos, vivemos e nos comunicamos, local este híbrido, multirracial e poliglota, a tradução faz toda a diferença no que diz respeito ao surgimento e à gestão dos conflitos, como afirma Baker acima, e também em termos de “hospitalidade linguística”, que, nas palavras de Paul Ricoeur, significa “onde o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro” (RICOEUR, 2005, p. 30).

Segundo Vidal, as teorias sobre tradução no século XXI não consideram a equivalência como prioridade, uma vez que a palavra-chave deste período seria a natureza não dual, mas múltipla, das experiências culturais que “nos levarão para um entre-lugar onde nem a exotização nem a domesticação em tradução prevalecerão” (VIDAL, 2009, p. 44, trad. nossa)⁹². Por isso, palavras como *lealdade*, *respeito*, *negociação* e *compensação* assumem um valor especial no nosso século, conforme será observado na próxima seção deste capítulo, que coloca em foco a concepção de fidelidade por Umberto Eco e seus tradutores.

Maria Tymoczko afirma que a tarefa de definir a tradução, e conseqüentemente o conceito de equivalência e fidelidade, não está acabada, e continuará a ser “uma trajetória central na pesquisa sobre tradução nas décadas a virem” (TYMOCZKO, 2005, p. 1084, trad. nossa)⁹³. A pesquisadora acredita que muitos estudos serão futuramente realizados sobre a figura do tradutor e as características do processo tradutório, bem como sobre a natureza da língua em tradução (considerando o surgimento de novas formas linguísticas, entre as quais o *global English*) e a relação entre tradução e ciências cognitivas (TYMOCZKO, 2005, p. 1089-1093).

Não podemos esquecer também os desenvolvimentos atuais da tecnologia e das ferramentas de tradução, que mudaram o panorama sobre a atividade tradutória e sobre a fidelidade, com uma presença destacada das máquinas e a necessidade crescente de que a tradução não perca suas características imprescindíveis para uma comunicação responsável e de qualidade, quais sejam, ética, sensibilidade e humanidade. Por tais razões, Michael Cronin, autor de *Translation in the Digital Age* (2013)⁹⁴, fala de *technological turn* [virada tecnológica] dos estudos de tradução, que constitui, provavelmente, a virada mais

⁹¹ Do inglês: “Translation and interpreting are essential for circulating and resisting the narratives that create the intellectual and moral environment for violent conflict in the first place, even though the narratives in question may not directly depict conflict or war”.

⁹² Do inglês: “[...] will lead us to an in-between space where neither exotization nor domestication in translation will prevail”.

⁹³ Do inglês: “[...] a central trajectory of translation research in the decades to come”.

⁹⁴ Michael Cronin é um professor e pesquisador renomado da contemporaneidade, com obras impactantes na área da tradução, tais como *Translation and Globalization* (2003) e *Translation and Identity* (2006), entre outras.

representativa da nossa atualidade. Cronin afirma (2010) que as práticas de tradução mediadas pelas novas tecnologias, tais como o *Google Translator Toolkit*, estão revolucionando o *status* tradicional do tradutor e as noções de texto-fonte e meta, bem como modificaram o conceito de tradução orientada para o original ou para o leitor de chegada, pois agora, sobretudo nos casos de *crowd-sourced translation*, “é o público potencial da tradução que faz a tradução. O modelo é interno, orientado ao consumidor. O consumidor se torna um produtor ativo, isto é, um *prosumidor*⁹⁵” (CRONIN, 2010, p. 4, trad. nossa)⁹⁶. Em decorrência dessas mudanças e dos avanços da tecnologia, a noção de fidelidade tradutória acaba sendo diretamente impactada, sobretudo se pensarmos que cada usuário, ou *prosumidor*, segundo as palavras de Cronin, decide para si mesmo o que é mais adequado em termos de fidelidade, tendo a possibilidade de compartilhar com o resto da comunidade *online* suas dúvidas e anseios, bem como escolher, juntamente com os outros membros, a melhor solução a ser adotada.

Resulta interessante, portanto, antes de dar a palavra ao escritor Umberto Eco e aos seus tradutores, concluir esta parte relativa a algumas perspectivas contemporâneas sobre fidelidade e tradução com as palavras de Cronin:

O que emerge, na prática, é um modo de tradução enquanto ferramenta de sociabilidade e instrumento de intervenção política humana. Implícito, em tal representação da tradução, é um afastamento do sujeito monádico da tradicional agência de traduções – Jerônimo sozinho no deserto – para uma plurissubjetividade da interação (CRONIN, 2010, p. 5, trad. nossa)⁹⁷.

Das palavras de Michael Cronin surge a constatação de que não apenas as modalidades de tradução mudaram, mas igualmente o sujeito que realiza a tradução: da solidão crônica que caracterizava esta prática no passado, passou a existir um compartilhamento de ideias, sugestões e escolhas que tornaram a atividade tradutória, no alvorecer do século XXI, um trabalho realizado muitas vezes em equipe.

⁹⁵ Do inglês *prosumer*, isto é, produtor + consumidor.

⁹⁶ Do inglês: “[...] it is the potential audience for the translation that does the translation. The model is a consumer-oriented model of internality. The consumer becomes an active producer or *prosumer*”.

⁹⁷ Do inglês: “What is emergent in the practice is a version translation technology as a tool of conviviality and an instrument of human political intervention. Implicit in such a representation of translation is a move away from the monadic subject of traditional translation agency - Jerome alone in the desert - to a pluri-subjectivity of interaction”.

6.5 FIDELIDADE EM TRADUÇÃO SEGUNDO UMBERTO ECO E SEUS TRADUTORES

Além das muitas entrevistas concedidas por Umberto Eco, nas quais ele fala sobre a atividade de tradução e comenta as traduções de seus romances, é a obra *Quase a mesma coisa: experiências de tradução* (2011) que contém o resumo de sua visão tanto teórica quanto prática sobre o assunto. Nesse livro, Umberto Eco assume uma tríplice perspectiva, com base na sua experiência como tradutor, autor traduzido e revisor de traduções, afirmando que:

Traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetido a uma certa discricção*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático quanto no plano estilístico, métrico, fonossimbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto-fonte. “Submetido a uma certa discricção” significa que toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade, mas que a decisão acerca da posição do núcleo e a amplitude das margens depende dos objetivos que o tradutor se coloca (ECO, 2011c, p. 15).

O trecho relatado acima é o próprio núcleo do pensamento sobre tradução desenvolvido pelo escritor italiano, que, na sequência do raciocínio teórico exposto no livro, explicita que toda atividade tradutória deveria ser considerada “sob o signo da negociação” (ECO, 2011c, p. 15). Este tipo de visão constitui também o suporte desta dissertação que, de forma mais evidente no último capítulo de análise, chegará a assumir a *negociação* (entre as várias partes, autor e tradutor, tradutor e leitor, cultura-fonte e cultura-meta etc.) e a *lealdade* como palavras-chave de um processo tão delicado e complexo como a tradução.

Uma frase extraída do trecho acima citado de *Quase a Mesma Coisa* (2011) de Umberto Eco é particularmente significativa, pois o autor afirma “que toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade” (ECO, 2011c, p. 15), corroborando assim um posicionamento contemporâneo já compartilhado pela comunidade acadêmica e profissional, isto é, que a tradução é sempre, em algum grau, infiel. A “infidelidade”, excluindo uma eventual incompetência linguística e cultural do tradutor, pode ocorrer por várias razões, que vão desde a maior ou menor proximidade de dois sistemas linguísticos e culturais até as necessidades “impostas” pelo autor, pela editora, pelo texto, pelo sistema receptor ou por outras partes envolvidas no processo da tradução.

É fundamental destacar que Umberto Eco foi um dos autores mais importantes que, na década de 1970, escreveu obras, dentro da corrente da estética da recepção, sobre uma figura até então parcialmente ignorada no âmbito da teoria literária: o leitor. É com o pensamento

concentrado no leitor-meta que o tradutor realiza a (re)criação do texto-fonte, ou *transcrição*, nas palavras de Haroldo de Campos (1987; 1991), observando tanto os efeitos nele provocados, que deveriam ser os mais parecidos possíveis aos que o autor desejava provocar nos leitores-fonte, quanto reconhecendo as intenções do autor expostas no texto:

O conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas de interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas *a intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu (ECO, 2011c, p. 14).

A interpretação é outra palavra-chave do processo de tradução que o tradutor, leitor especial, deve fazer antes de começar a tarefa. É claro que, como afirma Eco, a tradução constitui igualmente uma forma de interpretação, na qual poderia se pensar em termos de uma aposta (ECO, 2011c, p. 170-171). O leitor/tradutor faz uma aposta sobre o sentido a partir de uma série de inferências, e a validação dessa aposta só poderá ser feita pelo sistema receptor da obra traduzida. Essa constatação revela a sensibilidade das reflexões pós-modernas sobre a tradução, segundo as quais essa atividade não é mais considerada a mera transposição de um texto de uma língua para outra, palavra por palavra, mas uma prática plurissignificativa em que outros elementos, antes ignorados, tais como o contexto cultural, o leitor, a intenção do texto e a interpretação do tradutor, assumem um papel fundamental no processo tradutório⁹⁸.

O novo espaço ocupado por esses elementos só pode existir porque, a partir dos anos 1960 e 70, “se reconhece o impacto autoral do ato tradutório e se começam a superar as noções de inferioridade e inadequação associadas à tarefa do tradutor e difundidas pelas propostas essencialistas” (ARROJO, 1998, p. 454). Não pode ser esquecida, dentro das reflexões sobre pós-modernidade e tradução, a contribuição fornecida pela pesquisadora brasileira Rosemary Arrojo que, em um de seus estudos seminiais, intitulado “Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência” (1996), declara:

A partir de uma dessacralização do chamado “original” e dos conceitos tradicionais de autoria e leitura, e da conseqüente aceitação de que traduzir é inevitavelmente interferir e produzir significados, num contexto em que se começam a reavaliar as relações tradicionalmente estabelecidas entre teoria e prática e a abandonar a perseguição inócua da leitura desvinculada da história e suas circunstâncias, a reflexão sobre tradução sai das margens dos estudos linguísticos, literários e filosóficos que sempre buscaram a repetição do mesmo e o algoritmo infalível da tradução perfeita e assume um lugar de destaque no pensamento contemporâneo filiado à pós-modernidade (ARROJO, 1996, p. 62).

⁹⁸Cf. BECKER, E. R.; CAVALLO, P. (2014).

O trecho acima resume com perfeição o renovado lugar que ocupam os estudos de tradução no final do século XX, que tentam abandonar os típicos valores da tradição logo-, etno- e fonocêntrica e dar uma nova significação à *diferença*, antes apagada e reprimida. Esse tipo de discurso tem como seus fundamentos “a crítica nietzschiana da metafísica [...], a crítica freudiana da presença a si, isto é, da consciência, do sujeito [...], a destruição heideggeriana da metafísica, da onto-teologia (DERRIDA, 2002, p. 232). Friedrich Nietzsche, com sua crítica da modernidade e o abalo das tradicionais “verdades” de democracia, liberalismo e humanismo, entre outras, e Sigmund Freud, com os estudos de psicanálise que levaram à descoberta do inconsciente, são os pensadores que mais impactaram as reflexões sobre o sujeito, provocando seu descentramento, até o “abandono declarado de toda referência a um *centro*, a um *sujeito*, a uma *referência* privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (DERRIDA, 2002, p. 240). Consequentemente, de acordo com Arrojo, esta trajetória que passa pela desconstrução e a aceitação da diferença “transforma a tradução num instrumento essencial para o estudo da transmissão da cultura e das relações entre os povos, ao mesmo tempo em que revê e reformula o papel e a “influência” da tarefa do tradutor (ARROJO, 1994, p. 46).

O que também se transforma, como emerge da leitura da obra de Eco sobre suas experiências de tradução (enquanto tradutor e autor traduzido), é a relação que surge entre tradutor e autor, muito estimulada pelo próprio professor e escritor italiano. O estabelecimento de um diálogo constante entre ambos dá uma nova significação à noção de *negociação*, sob o signo da qual se desenvolve toda tradução:

É preciso, porém, dar aos tradutores o máximo de informação possível sobre alusões que, por um motivo ou por outro, poderiam lhes escapar. Por isso costumo enviar-lhes páginas e páginas de notas que tornam explícitas as várias referências. Não só isso, mas quando posso sugiro até o modo como podem se tornar perceptíveis em sua língua (ECO, 2011c, p. 243).

Esse tipo de preocupação de Eco, que não caracteriza todos os autores vivos contemporâneos, demonstra sua sensibilidade e atenção face aos tradutores, que são auxiliados na árdua tarefa de transpor, para suas respectivas línguas, os complexos e eruditos romances de Eco. No trecho acima destacado, o escritor italiano faz específica referência ao caso dos intertextos, que são abundantes em seus romances, e às vezes tão incorporados aos textos que os leitores/tradutores nem sempre conseguem enxergá-los.

Outro caso de “instrução” fornecida pelo autor, relatada em *Quase a mesma coisa* (2011) e nos artigos de jornais de 1995 após a publicação de *A Ilha do Dia Anterior* - em que

aparecem três desenhos feitos pelo mesmo Eco (PAVAM, 1995) -, diz respeito às cores das pombas e dos corais:

No capítulo 32, o protagonista descreve os corais do oceano Pacífico. Como ele os vê pela primeira vez, precisa recorrer a metáforas e semelhanças, extraindo-as do universo vegetal ou mineral que já conhece. Um detalhe estilístico que me colocou notáveis problemas lexicais é que, devendo nomear diversas nuances da mesma cor, ele não poderia repetir várias vezes termos como vermelho ou carmim ou cor de gerânio, mas precisava variar através do uso de sinônimos. [...] Havia, portanto, um duplo problema para o tradutor: encontrar referências cromáticas adequadas em sua própria língua e vários termos mais ou menos sinônimos para uma mesma cor. [...] Portanto, sugeri aos tradutores, quando não tivessem sinônimos para a mesma cor, que mudassem livremente de tinta. Não era importante que um dado coral fosse vermelho ou amarelo, [...] mas que o mesmo termo não ocorresse duas vezes no mesmo contexto, e que leitor (como o personagem) fosse envolvido na experiência de uma extraordinária variedade cromática (sugerida por uma variedade lexical) (ECO, 2011c, p, 157-159).

O trecho acima, apesar de extenso, foi inserido por constituir um perfeito exemplo do tipo de interação e negociação que acontece entre Eco e seus tradutores. Apesar de muitos considerarem que se trate de invasão e de excessiva influência sobre as escolhas tradutórias, é importante destacar, como ressaltam também os três tradutores nas respostas ao questionário (Apêndice D), que nunca tal abordagem se torna uma imposição e que ampla liberdade é concedida por Eco, reconhecendo que os tradutores podem, como já aconteceu, até mesmo melhorar seus textos. Segue a resposta do autor italiano à pergunta feita durante a entrevista para *The Paris Review* em 2008, sobre a possibilidade de que os tradutores possam abrir novas possibilidades que o autor não tinha percebido no texto original:

Sim, pode acontecer. De novo, o texto é mais inteligente do que seu autor. Às vezes, o texto pode sugerir ideias que o autor não tem em mente. O tradutor, transferido o texto para outra língua, descobre essas novas ideias e as revela para você (ECO, 2008b, trad. nossa)⁹⁹.

Falando especificamente sobre os tradutores de Umberto Eco para os três romances que constituem o *corpus* deste trabalho, decidiu-se investigar a forma como eles se posicionam diante de assuntos complexos como a tradução e a fidelidade. Portanto, um questionário com quatro perguntas foi enviado para Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar, tradutores de, respectivamente, *Il Pendolo di Foucault* (1988), *L'Isola del Giorno Prima* (1994) e *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004). Eles ofereceram sua

⁹⁹ Do inglês: “Yes, it can happen. Again, the text is more intelligent than its author. Sometimes the text can suggest ideas that the author does not have in mind. The translator, in putting the text in another language, discovers those new ideas and reveals them to you”.

completa disponibilidade e responderam as perguntas formuladas via e-mail, no mês de setembro de 2014, porém apenas dois conseguiram enviar, em tempo hábil, a autorização legal para podermos citar e comentar as respostas neste trabalho. Infelizmente, nos últimos meses, entre o final de 2014 e o início de 2015, não foi mais possível entrar em contato com Ivo Barroso, o qual, cabe ressaltar, demonstrou-se muito disponível para responder as perguntas e nos enviar artigos de jornais da época. Seguem as quatro perguntas apresentadas aos tradutores:

1. *Qual sua experiência, como tradutor(a), relativamente à relação que se desenvolve entre autor e tradutor? Teve muito diálogo entre o escritor Umberto Eco e o(a) senhor(a) quando da tradução de suas obras?*
2. *De que forma pode um autor impactar sobre as escolhas de um tradutor em termos de fidelidade? É possível falar, às vezes, de "fidelidade imposta"?*
3. *O(A) senhor(a) acredita que a "fidelidade" signifique fazer com que o texto seja sempre acessível aos leitores de outra língua e cultura alterando, se for preciso, algumas referências culturais, literárias etc., ou considera que a tradução deveria aproximar-se o mais possível do texto e da cultura de partida?*
4. *Como o(a) senhor(a) vê a questão da fidelidade em termos da tradução, hoje?*

Todas as perguntas possuem relação estrita com o assunto trazido para debate nas seções anteriores desta dissertação, abordando a fidelidade em tradução na contemporaneidade, prática caracterizada, hoje, pela relação entre autor e tradutor, pelo surgimento das ferramentas de tradução, pelas possibilidades facilitadas de viajar e pela incrível proximidade, tanto digital quanto física, entre sistemas fonte e meta.

As respostas apresentadas pelos tradutores foram fundamentais para observar o mecanismo de construção mútua da tradução, e para nos darmos conta de que, por exemplo, o contato e diálogo entre autor e tradutor nem sempre foi possível e/ou necessário. No caso de Ivo Barroso, conforme ele declara numa entrevista de 1989, tal contato aconteceu por meio de um intermediário, o editor Alfredo Machado, através do qual trocou correspondência com Umberto Eco relativamente à tradução de algumas palavras específicas do romance (BARROSO, 1989, p. 1). Por sua vez, no caso de Lucchesi, o diálogo com o autor veio *a posteriori*, com um encontro e várias cartas de amizade (citadas no capítulo 2), e algumas revisões que foram exigidas dos tradutores após as correções que Eco fez para sua obra, mas nada mais do que isso. No outro extremo, temos o caso de Eliana Aguiar, a qual admite: “*não tive nenhum contato com Umberto Eco quando da tradução de suas obras, nem tampouco com autores de outras obras que traduzi, pelo menos enquanto trabalhava na tradução*”.

A situação narrada por Eliana Aguiar demonstra que o contato com o autor nem sempre é necessário, mas acreditamos que possa ser interessante no caso de dúvidas ou de problemas específicos com o texto. No caso da tradutora acima citada e da ausência de uma comunicação específica com o autor, é nossa convicção de que ela teve um contato indireto com Umberto Eco: isso se deve à grande proliferação de ensaios e obras práticas e teóricas que o escritor publicou, como *Quase a mesma coisa* (2011), traduzido no Brasil pela mesma Eliana Aguiar, *Os Limites da Interpretação* (2004), com tradução de Pérola de Carvalho, e as muitas entrevistas disponíveis *online* através das quais os tradutores podem, indiretamente, ter acesso ao escritor italiano, assim como estudar a sua maneira de pensar, de escrever e o seu posicionamento em relação à tradução e à fidelidade que ele exige de seus tradutores. Acreditamos que isso influencie, de forma significativa, a maneira de traduzir e as escolhas de um tradutor, como é o caso dos desenhos e as orientações enviadas por Eco (e citadas na seção anterior) sobre a tradução de *L'Isola del Giorno Prima* (1994).

É evidente agora a ligação com a segunda pergunta, através da qual pretendemos explorar esse âmbito de escolhas e de abordagens eventualmente dependentes de uma “imposição” do autor ou da indireta influência de suas opiniões sobre a melhor tradução do texto. A possibilidade de imposição e influência foi firmemente recusada pelos três tradutores, os quais (sobretudo Lucchesi e Aguiar) afirmam, ao contrário, que o diálogo com Eco não criou nenhuma situação de imposição e que ele sempre deixou grande espaço para a interpretação de seus tradutores. Porém, como fica claro pelos artigos de jornais após a publicação, em 1995, do romance *A Ilha do Dia Anterior*, e pelas experiências com os tradutores relatadas pelo escritor italiano na obra *Quase a Mesma Coisa* (2011), é possível depreender-se que existiu uma grande influência exercida pelo autor (é fácil imaginar o peso que a opinião de alguém com a estatura intelectual de Umberto Eco exerce sobre um eventual tradutor seu). Isso é testemunhado por alguns desenhos enviados por Eco, como os da uma pomba e do navio (PAVAM, 1995), através dos quais o escritor italiano quis orientar os tradutores em sua compreensão e interpretação do texto, bem como em suas escolhas concretas de tradução. “Nada do que Eco faz é aleatório e ele não permite que desconsideremos a rigidez”, afirma Adélia Marques (MARQUES apud PAVAM, 1995), então gerente editorial da Record, referindo-se às indicações por ele fornecidas para traduzir, por exemplo, os trechos do romance em língua barroca.

É possível observar, em especial após a leitura da obra *Quase a Mesma Coisa* (2011), que não estamos na presença de um autor que impõe fidelidade, mas, mesmo assim, é alguém que exige muito de seus tradutores, orientando seu caminho, indicando o que é preciso que

eles leiam para traduzir alguns trechos e detectar referências implícitas, além de fornecer precisas sugestões sobre como agir em determinados casos problemáticos.

Se as primeiras perguntas focaram na relação com o autor, as últimas duas tratam especificamente da fidelidade, detendo-se em como ela é percebida e praticada pelos tradutores. Em resposta à terceira pergunta, ou seja, se seria admissível alterar referências culturais e literárias, os três tradutores afirmaram claramente que eles não modificariam as peculiaridades do texto-fonte. Aguiar declara que *“a tradução deve, ao contrário, permitir que o leitor conheça e reconheça o universo cultural da obra original”*. De maneira semelhante, Lucchesi sustenta que *“meu trabalho consiste em conversar a estranheza do original (quando isso ocorre no texto de partida), manter a fluidez quando o original é fluido, o opaco, na opacidade, e assim por diante”*. Fica claro, portanto, a extrema sensibilidade dos tradutores em se manter o mais próximo possível do texto de partida, respeitando suas nuances e suas peculiaridades culturais e linguísticas, mas também ficando leais às intenções do texto e às necessidades de seus leitores brasileiros, retomando, assim, o conceito de *lealdade* conforme definido por Nord (2006; 2009).

A quarta e última pergunta, relativa à maneira através da qual os tradutores veem a fidelidade no século XXI, também aponta para perspectivas convergentes entre os tradutores. Marco Lucchesi acredita que nos últimos cinquenta anos a noção de tradução não mudou, defendendo uma *“ética da tradução, através de parâmetros mínimos de homologias, no transporte entre as línguas, o conceito de translation, como o defende Vermeer”*, enquanto Eliana Aguiar afirma que *“traduzir é fazer escolhas contemplando seja a fidelidade ao texto de um autor, regra primeira de qualquer tradução, seja a clareza e fluência na língua de chegada. Nesse sentido, fidelidade não é traduzir ao pé da letra, mas produzir um texto que respeite o original também em seu estilo, seu sabor, seus ritmos, mas sem se deixar engessar, sem tornar artificial um texto que não o seja”*.

Com essa última perspectiva sobre a fidelidade em tradução, concluímos um capítulo em que foram resumidas as principais abordagens à fidelidade em tradução desde a Antiguidade até o século XXI. Por razões de foco e de espaço, muitos nomes foram deixados de lado, mas nosso objetivo era ilustrar como o conceito de fidelidade mudou ao longo dos séculos até chegarmos à visão de Umberto Eco e de seus tradutores, cujas respostas dadas ao questionário enriqueceram significativamente a discussão em andamento. O percurso teórico-prático traçado no presente capítulo se revelou fundamental para podermos entender as perspectivas contemporâneas sobre tradução e fidelidade e, assim, verificar de forma mais eficaz, no próximo capítulo, as escolhas realizadas pelos tradutores dos romances analisados.

7 ANÁLISE DO *CORPUS* E DAS VÁRIAS FACETAS DA *FIDELIDADE*

A conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável [...]. A fidelidade é, antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto-fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa. Se consultarem qualquer dicionário, verão que entre os sinônimos de *fidelidade* não está a palavra *exatidão*. Lá estão antes *lealdade*, *honestidade*, *respeito*, *piiedade* (ECO, 2011, p. 403).

O objetivo deste sétimo capítulo é analisar, a partir do *corpus* extraído de três romances de Umberto Eco, as escolhas tradutórias realizadas pelos tradutores Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar, apurando em que medida elas evidenciam *fidelidade* ao texto-fonte. *Fidelidade* consta em itálico tanto para ressaltar a poliedricidade do conceito, sobre o qual foi esboçado um panorama histórico e teórico no capítulo anterior, quanto para indicar a perspectiva na qual a concebemos, isto é, aquela que inclui as noções de *lealdade*, de *compromisso* e de *negociação* consoante apontado por Eco (2011c), Nord (2006; 2009; 2010) e Aubert (1993).

A escolha desses autores não é aleatória ou vinculada a um rígido posicionamento sobre fidelidade em tradução, mas é motivada principalmente pelo fato de que as reflexões dos três estudiosos referidos se tornam produtivas para as investigações levadas a cabo neste trabalho, bem como encontram sintonia com o pensamento e com a produção ensaística de Umberto Eco. De fato, conforme se pôde observar da trajetória traçada no capítulo anterior, o panorama emergente sobre a noção de fidelidade tradutória, no século XXI, aponta para a perda da ilusão da perfeita equivalência que é substituída pela possibilidade de realizar uma aproximação calcada no *respeito*, na *ética* e na *lealdade*, tornando o tradutor um profissional honesto, competente e sensível não apenas face ao texto, mas também em relação às outras partes envolvidas no processo de tradução.

Nesta última parte do trabalho, a observação das amostras selecionadas, relativas à tradução das metáforas vivas, das listas e dos estrangeirismos presentes nos romances de Umberto Eco, nos conduzirá a uma melhor compreensão das práticas tradutórias atuais em termos de *fidelidade*, assim como abordará as suas inúmeras manifestações. A contribuição dos tradutores, que se disponibilizaram para responder ao questionário (apêndice D) além de enviar livros e outras informações, foi igualmente fundamental para adentrarmos com maior senso de realidade no processo de tradução de tais romances. Dessa forma, logramos um

melhor conhecimento dos desafios e obstáculos enfrentados por esses profissionais, bem como do processo de suas soluções e escolhas.

7.1 DETALHAMENTO SOBRE O *CORPUS*

O *corpus* para análise (ver Apêndices A, B e C) foi criado a partir de três romances escritos por Umberto Eco e publicados no Brasil com traduções de Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar. A escolha de conduzir esta pesquisa tomando por base romances de Umberto Eco justifica-se pelos seguintes fatos: (a) ele é um dos escritores vivos mais representativos do panorama literário italiano atual; (b) é um dos autores mais traduzidos no mundo; (c) oferece romances caracterizados por forte erudição e intertextualidade e (d) possui inúmeras obras ensaísticas já publicadas na área da filosofia, semiótica e linguística, que se tornaram pilares das reflexões contemporâneas relativas à tradução, à estética da recepção e aos conceitos de interpretação e fruição, entre outras. Os romances escolhidos foram, em ordem cronológica de publicação, *O Pêndulo de Foucault* (lançado em 1988 na Itália e em 1989 no Brasil pela tradução de Ivo Barroso), *A Ilha do Dia Anterior* (na Itália publicado em 1994 e no Brasil em 1995, tradução de Marco Lucchesi) e *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (de 2004, traduzido por Eliana Aguiar e publicado no Brasil em 2005), todos pela Editora Record.

A razão de escolhermos os três romances listados, entre as seis obras ficcionais já publicadas por Umberto Eco¹⁰⁰ e traduzidas no Brasil, reside no fato de que o primeiro (*Il Nome della Rosa*, 1980) e o último (*Il Cimitero di Praga*, 2010) representam, respectivamente, o exórdio e a etapa mais recente de sua carreira de escritor e, portanto, não possuem aprovação de qualidade do próprio autor no primeiro caso (ECO, 2011b), sendo que não há, ainda, julgamento consolidado da crítica sobre o valor da última obra. O romance *Baudolino* (2000) foi descartado por apresentar tradução de Marco Lucchesi, o mesmo tradutor de *L'Isola del Giorno Prima* (1994). Portanto, por ter como objetivo escolher tradutores diferentes para avaliar as diversas abordagens tradutórias, não foi necessário inserir *Baudolino* (2000) entre as amostras.

Após a retomada dos dados sobre o autor e dos romances incluídos nesta pesquisa, cabe reiterar quais são os aspectos específicos das obras avaliadas neste trabalho. Conforme mencionado, o objetivo não é comentar ou criticar de forma geral as escolhas realizadas pelos

¹⁰⁰ Atualmente sete, após a publicação em janeiro de 2015, na Itália, de seu último romance *Numero Zero*.

tradutores, mas, ao contrário, ressaltar no texto a presença das múltiplas facetas da *fidelidade*, valorizando o trabalho de tais profissionais e apontando as inúmeras formas pelas quais ela pode se manifestar, tanto como *exatidão* quanto como *compromisso* e como *lealdade*. Portanto, extraímos amostras relativas às metáforas vivas, listas e estrangeirismos que, conforme ressaltado no capítulo dedicado para cada um desses aspectos, são característicos dos romances de Eco e de seu estilo. Considerada a extensão e a impossibilidade de incluir no estudo todas as metáforas vivas, listas e estrangeirismos presentes nos três romances, foram escolhidos, após várias leituras, segmentos específicos que pareciam conter o maior número desses elementos. Esses são os dois capítulos iniciais (que, juntos, formam a primeira parte) de *O Pêndulo de Foucault* (2013), o primeiro capítulo de *A Ilha do Dia Anterior* (2010) e o sexto capítulo de *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005). O motivo de escolher dois capítulos de *O Pêndulo de Foucault* (2013) deveu-se ao desejo de que o número de páginas totais analisadas fosse semelhante à quantidade de páginas dos capítulos dos outros dois livros.

As metáforas vivas identificadas (apesar de que sua proximidade com os “conceitos metafóricos ativos” possam dar espaço a interpretações contrastantes) foram 34 em *Il Pendolo di Foucault* (2006), 47 no capítulo selecionado de *L’Isola del Giorno Prima* (2011) e 14 em *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004). Nos mesmos capítulos antes individualizados, foram identificadas, respectivamente, 10, 7 e 12 listas (extraídas, apenas, as listas compostas por mais de quatro elementos), bem como 24, 18 e 18 estrangeirismos.

A seguir, comentaremos as amostras extraídas dos romances, as quais se encontram destacadas em apêndice, ressaltando as diferentes faces da questão da *fidelidade*, bem como eventuais alterações, perdas e compensações que se fizeram presentes.

7.2 ASPECTOS DA *FIDELIDADE* NA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DAS METÁFORAS VIVAS

Conforme comentado no terceiro capítulo deste trabalho, o campo de observação e de análise foi delimitado às metáforas vivas (excluindo, portanto, catacreses, conceitos metafóricos, símiles etc.) por três razões: primeiramente, pela necessidade de ter um foco bem definido em decorrência das limitações do trabalho e de espaço; em segundo lugar, pela riqueza conceitual desta categoria de metáforas que “são criativas e, portanto, vivas, em um sentido forte – de fato, elas formam o verdadeiro pilar da criatividade conceptual” (PRANDI,

2012, p. 152, trad. nossa)¹⁰¹. A terceira motivação está intimamente ligada à escassa atenção que as metáforas vivas têm recebido por parte dos pesquisadores em tradução quando comparada com os estudos sobre catacrezes e expressões idiomáticas. De fato, ao contrário dessas últimas, as metáforas vivas apresentam, a princípio, menos material para discussão em termos de diferenças interculturais e são, geralmente, traduzidas de forma literal. No entanto, conforme observaremos a seguir, também as metáforas vivas não podem ser subestimadas, merecendo destaque dentro das pesquisas sobre tradução.

As contribuições realizadas em prol do estudo das técnicas de tradução das metáforas foram muitas, porque essas foram sempre consideradas fontes de desafios e problemas no que diz respeito à transferência de suas íntimas características para outro sistema cultural e linguístico. Com efeito, conforme podemos observar, “o fenômeno da metáfora tem recebido regularmente a atenção dos estudiosos de tradução que têm debatido sobre os problemas de transpor as metáforas de uma língua e cultura para outra” (SCHAFFNER, 2004, p. 1254, trad. nossa)¹⁰².

Muitos linguistas e estudiosos da tradução, entre os quais Menachem Dagut (1976), Raymond Van Den Broeck (1981), Peter Newmark (1988) e Umberto Eco (2004b; 2011c), tentaram identificar a forma mais adequada de traduzir as diversas metáforas que aparecem nos textos e com as quais o tradutor necessita lidar. Enquanto alguns ofereceram modelos tradutórios como a tradução *sensu stricto*, a substituição e a paráfrase (VAN DEN BROECK, 1981, p. 77), outros refletiram sobre a traduzibilidade e complexidade das metáforas a partir de exemplos práticos, como Dagut (1976), que comenta as traduções de algumas metáforas do hebraico para o inglês.

Apesar da aparente facilidade de abordar a metáfora viva, a tradução dela também impõe riscos ao tradutor. O professor e linguista italiano Michele Prandi refere, entre outras situações problemáticas, a possível perda da riqueza metafórica no texto de chegada, por exemplo, através da tendência de alguns tradutores de superinterpretarem e explicitarem excessivamente o significado conflitante expresso pela metáfora viva (PRANDI, 2010, p. 321). A pesquisa conduzida pelo professor italiano ressalta que “a distinção entre metáforas conflitantes e consistentes tem uma consequência imediata para a tradução” (PRANDI, 2010,

¹⁰¹ Do inglês: “[...] are creative, and therefore living, in a strong sense – in fact, they form the very outpost of conceptual creativity”.

¹⁰² Do inglês: “The phenomenon of metaphor has regularly been of concern to translation scholars who have argued about problems of transferring metaphors from one language and culture to another”.

p. 318, trad. nossa)¹⁰³, e que diversos desafios são impostos ao tradutor dependendo do tipo de metáfora envolvida. As implicações são essenciais para o debate sobre tradução: enquanto as metáforas mortas, enraizadas no sistema linguístico e cultural de uma comunidade de falantes, não podem ser (sempre) traduzidas ao pé da letra, com as metáforas vivas e “criativas” acontece algo bem diferente:

Uma metáfora viva, ao contrário, não reside no significado da expressão, mas na contingente interpretação desta. Portanto, não se traduz a metáfora, mas seu suporte semântico, ou seja, o significado conflitante. Matar uma metáfora viva, ou seja, reformulá-la em termos não metafóricos, é quase impossível: como achar uma reformulação não metafórica de *A lua sonha*? Mas, sobretudo, esta tática não teria sentido ou base funcional: por que procurar uma reformulação difícil e efêmera quando uma tradução límpida do significado conflitante, aberta a qualquer tipo de interpretação, é direta e imediata? (PRANDI, 2010, p. 319, trad. nossa)¹⁰⁴.

Segundo Prandi, a técnica mais apropriada ao se enfrentar uma metáfora viva é a tradução literal, para que seu significado conflitante e a motivação de seu criador sejam preservadas no texto de chegada. Antes de Prandi, outros pesquisadores também se expressaram nesse sentido, entre eles Peter Newmark. O autor, que apresenta categorias metafóricas divididas de forma um pouco mais complexa, afirma que as metáforas vivas “deveriam ser traduzidas literalmente, sejam elas universais, culturais ou obscuramente subjetivas” (NEWMARK, 1988, p. 112, trad. nossa)¹⁰⁵. O autor justifica essa afirmação declarando que as metáforas vivas (metáforas originais, como ele as denomina) contêm o núcleo de uma mensagem importante do escritor e de sua personalidade, o que representa uma fonte de enriquecimento para a língua de chegada (NEWMARK, 1988, p. 112). Também Umberto Eco afirma que este tipo de “metáforas novas são criadas exatamente para relatarmos uma experiência interior do mundo nascida de uma catástrofe da percepção” (ECO, 2004b, p. 122), acrescentando que compreender uma metáfora nos leva a entender, também, o mundo interior de quem a escolheu.

É com base nessa perspectiva que comentamos, a seguir, alguns exemplos de metáforas vivas extraídas dos três romances. Por meio delas, será possível nos aproximarmos não apenas da motivação do autor, mas também das soluções adotadas pelos tradutores e o impacto de suas escolhas no sistema receptor que é, nesse caso, o Brasil. Os três primeiros

¹⁰³ Do inglês: “The distinction between conflictual and consistent metaphors has an immediate consequence for translation”.

¹⁰⁴ Do inglês: “A living metaphor, on the contrary, is not in the meaning of the expression, but one contingent interpretation of it. Accordingly, one does not translate the metaphor, but its semantic support, that is, the conflicting meaning. To kill a living metaphor, that is, to reformulate it in non-metaphorical terms, is almost impossible: how to find a non-metaphorical reformulation of *La lune rêve*? But, above all, this move would be nonsensical on functional grounds: why to look for a difficult and ephemeral reformulation when a plain translation of the conflicting meaning, open to any kind of interpretation, is direct and immediate?”

¹⁰⁵ Do inglês: “[...] should be translated literally, whether they are universal, cultural or obscurely subjective”.

exemplos listados abaixo se referem a metáforas vivas traduzidas de forma literal pelos tradutores Barroso, Lucchesi e Aguiar, respectivamente. Essa abordagem é a mais apropriada, nestes casos, para os referidos tradutores permanecerem *leais e respeitosos* face ao texto-fonte e à intenção do texto. De fato, “como o teor conflitante é preservado, a metáfora não está perdida, porque a tradução está aberta exatamente às mesmas opções interpretativas do [...] original” (PRANDI, 2012, p. 151, trad. nossa)¹⁰⁶.

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault (2006)</i>	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault (2013)</i>	Nº Pág.
20-23	Di fronte ai velocipedi, buone carrozzerie, ghiotti ricettacoli. Forse non la Panhard Dynavia del '45, troppo trasparente e angusta nella sua tornita aerodinamica, ma certo da considerare l'alta Peugeot 1909, una mansarda, un'alcova . [...] Mi concentrai per un attimo sull'Obéissante, 1873, primo veicolo francese a trazione meccanica, per dodici passeggeri. Se la Peugeot era un appartamento, questo era un palazzo.	17-18	Em frente aos velocípedes, havia boas carrocerias, atraentes esconderijos. Talvez não a Panhard Dynavia de 1945, transparente demais e exígua no seu torneado aerodinâmico, mas era de se considerar a alta Peugeot 1906, uma mansarda, uma alcova . [...] Concentrei-me por um instante na Obéissante 1873, o primeiro veículo francês de tração mecânica, para 12 passageiros. Se a Peugeot era um apartamento, este era um palácio.	17

[Quadro extraído do Apêndice A, Tabela nº 1]

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima (2011)</i>	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior (2010)</i>	Nº Pág.
28	Come un Risurgente d'Ungheria attraversò di corsa la coperta per tornare al castello di poppa, entrò nella camera ormai sua, barricò, chiuse le uscite sulla galleria, si mise le armi a portata di mano, e si apprestò a dormire per non vedere il Sole, carnefice che taglia con l'ascia dei suoi raggi il collo all'ombre.	17	Como um Ressurgente da Hungria, atravessou correndo a coberta para voltar ao castelo da popa, entrou no quarto que já era seu, entrincheirou-se, fechou as saídas que davam para a galeria, pôs as armas ao alcance das mãos e preparou-se para dormir, para não ver o Sol, carrasco que corta, com o machado de seus raios, o pescoço das sombras.	20

[Quadro extraído do Apêndice A, Tabela nº 2]

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana (2004)</i>	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana (2005)</i>	Nº Pág.
1	Forse, prima che su molti libri di avventure, ho esplorato la policroma pluralità delle razze e popoli della terra su quelle stampe, incorniciate quasi a filo, molte ormai sbiadite per anni e anni di luce solare che le avevano rese ai miei occhi epifanie dell'esotico.	97	Talvez, antes dos muitos livros de aventuras, eu tenha explorado a policromática pluralidade das raças e povos da terra naquelas gravuras, com molduras quase lineares, muitas já desbotadas por anos e anos de luz do sol, que a meus olhos se transformavam em epifanias do exótico.	99

[Quadro extraído do Apêndice A, Tabela nº 3]

¹⁰⁶ Do inglês: “[...] as the conflictual content is preserved, the metaphor is not lost, for the translation is open to exactly the same interpretative options as the [...] original”.

As metáforas vivas acima foram traduzidas literalmente, o que resulta ser a escolha mais apropriada nesse caso pois, de acordo com os estudos comentados anteriormente, é quase impossível reformular em termos não metafóricos uma metáfora viva. Seria possível fazê-lo, mas a fidelidade ao texto, aqui entendida como *respeito, lealdade e honestidade*, estaria provavelmente comprometida. No primeiro exemplo, traduzir de outra forma a metáfora através da qual se compara a Peugeot (observamos o equívoco na transposição, pelo tradutor, do ano da Peugeot, que deveria ser 1909 e não 1906) a uma mansarda, uma alcova, um apartamento, e a Obéissante 1873 a um palácio, teria sido desrespeitoso com as escolhas do autor, sobretudo porque, no sistema sociocultural brasileiro, é possível encontrar, como no italiano, as mesmas referências que permitem identificar tais lugares.

Também as metáforas poéticas que comparam o Sol a um “carrasco que corta, com o machado de seus raios, o pescoço das sombras” (ECO, 2010a, p. 20) e as gravuras a “epifanias do exótico” foram traduzidas ao pé da letra, mantendo a força metafórica dos enunciados e a beleza das imagens escolhidas pelo escritor italiano. No caso de metáforas poeticamente ricas e controversas como essas (geralmente o sol é descrito como fonte de vida e luz que salva, mas o protagonista, que prefere a noite ao dia por causa de um problema aos olhos, apresenta o sol como um carrasco violento), novas formas de expressão e conteúdos culturais distintos são criados na língua de chegada¹⁰⁷. Por conseguinte, “parece óbvio que os tradutores, através de suas traduções, tenham uma influência essencial sobre o sistema linguístico - e conceitual - de chegada” (FUERTES OLIVERA; SAMANIEGO FERNÁNDEZ; VELASCO SACRISTÁN, 2005, p. 78, trad. nossa)¹⁰⁸.

Os casos a seguir, também relativos à tradução das metáforas vivas nos romances, apresentam uma variação no que diz respeito à *fidelidade* expressa palavra por palavra, conforme ocorreu nos exemplos comentados até agora. Pequenas alterações ou omissões são realizadas nas traduções brasileiras, a maioria das vezes não prejudicando o respeito ao texto e, em outras oportunidades, representando casos de perda parcial que, infelizmente, podem ocorrer por várias razões.

¹⁰⁷ Embora no Brasil, especialmente no Nordeste, a imagem do sol como carrasco não causa estranhamento para o leitor de chegada.

¹⁰⁸Do inglês: “[...] it seems obvious that translators, through their translations, have an essential influence on the target linguistic – and conceptual - system”.

N°	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault (2006)</i>	N° Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault (2013)</i>	N° Pág.
18-19	E i turisti annoiati, [...] possono dunque pensare che dei vecchi signori ottocenteschi con la barba ingiallita di nicotina, il colletto sgualcito e unto, la cravatta nera a fiocco, la redingote puzzolente di tabacco da fiuto, le dita imbrunite di acidi, la mente acida di invidie accademiche, fantasmi da pochade che si chiamavano a vicenda <i>cher maître</i> , abbiano posto quegli oggetti sotto quelle volte per virtuosa volontà espositiva, per soddisfare il contribuente borghese e radicale, per celebrare le magnifiche sorti e progressive?	15	E os turistas enfadados, [...] poderão acaso pensar que os velhos senhores do século XIX, com a barba amarelecida pela nicotina, o colete amarrotado e sebento, a gravata negra e desbotada, a sobrecasaca cheirando a rapé, os dedos escurecidos pelos ácidos, a mente azedada pelas invejas acadêmicas, fantasmas de vaudeville que se chamavam reciprocamente de <i>cher maître</i> , haviam colocado tais objetos sob aquela abóbada por uma virtuosa vontade expositiva, para satisfação do contribuinte burguês e radical, para celebrar os magníficos feitos do progresso?	15

[Quadro extraído do Apêndice A, Tabela nº 1]

No trecho acima, o protagonista, que se encontra no museu do *Conservatoire des Arts et Métiers* de Paris, fornece uma descrição dos “velhos senhores do século XIX” (ECO, 2013, p.15). O escritor italiano faz isso por meio da introdução gradual de elementos, como a barba, o colete, a gravata, a sobrecasaca e os dedos, realizando um mosaico de imagens a partir das quais se obtém uma representação olfativa e visual muito acurada dos velhos senhores.

Eco introduz, nessa lista, duas metáforas vivas, quais sejam, “mente azedada pelas invejas acadêmicas” e “fantasmas de *vaudeville*” (ECO, 2013, p. 15). A primeira metáfora está traduzida de forma literal, enquanto a segunda, que compara os senhores a fantasmas, apresenta uma variação do termo *pochade* traduzido como *vaudeville* (algo que será comentado também na seção deste capítulo relativa à tradução dos estrangeirismos). Segundo a Enciclopédia Italiana Treccani, *pochade* pode se referir tanto a um tipo de pintura realizada com poucas e rápidas pinceladas quanto a uma modalidade de comédia (é o caso acima), surgida no século XIX, derivada do *vaudeville*, com enredos baseados em aventuras galantes e intrigas, mas sem a parte musical que caracterizaria o *vaudeville* (POCHADE..., [20--?]). Se procurarmos *vaudeville* na mesma enciclopédia (VAUDEVILLE..., [20--?]), consta que deriva de uma palavra francesa (talvez alteração de *Vau-de-vire*, localidade da Normandia) do século XVI, que, de música popular satírica, passou a indicar as músicas inseridas em um determinado tipo de espetáculo para, sucessivamente, designar um gênero teatral próprio. O verbete específica, também, que na Itália prevaleceu a denominação de *pochade* ao invés de

vaudeville. Por sua vez, o dicionário Houaiss (2009, p. 1512) inclui duas acepções para a palavra *pochade*, podendo ser “pintura executada rapidamente, com poucas pinceladas” e, curiosamente, “obra, esp. literária, executada rapidamente ou apenas esboçada” (2009, p. 1512), significado este que não consta na enciclopédia italiana e em nenhum outro dos dicionários consultados, entre os quais o Sabatini Coletti (2008). Para *vaudeville*, ao contrário, o dicionário Houaiss encaminha para o termo na forma aportuguesada com apenas um “l”, *vaudeville*, indicando, como primeiro significado, uma “comédia ligeira e divertida, de enredo fértil em intrigas, que combina pantomima, dança e/ou canções” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 1926), como segundo, um “espetáculo composto de vários números (acrobacias, danças, canções, animais amestrados etc.), sem relação entre si”, e, como terceiro significado possível, “no sXVI, tipo de canção simples de rua” (2009, p. 1926).

Entendemos, agora, o motivo pelo qual Ivo Barroso resolveu mudar a referência para algo mais compreensível para o público brasileiro, considerando que *pochade* seria o termo adequado para um público europeu, e não sul-americano. Nesse caso, portanto, a substituição mostra-se como um ato de fidelidade, uma vez que “produz exatamente o efeito que o original queria produzir” (ECO, 2011c, p. 141).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
24-26	Naufragare su una nave deserta è già un caso innaturale, ma se almeno la nave fosse stata abbandonata dagli uomini e da Dio come relitto impraticabile, senza oggetti di natura o d'arte che la rendessero appetibile ostello , questo sarebbe stato nell'ordine delle cose, e delle cronache dei naviganti; ma trovarla così, disposta come per un ospite gradito e atteso, come un'offerta insinuante, questo incominciava a sapere di zolfo, ben più dell'acqua . A Roberto vennero in mente varie favole che gli raccontava la nonna, e altre in più bella prosa che venivano lette nei salotti parigini, dove principesse smarrite nel bosco entrano in una rocca e trovano camere sontuosamente arredate con letti e baldacchini, e armadi pieni di vesti lussuose, o addirittura tavole imbandite... E si sa, l'ultima sala avrebbe riservato la rivelazione sulfurea della mente maligna che aveva teso il calappio.	15-16	Naufragar num navio deserto é já um caso inatural, mas se, pelo menos, o navio tivesse sido abandonado pelos homens e por Deus como despojo impraticável, sem objetos da natureza ou de arte que o tornassem um refúgio cobiçado , isso estaria na ordem das coisas e na crônica dos navegantes; mas encontrá-lo deste modo, arrumado como se estivesse para receber um hóspede bem-vindo e esperado, como se fosse uma oferta insinuante, isso começava a cheirar a chamusco, mais do que a enxofre . Ocorreram-lhe as fábulas que lhe contava sua avó, e outras, em mais bela prosa, que eram lidas nos salões parisienses, onde princesas perdidas no bosque entram num castelo e encontram quartos sontuosamente decorados com leitos, dosséis e armários, cheios de roupas luxuosas, ou até mesas bem arrumadas... E a última sala, como se sabe, reservaria a revelação fulminante da mente maligna que engendrara a cilada.	19

[Quadro extraído do Apêndice A, Tabela nº 2]

A amostra acima, extraída de *L'Isola del Giorno Prima* (2011), e alinhada à tradução realizada por Marco Lucchesi, contém três metáforas vivas, isto é, “appetibile ostello”, “incominciava a sapere di zolfo” e “rivelazione sulfurea” (ECO, 2011a, p.15-16). No que diz respeito à primeira, traduzida por “refúgio cobiçado”, observamos que o adjetivo “appetibile” [desejável, apetecível] é transposto de forma mais acentuada para o português, isto é, “cobiçado”, destacando que, sem os objetos da natureza ou de arte, um navio não pode ser desejado com cobiça por ninguém. Neste caso, talvez tenha acontecido aquilo que, conforme anteriormente referido, Prandi (2010, p. 321), chama de uma tendência geral dos tradutores de superinterpretarem e explicitarem o conflito engendrado pela metáfora. No entanto, de qualquer forma, acreditamos que não prejudica, nesse caso em específico, a fidelidade ao texto original. Ao contrário, segundo nosso entendimento, ele se torna enriquecido pela ampliação do sentido dado por Umberto Eco.

A segunda metáfora, “sapere di zolfo”, encontra-se ligada à terceira, “rivelazione sulfurea”, bem como a uma porção de texto, de aproximadamente dez linhas, que precede o trecho acima, quando o protagonista descobre a presença, no navio, de barriletes de água tratada com enxofre. Eis que Umberto Eco, ao invés de usar uma expressão idiomática italiana “puzzare di bruciato” (cheirar a chamosco, em português), para indicar uma situação que inspira suspeitas, afirma que essa situação “cheirava a enxofre, mais do que a água”, retomando, assim, a referência anterior dos barriletes de água com enxofre. Diretamente ligada a tal referência, encontra-se a terceira metáfora da “rivelazione sulfurea” (revelação sulfúrea, literalmente), em que “sulfureo” é um adjetivo que sempre se refere ao enxofre.

Ao passar para português, acontece um fenômeno curioso: se, de um lado, é possível perceber a vontade do tradutor de preservar a referência ao enxofre na tradução, “cheirar a chamosco, mais do que a enxofre”, em que a referência à água é cortada, mas o leitor se dá conta mesmo assim de que o narrador pretendia falar de uma “situação suspeita” através da expressão “cheirar a chamosco”, do outro lado se perde a última referência ao enxofre, porque “rivelazione sulfurea” é traduzido como “revelação fulminante”. A persistência e reiteração do termo “enxofre”, que era importante para o autor, bem como a metáfora viva, teriam sido preservadas se a tradução literal “revelação sulfúrea” tivesse sido adotada. A esse tipo de caso Umberto Eco se refere em *Quase a mesma coisa* (2011) quando afirma que:

Traduzir significa sempre “cortar” algumas das consequências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir *não se diz nunca a mesma coisa*. A interpretação que precede cada tradução deve estabelecer quantas e quais das possíveis consequências ilativas que o termo sugere podemos cortar (ECO, 2011c, p. 100).

De qualquer forma, o tradutor deve ter razões que desconhecemos, as quais foram determinantes para esse tipo de escolha. Importante destacar que a atividade tradutória depende de situações ligadas aos leitores-meta ou a precisas demandas formuladas pela editora, sem contar a intervenção de eventuais revisores, não sendo uma atividade tão isolada quanto se pode imaginar. Portanto, a solução tradutória “cheirar a chamusco, mais do que a enxofre” é considerada fiel ao original, no sentido mais amplo de *fidelidade* conforme apontado por Umberto Eco, qual seja, “a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa” em termos de “lealdade, honestidade, respeito, piedade” (ECO, 2011c, p. 403), enquanto a segunda escolha, “revelação fulminante”, é percebida como uma perda parcial do sentido dado pelo autor no texto-fonte.

Para concluir esta seção sobre metáforas vivas, é importante destacar que a maioria das que foram identificadas nos capítulos selecionados dos romances – constantes no apêndice A – foram traduzidas de forma literal pelos três tradutores. O impacto da tradução da metáfora viva nos leva a refletir sobre o fato de que, “através do uso intencional ou não da tradução literal, os tradutores estão de fato introduzindo novas expressões linguísticas e, portanto, novas estruturas conceituais na cultura de chegada a longo prazo” (FUERTES OLIVERA; SAMANIEGO FERNÁNDEZ; VELASCO SACRISTÁN, 2005, p.77, trad. nossa)¹⁰⁹, o que aconteceu, por exemplo, com o sistema cultural e linguístico brasileiro após a metáfora italiana “la ciurma doveva esser fatta di **avanzi dei sette mari**” (ECO, 2011a, p. 11, grifo nosso) ser traduzida, literalmente, como “a chusma devia ter sido feita com **as sobras dos sete mares**” (ECO, 2010a, p. 14, grifo nosso).

7.3 ASPECTOS DA *FIDELIDADE* NA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DAS LISTAS

Outro aspecto levado em consideração para analisar as inúmeras manifestações da fidelidade tradutória nos três romances de Umberto Eco foi o recurso estilístico das listas, aqui chamadas também de elencos ou enumerações¹¹⁰, que se fazem extensivamente presentes nas obras de ficção e nas obras ensaísticas do autor italiano. Em 2010, o escritor italiano inclusive publicou uma obra intitulada *A Vertigem das Listas*, dedicada ao aprofundamento do fenômeno das listas que desde sempre caracterizaram a história da humanidade, recurso adotado pelos seres humanos devido à sua tendência de querer delimitar, categorizar e se

¹⁰⁹ Do inglês: “[...] by making intentional or unintentional use of literal translation translators are in fact introducing new linguistic expressions and thus new conceptual structures in the target culture in the long run”.

¹¹⁰ Na literatura há diferenças entre tais termos, conforme explanado no capítulo 4.

aproximar do infinito “*et cætera*” (ECO, 2009a). Na obra citada, o autor distingue entre listas “poéticas” e “práticas” (ECO, 2010b, p. 113), enquanto o pesquisador estadunidense Robert Belknap, que também consagrou uma obra célebre para esse tema, *The List. The uses and pleasures of cataloguing* (2004), fala de listas “literárias” e “pragmáticas” (p. 26-28).

No quarto capítulo, apresentamos um panorama teórico e prático sobre as listas, enfocando o seu uso nos romances de Umberto Eco, bem como alguns exemplos extraídos do *corpus* escolhido. O escritor italiano manifestou, em inúmeras ocasiões, a predileção para a inserção de listas em suas obras, sendo um exemplo a entrevista fornecida para *Der Spiegel*, de 2009, quando Umberto Eco afirmou que “a lista é a marca de uma sociedade altamente avançada e culta, porque nos permite questionar as definições essenciais. A definição essencial é primitiva se comparada com a lista” (ECO, 2009b, trad. nossa)¹¹¹.

No que diz respeito às técnicas de tradução das listas e enumerações, é muito raro encontrar livros que mencionem abordagens específicas para lidar com esse fenômeno. Porém, é fácil deduzir que, se uma lista for tratada como qualquer outra porção de texto a traduzir, isto é, com *respeito, honestidade, ética e sensibilidade*, sua transposição para outro sistema linguístico e cultural será sempre possível e satisfatória. Na já citada obra *Quase a Mesma Coisa* (2011), um manual de experiências de tradução sob a tríplice perspectiva de autor, revisor e tradutor, Umberto Eco menciona o caso em que seus tradutores tiveram de lidar com listas complexas e muito eruditas em seus romances:

Infinitos são os casos em que, se uma tradução adequada resulta impossível, o autor autoriza o tradutor a pular uma palavra ou a frase inteira, pois considera que, na economia geral da obra, a perda é irrelevante. Um caso típico é aquele da lista de termos estranhos e obsoletos (técnica na qual recaio frequentemente). Se, entre dez termos de uma lista, um se mostra absolutamente intraduzível, não é grave a lista se reduzir a nove termos (ECO, 2011c, p. 106).

O autor menciona, assim, uma possibilidade concedida ao tradutor (sob a autorização do autor que, como no caso do escritor italiano, gosta de dialogar com os tradutores da sua obra), que seria a eventualidade de cortar um termo de uma lista se for considerado intraduzível. Listas de termos estranhos e em desuso, conforme declarado pelo próprio Eco, e como veremos abaixo com as amostras do *corpus*, são muito frequentes em seus romances. Um de seus tradutores, Marco Lucchesi, trata da diversidade de interesses do escritor italiano – o que se espelha na formação de listas – ao afirmar que “a paixão enciclopédica de Eco abraçou a medicina e a alquimia, a cartografia e a esgrima, a navegação e a astronomia, a

¹¹¹ Do inglês: “The list is the mark of a highly advanced, cultivated society because a list allows us to question the essential definitions. The essential definition is primitive compared with the list”.

botânica e a teologia. Tudo isso em detalhe e segundo as expressões (esquecidas ou quase) do século XVII” (LUCCHESI, 1997c, p. 105).

De acordo com o relatado por Umberto Eco em *Quase a Mesma Coisa* (2011), o problema não é substituir ou eliminar termos da lista, mas cortar um trecho inteiro ou uma lista inteira, às vezes sem a autorização do autor (o que não acontece nas traduções brasileiras dos romances aqui analisados, mas que já ocorreu com outras línguas e outros romances). Providenciando outro interessante exemplo sobre o assunto, Eco cita seu romance, *A Ilha do Dia Anterior* (2010), mais especificadamente um trecho em que o protagonista Roberto está observando as maravilhosas e inúmeras cores dos corais do oceano Pacífico (capítulo não escolhido para fins de nosso *corpus*), e as descreve em forma de lista. O autor fornece uma instrução aos seus tradutores nesse tipo de caso, ao declarar que o importante não seria manter as mesmas cores em outra língua, mas evitar a repetição dos termos que compõem a lista:

A fábula é que Roberto vê corais assim e assado, mas é evidente que o efeito que o texto tem a intenção de alcançar (a *intentio operis*) é que o leitor tenha uma impressão cromática sempre variada; o traço estilístico adotado para passar essa impressão cromática baseia-se em evitar qualquer repetição do mesmo termo de cor; portanto, o propósito da tradução é obter a mesma relação entre quantidade de termos e quantidade de cores (ECO, 2011c, p. 165).

O propósito de “obter a mesma relação entre quantidade de termos e quantidade de cores” (ECO, 2011c, p. 165) representa uma das facetas através das quais a *fidelidade* pode se manifestar, como é o caso, por exemplo, da tradução de listas. No que diz respeito à análise das formas com que a *fidelidade* aparece nos romances objeto de estudo neste trabalho, destacamos que todas as listas – à exceção de uma, que comentaremos em breve - encontradas nos capítulos selecionados (foram incluídas no apêndice apenas as listas com mais de quatro elementos para que se pudesse identificar, sem ambiguidade, o emprego específico de listas mais complexas, peculiaridade do estilo de Eco), foram traduzidas de forma literal. Importante frisar que existiram adaptações das referências culturais italianas para o sistema sociocultural e literário brasileiro, mas sempre se manteve a quantidade de termos e sua variedade sinonímica e lexical, conforme sugerido pelo próprio Umberto Eco. Seguem três exemplos nos quais é possível observar o respeito ao texto e ao autor por parte dos tradutores brasileiros:

N°	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault (2006)</i>	N° Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault (2013)</i>	N° Pág.
3-4-5	E al di là di questa sequenza di antichi oggetti mobili, ora immobili [...], si apre il coro, dove fa corona alle oscillazioni del Pendolo l'incubo di un entomologo malato – chele, mandibole, antenne, proglottidi, ali, zampe – un cimitero di cadaveri meccanici che potrebbero rimettersi a funzionare tutti allo stesso tempo – magneti, trasformatori monofase, turbine, gruppi convertitori, macchine a vapore, dinamo – e in fondo, oltre il Pendolo, nell'ambulacro, idoli assiri, caldaici, cartaginesi, grandi Baal dal ventre un giorno rovente, vergini di Norimberga col loro cuore irto di chiodi messo a nudo [...].	14	E para além dessa sequência de antigos objetos móveis, agora imóveis [...], abre-se o coro, onde, fazendo coroa às oscilações do Pêndulo, encontra-se o pesadelo de um entomólogo enfermo – quelas, mandíbulas, antenas, proglótides, asas, patas -, um cemitério de cadáveres mecânicos que poderiam voltar a funcionar todos ao mesmo tempo – magnetos, transformadores monofásicos, turbinas, grupos conversores, máquinas a vapor, dínamos – e, ao fundo, além do Pêndulo, no ambulacro, ídolos assírios, caldeus, cartagineses, grandes Baals de ventres outrora incandescentes, virgens de Nuremberg com seus corações hirtos de cravos postos a nu [...].	14-15

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 1]

Na amostra acima, o protagonista descreve minuciosamente, através de uma macrolista composta por três cadeias de listas, a atmosfera lúgubre e macabra das salas do museu pelas quais passa. O tradutor transpõe de forma precisa e sem nenhum corte as listas que provocam um forte impacto visual no leitor: a primeira se refere a partes de insetos e de outros animais que compõem o “pesadelo de um entomólogo enfermo” (ECO, 2013, p. 14); a segunda descreve os “cadáveres mecânicos” (ECO, 2013, p. 14) de forma quase humana, enquanto a terceira lista serve para representar aquilo que ele encontra no ambulacro, isto é, estátuas e outros instrumentos descritos de forma muito criativa. Observamos, a seguir, outros dois exemplos:

N°	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima (2011)</i>	N° Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior (2010)</i>	N° Pág.
6	A migliaia salutavano il levar del sole: gli parve di riconoscere, tra grida di pappagalli, l'usignolo, il merlo, la calandra , un numero infinito di rondini , e persino il rumore acuto della cicala e del grillo [...].	20	Saudavam aos milhares o nascer do sol; pareceu-lhe reconhecer, entre os gritos de papagaios, o rouxinol, o melro, a calandra , um número infinito de andorinhas e até mesmo o som agudo da cigarra e do grilo [...].	23

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 2]

N°	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana (2004)</i>	N° Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana (2005)</i>	N° Pág.
3	Qui ai muri c'erano delle stampe tedesche, di fattura molto precisa, <i>Zur Geschichte der Kostüme</i> , splendide donne del Borneo e belle giavanesi, mandarini cinesi, slavi di Sebenico con le pipe lunghe quanto i baffi, pescatori napoletani e briganti romani col trombone, spagnoli di Segovia e Alicante , ma anche costumi storici, imperatori bizantini, papi e cavalieri d'epoca feudale, templari, dame del Trecento, mercanti ebrei, moschettieri del re, ulani, granatieri napoleonici.	96	Aqui, nas paredes, havia gravuras alemãs, muito bem-feitas, <i>Zur Geschichte der Kostüme</i> , esplêndidas mulheres de Bornéus e belas javanesas, mandarins chineses, eslavos de Sebenico com cachimbos tão longos quanto os bigodes, pescadores napolitanos e malfeitores romanos com bacamartes, espanhóis de Segóvia e Alicante , mas também vestes históricas, imperadores bizantinos, papas e cavaleiros feudais, templários, damas do século XIV, mercadores judeus, mosqueteiros do rei, ulanos, granadeiros napoleônicos.	98

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela nº 3]

Nos exemplos ora destacados, extraídos respectivamente de *L'Isola del Giorno Prima* (2011) e *A Ilha do Dia Anterior* (2010), e de *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004) e *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005), é possível observar outros dois casos de listas traduzidas para o português sem perda de elementos e sem necessidade de alteração das referências culturais: de fato, os pássaros e os insetos do primeiro trecho são identificáveis também na flora da América Latina, bem como a descrição das gravuras alemãs que, exatamente pela sua representação de eventos e de personagens históricos, não precisou ser culturalmente adaptada. Essa abordagem tradutória é bem descrita por Eliana Aguiar, na resposta fornecida à terceira pergunta do questionário (ver Apêndice D) enviado aos tradutores dos romances: “*Não, não creio que se deva alterar referências culturais, literárias, etc, do texto original para ‘facilitar’ a leitura. Deve-se buscar clareza, isso sim, mas alterar, adaptar referências é inadmissível. A tradução deve, ao contrário, permitir que o leitor conheça e reconheça o universo cultural da obra original*”. Como emerge da declaração da tradutora¹¹², é fundamental que o universo da obra original reverbere nos leitores, sendo transparente na maior medida do possível, para que eles possam se aproximar do Outro e da sua cultura, representados tão apaixonadamente por Umberto Eco.

¹¹² A tradutora adota, conscientemente ou não, uma abordagem estrangeirizadora do texto e da sua aproximação ao leitor de chegada, assim como preconizado, na Teoria da Tradução, por Schleiermacher (1992) e, mais recentemente, por Venuti (2004).

A amostra que segue, citada também no capítulo 4, é a lista mais extensa encontrada no *corpus*, composta por 95 elementos, que se sucedem de forma vertiginosa e pertencem a áreas completamente diferentes.

N°	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	N° Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	N° Pág.
9	<p>Quanto dovevo aver indugiato su questa pagina. Ma quanto anche sulle altre, alcune a colori (e vi arrivavo senza neppure affidarmi all'ordine alfabetico, come se seguissi la memoria dei miei polpastrelli): i funghi, carnosì, e più belli di tutti quelli velenosi, la tignosa dorata dal cappuccio rosso picchiettato di bianco, l'agarico sanguigno di un giallo pestifero, la bubbola bianca, il boleto malefico, la rossola come un labbro carnoso aperto in una smorfia; e poi i fossili, con il megaterio, il mastodonte e il moa; gli strumenti antichi (il ramsinga, l'olifante, la buccina, il liuto, la ribecca, l'arpa eolica, e l'arpa di Salomone); le bandiere di tutto il mondo (con paesi che si chiamavano China e Cocincina, Malabar, Kongo, Tabore, Marates, Nuova Granata, Sahara, Samoa, Sandwich, Valacchia, Moldavia); i veicoli con l'omnibus, il faeton, il fiacchiere, il landeau, il coupé, il cab, il sulky, la diligenza, il carro etrusco, la biga, la torre elefantina, il carroccio, la berlina, il palanchino, la lettiga, la slitta, il carrucolo, il barocco; i velieri (e io che credevo di avere assorbito da chissà quali racconti di avventure di mare termini come brigantina e mezzana, contromezzana, belvedere, gabbia, maestro, trinchetto, parrocchetto, velaccino, trinchettina, fiocco e controfiocco, boma, picco, bompresso, coffa, murata, orza la randa nostromo del diavolo, corpo di mille bombarde, tuoni d'Amburgo, molla il pappafico, tutti alla murata di babordo, fratelli della Costa!); e ancora, le armi antiche, la mazza snodata, il flagello, lo spadone da giustiziere, la scimitarra, il pugnale a tre lame, la daga, l'alabarda, l'archibugio a ruota, la bombarda, l'ariete, la catapulta; e la grammatica dell'araldica, campo, fascia, palo, banda, sbarra, partito, spaccato, trinciato, inquartato, grembiato... Questa era stata la prima enciclopedia della mia vita e dovevo averla sfogliata a lungo.</p>	111	<p>Quanto devo ter me demorado nessa página. Mas quanto tempo também nas outras, algumas coloridas (e chegava a elas sem nem precisar da ordem alfabética, como se seguisse a memória de meus dedos): os cogumelos, carnosos, e mais belos dentre todos os venenosos, a tinhosa dourada de chapéu vermelho pontilhado de branco, o agárico sanguíneo de um amarelo pestífero, o boleto maléfico, a rossola como um lábio carnoso aberto numa careta; e depois os fósseis, com o megatério, o mastodonte e o moa; os instrumentos antigos (o ramsinga, o olifante, a trombeta, o alaúde, a rabeca, a harpa eólica e a harpa de Salomão); as bandeiras de todo o mundo (com países que se chamam China e Cochinchina, Malabar, Congo, Tanbor, Marates, Nova Granada, Saara, Samoa, Sandwich, Valáquia, Moldávia); os veículos com o ônibus, o faeton, o fiacre, o Landau, o cupê, o cabriolé, a sege, a diligência, o carro etrusco, a biga, a torre elefantina, a carroça, a berlinda, o palanquim, a liteira, o trenó, a polia, a carreta; os veleiros (e eu que acreditava ter absorvido de sabe-se lá qual história de aventuras de mar termos como bergantim, mezena, contramezena, belvedere, gávea, mastro, mastro de vante, periquito, joanete, traquete, buja e bujarrona, pau de surriola, a pique, gurupés, gávea, murada, vela a barlavento timoneiro do diabo, casco de mil bombardeiros, com mil trovões, solta o papa-figo, todos a bombordo, irmãos da Costa!); e mais, as armas antigas, a maça desatada, o flagelo, a espada de justiceiro, a cimitarra, o punhal de três lâminas, a adaga, a alabarda, o arcabuz, a roda, a bombarda, o aríete, a catapulta; e a gramática da heráldica, campo, faixa, mastro, banda, barra, partido, quebrado, trinchado, aquartelado, agremiado... Aquela foi a primeira enciclopédia da minha vida e devo tê-la folheado longamente.</p>	113

[Quadro extraído do Apêndice B, Tabela n° 3]

O protagonista Yambo está no escritório de seu avô na casa de Solara, onde ele foi para tentar recuperar a memória perdida após sofrer um acidente vascular cerebral (AVC), e tem nas mãos o *Novíssimo Melzi*, de 1905, uma enciclopédia com mais de quatro mil gravuras e quase oitenta tabelas de nomenclatura figurada (ECO, 2005, p. 111). Umberto Eco cria um verdadeiro vórtice para seus leitores (e para a sua tradutora), pois, poucas linhas antes deste trecho, ele inseriu outra lista, também extensa, enumerando e descrevendo trinta tipos de tortura. Em casos como o acima descrito, é muito difícil distinguir o fim de uma lista e o início de outra, por causa dos parênteses e da força faminta com a qual o autor quer representar tudo aquilo que passa pelos olhos do protagonista, mantendo a mesma velocidade e voracidade. Nesse tipo de “enumeração caótica” (cf. capítulo 4), os elementos não são conectados por nenhum aspecto lógico, sendo inseridos por um simples amor ao excesso e ao desafio erudito, conduzindo o leitor para uma desordenada viagem através de múltiplas áreas do conhecimento.

A tradutora deve ter consultado muitos dicionários e enciclopédias para encontrar as referências e os objetos, alguns muito antigos, listados por Umberto Eco¹¹³. Apesar do corte e da transposição errônea de dois elementos da lista, que comentaremos a seguir, podemos afirmar que ela é fiel ao original, pois consegue reproduzir a mesma vertigem no texto de chegada, com todos os termos mais ou menos em desuso que o autor quis incluir. Eliana Aguiar conseguiu, ainda, encontrar expressões equivalentes para substituir aquelas típicas proferidas pelos marinheiros que Umberto Eco cita, como “tuoni d’Amburgo” (ECO, 2004b, p. 111), que se trata de uma referência intertextual a livros italianos de aventura de corsários, traduzida eficazmente como “mil trovões”: um caso de fidelidade não palavra por palavra, mas de *adequação e lealdade* face aos leitores brasileiros de Eco, que não teriam entendido a expressão italiana se fosse traduzida literalmente.

Os dois elementos não preservados no texto português são os que sublinhamos na tabela acima para detectá-los mais facilmente. No início da lista, entre o elenco dos cogumelos, Umberto Eco cita a “bubbola bianca” (ECO, 2004b, p. 111), que não aparece na lista traduzida. Sua ausência não prejudica a leitura da lista e o sentido geral do texto, mas cortar o termo não teria sido necessário uma vez que, no referencial brasileiro, se encontra o “cogumelo guarda-sol”, semelhante à “bubbola bianca”. Porém, é importante destacar que, em italiano, a referência é parcialmente ambígua, pois “bubbola bianca” pode se referir tanto ao

¹¹³ A esse propósito, Haroldo de Campos, em 1962, e, depois, novamente em 1987, afirmou que a tradução é uma “forma privilegiada de leitura crítica” (1987, p. 184) e que, em consequência, o tradutor sempre se engaja em um trabalho de leitura, crítica e pesquisa.

cogumelo *Lepiota Naucina* (LEPIOTA..., [20--?]), mais branco e liso, quanto ao *Macrolepiota Procera* (MACROLEPIOTA..., [20--?]), o cogumelo guarda-sol, mais encrespado e de cor mais tendente ao marrom. Acreditamos, portanto, que a tradutora possa ter evitado o termo por causa da dificuldade de sua identificação ou que ele possa simplesmente ter escapado no vórtice dos elementos.

Outro caso curioso, desta vez na enumeração das armas, é o “archibugio a ruota” (ECO, 2004b, p. 111), que, em português, corresponderia ao “arcabuz de roda”, termo que foi cindido em dois pela tradutora, resultando, na lista traduzida, como “o arcabuz, a roda”. Talvez esse tenha sido um caso em que a velocidade da leitura prejudicou a escolha tradutória, apesar de que, no geral, podemos afirmar que a lista satisfaz a intenção do autor, que não era tornar seus leitores especialistas em cogumelos ou armas, mas envolvê-los na experiência vertiginosa vivenciada pelo protagonista ao folhear a enciclopédia. É nesse sentido que consideramos a tradutora *leal*, conforme declara Nord:

Como uma categoria interpessoal que se refere a uma relação social entre pessoas que esperam não serem enganadas durante o processo, a lealdade poderia substituir a tradicional relação intertextual de “fidelidade”, um conceito que geralmente se refere a uma semelhança linguística ou estilística entre os textos fonte e meta, independentemente das intenções comunicativas e/ou expectativas envolvidas (NORD, 2006, p. 33, trad. nossa)¹¹⁴.

Para finalizar esta seção, vale a pena reiterar que as listas representam um recurso estilístico e narrativo largamente empregado pelo escritor italiano. Graças a elas, foi possível observar outras manifestações da *fidelidade* tradutória que, como declara a tradutora Aguiar no questionário contido no Apêndice D, “não é traduzir ao pé da letra, mas produzir um texto que respeite o original também em seu estilo, seu sabor, seus ritmos, mas sem se deixar engessar, sem tornar artificial um texto que não o seja”. A afirmação sugere que a meta do tradutor não deveria ser a *perfeição*, eis que ela não existe de forma objetiva em área alguma do conhecimento, mas uma abordagem honesta ao texto alheio, vindo de uma cultura alheia, respeitando o Outro e deixando que ele possa falar através da tradução.

¹¹⁴ Do inglês: “As an interpersonal category referring to a social relationship between people who expect not to be cheated in the process, loyalty may replace the traditional intertextual relationship of ‘fidelity’, a concept that usually refers to a linguistic or stylistic similarity between the source and the target texts, regardless of the communicative intentions and/or expectations involved”.

7.4 ASPECTOS DA FIDELIDADE NA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DOS ESTRANGEIRISMOS

Outra presença preponderante nos romances de Umberto Eco é a dos estrangeirismos, unidades lexicais de origem estrangeira que, conforme explicado no capítulo 5, são empregadas por uma comunidade de falantes, como o caso de palavras inglesas e francesas usadas na língua portuguesa. Dependendo dos casos, eles podem ser usados de forma esporádica ou se tornarem, nas várias formas com que isso pode acontecer, empréstimos.

No capítulo 5, comentamos também o tipo de emprego que o escritor italiano faz dos estrangeirismos em seus romances, sobretudo de francesismos, anglicismos e latinismos, impregnando suas obras do “perfume” de outras épocas e/ou outros lugares. Como o tradutor Lucchesi afirma, os romances do escritor italiano abordam as épocas e as áreas do conhecimento mais díspares, “tudo isso em detalhe e segundo as expressões (esquecidas ou quase) do século XVII. Palavras vestindo as roupas do tempo de Marino. Neologismos que nasceram com a mesma velocidade com que desapareceram” (LUCCHESI, 1997c, p. 105).

Conforme observado no apêndice C, os estrangeirismos encontrados nos capítulos selecionados de *Il Pendolo di Foucault* (2006) foram 20, enquanto que, tanto em *L’Isola del Giorno Prima* (2011) quanto em *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004), foram identificados 18 (mas com várias discrepâncias entre o original e a tradução que comentaremos a seguir). Trata-se de um total aproximado de 56 estrangeirismos, pois alguns deles seriam, na verdade, empréstimos. Por se tratar da análise de apenas quatro capítulos no interior de uma obra vasta, é um número que demonstra a presença significativa de estrangeirismos nos textos de Eco. Também Marzia Figueira, uma jornalista que resenhou *A Ilha do Dia Anterior* após sua publicação em 1995, afirma que, nesse romance, o escritor italiano “coloca lado a lado registros antigos e modernos, arcaísmos e neologismos, ortografia da época – o século XVII-, expressões latinas, regências complicadas, termos pouco familiares da botânica, da química, da alquimia, da astronomia, da cartografia, da medicina” (FIGUEIRA, 1995, p. 16).

O caso da tradução dos estrangeirismos revela-se de grande interesse porque, como se trata de palavras ou de expressões reveladoras da cultura estrangeira, a escolha de deixar o(s) termo(s) preservado(s) na sua forma estrangeira ou de adaptá-lo(s) ao sistema linguístico e cultural de chegada denota uma atitude específica do tradutor, aproximando-se daquilo que Lawrence Venuti chamava de abordagem “domesticadora” ou “estrangeirizadora”. Venuti, em sua renomada obra, *The Translator’s Invisibility* (1995), na qual discute a (in)visibilidade do

tradutor e de como ideologia, política e poder estão estritamente ligados às práticas da tradução, afirma que, muitas vezes, existe a tendência de “domesticar” um texto para que se encaixe perfeitamente na cultura de chegada (prática que, segundo ele, é típica da tradição anglo-americana). Esse tipo de “violência etnocêntrica” (VENUTI, 1995, p. 20) poderia ser controlada por uma abordagem estrangeirizadora “para significar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro” (VENUTI, 1995, p. 23, trad. nossa)¹¹⁵.

Também Umberto Eco retoma Venuti para comentar alguns exemplos extraídos de seus romances, manifestando-se a favor de uma abordagem mais estrangeirizadora, para que os leitores, apesar de não entenderem todos os termos, possam perceber um “doce sussurro” (ECO, 2011c, p. 193) da atmosfera, dos lugares e da língua estrangeira. O importante, de acordo com Eco, é que se negocie sempre a solução mais apropriada, pois cada caso merece uma atenção diferente:

É curioso que em tais casos é muito difícil dizer se estamos falando de “traduções” arcaizantes ou modernizantes, se é feito todo o possível para levar o ouvinte a viver a atmosfera do texto e da cultura de origem ou, ao contrário, se o objetivo é sobretudo tornar esta cultura aceitável e compreensível para os destinatários de hoje. E isso nos diz que, no *continuum* das soluções possíveis, também as dicotomias demasiado rígidas entre traduções *target* e *source oriented* devem dissolver-se em uma pluralidade de soluções negociadas caso a caso (ECO, 2011c, p. 213).

Os tradutores de Eco compartilham do mesmo ponto de vista do autor, como é possível observar nas respostas ao questionário em apêndice e nas escolhas realizadas ao longo do processo de tradução dos romances, quase todas respeitadas para com o original, sem deixar de lado os leitores e a cultura de chegada. A análise da tradução dos estrangeirismos revelou soluções tradutórias bastante interessantes. Na maioria dos casos (conforme pode ser observado nos exemplos abaixo), eles foram transpostos para o português, em itálico, na mesma forma em que constam no texto em italiano:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault (2006)</i>	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault (2013)</i>	Nº Pág.
10	Bisognava guardare sul lato destro, dove stavano lungo il muro i velocipedi dalle grandi ruote floreali, le <i>draisiennes</i> dalla canna piatta, a monopattino, evocazione di gentiluomini in tuba che sgambettano per il Bois de Boulogne, cavalieri del progresso.	17	Era preciso observar à direita, onde estavam junto à parede os velocípedes de grandes rodas florais, as <i>draisiennes</i> de quadro chato, as patinetes, que evocavam cavalheiros de cartola a percorrer o Bois de Boulogne, como verdadeiros arautos do progresso.	17

[Quadro extraído do Apêndice C, Tabela nº 1]

¹¹⁵ Do inglês: “[...] so as to signify the linguistic and cultural difference of the foreign text”.

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
13-16	Dal primo foglio apprese subito il nome della nave, ma per il resto era una sequenza incomprensibile di <i>anker, passer, sterre-kyker, roer</i> , e poco gli giovò sapere che il capitano era fiammingo.	13	Desde a primeira página, descobriu logo o nome do navio, mas o restante era uma sequência incompreensível de <i>anker, passer, sterre-kyker, roer</i> , e pouco lhe serviu saber que o capitão era flamengo.	17

[Quadro extraído do Apêndice C, Tabela nº 2]

Em ambos os casos, podemos perceber que os tradutores optaram por não traduzir os estrangeirismos (“*draisiennes*” e “*anker, passer, sterre-kyker, roer*”), apesar de eles serem quase incompreensíveis para o leitor brasileiro. Essa escolha respeitou a intenção de Umberto Eco, qual seja, a de provocar um efeito de estranheza em todos os seus leitores e, ao mesmo tempo, deixar que eles possam ouvir as tonalidades de uma língua estrangeira. Devemos destacar que o escritor italiano também tem o objetivo de facilitar a compreensão de quem realizará a leitura de seus romances, pois, no primeiro caso, antes de “*draisiennes*” (ECO, 2006, p. 17), ele cita os velocípedes [*draisiennes* é um tipo de velocípede, precursor da bicicleta] e, antes de “*anker, passer, sterre-kyker, roer*” (ECO, 2011a, p. 13), insere o comentário metalinguístico “sequência incompreensível” (ECO, 2011a, p. 13), de forma a quase “tranquilizar” seus leitores de que o protagonista também não fazia ideia do que estava escrito (porque se tratava da língua flamenga). Esse tipo de fidelidade adotada pelos tradutores é explicitada também na Nota do Tradutor do romance *A Ilha do Dia Anterior* (2010) em que Marco Lucchesi afirma:

[...] tomando o texto como princípio e fim, procuramos manter as aliterações, as dissonâncias, as rimas, bem como os arcaísmos, os regionalismos, os neologismos (do autor e da época), a ortografia, as palavras compostas, a presença ou não dos acentos e o jogo sutil das maiúsculas e das minúsculas. Tudo isso –bem entendido– repensado em português (LUCCHESI, 2010, p. 7).

Aqui se percebe um procedimento de transcrição semelhante ao preconizado por Haroldo de Campos ao traduzir o *Eclesiastes* da Bíblia hebraica quando declara:

[...] preocupo-me em reconfigurar em português as mínimas articulações fonossemânticas do original, bem como tudo aquilo que, no plano sintático-morfológico [...] acaba sendo irradiado semanticamente e é relevante no nível do conteúdo [da poesia bíblica].

O tradutor é o coreógrafo da dança das linguagens. Cabe-lhe discernir o percurso da “função poética” (Jakobson) a partir do original e reconfigurá-lo na língua de chegada. As formas verbais com as quais lida o tradutor são sempre formas “significantes”, carregadas de significado (CAMPOS, 1998, p. 147).

A mesma (com)paixão e respeito pelo texto são evidentes nas escolhas realizadas pela tradutora Aguiar. Como é possível observar nas amostras abaixo, extraídas do capítulo selecionado de *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004) e de sua tradução brasileira, *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005), os estrangeirismos se encontram na tradução e não no original, devido a termos italianos particularmente significativos na cultura própria do país, os quais a tradutora resolveu manter em itálico no texto em português:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
1	“I barbagianni no, brave bestie che non fanno male a nessuno. Ma laggiù – e accennava al versante langhigiano – laggiù ci sono ancora le masche . Che sono le masche ? Ho quasi paura a dirlo, ma lei dovrebbe saperlo perché il mio povero papà a lei ci raccontava sempre queste storie. Stia tranquillo che qui non vengono, loro vanno a spaventare i contadini ignoranti, non i signori che che magari sanno la parola giusta per farle scappare coi capelli dritti sulla testa. Le masche sono delle donne cattive che vanno di notte. E se c’è nebbia o tempesta meglio ancora, si sentono nel loro brodo”.	92	“Os mochos não, são bichos bons que não fazem mal a ninguém. Mas lá embaixo – e apontava a vertente langhiana – lá embaixo ainda existem masche . O que são masche ? Quase tenho medo só de falar, mas você devia saber, porque o meu pobre pai sempre lhe contava essas histórias. Mas pode ficar tranquilo que aqui elas não vêm, preferem assustar os camponeses ignorantes, não os senhores que talvez conheçam a palavra justa para fazê-las fugir com os cabelos em pé. As masche são bruxas, mulheres más que só andam de noite. E se tiver neblina ou tempestade, melhor ainda, sentem-se em seu ambiente”.	94
4	“Come era buona la pasta reale, un delitto che non la faccino più, forse perché hanno mandato via il re, povera creatura anche lui, vorrei bene andare io a dire due parole al Duce! ” – “Amalia, il Duce non c’è più, e questo lo sanno persino quelli che hanno perso la memoria...”	97	“Como era boa a massa real, é um crime que não se faça mais, talvez porque tenham despachado o rei, pobre criatura ele também, bem que eu gostaria de dizer duas palavrinhas ao Duce! ” – “Amalia, não tem mais Duce e isso até quem perdeu a memória sabe...”	99
5-6	È che avevo intravisto un libro, piccolo, rilegato in marrone, sul marmo del comodino di destra ed ero andato dritto ad aprilo dicendomi “ Riva la Filotea ”. Riva La Filotea , come a dire, in dialetto, che arriva...che cosa? Ho avuto la sensazione che quel mistero mi avesse accompagnato per anni, con la domanda in dialetto (ma parlavo dialetto?) La riva? Sa ca l’è c’la riva? Cosa sarà mai che arriva, una filotea, un filobus, un tram che va di notte, una teleferica misteriosa? [...] Ormai ne ero sicuro, per inferenza quasi poliziesca:	98-99	É que eu acabava de ver um livro, pequeno, encadernado em marrom, sobre o mármore da mesinha-de-cabeceira da direita, e fui direto abri-lo, dizendo comigo mesmo “ riva la filotea ”. Como se dissesse, em dialeto, que alguma coisa está chegando, arriva... o quê? Tive a sensação de que aquele mistério vinha me acompanhando há anos, com a pergunta em dialeto (mas eu falava dialeto?) La riva? Sa ca l’è c’la riva? O que será que chega? Uma filotea, um tróibus,	100-101

	quella era la stanza dei miei genitori, la Filotea era il libro di preghiere di mia madre [...].		um bonde que segue de noite, um teleférico misterioso? [...] Agora eu podia ter certeza, por uma dedução quase policial: aquele era o quarto de meus pais, a Filotea era o livro de orações da minha mãe [...].	
--	---	--	--	--

[Quadros extraídos do Apêndice C, Tabela nº 3]

Nos três casos acima, a tradutora resolveu manter termos dialetais ou historicamente célebres, como a palavra *Duce* para se referir a Mussolini, tornando-se eles, portanto, estrangeirismos no texto em português. O primeiro exemplo contém a palavra dialetal piemontês “masche” (ECO, 2004a, p. 92), que significa “bruxas”, já comentada no capítulo 5. Ainda assim, é oportuno reiterar que, sendo uma expressão específica da cultura regional na qual se insere o romance, a tradutora considerou oportuno preservá-la no texto traduzido, facilitando, porém, a compreensão do leitor brasileiro ao inserir a palavra “bruxas” (que não constava em italiano e foi sublinhada a seguir), na frase “as *masche* são bruxas, mulheres más que só andam de noite” (ECO, 2005, p. 94).

O segundo exemplo de estrangeirismo é, também, transparente, e as motivações que levaram a tradutora a deixar inalterado o termo *Duce* em português são claras: no mundo inteiro, Mussolini ficou conhecido como o *Duce* (literalmente, líder, derivando da palavra latina *dux*). Mudar essa referência seria uma falta de fidelidade ao texto, à *intentio operis* e às expectativas dos leitores, que estranhariam ver a palavra *Líder* constar no lugar de *Duce*.

A terceira amostra, também comentada no quarto capítulo, “Riva la Filotea” (ECO, 2004a, p. 98), é uma expressão dialetal acompanhada de uma marca metalinguística explícita, “como se dissesse, em dialeto”, que já alerta os leitores, italianos e brasileiros, que seguirá uma frase muito provavelmente desconhecida para eles. A tradutora conserva a mesma expressão em português, acrescentando uma palavra (sublinhada, a seguir) que ajuda os leitores brasileiros a entender melhor a expressão: “Como se dissesse, em dialeto, que alguma coisa está chegando, arriva... o quê?” (ECO, 2005, p. 100). Eliana Aguiar conseguiu encontrar uma solução adequada para que os leitores – sobretudo aqueles que não têm nenhum conhecimento da língua italiana - pudessem, sozinhos, recriar o nexos entre a palavra “Riva” (dialetal) e “arriva” (italiano, literalmente, *chega*, 3ª pessoa do singular).

Da observação dos exemplos até agora apresentados, resulta que a *fidelidade* se manifesta sempre como um *compromisso* ou, nas palavras de Aubert:

A busca e o estabelecimento de um *locus* de equilíbrio entre o centrífugo (a tendência à alteridade) e o centrípeto (a procura pela identidade) [...] As duas fidelidades – para com a mensagem efetiva e para com o destinatário vislumbrado – instituem a diversidade. E a diversidade é a própria justificativa, a razão de ser da tradução (AUBERT, 1993, p. 75-76).

Nos romances objetos de análise no presente trabalho, os tradutores conseguiram manter esse compromisso das duas fidelidades, preocupando-se com a transparência do original e de suas referências e, ao mesmo tempo, com os leitores e com o sistema receptor. Dispostos a demonstrar o engajamento dos tradutores relativamente a todas as partes envolvidas com o processo de tradução de uma obra, consideramos importante comentar as amostras a seguir, todas encontradas nos capítulos escolhidos de *Il Pendolo di Foucault* (2006) e *O Pêndulo de Foucault* (2013). Elas apontam para outra faceta da *fidelidade* no que diz respeito à tradução dos estrangeirismos, isto é, *fidelidade* como alteração de algumas referências não transparentes ou como compensação para fins de melhoria do texto, em termos de seleção lexical ou organização sintática e semântica, contribuindo, assim, para uma melhor legibilidade interpretativa:

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
4-5	E i turisti annoiati, [...] possono dunque pensare che dei vecchi signori ottocenteschi con la barba ingiallita di nicotina, il colletto sgualcito e unto, la cravatta nera a fiocco, la redingote puzzolente di tabacco da fiuto, le dita imbrunite di acidi, la mente acida di invidie accademiche, fantasmi da pochade che si chiamavano a vicenda cher maître [...]	15	E os turistas enfadados, [...] poderão acaso pensar que os velhos senhores do século XIX, com a barba amarelecida pela nicotina, o colete amarrotado e sebento, a gravata negra e desbotada, a sobrecasaca cheirando a rapé, os dedos escurecidos pelos ácidos, a mente azedada pelas invejas acadêmicas, fantasmas de vaudeville que se chamavam reciprocamente de cher maître [...].	15
6-9	Da scartare perché troppo vicina alla cassa, ma avrei potuto ingannare l'impiegato se mi fossi presentato in knicker-bockers , cedendo il passo a una signora in tailleur crema, una lunga sciarpa intorno al collo filiforme, il cappellino a cloche sul taglio alla maschietta.	17	Mas era de evitar-se porque estava próximo demais do caixa, conquanto pudesse enganar o bilheteiro se me apresentasse de knickerbocker , cedendo passagem a uma senhora de tailleur creme, com longa echarpe em volta do pescoço filiforme e um chapeuzinho à cloche cobrindo os seus cabelos de corte à la garçonne .	17
11	Bisogna, mi dicevo, comportarsi come uno scienziato. Forse che il vulcanologo brucia come Empedocle? Frazer fuggiva braccato nel bosco di Nemi? Andiamo, tu sei Sam Spade, d'accordo? Devi solo esplorare i bassifondi , è mestiere.	20	É preciso, eu me dizia, comportar-se como um cientista. Porventura o vulcanólogo se queima como Empédocles? Frazer fugiria perseguido no bosque de Nemi? Ora, tu és o Sam Spade, não é mesmo? Deves explorar apenas os bas-fonds , é mister.	19

20-24	Diotallevi me lo aveva detto, la prima sefirah é Keter, la Corona, l'origine, il vuoto primordiale. [...] Era e non era, chiuso nel nome e sfuggito al nome, non aveva ancora altro nome che “ Chi? ”, puro desiderio di essere chiamato con un nome...In principio egli tracciò dei segni nell'aura, una vampa scura scaturì dal suo fondo più segreto, come una nebbia senza colore che dia forma all'informe, e non appena essa cominciò a distendersi, al suo centro si formò una scaturigine di fiamme che si riversarono a illuminare le sefirot inferiori, giù sino al Regno. Ma forse in questo tsimsum , in questo ritiro, in questa solitudine, diceva Diotallevi, c'era già la promessa del ritorno.	26	Diotallevi já me tinha dito que a primeira sefirah é Keter, a Coroa, origem de tudo, vácuo primordial. [...] Era e não era, encerrado no nome e esquecido no nome, não tinha ainda outra designação que “ Quid? ”, puro desejo de ser chamado por um nome... No princípio traçou signos no vento, uma chama escura brotou de seu fundo mais secreto, como uma névoa incolor que desse forma ao informe, e mal esta começou a expandir-se, de seu centro emergiu um manancial flamante que se derramava para iluminar as sefirot inferiores, descendo em direção do Reino. Mas talvez nesse tsimsum , nesse retiro, nessa solitude, dizia Diotallevi, já houvesse a promessa do tiqqun , a promessa do retorno.	26
-------	---	----	---	----

[Quadros extraídos do Apêndice C, tabela nº 1]

Apesar de o primeiro exemplo ter sido comentado no início desse capítulo, na seção relativa à tradução das metáforas, parece fundamental reiterar a relevância da escolha feita pelo tradutor Ivo Barroso no que diz respeito à alteração do estrangeirismo *pochade* para *vaudeville*. Primeiramente, cabe ressaltar que, na maioria dos casos, os estrangeirismos no texto em italiano apresentam-se sem itálico, ao contrário da tradução que, talvez pelo fato de serem menos comuns em português, os reproduz sempre com essa marca distintiva. No caso de *pochade* e *vaudeville*, como já destacado anteriormente, trata-se de uma escolha apropriada e pertinente, uma vez que, na Itália, a comédia ligeira e divertida nascida no século XIX foi chamada de *pochade* (POCHADE..., [20--?]), mas esse termo seria obscuro se fosse deixado assim em português. De fato, no Brasil e em outros países do mundo, esse tipo de comédia passou a ser conhecida como *vaudeville*, restando justificada a escolha tradutória levada a cabo por Barroso.

A segunda amostra, numerada de 6 a 9, revela-se de particular interesse porque, já à primeira vista, é possível perceber a presença de quatro estrangeirismos no texto traduzido, ao invés dos três que constam no original em italiano. Inicialmente, é oportuno relatar o contexto específico da situação em que o protagonista encontra-se envolvido: Casaubon caminha no museu do *Conservatoire* de Paris antes do seu fechamento, visando a se esconder até o início dos ritos secretos que iriam se desenvolver durante a noite. Enquanto atravessa a sala, olha para os aviões e para os automóveis da década de vinte e trinta. Nesse momento, pensa em se esconder dentro de um automóvel até chegar a noite, mas muda de ideia, pois estava muito próximo do caixa. É então que o protagonista pronuncia as palavras do segundo exemplo

acima destacado, em uma atmosfera completamente impregnada pela lembrança das décadas de 1920 e 30, que, além de serem o *boom* da invenção de novos automóveis e aviões, foram também um período significativo para a moda porque “um novo tipo de mulher passara a existir” (LAVÉ, 2008, p. 232): com chapéus (à) *cloche* e os cabelos curtos como os homens por meio do corte que passou a ser conhecido como *la garçonne* (LAVÉ, 2008, p. 232-233), as mulheres procuravam ter uma aparência masculina.

Apesar de representar um acréscimo ao texto original e que, a princípio, “o tradutor não deve se propor a melhorar o texto” (ECO, 2011c, p. 128), a introdução da expressão “à *la garçonne*”, nesse caso em específico, acabou justificada pelo contexto. Não se pode deixar de levar em consideração que, no Brasil, tal expressão se tornou muito comum, a partir dos anos vinte, para indicar um específico corte de cabelo. Por isso, acreditamos que se manteve *lealdade* ao texto, assim como apontado por Nord, quando declara que “o tradutor deve lealdade ao autor do texto-fonte, aos destinatários do texto-meta, ao cliente que encomendou a tradução e a si mesmo” (NORD, 2010, p. 240, trad. nossa)¹¹⁶.

A terceira amostra, a nº 11, aponta para outro caso em que uma palavra italiana corresponde, no texto de chegada, a um estrangeirismo em itálico, ou, para ser mais preciso, a um francesismo, “*bas-fonds*”. Essa escolha de Ivo Barroso também não surpreende, por duas razões: em primeiro lugar, segundo o dicionário de italiano Sabatini Coletti (2008), a palavra italiana “*bassifondi*” que, de forma figurada, se refere a ambientes sociais ou bairros caracterizados pela pobreza e criminalidade, remonta ao século XVII e é um empréstimo do francês *bas-fond* (IL SABATINI..., 2008), fazendo com que a escolha do tradutor resulte válida e fiel; em segundo lugar, qualquer outra correspondência em português seria muito específica em termos culturais, fazendo perder a atmosfera francesa que envolve a primeira parte do romance, situado justamente em Paris. Diante das duas motivações aqui comentadas, acredita-se que, apesar dessa variação, o tradutor conseguiu manter a *fidelidade* ao texto, ao autor e aos leitores.

O quarto e último exemplo, do número 20 a 24, é aparentemente desigual no que diz respeito à quantidade de estrangeirismos presentes no texto italiano (três) e na tradução (cinco). Todo o romance está permeado pela Cabala, e cada capítulo encontra-se intitulado com os nomes das dez *sefirot*, atributos de Deus. Portanto, *sefirah*, *sefirot* (plural de *sefirah*) e *tsimsum* (literalmente, restrição da Luz¹¹⁷) são termos usados pelo escritor italiano dentro

¹¹⁶ Do espanhol: “El traductor les debe lealtad al autor del texto base, a los destinatarios del texto meta, al cliente que le encarga la traducción, y a sí mismo”.

¹¹⁷ Para mais informações, conferir a página: <http://www.pesquisacabala.com.br/2011/04/tsimsum-hoje.html>.

desse contexto, e que são fielmente mantidos inalterados na tradução brasileira. No entanto, nela, constam também as palavras “*Quid*” e “*tiqqun*” (ECO, 2013, p. 26), que não aparecem no original italiano. Em realidade, “*tiqqun*” (processo de redenção e restauração do sentido e vida¹¹⁸), que pode parecer um acréscimo livre feito pelo tradutor, estava presente na primeira edição italiana de 1988 e depois foi retirado nas sucessivas edições, algo que não aconteceu no caso brasileiro, onde o termo permaneceu. Trata-se, portanto, de um problema de revisão e de comunicação entre as editoras, e não uma falta de fidelidade por parte do tradutor.

O único termo que permanece parcialmente não explicado é *Quid*, inserido por Barroso tanto no início do livro (ECO, 2013, p. 11) - “E eu participava agora daquela experiência suprema, eu que, embora me movesse com tudo e com o todo, podia ver o Quid, o Não Movente, a Rocha, a Garantia, a caligem luminosíssima [...]” -, quanto no final dessa primeira parte. Os dois *Quid* presentes na primeira parte do romance correspondem, no romance italiano, a *Quello* (Aquele) e, depois, a *Chi* (Quem), pronomes por meio dos quais o protagonista do romance se refere àquela entidade sem nome, inefável e imensurável que regeria o mundo.

No entanto, a escolha do tradutor, repetida de forma coerente ao longo do romance, é completamente justificável se pensarmos que, desde a filosofia medieval, o pronome interrogativo latim *quid* se refere ao conceito de essência (a palavra “quididade” é sua derivada), apontando também para uma qualidade indeterminada, difícil de ser definida. Apesar de Eco afirmar que “acrescentar uma remissão a mais pode significar enriquecer demais” (ECO, 2011c, p. 250), sabemos que existiu um diálogo entre tradutor e autor (BARROSO, 1989, p. 1) e, possivelmente, uma autorização por parte desse último com relação a tal alteração. Caso a modificação não tenha sido autorizada pelo autor, se trataria de uma escolha, erudita e consciente, do tradutor que, como qualquer outro profissional da área, deve sempre interpretar, apostar (estando subentendidas a sua competência e sua honestidade) e – até mesmo - recriar.

7.5 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Através das amostras comentadas neste capítulo, extraídas de três romances escritos por Umberto Eco, relativas à tradução de metáforas vivas, listas e estrangeirismos realizada pelos tradutores brasileiros Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar, logramos um

¹¹⁸ Para mais informações, conferir a página:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento38581.pdf>

melhor conhecimento do trabalho desses profissionais em termos de *fidelidade* tradutória que, especialmente no século atual, caracterizado por muitos avanços tecnológicos e grandes divisões geográfico-culturais, não pode se afastar da ética e da sensibilidade que fazem, dos tradutores, profissionais engajados no respeito ao Outro.

Os casos observados ao longo do presente capítulo ressaltaram que a questão da *fidelidade* em tradução é poliédrica, eis que pode se manifestar de inúmeras formas e nas mais variadas nuances. Não apenas no sentido de exatidão palavra por palavra, mas também através de reformulações e alterações culturalmente necessárias, ou pequenos acréscimos e perdas não graves, apontando para um compromisso que, às vezes, é instável, conforme afirma Aubert:

A fidelidade na tradução caracteriza-se, pois, pela conjunção de um certo grau de diversidade com um certo grau de identidade; ela será, não por deficiência intrínseca ou fortuita, mas por definição, por essencialidade, um compromisso (instável) entre essas duas tendências aparentemente antagônicas, atingindo a sua plenitude nesse compromisso e nessa instabilidade (AUBERT, 1993, p. 77).

Contudo, ao invés de criticar as eventuais “falhas” do texto traduzido, procedimento bastante comum em trabalhos de avaliações e crítica de tradução, concentramos a nossa atenção nas inúmeras (e prevalentes) escolhas de *fidelidade*, *respeito*, *honestidade*, *compromisso* e *lealdade* que transformam esses romances traduzidos em um sucesso de público e de crítica, trabalhos que preservam a língua e cultura italiana além-fronteiras e além-mares.

8 CONCLUSÃO

A permanente necessidade de refletir sobre a questão da fidelidade em tradução hoje, após mais de dois mil anos de diferentes teorias e abordagens sobre tradução, nos levou a conduzir o presente trabalho de pesquisa. Apesar de ser uma atividade muito antiga, a tradução sempre foi caracterizada por pontos de vista discordantes de estudiosos, profissionais, críticos e outros pesquisadores que, ao longo dos séculos, defenderam uma prática tradutória muito apegada ao texto original, ou completamente afastada dele, ou tentando manter um equilíbrio arriscado entre os dois extremos. Ao contrário do que uma parte da comunidade acadêmica internacional acredita, no sentido de que nada mais pode acrescentado às contribuições já realizadas neste campo de estudos, é nossa convicção de que, considerando a tradução como uma fonte inesgotável de questões, os estudos de tradução - a área acadêmica provavelmente mais interdisciplinar de todas - possuem ainda muito a dizer, eis que representam uma pluralidade de vozes que nunca poderão ser esgotadas. É por tais razões que decidimos estudar a evolução do conceito de fidelidade em tradução e a maneira com que ele poderia ser abordado, teórica e praticamente, na nossa atualidade, tomando por base a análise das traduções brasileiras de três romances publicados entre o final do século XX e o início do século XXI pelo renomado professor e escritor italiano Umberto Eco.

A partir das justificativas acima, e com vistas a fornecer uma contribuição em prol tanto dos pesquisadores das áreas de Literatura Comparada e Estudos de Tradução quanto dos estudantes e profissionais de tradução, o presente trabalho se propôs a investigar a noção de fidelidade em tradução, através da análise das traduções brasileiras - cujas primeiras edições foram publicadas, respectivamente, em 1989, 1995 e 2005 - dos romances italianos *Il Pendolo di Foucault* (1988), *L'Isola del Giorno Prima* (1994) e *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004). Porém, para fins desta análise, foram avaliadas as edições mais recentes à nossa disposição, ou seja, *O Pêndulo de Foucault* (2013) e *Il Pendolo di Foucault* (2006), *A Ilha do Dia Anterior* (2010) e *L'Isola del Giorno Prima* (2011), *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2005) e *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004). Os tradutores brasileiros, que não mudaram apesar das diferentes edições, são Ivo Barroso (*O Pêndulo de Foucault*), Marco Lucchesi (*A Ilha do Dia Anterior*) e Eliana Aguiar (*A Misteriosa Chama da Rainha Loana*).

As motivações que nos levaram à escolha desses três romances de um autor italiano tão representativo do panorama literário italiano atual como Umberto Eco foram explicitadas na Introdução deste trabalho, bem como no Capítulo 2, consagrado à apresentação do autor,

dos romances e dos tradutores, sendo lembradas, ainda, no último capítulo de análise das escolhas tradutórias. Porém, cabe reiterar que, dentre os estudos conduzidos pela Literatura Comparada, um espaço importante é ocupado pelas pesquisas sobre tradução, as quais não visam simplesmente a comparar traduções de línguas e de culturas diferentes, mas a avaliar seu impacto em outros sistemas linguísticos e culturais. Dessa maneira, as pesquisas realizadas sobre o assunto ressaltam não apenas as diferenças em termos de enriquecimento mútuo, mas também as semelhanças, dando especial importância para todas as partes envolvidas nos processos de diálogo e construção identitária. De fato, um dos principais caminhos da Literatura Comparada é o estudo das relações interliterárias possibilitadas pela tradução, enfocando os desafios e as oportunidades advindas dela. Além disso, uma das principais características dessa área de estudos é que se aprende a respeitar, a ouvir e a dar voz ao Outro, estimulando um diálogo profícuo e enriquecedor.

As reflexões que caracterizam esta pesquisa foram sempre acompanhadas pelas principais obras de cunho teórico-prático publicadas na área dos estudos de tradução, como, por exemplo, *Translation, History, Culture: a sourcebook* (1992) e *Constructing cultures: essays on literary translation* (1998), de André Lefevere e Susan Bassnett (1998); *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin ([1923]2008); *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, de Amparo Hurtado Albir (2001); *Letteratura Comparata*, de Armando Gnisci *et al.* (2002); *Translation and Power* de Edwin Gentzler e Maria Tymoczko (2002); *The translation studies reader*, de Lawrence Venuti (2004); *Estudos de Tradução*, de Susan Bassnett (2005); *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*, de George Steiner (2005); *Quase a mesma coisa*, de Umberto Eco (2011) e muitos outros que podem ser encontrados ao longo dos capítulos, estando listados todos nas Referências.

Com base nesses e nas contribuições de inúmeros outros teóricos, críticos e pesquisadores, o objetivo proposto para esta pesquisa foi o de analisar as diferentes escolhas dos três tradutores brasileiros, já citados, no que diz respeito à tradução, para o português brasileiro, de metáforas vivas, listas e estrangeirismos encontrados nos romances italianos. Esses três aspectos, muito recorrentes nas obras ficcionais de Umberto Eco, representaram o ponto de partida para investigar as diferentes manifestações da fidelidade na tradução de referidos romances no Brasil. Longe de focar nos eventuais erros e possíveis falhas presentes nos textos, analisamos a maneira pela qual diferentes tradutores lidaram com desafios e problemas parecidos relativamente à tradução do italiano de metáforas vivas, enumerações e estrangeirismos que Umberto Eco costuma inserir de forma abundante em seus textos. Para alcançar esse objetivo, escolhemos um capítulo de cada romance, ilustrativo de tais

características, extraindo dele as metáforas vivas, as listas e os estrangeirismos, que resultaram ser 95, 29 e 60, respectivamente. Os números apontam para uma presença significativa dos três fenômenos nos romances, sobretudo se levarmos em consideração que se trata apenas de um capítulo de cada obra (com exceção de *Il Pendolo di Foucault*, onde se optou por dois capítulos ao invés de um só, por motivos explanados no Capítulo 7). As amostras foram, a seguir, inseridas em tabelas e alinhadas às suas traduções extraídas dos romances traduzidos no Brasil, criando assim três Apêndices, A, B e C, cada um contendo três tabelas.

Para atingir os objetivos propostos, o presente estudo foi dividido em seis capítulos - excluindo introdução e conclusão - e quatro apêndices. Enquanto que, nos três primeiros apêndices, encontram-se as tabelas com o *corpus*, no último constam as respostas dos tradutores ao questionário que lhes enviamos, em setembro de 2014, sobre fidelidade em tradução e sobre a relação entre autor e tradutor. Apesar de o tradutor Ivo Barroso não conseguir enviar em tempo hábil a autorização legal para podermos citar e comentar suas respostas neste trabalho, cabe ressaltar que os três profissionais se demonstraram muito disponíveis a responder nossas perguntas, bem como a enviar artigos da época, livros e outras informações relativas ao processo de tradução e publicação, no Brasil, dos três romances citados de Umberto Eco.

O segundo capítulo, logo após a Introdução, foi consagrado à apresentação do escritor italiano Umberto Eco, trazendo breves, mas relevantes, informações sobre sua biografia e produção bibliográfica. No mesmo capítulo, foram apresentados os romances *Il Pendolo di Foucault* (2006), *L'Isola del Giorno Prima* (2011) e *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* (2004), bem como os seus tradutores brasileiros. Em cada seção, comentamos as peculiaridades das obras citadas, seus enredos e suas características narrativas, para, sucessivamente, traçar um esboço dos perfis dos três profissionais que traduziram os romances, contando um pouco de sua trajetória acadêmica e profissional. Esta primeira parte se revelou imprescindível para podermos adentrar no pensamento do autor italiano e de seus tradutores, o que nos permitiu desenvolver uma análise mais realística e respeitosa do trabalho desses profissionais.

Os terceiro, quarto e quinto capítulos foram construídos de forma análoga: em cada um, oferecemos um breve *excursus* teórico e prático sobre metáforas vivas, listas e estrangeirismos, respectivamente. Utilizar classificações teóricas e analisar algumas contribuições de especialistas das diversas áreas envolvidas com esses recursos estilísticos foi fundamental para poder estudar de perto os três aspectos e, assim, entender o seu emprego na

prática narrativa de Umberto Eco. A segunda parte de cada capítulo foi dedicada a aprofundar o uso que o escritor italiano faz das metáforas, das listas e dos estrangeirismos em sua produção romanesca, uma etapa significativa para comentar, na terceira e última parte, alguns exemplos interessantes extraídos do *corpus* criado a partir dos três romances italianos e suas correspondentes traduções brasileiras.

Ao sexto capítulo foi atribuída a tarefa desafiadora de resumir, em poucas páginas, as principais fases perpassadas pelo conceito de fidelidade tradutória ao longo da história. Partindo da época dos romanos, abordamos a evolução de tal conceito ao longo dos tempos, passando por períodos mais ou menos problemáticos no que diz respeito à prática e às reflexões sobre tradução, e comentando, ainda, os alicerces das teorias modernas e pós-modernas que nos conduziram até a atualidade, resultado das grandes viradas que caracterizaram os estudos de tradução, quais sejam, a virada cultural, a do poder e a tecnológica. A segunda parte do capítulo se concentrou no posicionamento de Umberto Eco sobre a fidelidade em tradução, assunto ao qual o autor dedicou uma obra inteira, *Quase a Mesma Coisa* (2011), na qual se evidencia o diálogo que o escritor italiano tenta estabelecer com as editoras e com os tradutores, emergindo uma interessante perspectiva sobre fidelidade. A terceira e última parte focalizou a questão da fidelidade de acordo com a perspectiva dos tradutores dos romances aqui estudados, graças à análise das respostas que eles providenciaram ao questionário enviado em setembro de 2014.

Ter refletido sobre essas fases históricas da disciplina e da prática tradutória, assim como abordada por Eco e seus tradutores, foi indispensável para lograr um melhor entendimento dos debates em andamento no alvorecer do século XXI. Os séculos XX e XXI, caracterizados pelo surgimento de novos atores e elementos no processo tradutório, isto é, agências de tradução, revisores, *softwares* para a tradução automática, memórias de tradução, comunidades *online* de tradutores, editoras, entre outros, assistiram à desagregação da tradicional relação triádica autor – texto – tradutor. É a partir desses novos elementos que pesquisadores e estudiosos como Umberto Eco (2011c), Christiane Nord (2006; 2009; 2010) e Francis Henrik Aubert (1993) elaboraram modelos teórico-práticos capazes de dar conta da nova perspectiva sobre fidelidade tradutória: a fidelidade entendida como *lealdade*, *negociação*, *compromisso*, *honestidade* e *respeito*, para empregar os mesmos termos que os autores citados usam.

É com base nessa renovada perspectiva que se baseou a análise feita no sétimo e último capítulo, em que se observaram as traduções de metáforas vivas, listas e estrangeirismos extraídos dos romances. As amostras consideradas particularmente

significativas no que diz respeito à questão da fidelidade tradutória foram comentadas nesse último capítulo, corolário das reflexões desenvolvidas ao longo da presente pesquisa. Com base nos resultados da análise, percebemos que a fidelidade em tradução não se manifestou apenas de maneira literal, mas também de outras formas - acréscimos, perdas, cortes e pequenas alterações – as quais, na maioria dos casos, não prejudicaram o *respeito* e a *lealdade* ao texto, às opções do autor e aos leitores. Essa constatação derrubou parcialmente a hipótese formulada na Introdução deste trabalho, no sentido de que os três tradutores teriam lidado de forma extremamente rígida com metáforas vivas, listas e estrangeirismos. Apesar de permanecerem muito próximos aos textos de partida e às escolhas do autor, os tradutores envolvidos em nossa análise, todos competentes e atentos, souberam também se afastar dos originais, quando necessário, para continuarem honestos e fiéis face a seus leitores e ao texto como espaço textual e geográfico em que o Outro além-mar se expressa. As orientações que o escritor Umberto Eco costuma enviar para facilitar a tarefa dos tradutores, contendo desenhos, ilustrações, cartas e outros tipos de indicações úteis, representaram outro elemento importante a ser avaliado na hora de debater sobre fidelidade, a qual se manifestou também por meio de soluções de compromisso e de compensação entre ganhos e perdas que caracterizam toda prática tradutória.

O presente estudo pretendeu ser um ponto de partida para futuras pesquisas sobre outras ou sobre as mesmas traduções das obras de Umberto Eco ou, ainda, de diferentes autores italianos, sobretudo contemporâneos, algo que representa uma lacuna no Brasil. Parece urgente, além disso, que os estudos de tradução se afastem da crítica negativa que, durante anos, tem caracterizado as conclusões de algumas pesquisas e trabalhos acadêmicos sobre avaliação de tradução, oferecendo mais espaço à voz dos tradutores e aos esforços sempre necessários na hora de lidar com a complexa tarefa da tradução. As palavras-chave que caracterizaram a análise das traduções conduzida por este trabalho, isto é, *compromisso*, *negociação*, *lealdade* e *honestidade*, tão bem resumidas nas abordagens dos tradutores dos romances aqui analisados, jamais podem abandonar a perspectiva dos estudos de tradução, sob pena de ocorrer o esquecimento ou o afastamento do Outro.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Marco Lucchesi. [2014?]. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=794>>. Acesso em: 05 jan. 2012.
- ADAMO, G; DELLA VALLE, V. Neologismo. In: ENCICLOPEDIA italiana, VII appendice. 2007. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/neologismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/>. Acesso em: 15 set. 2014.
- ALVES, I. M. A integração dos neologismos por empréstimo ao léxico português. **Alfa**, São Paulo, v. 28 – supl., p. 119-126, 1984. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3681/3447>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- _____. Integração de estrangeirismos à língua portuguesa. In: LIMA-HERNANDES, M. et. al. (Org.). **A língua portuguesa no mundo**. São Paulo: FFLCH-USP, v. 24, 2008. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slp24/02.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2014.
- ARROJO, R. A tradução como “problema teórico”, as estratégias do logocentrismo e a mudança de paradigma. **TradTerm**, São Paulo, v. 1, p. 39-48, 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49945/54068>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- _____. Os “estudos da tradução” como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em “des”construção. **DELTA**, São Paulo, v. 14, n.2, p. 423-454, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44501998000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- _____. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 53-69, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064/4567>>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- AUBERT, F. H. As mensagens e os limites da “fidelidade”. In: _____. **As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. p. 73-77.
- AVELLAR, M. C. A máquina de criar metáforas. **O Estado de Minas**, Minas Gerais, p. 14, 15 fev. 1995.
- BAGNO, M. Cassandra, Fênix e outros mitos. In: FARACO, C. A. (Org.). **Estrangeirismos: guerra em torno da língua**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 49-83.
- BAKER, M. **In other words: a coursebook on translation**. London: Routledge, 1992.

BAKER, M. **Translation and conflict: a narrative account**. London: Routledge, 2006.

BARROSO, I. A “Sinistra Via” de Marco Lucchesi. In: LUCCHESI, M. **Saudades do Paraíso**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997. p. 7-13.

_____. A mais completa tradução – Ivo Barroso. **Continente online**, 01 abr. 2001. Entrevista. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/168.html>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

_____. Dados biográficos. In: _____. **Gaveta do Ivo**. [2014?]. Disponível em: <<http://gavetadoivo.wordpress.com/dadosbiograficos/>>. Acesso em: 02 jun. 2014.

_____. Ivo Barroso, um tradutor de obras completas. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 13, p.183-197, 2004. Entrevista concedida a Andréia Guerini e Marie Hélène Catherine Torres. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6326>>. Acesso em: 28 maio 2014.

_____. Trabalho de príncipe. Segundo Caderno, **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 1, 1989. Entrevista concedida a Any Bourrier.

_____. Umberto Eco aventureiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 434, 21 jan. 1995, p. 1.

BASSNETT, S. Culture and translation. In: KUHIWCZAK, P.; LITTAU, K. (Ed.). **A companion to translation studies**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. p. 13-23.

_____. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Ed.). **Translation, history, culture: a sourcebook**. London: Routledge, 1992.

_____. (Ed.). **Constructing cultures: essays on literary translation**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BECKER, E. R.; CAVALLO, P. Experiência de leitura, recepção e tradução: o romance *A Ilha do Dia Anterior*, de Umberto Eco, no Brasil. **Caderno de Letras**, Universidade Federal de Pelotas, v. 1, n. 23, p. 37-68, jul./jan. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/viewFile/5292/3959>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

BELKNAP, R. E. **The list: the uses and pleasures of cataloguing**. New Haven: Yale University Press, 2004.

BELLOS, D. **Is that a fish in your ear?** The amazing adventure of translation. London: Penguin Books, 2011.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, L. C. (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 82-98. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.

BHABHA, H. K. How newness enters the world: postmodern space, postcolonial time and the trials of cultural translation. In: _____. **The location of culture.** London: Routledge, 2005. p. 303-337.

BORGES, J. L. La metáfora. In: _____. **Arte Poética:** seis conferencias. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. Disponível em: <<http://fba.unlp.edu.ar/introduccionyelanalisis/wp-content/uploads/2011/05/Borges-Arte-po%C3%A9tica-la-met%C3%A1fora2.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2013. Capítulo 2.

CABRAL, D. G. Diálogos da memória: a relação cultural entre literatura e contexto. In: MAURO, C. F. C. de (Org.). **Anais do SILEL**, v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2013.pdf>. Acesso em: 20 out. 2014.

CALIVER. In: MERRIAM-WEBSTER Dictionary. [20--?]. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/caliver>>. Acesso em: 20 set. 2014. Dicionário *online*.

CAMPOS, H. de. Da Trans-criação: poética da tradução na Bíblia Hebraica. **Miscelânea** – Revista de Pós-Graduação em Letras. Assis: UNESP, v. 3, p. 145-158, 1998.

_____. Reflexões sobre a transcriação de Blanco, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: 1º SEMINÁRIO AMERICANO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, Porto Alegre: ABRALIC/UFRGS/PROPESQ e PPG-Letras. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 1987. p. 181-192.

_____. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, M.; COULTHARD, C. R. (Org.). **Tradução:** teoria e prática. Florianópolis: Ed. UFSC, 1991. p. 17-32.

CEIA, C. (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. 14 out. 2014. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=981&Itemid=2>. Acesso em: 20 out. 2014. Verbete consultado: “enumeração”.

CÍCERO, M. T. De optimo genere oratorum. Tradução de Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, p. 4-15, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4/19983>>. Acesso em: 15 out. 2014.

COLOMBO, F. [Prima recensione a *L'Isola del Giorno Prima*] apud BIGNARDI, D. Umberto Eco: l' infinito davanti a un' isola. **Corriere della Sera**, Milano, p. 29, 28 set. 1994. Disponível em: <http://archivioistorico.corriere.it/1994/settembre/28/Umberto_Eco_infinito_davanti_isola_co_0_94092813382.shtml>. Acesso em: 11 set. 2012.

COUTO, H. H. do. Contatos entre francês e português ou influências do primeiro no segundo. **Synergies** Brésil, n. esp. 2, p. 107-116, 2010. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/couto.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2014.

CRONIN, M. The translation crowd. **Revista Tradumàtica**, Barcelona, n. 8, p. 1-7, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num8/articles/04/04.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

_____. **Translation in the Digital Age**. London: Routledge, 2013.

DAGUT, M. Can "metaphor" be translated? **Babel**, v. 22, n. 1, p. 21-33, 1976.

DERRIDA, J. A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 229-252.

DIADORI, P. Come si traduce: la traduzione in prospettiva interculturale. In: SEMPLICI, S.; GENNAI C. (Ed.). **Lo stile didattico del lettore di italiano L2: come si...** Siena, 2003. p. 55-85. Atti del corso di aggiornamento per lettori di italiano all'estero organizzato dal MAE, dal MPI e dall'Università per Stranieri di Siena (26.11-1.12.2001). Disponível em: <<http://www.siena-art.com/Diadori/Testi/08cTRAD.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2014.

DOLET, E. On the way of translating well from one language into another. In: LEFEVERE, A. (Ed.). **Translation, history, culture: a sourcebook**. London: Routledge, 1992. p. 27-28. Extrato da tradução para o inglês da obra publicada em 1540 e intitulada *La manière de bien traduire d'une langue en autre*.

DRYDEN, J. [Preface to his translation of Ovid's Epistles]. In: LEFEVERE, A. (Ed.). **Translation, history, culture: a sourcebook**. London: Routledge, 1992. p. 102-105. Extrato do prefácio à sua tradução para o inglês, publicada em 1680, das *Epístolas* de Ovídio.

ECO, U. **A ilha do dia anterior**. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ECO, U. **A ilha do dia anterior**. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010a.

_____. **A misteriosa chama da Rainha Loana**: romance ilustrado. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **A vertigem das listas**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010b.

_____. Adoro il falso, ma cerco il vero. **Avvenire**, Milano, 21 dez. 2012. Entrevista concedida a Alessandro Zaccuri. Disponível em: <<http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/eco-adoro-il-falso-ma-cerco-il-vero.aspx>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

_____. **Baudolino**. Milano: Bompiani, 2000.

_____. Curriculum Vitae. In: _____. Umberto Eco. Out. 2014. Disponível em: <<http://umbertoeco.it/CV/CURRICULUM.htm>>. Acesso em: 10 out. 2012.

_____. **Il cimitero di Praga**. Milano: Mondolibri, 2010c.

_____. **Il nome della rosa**. Milano: Bompiani, 1980.

_____. **Il pendolo di Foucault**. 5. ed. Milano: Bompiani, 2006.

_____. **Il pendolo di Foucault**. Milano: Bompiani, 1988.

_____. Interview with Umberto Eco, author of The Mysterious Flame of Queen Loana. Entrevista. In: **Harcourt**: Trade Publishers. [2005?]. Disponível em: <http://www.harcourtbooks.com/authorinterviews/bookinterview_Eco.asp>. Acesso em: 20 out. 2013.

_____. **L'isola del giorno prima**. 15. ed. Milano: Bompiani, 2011a.

_____. **L'isola del giorno prima**. Milano: Bompiani, 1994.

_____. **La misteriosa fiamma della Regina Loana**: romanzo illustrato. Milano: Mondolibri, 2004a.

_____. Le livre est une invention aussi indépassable que la roue ou le marteau. **Télérama**, Paris, 2009a. Entrevista concedida a Catherine Portevin. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/livre/umberto-eco-internet-encourage-la-lecture-de-livres-parce-qu-il-augmente-la-curiosite.47983.php>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

_____. **Lectio magistralis**. 2008a. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=DeSJbk7GktQ&list=UUYpbGmqn6DZ5pQ5rRuQxOlg&index=7&feature=plcp>>. Acesso em 3 set. 2012. Palestra proferida em Casale Monferrato.

ECO, U. Les secrets du monde. **Institut National de l'Audiovisuel**, 23 fev.1990. Entrevista concedida a Bernard Pivot. Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/CPB90002529>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

_____. Media studies. **New York Times**, New York, 25 nov. 2007. Entrevista concedida a Deborah Solomon. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/11/25/magazine/25wwln-Q4-t.html?_r=0>. Acesso em: 02 jun. 2014.

_____. **Numero Zero**. Milano: Bompiani, 2015.

_____. **O pêndulo de Foucault**. Tradução de Ivo Barroso. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

_____. **Opera aperta**: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano: Bompiani, 1962.

_____. **Os limites da interpretação**. 2. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004b.

_____. People are tired of simple things. They want to be challenged. **The Guardian**, London, 2011b. Entrevista concedida a Stephen Moss. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2011/nov/27/umberto-eco-people-tired-simple-things>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

_____. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011c.

_____. The art of fiction no. 197. **The Paris Review**, Paris, n. 185, 2008b. Entrevista concedida a Lila Azam Zanganeh. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5856/the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

_____. The professor's 'Pendulum': books: in his second novel, Umberto Eco focuses on man's affinity for grand schemes built on dubious premises. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 09 nov. 1989. Entrevista concedida a David Treadwell. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1989-11-09/news/vw-1371_1_umberto-eco>. Acesso em: 15 fev. 2014.

_____. We like lists because we don't want to die. **Spiegel online**, Hamburg, 11 nov. 2009b. Entrevista concedida a Susanne Beyer e Lothar Gorris. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like-lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

EVEN-ZOHAR, I. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. **Translatio**, Porto Alegre, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321>>. Acesso em: 02 out. 2014.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. **Translatio**, Porto Alegre, n. 5, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>>. Acesso em: 30 set. 2014.

FANFANI, M. Anglicismi. In: ENCICLOPEDIA dell'italiano. 2010. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/anglicismi_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/>. Acesso em: 15 set. 2014.

FERNANDES, B. L. Pós-escrito: cabala e crítica em Umberto Eco. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 10, p. 47-52, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3680/3648>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

FERREIRA, A. B. H. de. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIRA, M. Aventura nos mares do Sul. **A Gazeta**, Vitória E.S., p. 16, 19 fev. 1995.

FIORUCI, W. R. O leitor nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia: *O pêndulo de Foucault e Respiración artificial*. **Rascunhos Culturais**, Campo Grande, v.1, n.1, p. 33-46, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://proenem.sites.ufms.br/wp-content/blogs.dir/37/files/2012/06/Revista-Rascunhos-Culturais01_final.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2014.

FORCHETTI, F. **Il segno e la rosa**: i segreti della narrativa di Umberto Eco. Castelvechchi: Roma, 2005.

FRASER, B. The interpretation of novel metaphors. In: ORTONY, A. (Ed.). **Metaphor and thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 329-341.

FRIEDRICH, H. On the art of translation. In: SCHULTE, R; BIGUENET, J. **Theories of translation**: an anthology of essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 11-16.

FUERTES OLIVERA, P.; SAMANIEGO FERNÁNDEZ, E.; VELASCO SACRISTÁN, M. Translations we live by: the impact of metaphor translation on target systems. In: FUERTES OLIVERA, P. (Ed.). **Lengua y sociedad**: investigaciones recientes en Linguística Aplicada, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. p. 61-81. Disponível em: <<http://www.pedrofuertes.net/uploads/Translations%20we%20Live%20By.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2012.

GARCEZ, P. M.; ZILLES, A. M. S. Estrangeirismos: desejos e ameaças. In: FARACO, C. A. (Org.). **Estrangeirismos: guerra em torno da língua**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 15-36.

GARWOOD C. J.; SPINOLO, N. To kill or not to kill: metaphors in simultaneous interpreting. **Forum**, v. 8, n. 1, p. 181-211, 2010. Disponível em: <http://210.101.116.28/W_files/kiss5/2b800087_pv.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

GENTZLER, E.; TYMOCZKO, M. (Ed.). **Translation and power**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2002.

GOETHE, J. W. von. Book of West and East. In: LEFEVERE, A. (Ed.). **Translation, history, culture: a sourcebook**. London: Routledge, 1992. p. 75-77. Extrato da tradução para o inglês da obra publicada em 1819 e intitulada *West-Östlicher Divan*.

GOIS, M. V. S. A influência dos estrangeirismos na língua portuguesa: um processo de globalização, ideologia e comunicação. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, n. 40, 2008. Disponível em:

<<http://www.filologia.org.br/revista/40/A%20INFLU%C3%8ANCIA%20DOS%20ESTRANGUIRISMOS.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2014.

GUGLIELMI, M. La traduzione letteraria. In: GNISCI, A. et al. **Letteratura Comparata**. Milano: Bruno Mondadori, 2002. p. 155-184.

HERMANN Rorschach. In: RORSCHACH TEST: online software. [20--?]. Disponível em: <<http://www.rorschachonline.com/pt/history.aspx>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

HERMANS, T. **The Manipulation of literature: studies in literary translation**. London: Croom Helm, 1985.

HOLMES, J. S. The name and nature of translation studies. In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. 2nd ed. London: Routledge, 2004. p.172-185.

HORÁCIO FLACO, Q. Letter to the Pisones. In: LEFEVERE, A. (Ed.). **Translation, history, culture: a sourcebook**. London: Routledge, 1992. p. 15. Extrato da tradução para o inglês da obra publicada aproximadamente em 10 d.C e intitulada *Epistula ad Pisones*.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. de; FRANCO, F. M. M. de. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HURTADO ALBIR, A. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

IL PENDOLO di Foucault. Milano, 01 abr. 2004. Disponível em:
<<http://www.italialibri.net/opere/pendolodifoucault.html>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

IL SABATINI Coletti: dizionario della lingua italiana: edizione online. 2008. Disponível em:
<http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/>. Acesso em: 20 jan. 2014.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. 2nd ed. London: Routledge, 2004. p. 113-118.

JOHNSON, C. D. N+2, or a late Renaissance poetics of enumeration. **MLN**, v. 127, n. 5, p. 1096-1143, dez. 2012. Disponível em:
<http://www.academia.edu/7022132/N_2_or_a_Late_Renaissance_Poetics_of_Enumeration>
. Acesso em: 10 ago. 2014.

LA VITA dello scrittore italiano vivente in assoluto più noto nel mondo. Milano, 21 jul. 2006. Disponível em: <<http://www.italialibri.net/autori/ecou.html>>. Acesso em: 10 out. 2012.

LAKOFF, G. The contemporary theory of metaphor. In: ORTONY, A. (Ed.). **Metaphor and thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 202-251.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LAVIER, J. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

LEPIOTA naucina. In: ISTRUZIONE agraria online. [20--?]. Disponível em:
<<http://www.agraria.org/funghi/lepiotanaucina.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

LISTA de palavras. In: ORIGEM da palavra: site de Etimologia. 19 abr. 2007. Disponível em
<<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/banho-maria/>>. Acesso em: 20 out. 2014.

LONGMAN, G. Umberto Eco. **Cult**, São Paulo, n. 142. Disponível em:
<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/umberto-eco/>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

LOUVRE. Le Louvre invite Umberto Eco. 2009. Disponível em:
<http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-louvre-invite-umberto-eco.pdf>. Acesso em: 10 set. 2014.

LUCCHESI, M. **A memória de Ulisses**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Bizâncio**. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

LUCCHESI, M. Entrevista: Marco Lucchesi. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 6, p. 129-141, 2000. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5686/5186>>. Acesso em: 01 set. 2012.

_____. Nota do tradutor. In: ECO, U. **A ilha do dia anterior**. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010. p. 7-8.

_____. **O bibliotecário do Imperador**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

_____. O palácio da memória. In: ECO, U. **A Misteriosa Chama da Rainha Loana: romance ilustrado**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005. Orelha da capa e contracapa.

_____. **O sorriso do caos**. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

_____. **Saudades do Paraíso**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997c.

MACERONI, D. Le nebbie della memoria: “La misteriosa fiamma della Regina Loana” di Umberto Eco. **Frontiera**, Giornale di Rieti e Provincia, 28 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.frontierarieti.com/wordpress/le-nebbie-della-memoria-%E2%80%99La-misteriosa-fiamma-della-regina-loana%E2%80%9D-di-umberto-eco/>> Acesso em: 20 jan. 2014.

MACROLEPIOTA procera. In: ISTRUZIONE agraria online. [20--?]. Disponível em: <<http://www.agraria.org/funghi/lepiotaprocera.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

MARQUES, A. apud PAVAM, R. Umberto Eco navega na erudição. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 18 jan. 1995.

MARTINS, W. Ensaio literários. **Comunità Italiana**, Rio de Janeiro, n. 116, p. 13, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.comunitaitaliana.com.br/arq/ci/116.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

MAYNARD, A. S. C. A misteriosa chama: memórias do fascismo na obra de Umberto Eco. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1440.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2013.

MEDIOLI, V. O pêndulo de Foucault. **O Tempo**, Belo Horizonte, 15 jan. 2006. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/opini%C3%A3o/vittorio-medioli/vittorio-medioli-o-p%C3%AAndulo-de-foucault-1.216936>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

MESCHONNIC, H. Traduire au XXIè siècle. **Quaderns – Revista de traducció**, Barcelona, n. 15, p. 55-62, 2008. Disponível em:
<<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/download/105019/131312>>.
Acesso em: 20 out. 2014.

MIGLIORINI, B. Prestito. In: ENCICLOPEDIA italiana. 1935. Disponível em:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/prestito_%28Enciclopedia-Italiana%29/>. Acesso em:
20 set. 2014.

MORRA, V. Note per una didattica sulla teoria della traduzione. **Aion. Sezione germanistica**, Napoli, 2008. No prelo. Disponível em:
<<http://www.lerotte.net/download/article/articolo-56.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2014.

MYSTERIUM Conjunctionis (tome 1). In : CGJUNG.net. [20-- ?]. Disponível em:
<http://www.cgjung.net/oeuvre/mysterium_conjunctionis_1.htm>. Acesso em: 20 out. 2014.

NENCIONI, G. **Il destino della lingua italiana**. 22 maio de 1995. Disponível em:
<http://nencioni.sns.it/fileadmin/template/allegati/pubblicazioni/1995/Destino_1995.pdf>.
Acesso em: 20 set. 2014. Discurso pronunciado em Bolonha em ocasião da 50ª Jornada da “Società Dante Alighieri”.

NERGAARD, S. Cosa significa traduzione oggi? In: BOLLETTIERI BOSINELLI, R.M.; DI GIOVANNI, E. (Org.). **Oltre l’Occidente: traduzione e alterità culturale**. Milano: Strumenti Bompiani, 2009. p. 479-512.

NEWMARK, P. **A textbook of translation**. London: Prentice Hall, 1988.

_____. **Approaches to translation**. Oxford: Pergamon Press, 1981.

NIDA, E. A. Principles of correspondence. In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. 2nd ed. London: Routledge, 2004. p. 127-140.

_____. **Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating**. Leiden: E.J. Brill, 1964.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NORD, C. El funcionalismo en la enseñanza de traducción. **Mutatis Mutandis**, Medellín, v. 2, n. 2, p. 209-243, 2009. Disponível em:
<<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/2397>>.
Acesso em: 05 out. 2014.

_____. Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: un modelo cuatrifuncional. **Núcleo**, Caracas, n. 27, p. 239-255, 2010. Disponível em:

<http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_n/article/view/2567/2462>. Acesso em: 10 dez. 2014.

NORD, C. Loyalty and fidelity in specialized translation. **Confluências** - Revista de Tradução Científica e Técnica, Lisboa, n. 4, p. 29-41, maio 2006. Disponível em:

<http://web.letras.up.pt/egalvao/TTCIP_Nord%20loyalty%20and%20fidelity.pdf>. Acesso em: 10 out. 2014.

ORTEGA Y GASSET, J. Miséria e esplendor da tradução. Tradução de Mauri Furlan e Mara Gonzalez Bezerra. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 13, p. 5-50, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30232/25187>>. Acesso em: 15 out. 2014.

PATRIOTA, L. M. Cultura, identidade cultural e globalização. **Caos**, Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Universidade Federal da Paraíba, n. 4, p. 1-6, ago. 2022. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/numero4/04patriota.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PAVAM, R. Umberto Eco navega na erudição. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 18 jan. 1995.

PICKEN, J. D. **Literature, metaphor, and the foreign language learner**. London: Palgrave Macmillan, 2007.

POCHADE. In: L'ENCICLOPEDIA Italiana Treccani. [20--?]. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/pochade/>>. Acesso em: 20 set. 2014. Versão *online*.

POUND, E. Guido's relations. In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. 2nd ed. London: Routledge, 2004. p. 26-33.

PRANDI, M. A plea for living metaphors: conflictual metaphors and metaphorical swarms. **Metaphor and Symbol**, London, v. 27, n. 2, p. 148-170, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10926488.2012.667690>>. Acesso em: 11 set. 2012.

_____. La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione. In: CASADIO, C. (Ed.). **Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia**. Sulmona: Prime Vie, 2008. p. 9-52.

_____. Typology of metaphors: implications for translation. **Mutatis Mutandis**, Medellín, v. 3, n. 2, p. 304-332, 2010. Disponível em: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/7415/7004>>. Acesso em: jan. 2011.

_____. Works preliminary to translation. **Rassegna italiana di linguistica applicata XXXIX**: voices on translation, linguistic, multimedia and cognitive perspectives, Roma, v. 39, n. 1-2, p. 33-59, 2007.

PURVEY, J. Why every man should know and obey the scripture, which is the scripture of peoples, as Jerome says. Tradução de Michael Marlowe. In: MARLOWE, M. D. **Bible Research**: internet resources for students of scriptures. [20--?]. Disponível em: <<http://www.bible-researcher.com/wyclif2.html>>. Acesso em: 20 nov. 2014. Capítulo 15 do Prólogo da Bíblia de Wycliffe.

PYM, A. Translation research terms: a tentative glossary for moments of perplexity and dispute. In: PYM, A. (Ed.). **Translation research projects 3**, Tarragona: Intercultural Studies Group, 2011. p. 75-110.

RIBEIRO, G. P. Uma ilha de palavras, como garantia de eternidade. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, Minas Gerais, p. 13, 19-20 fev. 1995.

RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RODRIGUES, S. V. Hermenêutica e tradução: de Walter Benjamin a Haroldo de Campos. In: CARVALHAL, T.F.; REBELLO, L.S.; FERREIRA, E.F.C. (Org.). **Transcrições**. Teoria e Práticas. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004. p. 95-106.

_____. A literatura comparada e os estudos de tradução: algumas direções da pesquisa ocidental contemporânea. **Translatio**, Porto Alegre, n. 3, p. 11-37, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/36824>>. Acesso em: 06 ago. 2014.

SAMOYAL, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SAN GIROLAMO. Le leggi di una buona traduzione. Tradução de Umberto Morrica. In: LA SOGLIA sull'altro: i nuovi compiti del traduttore. Bologna: La Bottega dell'Elefante, 2007. p. 161-162. Extrato da Epístola 57 a São Pamáquio.

SCHLEIERMACHER, F. On the different methods of translating. In: LEFEVERE, A. (Ed.). **Translation, history, culture**: a sourcebook. London: Routledge, 1992. p. 141-166. Extrato da tradução para o inglês da obra publicada em 1813 e intitulada *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*.

SNELL-HORNBY, M. **Translation studies**: an integrated approach. Amsterdam: John Benjamins, 1988.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STEINER, G. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

STORIA ed etimologia. In: LA CREDENZA nelle masche in Piemonte. [20--?]. Disponível em:
<<http://quarini.scuole.piemonte.it/masche/mas2e/credenza.htm#Storia%20ed%20etimologia>>.
Acesso em: 10 ago. 2013.

TAVARES, J. O erudito que vende. **ISTOÉ**, n. 1977, 19 set. 2007. Disponível em:
<http://www.istoe.com.br/reportagens/3099_O+ERUDITO+QUE+VENDE>. Acesso em: 18 set. 2012.

TEIXEIRA, I. S. A memória em A misteriosa chama da Rainha Loana. **MÉTIS: história & cultura**, v. 6, n. 12, p. 65-87, jul./dez. 2007. Disponível em:
<<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/download/837/594>>. Acesso em: 21 ago. 2013.

TEIXEIRA, J. A aventura dos naufragos do conhecimento. **Zero Hora**, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 23 fev. 1995. Segundo Caderno, p. 29.

TEIXEIRA, S. M. C. **Aspectos estilísticos e pragmáticos da língua portuguesa**. Ilhéus: Ed. UESC, 2014. Disponível em:
<http://nead.uesc.br/arquivos/Letras/aspectos_linguisticos/Modulo_aspectos_linguisticos.pdf>.
Acesso em: 20 ago. 2014.

THE MYSTERIOUS Flame of Queen Loana. In: LITERARYWIKI.org. 08 nov. 2011.
Disponível em:
<http://literarywiki.org/index.php?title=The_Mysterious_Flame_of_Queen_Loana>. Acesso em: 10 ago. 2013.

TRIVEDI, H. Translating culture vs. cultural translation. In: ST-PIERRE, P.; PRAFULLA C. K. (Ed.). **In Translation: reflections, refractions, transformations**. Amsterdam: John Benjamins, 2007. p. 277–287. Disponível em:
<<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic543017.files/The%20Politics%20of%20Literary%20Translation/Required/trivedi.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

TYMOCZKO, M. Trajectories of research in translation studies. **Meta: journal des traducteurs**/Meta: translators' journal, Montréal, v. 50, n. 4, p. 1082-1097, 2005. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n4/012062ar.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

TYTLER, A. F. Essays on the Principles of Translation. In: LEFEVERE, A. (Ed.). **Translation, history, culture: a sourcebook**. London: Routledge, 1992. p. 128-135. Extrato da obra *Essays on the Principles of Translation*, publicada em 1790.

VAN DEN BROECK, R. The limits of translatability exemplified by metaphor translation. **Poetics Today**, v. 2, n. 4, p. 73-87, 1981. Disponível em:
<<https://translatiostudium.files.wordpress.com/2012/11/teoria-limits-translatability-and-metaphor-trans-van-den-broeck.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2012.

VAUDEVILLE. In: L'ENCICLOPEDIA Italiana Treccani. [20--?]. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/vaudeville/>>. Acesso em: 20 set. 2014. Versão *online*.

VENUTI, L. (Ed.). **Rethinking translation**: discourse, subjectivity, ideology. London: Routledge, 1992.

_____. (Ed.). **The translation studies reader**. 2nd ed. London: Routledge, 2004.

_____. **The translator's invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

VERMEER, H. J. Skopos and commission in translational action. In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. 2nd ed. London: Routledge, 2004. p. 221-232.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. A. del. La cultura como unidad de traducción. **Pragmalingüística**, Cádiz, n. 3-4, p. 187-203, 1996. Disponível em: <<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/8756/17218342.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 25 out. 2014.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. A. del. Rethinking translation in the 21st century. Tradução de Aída Martínez-Gómez Gómez. **MonTi, Monografías de Traducción e Interpretación**, València, n. 1, p. 39-48, 2009. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13034/1/MonTI_01_06.pdf>. Acesso em: 18 out. 2014.

XATARA, C. M. La traduction phraséologique. **Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal**, v. 47, n. 3, p. 441-444, 2002. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n3/008029ar.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

XATARA, C. M.; SUCCI, T. M. Revisitando o conceito de provérbio. **Veredas online**, Juiz de Fora, v. 1, p. 33-48, 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo31.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

ZILLES, A. M. S. Ainda os equívocos no combate aos estrangeirismos. In: FARACO, C. A. (Org.). **Estrangeirismos**: guerra em torno da língua. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 143-161.

APÊNDICE A – METÁFORAS VIVAS EXTRAÍDAS DOS ROMANCES

TABELA Nº 1

Metáforas vivas encontradas no 1º e 2º capítulo (PARTE I) do romance *Il Pendolo di Foucault* de Umberto Eco (2006) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Ivo Barroso (2013).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
1	Io sapevo – ma chiunque avrebbe dovuto avvertire nell’incanto di quel placido respiro – che il periodo era regolato dal rapporto tra la radice quadrata della lunghezza del filo e quel numero π [...].	9	Eu sabia – mas qualquer um teria podido concluir pela magia daquele plácido respirar – que o período era regulado pela correlação entre a raiz quadrada do comprimento do fio e a do número π [...].	9
2-4	Se, come un tempo, avesse sfiorato con la sua punta uno strato di sabbia umida disteso sopra il pavimento del coro, avrebbe disegnato a ogni oscillazione un solco leggero sul suolo, e il solco, mutando infinitesimalmente di direzione ad ogni istante, si sarebbe allargato sempre più in forma di breccia, di vallo, lasciando indovinare una simmetria raggiata – come lo scheletro di un mandala, la struttura invisibile di un pentaculum, una stella, una mistica rosa . No, piuttosto una vicenda, registrata sulla distesa di un deserto, di tracce lasciate da infinite erratiche carovane . Una storia di lente e millenarie migrazioni [...].	10	Se, como outrora, sua ponta estivesse roçando uma camada de areia úmida espalhada sobre o pavimento do coro, teria desenhado a cada oscilação um leve sulco no solo, e o sulco, mudando infinitesimalmente de direção a cada instante, ter-se-ia alargado sempre em forma de brecha, de vala, deixando adivinhar uma simetria radiada – como um esqueleto de mandala, a estrutura invisível de um pentáculo, de uma estrela, de uma rosa mística . Não melhor talvez o revés, registrado na extensão do deserto, dos traços que deixaram caravanas infinitas e erráticas . Uma história de lentas e milenárias migrações [...].	10
5	In quel momento, alle quattro del pomeriggio del 23 giugno, il Pendolo smorzava la propria velocità a un’estremità del piano d’oscillazione, per ricadere indolente verso il centro, acquistare velocità a metà del suo percorso, sciabolare confidente nell’occulto quadrato delle forze che ne segnava il destino .	10	Naquele momento, às quatro da tarde de 23 de junho, o Pêndulo amortecia a própria velocidade numa extremidade do plano de oscilação, para recair indolente em direção ao centro, readquirir velocidade a meio do percurso e desferir seus golpes de sabre confidentes no quadrado oculto das forças que o destino lhe apontava .	10
6-8	Se fossi rimasto a lungo, resistente al passare delle ore, a fissare quella testa d’uccello, quell’apice di lancia, quel cimiero rovesciato , mentre disegnava nel vuoto le proprie diagonali [...].	10	Se eu permanecesse muito tempo, resistente ao passar das horas, a fixar aquela cabeça de pássaro, aquele ápice de lança, aquele elmo emborcado , enquanto desenhava no vazio as suas diagonais [...].	10
9-13	E io partecipavo ora di quell’esperienza suprema, io che pure mi muovevo con	11	E eu participava agora daquela experiência suprema, eu que, embora me	11

	tutto e col tutto, ma potevo vedere Quello, il Non Movente, la Rocca, la Garanzia, la caligine luminosissima che non è corpo, non ha figura forma peso quantità o qualità [...].		movesse com tudo e com o todo, podia ver o Quid, o Não Movente, a Rocha, a Garantia, a caligem luminosissima que não é corpo, não tem figura forma peso quantidade ou qualidade [...].	
14-15	E infatti subito dopo la coppia si allontanò – lui educato su qualche manuale che gli aveva ottenebrato le possibilità di meraviglia, lei inerte, inaccessibile al brivido dell'infinito [...]. Come non cadere in ginocchio davanti all'altare della certezza?	12	Mas logo em seguida o casal se afastou – ele, tendo estudado nesses manuais que lhe obscureceram as possibilidades de maravilhar-se; ela, inerte, inacessível ao arrepio do infinito [...]. Como não cair de joelhos diante do altar daquela certeza?	12
16-17	E al di là di questa sequenza di antichi oggetti mobili, ora immobili, dall'anima arrugginita, puri segni di un orgoglio tecnologico che li ha voluti esposti alla reverenza dei visitatori [...] si apre il coro, dove fa corona alle oscillazioni del Pendolo l'incubo di un entomologo malato – chele, mandibole, antenne, proglottidi, ali, zampe – un cimitero di cadaveri meccanici che potrebbero rimettersi a funzionare tutti allo stesso tempo [...].	14	E para além dessa sequência de antigos objetos móveis, agora imóveis, de alma enferrujada, puros signos de um orgulho tecnológico que os quiseram expostos à reverência do público [...] abre-se o coro, onde, fazendo coroa às oscilações do Pêndulo, encontra-se o pesadelo de um entomólogo enfermo – queelas, mandíbulas, antenas, proglótides, asas, patas -, um cemitério de cadáveres mecânicos que poderiam voltar a funcionar todos ao mesmo tempo [...].	14
18-19	E i turisti annoiati, [...] possono dunque pensare che dei vecchi signori ottocenteschi con la barba ingiallita di nicotina, il colletto sgualcito e unto, la cravatta nera a fiocco, la redingote puzzolente di tabacco da fiuto, le dita imbrunite di acidi, la mente acida di invidie accademiche, fantasmi da pochade che si chiamavano a vicenda cher maître, abbiano posto quegli oggetti sotto quelle volte per virtuosa volontà espositiva, per soddisfare il contribuente borghese e radicale, per celebrare le magnifiche sorti e progressive?	15	E os turistas enfadados, [...] poderão acaso pensar que os velhos senhores do século XIX, com a barba amarelecida pela nicotina, o colete amarrotado e sebento, a gravata negra e desbotada, a sobrecasaca cheirando a rapé, os dedos escurecidos pelos ácidos, a mente azedada pelas invejas acadêmicas, fantasmas de vaudeville que se chamavam reciprocamente de <i>cher maître</i> , haviam colocado tais objetos sob aquela abóbada por uma virtuosa vontade expositiva, para satisfação do contribuinte burguês e radical, para celebrar os magníficos feitos do progresso?	15
20-23	Di fronte ai velocipedi, buone carrozzerie, ghiotti ricettacoli. Forse non la Panhard Dynavia del '45, troppo trasparente e angusta nella sua tornita aerodinamica, ma certo da considerare l'alta Peugeot 1909, una mansarda, un'alcova . [...] Mi concentrai per un attimo sull'Obéissante, 1873, primo veicolo francese a trazione meccanica, per dodici passeggeri. Se la Peugeot era un appartamento, questo era un palazzo.	17-18	Em frente aos velocípedes, havia boas carrocerias, atraentes esconderijos. Talvez não a Panhard Dynavia de 1945, transparente demais e exígua no seu torneado aerodinâmico, mas era de se considerar a alta Peugeot 1906, uma mansarda, uma alcova . [...] Concentrei-me por um instante na Obéissante 1873, o primeiro veículo francês de tração mecânica, para 12 passageiros. Se a Peugeot era um apartamento, este era um palácio.	17
24-26	In quella mostra, che incominciavo a trovare immonda, di genitali Diesel, vagine a turbina, gole inorganiche che al	18-19	Naquela mostra que eu começava a achar imunda, de genitais a Diesel e vaginas em turbina, gargantas inorgânicas que	18

	tempo loro eruttarono – e forse la notte stessa avrebbero di nuovo eruttato – fiamme, vapori, sibili, o avrebbero ronzato indolenti come cervi volanti, crepitato come cicale, tra quelle manifestazioni scheletriche di una pura funzionalità astratta, automi capaci di schiacciare, segare, spostare, rompere, affettare, accelerare, intoppiare, deglutire a scoppio, singhiozzare a cilindri, disarticolarsi come marionette sinistre, far ruotare tamburi, convertire frequenze, trasformare energie, roteare volani – come avrei potuto sopravvivere?		outrora arrotavam – e que talvez viessem esta noite novamente a arrotar – chamas, vapores, sibilos, ou então volteavam indolentes como pipas, zunindo como cigarras, entre aquelas manifestações esqueléticas de pura funcionalidade abstrata, autômatos capazes de descascar, segar, remover, partir, cortar em fatias, acelerar, ir de encontro, engolir estilhaços, soluçar em cilindros, desarticular-se como marionetes sinistras, fazer tambores rodar, converter frequências, transformar energias, rodar volantes – como teria podido sobreviver?	
27-29	Ero in un museo della tecnica, mi dicevo, sei in un museo della tecnica, una cosa onesta, forse un poco ottusa, ma un regno di morti inoffensivi , sai come sono i musei, nessuno è mai stato divorato dalla Gioconda – mostro androgino, Medusa solo per gli esteti – [...].	19	Estava num museu da técnica; dizia para mim, estás num museu da técnica, uma coisa honesta, talvez um pouco obtusa, mas num reino de mortos inofensivos , tal como são os museus; ninguém jamais foi devorado pela Gioconda – monstro andrógino, Medusa só para estetas – [...].	19
30	E quegli occhialini, e la minuscola clessidra, e il piccolo elettroscopio, e la lente, il coltellino da laboratorio che sembra un carattere cuneiforme, la spatola con leva d'espulsione, la lama di vetro, il crogiolino in terra refrattaria di tre centimetri per produrre un homunculus a misura di gnomo, utero infinitesimale per minuscolissime clonazioni , le scatole d'acajou piene di pacchetti bianchi, come cachet di apotecario di villaggio [...].	21-22	E aqueles óculos minúsculos, a diminuta clessidra e o reduzido eletroscópio, a lente, o bisturi de laboratório que lembra um dos caracteres cuneiformes, a espátula com alavanca de expulsão, a lâmina de vidro, o cadinho de terra refratária de 3 centímetros para produzir um homúnculo do tamanho de um gnomo, útero infinitesimal para clonações , os estojos de acaju cheios de pacotinhos brancos, iguais aos papelotes dos boticários do interior [...].	21-22
31-34	La sala Lavoisier del Conservatoire è una confessione, un messaggio cifrato , una epitome del conservatorio tutto, irrisione dell'orgoglio del pensiero forte della ragione moderna, sussurro di altri misteri .	22	A sala Lavoisier do Conservatoire é uma confissão, uma mensagem cifrada , um epítome do próprio conservatório, irrisão do orgulho do forte pensamento da razão moderna, sussurro de outros mistérios .	22

TABELA Nº 2

Metáforas vivas encontradas no 1º capítulo do romance *L'isola del Giorno Prima* de Umberto Eco (2011) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Marco Lucchesi (2010).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
1	Dev'essere stata la forza della disperazione: ha calcolato se aveva più	06	Deve ter sido a força do desespero: calculou se tinha maior fôlego para gritar	10

	fiato per gridare (ma la gola era un fuoco secco) o per liberarsi dalle corde che l'avevano rigato di solchi lividi e tentare l'ascesa.		(mas a garganta era um fogo seco) ou para libertar-se das cordas que o haviam marcado com sulcos lívidos, e tentar subir.	
2-3	Deve essersi rimesso presto in forza, o era in forza quando ne scriveva, poiché si diffonde – letteratissimo – sulle delizie del suo festino, mai n'ebbe Olimpo pari ai suoi banchetti, soave ambrosia a me dall'imo ponto, il mostro a cui la morte ora m'è vita...	08	Deve ter recuperado logo as forças, ou já estava em plena forma, quando escrevia, pois se derrama – literatíssimo – sobre as delícias de seu festim; jamais o Olimpo conheceu banquetes iguais aos seus, suave ambrosia do mar profundo, monstro, cuja morte agora é vida para mim...	11
4-5	Sole della mia ombra, luce della mia notte , perché il cielo non mi ha depresso in quella tempesta che aveva così fieramente eccitato?	08	Sol de minha sombra, luz de minha noite , por que o céu não me abateu naquela tempestade que me havia tão ferozmente aguilhoado?	12
6-8	Forse, se il cielo pietoso non mi invierà soccorso, Voi non leggerete mai questa lettera che ora vi scrivo, e arso come una face dalla luce di questi mari io mi farò oscuro agli occhi vostri, siccome una Selene che, troppo ahimè goduto della luce del suo Sole, a mano a mano che compie il suo viaggio oltre la curva estrema del nostro pianeta, derubata del soccorso dei raggi dell'astro suo sovrano , dapprima si assottiglia a imagine della falce che le recide la vita, poi, sempre più illanguidita lucerna del tutto si dissolve in quel vasto ceruleo scudo ove l'ingegnosa natura forma eroiche imprese ed emblemi misteriosi dei suoi segreti.	08	Talvez, se o céu piedoso não me houver de acudir, vós não podereis jamais ler esta carta que eu agora vos escrevo, e abrasado como um facho de luz destes mares, eu hei de tornar-me oculto ao vosso olhar, como se fora uma Selene que muito desfrutou – ai de mim! – a luz de seu Sol, e ao cumprir sua viagem além da curvatura estrema de nosso planeta, furtada ao socorro dos raios de seu astro soberano , primeiro se adelgaça, seguindo a imagem de uma foice que põe termo à vida, e depois, lanterna esmaecida , de todo se dissolve naquele vasto cerúleo escudo , onde a engenhosa natureza forma heroicas empresas e emblemas misteriosos de seus segredos.	12
9-18	E solo vivo, ardente opacità e tenebrosa fiamma, vago fantasma che la mia mente configurando sempre uguale in questa avversa pugna di contrari vorrebbe prestare alla vostra. Salvando la vita in questa lignea rocca , in questo flutuante bastione, prigioniero del mare che mi difende dal mare, punito dalla clemenza del cielo, nascosto in questo imo sarcofago aperto a tutti i soli, in questo aereo sotterraneo , in questo carcere inespugnabile che mi offre la fuga d'ogni lato, io dispero di vedervi un giorno.	08	E vivo solitário, ardente opacidade e tenebrosa chama, vago fantasma que minha mente configurando sempre igual nesta adversa pugna de contrários quisera emprestar à vossa. Salvando a vida nesta lenhosa fortaleza , neste flutuante bastião, prisioneiro do mar que me defende do mar, punito pela clemência do céu, amorado neste imo sarcófago , aberto a todos os sóis, neste aéreo subterrâneo , neste cárcere inexpugnável que me oferece a fuga por todos os lados, aflijo-me para ver-vos um dia.	12
19	Signora, io vi scrivo come a offrirvi, indegno omaggio, la rosa sfiorita del mio sconforto .	08	Senhora, escrevo para vós como para oferecer-vos, homenagem indigna, a rosa desfalecida do meu desassossego .	12
20	Ma anche qui, come tradurre il diario di qualcuno che vuol rendere visibile per metafore perspicaci quello che vede male, mentre va di notte con gli occhi malati?	09	Mas também aqui, como traduzir o diário de alguém que deseja tornar visível, por metáforas perspicazes, aquilo que mal consegue enxergar, enquanto caminha de noite com os olhos doentes?	13

21	Roberto [...] nomina in modo impreciso la nave, le sue parti e gli oggetti di bordo. Alcuni gli sono familiari e li ha sentiti menzionare dai marinai, altri ignoti, e li descrive per quel che gli appaiono. Ma anche gli oggetti noti, e segno che sull' <i>Amarilli</i> la ciurma doveva esser fatta di avanzi dei sette mari [...].	11	Roberto [...] cita de maneira imprecisa o navio, as suas partes e os objetos de bordo. Alguns lhe são familiares, e os ouviu mencionar pelos marinheiros, outros ignorados, e os descrevo de acordo com aquilo que lhe parecem. Mas também os objetos conhecidos, sinal de que no <i>Amarilli</i> a chusma devia ter sido feita com as sobras dos sete mares [...].	14
22	Era tornato nella camera di comando: uscendo sulla galleria si poteva vedere l'Isola, si poteva – scriveva Roberto – fissar con occhi di lonza il suo silenzio.	13	Voltara à cabine de comando: saindo para a galeria, podia-se ver a Ilha, podia-se – escrevia Roberto – fixar com olhos de pantera o seu silêncio.	16
23	Questa notizia non inquietò Roberto: la sua peste l'aveva avuta tredici anni prima, e tutti sanno che chi ha avuto il morbo ha acquisito una sorta di grazia, come se quella serpe non osasse introdursi per la seconda volta nei lombi di chi l'aveva domata una prima .	13	Tal notícia não inquietou Roberto: ele contraíra a sua peste treze anos antes, e, como todos sabem, quem teve o morbo adquiriu uma espécie de graça, como se aquela serpente não ousasse introduzir-se uma segunda vez nas entranhas de quem a domara anteriormente .	17
24 - 26	Naufragare su una nave deserta è già un caso innaturale, ma se almeno la nave fosse stata abbandonata dagli uomini e da Dio come relitto impraticabile, senza oggetti di natura o d'arte che la rendessero appetibile ostello , questo sarebbe stato nell'ordine delle cose, e delle cronache dei naviganti; ma trovarla così, disposta come per un ospite gradito e atteso, come un'offerta insinuante, questo incominciava a sapere di zolfo, ben più dell'acqua . A Roberto vennero in mente varie favole che gli raccontava la nonna, e altre in più bella prosa che venivano lette nei salotti parigini, dove principesse smarrite nel bosco entrano in una rocca e trovano camere sontuosamente arredate con letti e baldacchini, e armadi pieni di vesti lussuose, o addirittura tavole imbandite... E si sa, l'ultima sala avrebbe riservato la rivelazione sulfurea della mente maligna che aveva teso il calappio.	15-16	Naufragar num navio deserto é já um caso inatural, mas se, pelo menos, o navio tivesse sido abandonado pelos homens e por Deus como despojo impraticável, sem objetos da natureza ou de arte que o tornassem um refúgio cobiçado , isso estaria na ordem das coisas e na crônica dos navegantes; mas encontrá-lo deste modo, arrumado como se estivesse para receber um hóspede bem-vindo e esperado, como se fosse uma oferta insinuante, isso começava a cheirar a chamusco, mais do que a enxofre . Ocorreram-lhe as fábulas que lhe contava sua avó, e outras, em mais bela prosa, que eram lidas nos salões parisienses, onde princesas perdidas no bosque entram num castelo e encontram quartos sontuosamente decorados com leitos, dosséis e armários, cheios de roupas luxuosas, ou até mesas bem arrumadas... E a última sala, como se sabe, reservaria a revelação fulminante da mente maligna que engendrara a cilada.	19
27	Tergiversò, risalì sul ponte, e per fortuna intravide l'alba che già sbavava cerea sul metallo dei cannoni, sino ad allora accarezzato dai riflessi lunari.	16	Tergiversou, tornou a subir ao convés e, por sorte, entreviu a alvorada que já se derramava cérea sobre o metal dos canhões, até então acariciados pelos reflexos lunares.	20
28	Come un Risurgente d'Ungheria attraversò di corsa la coperta per tornare al castello di poppa, entrò nella camera ormai sua, barricò, chiuse le uscite sulla galleria, si mise le armi a portata di mano, e si apprestò a dormire per non vedere il Sole,	17	Como um Ressurgente da Hungria, atravessou correndo a coberta para voltar ao castelo da popa, entrou no quarto que já era seu, entrincheirou-se, fechou as saídas que davam para a galeria, pôs as armas ao alcance das mãos e preparou-se para	20

	carnefice che taglia con l'ascia dei suoi raggi il collo all'ombre.		dormir, para não ver o Sol, carrasco que corta, com o machado de seus raios, o pescoço das sombras.	
29 - 30	Sin dalla sera prima l'aria si era come ammalata di catarro , e pareva che l'occhio del cielo, pregno di lacrime , già non riuscisse più a sostenere la vista della distesa delle onde.	17	Desde a primeira noite, o ar estava como que adoecido de catarro , e parecia que o olhar do céu, grávido de lágrimas , já não suportasse ver a amplidão das ondas.	20
31 - 32	Roberto, le cui viscere già vaticinavano l'imminente tremoto, si butta sul giaciglio, cullato ormai da una nutrice di ciclopi , si assopisce tra sogni irrequieti di cui sogna nel sogno di cui dice, e cosmopea di stupori accoglie in grembo.	17	Roberto, cujas vísceras já vaticinavam o terremoto iminente, joga-se na enxerga, embalado agora por uma nutriz de ciclopes , adormece entre sonhos irrequietos nos quais sonha o sonho que descreve, e cosmopeia de assombro acolhe em seu regaço.	20
33	Si sveglia al baccanale dei tuoni e alle urla dei marinai [...].	17	Desperta com a orgia dos trovões e com os gritos dos marinheiros [...].	20
34 - 35	Da una breccia della murata Roberto vede, o sogna di aver visto, cicladì d'ombre accumulate a lampi che scorrono errando per i campi ondosi , il che mi pare un consentir troppo al gusto della citazione preziosa.	18	Por uma brecha da amurada, Roberto vê, ou sonha ter visto, cíclades de sombras acumuladas aos raios que passam errantes pelos campos undosos , o que me parece uma grande concessão ao gosto da citação preciosa.	21
36 - 37	[...] e Roberto con la sua tavola scivola in un abisso sopra il quale egli scorge, scendendo, l'Oceano che libero ascende a simular dirupi, nel deliquio dei cigli vede sorgere Piramidi cadute, si ritrova acquorea cometa che fugge lungo l'orbita di quel turbine d'umidi cieli.	18	[...] e Roberto com a sua tábua escorrega num abismo, no qual avista, ao descer, o Oceano que livre ascende a simular despenhadeiros; no delíquio dos olhos vê surgir Pirâmides caídas, e reconhece um aquoso cometa que foge ao longo de uma órbita daquele turbilhão de úmidos céus.	21
38 - 42	Fascini di meteore impazzite fan controcanto all'area sediziosa e rotta in tuoni , il cielo è un alternarsi di luci remotissime e rovesci di tenebra, e Roberto dice di aver visto Alpi spumose entro lubrici solchi che hanno le schiume trasformate in messi , e Cerere fiorita tra zaffiri riflessi, e a tratti un precipitare di ruggenti opali , come se la tellurica figlia Proserpina avesse preso il comando esiliando la frugifera madre.	18	Feixes de meteoros desvairados fazem contracanto ao ar sedicioso dilacerado em trovões ; o céu é um alternar-se de luzeiros remotíssimos e reversos de trevas, e Roberto afirma ter visto Alpes espumosos entre sulcos resvaladiços que as espumas transformaram em messes , e Ceres florida entre safíreos reflexos; e, de quando em quando, um precipitar de ruidosas opalas , como se a telúrica filha Proserpina tivesse assumido o comando, exilando a mãe frugífera.	21
43 - 45	Solo dopo soporrà sognando che la tavola, per pietoso decreto, o per istinto di cosa natante, si adegui a quella giga e, com'era discesa, naturalmente risalga, acquetandosi in una lenta sarabanda – poi che nella collera degli elementi si sovvertono anche le regole di ogni urbana sequenza di danze – e con sempre più vaste perifrasi l'allontani dall'ombilico della giostra, ove invece sprofonda,	18	Somente depois, deverá supor, sonhando, que a tábua, por piedoso decreto ou por instinto de coisa flutuante, pôde adequar-se àquela giga e, como havia descido, naturalmente torne a subir, aquietando-se numa lenta sarabanda – pois na cólera dos elementos subvertem-se também as regras de toda sequência polida de danças -, e com perífrases cada vez mais vastas o afaste do umbigo da justa, onde, ao	21- 22

	trottola versipelle nelle mani dei figli di Eolo, la sventurata <i>Amarilli</i> , bompreso al cielo.		contrário, afunda, rodopia nas mãos dos filhos de Éolo, o desventurado <i>Amarilli</i> , gurupés virado para o céu.	
46	Ma quella tavolozza quasi nordica gli bastava per capire che quel profilo, che gli era parso omogeneo nella notte, era dato dai contorni di una collina boschiva [...].	20	Mas aquela paleta quase nórdica bastava-lhe para entender que aquele perfil, que lhe parecera homogêneo na noite, fora dado pelos contornos de uma colina silvestre [...].	23
47	Era a Casale, e di fronte a lui si stendeva l'armata spagnola, col suo rumore di carriaggi, il cozzar delle armi, le voci tenorili dei castigliani, il vociare dei napoletani, l'aspro grugnito dei lanzichenecchi [...].	21	Estava em Casale: diante dele, a armada espanhola, com o barulho de seus carros, o bater das armas, as vozes de tenor dos castelhanos, o vozerio dos napolitanos, o áspero grunhido dos lansquenetes [...].	24

TABELA Nº 3

Metáforas vivas encontradas no 6º capítulo do romance *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* de Umberto Eco (2004) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Eliana Aguiar (2005).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
1	Forse, prima che su molti libri di avventure, ho esplorato la policroma pluralità delle razze e popoli della terra su quelle stampe, incorniciate quasi a filo, molte ormai sbiadite per anni e anni di luce solare che le avevano rese ai miei occhi epifanie dell'esotico .	97	Talvez, antes dos muitos livros de aventuras, eu tenha explorado a policromática pluralidade das raças e povos da terra naquelas gravuras, com molduras quase lineares, muitas já desbotadas por anos e anos de luz do sol, que a meus olhos se transformavam em epifanias do exótico .	99
2	Lí mi ha preso un groppo al piloro, come quando in ospedale avevo visto la foto dei miei il giorno delle nozze. La misteriosa fiamma .	98	Fiquei com um nó na garganta, como quando vi, no hospital, a foto de meus pais em seu casamento. A misteriosa chama .	100
3-4	Ecco, così doveva essere la stanza del nonno quando era vissuta, il magazzino di un salvatore d'ogni materiale tipografico che altri avrebbero gettato nella pattumiera, la stiva di un vascello fantasma che trasportava documenti dimenticati dall'uno all'altro mare, un posto da perdersi, a voler frugare in ogni fascio o catafascio.	102	Pronto, assim devia ser o quarto de meu avô quando era vivo, o armazém de um salvador de todo tipo de material tipográfico, que outros jogariam no lixo, a estiva de um navio fantasma que transportava documentos esquecidos de um mar para outro, um lugar onde alguém poderia se perder se começasse a remexer cada pilha ou calhamaço.	104
5	A una parete, attaccata con due chiodini, una immagine che mi ha provocato un'altra misteriosissima fiamma .	103	Em uma parede, presa por dois preguinhos, uma imagem que provocou outra misteriosíssima chama .	105

6-7	Io dunque conoscevo Sibilla da un tempo immemorabile, io un mese fa in studio l'avevo semplicemente riconosciuta. Ma il riconoscimento, anziché gratificarmi e muovermi a tenerezze rinnovate, mi raggrinziva ora l'animo . Perché in quel momento mi rendevo conto che, vedendo Sibilla, io avevo semplicemente ridato vita a un cammeo della mia infanzia .	108	Donde, conhecia Sibilla de um tempo imemorial, um mês atrás, no estúdio, eu só a reconhecera. Mas o reconhecimento, ao invés de gratificar-me, levar-me a ternuras renovadas, agora me encrespava a alma . Porque naquele momento eu me dava conta de que ver Sibilla simplesmente trouxera à vida um camafeu da minha infância .	110
8	Sono dunque cresciuto pensando che l'uomo fosse irrimediabilmente malvagio e la vita un racconto pieno d'urlo e furore?	112	Cresci então pensando que o homem fosse irremediavelmente mau e a vida um conto cheio de som e fúria?	114
9	Comunque era indubbio che lì a Solara ogni parola ne evocava un'altra. Sarei risalito per quella catena sino alla parola finale? Quale? "Io"?	113	De todo modo era indubitável que em Solara uma palavra evocava outra. Conseguiria subir por essa cadeia até a palavra final? E qual? "Eu"?	115
10-12	Chissà quanto mi hanno inquietato quelle figure che emergevano sempre da un fondo scuro, delineate per sottili tratti neri alternati a ferite biancastre , un universo privo di zone cromatiche campite in modo omogeneo, una visione fatta di graffi , striature, riflessi abbacinati per assenza di traccia, un mondo visto da un animale con una retina tutta sua, forse così lo vedono i buoi e i cani, o le lucertole. Un mondo spiato di notte attraverso una veneziana dalle strisce sottilissime . Attraverso queste incisioni entravo nel mondo chiaroscurato della finzione: alzavo gli occhi dal libro, ne uscivo, venivo ferito dal pieno sole, poi di nuovo giù [...].	115	Quem sabe quanto me inquietaram essas figuras que emergiam sempre de um fundo escuro, delineadas com finos traços negros alternados a feridas esbranquiçadas , um universo desprovido de zonas cromáticas campidas de modo homogêneo, uma visão toda feita de arranhões , estriamentos, reflexos embaçados por ausência de traço, um mundo visto por um animal com uma retina bem particular, talvez vejam assim os bois e os cães, ou as lagartixas. Um mundo espiado à noite atrás de uma veneziana de tiras finíssimas . Eu entrava no mundo claro-escuro da ficção através dessas incisões: levantava os olhos do livro, saía, o sol a pino me feria, e de volta para baixo [...].	117
13-14	La massima parte delle vicende si svolge in mari gelati coperti di foschia boreale. Sono cieli di madreperla, che le incisioni rendono nebbiosi in contrasto col biancore dei ghiacci. Una cortina di vapori grigi , una sfumatura latteia ancora più intensa... [...] Un diluvio di cenere bianca , con squarci momentanei tra i quali s'indovina un caos di forme malcerte...	117	A maior parte dos acontecimentos tem lugar em mares gelados cobertos de névoa boreal. São céus de madrepérola, que as incisões tornam nevoentos em contraste com a brancura dos gelos. Uma cortina de vapores cinzentos , uma nuance leitosa mais evidente que nunca... [...] Um aguaceiro de cinzas brancas , com fendas momentâneas entre as quais adivinha-se um caos de formas incertas...	119

APÊNDICE B – LISTAS EXTRAÍDAS DOS ROMANCES

TABELA Nº 1

Listas encontradas no 1º e 2º capítulo (PARTE I) do romance *Il Pendolo di Foucault* de Umberto Eco (2006) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Ivo Barroso (2013).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
1	Io sapevo [...] che il periodo era regolato dal rapporto tra la radice quadrata della lunghezza del filo e quel numero π che, irrazionale alle menti sublunari, per divina ragione lega necessariamente la circonferenza al diametro di tutti i cerchi possibili – così che il tempo di quel vagare di una sfera dall'uno all'altro polo era effetto di una arcana cospirazione tra le più intemporal delle misure, l'unità del punto di sospensione, la dualità di una astratta dimensione, la natura ternaria di π, il tetragono segreto della radice, la perfezione del cerchio.	9	Eu sabia [...] que o período era regulado pela correlação entre a raiz quadrada do comprimento do fio e a do número π , que, embora irracional para as mentes sublunares, relaciona, por alguma razão divina, a circunferência ao diâmetro de todos os círculos possíveis – de modo que o oscilar de uma esfera de um polo a outro decorre de uma arcana conspiração entre a mais intemporal das medidas, a unidade do ponto de suspensão, a dualidade de uma dimensão abstrata, a natureza terciária do π, o tetragono secreto da raiz e a perfeição do círculo.	9
2	E io partecipavo ora di quell'esperienza suprema, io che pure mi muovevo con tutto e col tutto, ma potevo vedere Quello, il Non Movente, la Rocca, la Garanzia, la caligine luminosissima che non è corpo, non ha figura forma peso quantità o qualità, e non vede, non sente, né cade sotto la sensibilità, non è in un luogo, in un tempo o in uno spazio, non è anima, intelligenza, immaginazione, opinione, numero, ordine, misura, sostanza, eternità, non è né tenebra né luce, non è errore e non è verità.	11	E eu participava agora daquela experiência suprema, eu que, embora me movesse com tudo e com o todo, podia ver o Quid, o Não Movente, a Rocha, a Garantia, a caligem luminosíssima que não é corpo, não tem figura forma peso quantidade ou qualidade, e não vê, não sente, não é apreendido pela sensibilidade, não é um lugar, nem um tempo ou um espaço, não é alma, inteligência, imaginação, opinião, número, ordem, medida, substância, eternidade, não é treva nem luz, não é erro nem verdade.	11-12
3-4-5	E al di là di questa sequenza di antichi oggetti mobili, ora immobili [...], si apre il coro, dove fa corona alle oscillazioni del Pendolo l'incubo di un entomologo malato – chele, mandibole, antenne, proglottidi, ali, zampe – un cimitero di cadaveri meccanici che potrebbero rimettersi a funzionare tutti allo stesso tempo – magneti, trasformatori monofase, turbine, gruppi convertitori, macchine a vapore, dinamo – e in fondo, oltre il Pendolo, nell'ambulacro, idoli assiri, caldaici,	14	E para além dessa sequência de antigos objetos móveis, agora imóveis [...], abre-se o coro, onde, fazendo coroa às oscilações do Pêndulo, encontra-se o pesadelo de um entomólogo enfermo – quelas, mandíbulas, antenas, proglótides, asas, patas -, um cemitério de cadáveres mecânicos que poderiam voltar a funcionar todos ao mesmo tempo – magnetos, transformadores monofásicos, turbinas, grupos conversores, máquinas a vapor, dínamos – e, ao fundo, além do Pêndulo,	14-15

	cartaginesi, grandi Baal dal ventre un giorno rovente, vergini di Norimberga col loro cuore irto di chiodi messo a nudo [...].		no ambulacro, ídolos assírios, caldeus, cartagineses, grandes Baals de ventres outrora incandescentes, virgens de Nuremberg com seus corações hirtos de cravos postos a nu [...].	
6	E i turisti annoiati [...], possono dunque pensare che dei vecchi signori ottocenteschi con la barba ingiallita di nicotina, il colletto sgualcito e unto, la cravatta nera a fiocco, la redingote puzzolente di tabacco da fiuto, le dita imbrunite di acidi, la mente acida di invidie accademiche , fantasmi da pochade [...].	15	E os turistas enfadados [...], poderão acaso pensar que os velhos senhores do século XIX, com a barba amarelecida pela nicotina, o colete amarrotado e sebento, a gravata negra e desbotada, a sobrecasaca cheirando a rapé, os dedos escurecidos pelos ácidos, a mente azedada pelas invejas acadêmicas , fantasmas de vaudeville [...].	15
7	In quella mostra, che incominciavo a trovare immonda, di genitali Diesel, vagine a turbina, gole inorganiche che ai tempo loro eruttarono – e forse la notte stessa avrebbero di nuovo eruttato – fiamme, vapori, sibili, o avrebbero ronzato indolenti come cervi volanti, crepitato come cicale, tra quelle manifestazioni scheletriche di una pura funzionalità astratta, automi capaci di schiacciare, segare, spostare, rompere, affettare, accelerare, intoppiare, deglutire a scoppio, singhiozzare a cilindri, disarticolarsi come marionette sinistre, far ruotare tamburi, convertire frequenze, trasformare energie, roteare volani – come avrei potuto sopravvivere?	19	Naquela mostra que eu começava a achar imunda, de genitais a Diesel e vaginas em turbina, gargantas inorgânicas que outrora arrotavam – e que talvez viessem esta noite novamente a arrotar – chamas, vapores, sibilos, ou então volteavam indolentes como pipas, zunindo como cigarras, entre aquelas manifestações esqueléticas de pura funcionalidade abstrata, autômatos capazes de descascar, segar, remover, partir, cortar em fatias, acelerar, ir de encontro, engolir estilhaços, soluçar em cilindros, desarticular-se como marionetes sinistras, fazer tambores rodar, converter frequências, transformar energias, rodar volantes – como teria podido sobreviver?	18
8	E quegli occhialini , e la minuscola clessidra , e il piccolo elettroscopio , e la lente , il coltellino da laboratorio che sembra un carattere cuneiforme, la spatola con leva d'espulsione, la lama di vetro, il crogiolino in terra refrattaria di tre centimetri per produrre un homunculus a misura di gnomo, utero infinitesimale per minuscolissime clonazioni, le scatole d'acajou piene di pacchettini bianchi, come cachet di apotecario di villaggio, avvolti in pergamene vergate di caratteri intraducibili, con specimen mineralogici (ci si dice), in verità frammenti della Sindone di Basilide, reliquiari col prepuzio di Ermete Trismegisto, e il martello da tappeziere lungo ed esile per battere l'inizio di un brevissimo giorno del giudizio, un'asta di quintessenze da svolgersi tra il Piccolo Popolo degli Elfi di Avalon, e l'ineffabile piccolo apparecchio per l'analisi della combustione degli oli, i	21-22	E aqueles óculos minúsculos , a diminuta clepsidra e o reduzido eletroscópio , a lente , o bisturi de laboratório que lembra um dos caracteres cuneiformes, a espátula com alavanca de expulsão, a lâmina de vidro, o cadinho de terra refratária de 3 centímetros para produzir um homúnculo do tamanho de um gnomo, útero infinitesimal para clonações, os estojos de acaju cheios de pacotinhos brancos, iguais aos papelotes dos boticários do interior, envoltos em pergaminhos vincados de caracteres intraduzíveis, como espécimens mineralógicos (assim se diz), mas na verdade fragmentos da Síndrome de Basílide, relicários com o prepúcio de Hermes Trismegisto, e o martelo de tapeceiro comprido e fino para bater o início de um brevíssimo dia de juízo, uma hasta de quintessências a realizar-se entre o Pequeno Povo dos Elfos de Avalon, o inefável e miniatural aparelho para analisar a combustão dos	21-22

	globuli di vetro disposti a petali di quadrifoglio, più quadrifogli collegati l'un l'altro da tubi d'oro, e i quadrifogli ad altri tubi di cristallo , e questi a un cilindro cupreo , e poi – a picco in basso – un altro cilindro d'oro e di vetro, e altri tubi , a discesa, appendici pendule , testicoli , glandole , escrescenze , creste...		óleos, os glóbulos de vidro dispostos em pétalas de quadrifólios, e outros quadrifólios coligados uns aos outros por tubos de ouro, e os quadrifólios a outros tubos de cristal , e estes a um cilindro de cobre , e ainda – a prumo embaixo – outro cilindro de ouro e vidro, e mais tubos , descendentes , apêndices , pênseis , testículos , glândulas , excrecências , cristas...	
9	Sala collettanea, era questa, che alternava porcellane cinesi e vasi androgini di Lalique, poteries, maioliche, faenze, muranerie , e in fondo, in una teca enorme, in grandezza naturale e a tre dimensioni, un leone che uccideva un serpente.	23	Era uma sala de coleções, onde se alternavam as porcelanas chinesas e os vasos andróginos de Lalique, cerâmica, maiólicas, faianças e muranos e, ao fundo, num armário enorme, em tamanho natural e a três dimensões, um leão que esmagava uma serpente.	23
10	Il Demiurgo, l'odioso prodotto della Sophia, il primo arconte, Ildabaoth, il responsabile del mondo e del suo radicale difetto [...].	23	O Demiurgo, odioso produto da Sophia, o primeiro arconte, Ildabaoth, responsável pelo mundo e sua radical imperfeição [...].	23

TABELA Nº 2

Listas encontradas no 1º capítulo do romance *L'isola del Giorno Prima* de Umberto Eco (2011) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Marco Lucchesi (2010).

Nº	TESTO-FONTE (Ital.) <i>L'isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TESTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
1	Salvando la vita in questa lignea rocca , in questo fluttuante bastione , prigioniero del mare che mi difende dal mare, punito dalla clemenza del cielo, nascosto in questo imo sarcofago aperto a tutti i soli, in questo aereo sotterraneo , in questo carcere inespugnabile che mi offre la fuga d'ogni lato [...].	8	Salvando a vida nesta lenhosa fortaleza , neste flutuante bastião , prisioneiro do mar que me defende do mar, punido pela clemência do céu, amorado neste imo sarcófago , aberto a todos os sóis, neste aéreo subterrâneo , neste cárcere inexpugnável que me oferece a fuga por todos os lados [...].	12
2	[...] Roberto ne concluse che anche la Daphne era un fluyt olandese, o flauto , o flûte , o fluste , o flyboat , o fliebote , come variamente si chiamavano quelle navi da commercio [...].	11	[...] Roberto concluiu que também o Daphne era um fluyt holandês, ou uma urca , ou flûte , ou fluste , ou flyboat ; ou fliebote , como diferentemente eram chamados aqueles navios comerciais [...].	15
3	Come un Risurgente d'Ungheria attraversò di corsa la coperta per tornare al castello di poppa, entrò nella camera ormai sua, barricò , chiuse le uscite sulla galleria, si mise le armi a portata di mano, e si apprestò a dormire per non vedere il Sole [...].	17	Como um Ressurgente da Hungria, atravessou correndo a coberta para voltar ao castelo da popa, entrou no quarto que já era seu, entrincheirou-se , fechou as saídas que davam para a galeria, pôs as armas ao alcance das mãos e preparou-se para dormir, para	20

			não ver o Sol [...].	
4	Agitato, sognò il suo naufragio, e lo sognò da uomo d'ingegno, per cui anche nei sogni, e soprattutto in quelli, bisogna fare in modo che le preposizioni abbelliscano il concetto, che i rilievi lo ravvivino, le misteriose connessioni lo rendano denso, profondo le considerazioni, elevato le enfasi, dissimulato le allusioni, e le trasmutazioni sottile.	17	Agitado, sonhou o seu naufrágio, e sonhou-o como um homem de engenho, para quem nos sonhos, sobretudo nestes, é preciso fazer com que as preposições adornem o conceito; que os relevos o vivifiquem; que as misteriosas conexões o tornem denso; profundo, as considerações; elevado, as ênfases; dissimulado, as alusões, e as transmutações sutis.	20
5	E con essa ogni altra anima vivente nella sua stiva, l'ebreo destinato a trovare nella Gerusalemme Celeste la Gerusalemme terrena che non avrebbe mai più raggiunto, il cavaliere maltese per sempre separato dall'Isola Escondida, il dottor Byrd coi suoi accoliti e – finalmente sottratto dalla natura benigna ai conforti dell'arte medica – quel povero cane infinitamente ulcerato [...].	19	E com ele todas as almas vivas na sua estiva: o judeu destinado a encontrar, na Jerusalém Celeste, a Jerusalém terrena que não teria jamais alcançado; o cavaleiro maltês , para sempre separado da ilha Escondida; o doutor Byrd , com seus acólitos e – finalmente subtraído pela natureza benigna dos confortos da arte médica – aquele pobre cão infinitamente ulcerado [...].	22
6	A migliaia salutavano il levar del sole: gli parve di riconoscere, tra grida di pappagalli, l'usignolo, il merlo, la calandra , un numero infinito di rondini , e persino il rumore acuto della cicala e del grillo [...].	20	Saudavam aos milhares o nascer do sol; pareceu-lhe reconhecer, entre os gritos de papagaios, o rouxinol, o melro, a calandra , um número infinito de andorinhas e até mesmo o som agudo da cigarra e do grilo [...].	23
7	Era a Casale, e di fronte a lui si stendeva l'armata spagnola, col suo rumore di carriaggi, il cozzar delle armi, le voci tenorili dei castigliani, il vociare dei napoletani, l'aspro grunito dei lanzichenecchi , e sullo sfondo qualche suono di tromba che perveniva ovattato, e i colpi attutiti di qualche tiro d'archibugio, cloc, pof, taa-pum , come i mortaretti di una festa patronale	21	Estava em Casale: diante dele, a armada espanhola, com o barulho de seus carros, o bater das armas, as vozes de tenor dos castelhanos, o vozerio dos napolitanos, o áspero grunhido dos lansquenetes , e, ao fundo, alguns sons de trombeta que chegavam abafados, e os baques abrandados de alguns tiros de arcabuz, cloc, pof, taa-pum , como os fogos de artifício de uma festa do santo padroeiro.	24

TABELA Nº 3

Listas encontradas no 6º capítulo do romance *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* de Umberto Eco (2004) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Eliana Aguiar (2005).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
----	--	---------	--	---------

1-2	<p>Nel corridoio di destra c'erano pezzi d'Imagerie d'Epinal, che raffiguravano eventi storici, <i>Bombardement d'Alexandrie, Siège et bombardement de Paris par les Prussiens, Les grandes journées de la Révolution Française, Prise de Pékin par les Alliés</i>, e altri erano spagnoli, una serie di piccoli esseri mostruosi, <i>Los Orrelis</i>, una <i>Colección de monos filarmonicos</i>, un <i>Mundo al Revés</i>, e due di quelle scale allegoriche con le varie età della vita, una per gli uomini e l'altra per le donne, la culla e i bambini con le dande al primo gradino, e poi via via sino all'età adulta al sommo, con i personaggi belli e radiosi su un podio olimpionico; quindi la lenta discesa di figure vieppiù anziane che si riducevano all'ultimo gradino, come voleva la Sfinge, a esseri con tre gambe, due tremuli stecchi piegati e il bastone, accanto a una immagine della morte in attesa.</p>	94	<p>No corredor da direita havia peças de Imagérie d'Epinal, representando acontecimentos históricos, <i>Bombardement d'Alexandrie, Siège et bombardement de Paris par les Prussiens, Les grandes journées de la Révolution Française, Prise de Pékin par les Alliés</i>, as outras eram espanholas, uma série de pequenos seres monstruosos, <i>Los Orrelis</i>, uma <i>Colécion de monos filarmonicos</i>, um <i>Mundo al revés</i> e duas daquelas escadas alegóricas com as várias idades da vida, uma para os homens e outra para as mulheres, o berço e as crianças com andadeiras no primeiro degrau e assim por diante até a idade adulta no topo, com personagens belos e radiosos sobre um pódio olímpico; depois, a lenta descida de figuras cada vez mais velhas, que se reduziam, no último degrau, como queria a Esfinge, a seres com três pernas, dois trêmulos palitos arqueados e uma bengala, ao lado da imagem da morte que espera.</p>	96
3	<p>Qui ai muri c'erano delle stampe tedesche, di fattura molto precisa, <i>Zur Geschichte der Kostüme</i>, splendide donne del Borneo e belle giavanesi, mandarini cinesi, slavi di Sebenico con le pipe lunghe quanto i baffi, pescatori napoletani e briganti romani col trombone, spagnoli di Segovia e Alicante, ma anche costumi storici, imperatori bizantini, papi e cavalieri d'epoca feudale, templari, dame del Trecento, mercanti ebrei, moschettieri del re, ulani, granatieri napoleonici.</p>	96	<p>Aqui, nas paredes, havia gravuras alemãs, muito bem-feitas, <i>Zur Geschichte der Kostüme</i>, esplêndidas mulheres de Bornéus e belas javanesas, mandarins chineses, eslavos de Sebenico com cachimbos tão longos quanto os bigodes, pescadores napolitanos e malfeitores romanos com bacamartes, espanhóis de Segóvia e Alicante, mas também vestes históricas, imperadores bizantinos, papas e cavaleiros feudais, templários, damas do século XIV, mercadores judeus, mosqueteiros do rei, ulanos, granadeiros napoleônicos.</p>	98
4-5	<p>L'incisore tedesco aveva colto ciascun soggetto con l'abito delle grandi occasioni così che non solo i potenti si esibivano appesantiti da monili, armati di pistole dal calcio rabescato, armature da parata, dalmatiche sontuose, ma anche l'africano più pezzente e il popolano più diseredato apparivano con sciarpe multicolori alla vita, mantelli, cappellacci piumati, turbanti variopinti.</p>	96	<p>O gravurista alemão representou cada um com as vestes das grandes ocasiões, de modo que, assim, não apenas os poderosos se exibiam, sobrecarregados de enfeites, armados de pistolas de coronhas arabescadas, armaduras de desfile, dalmáticas suntuosas, como também o africano mais miserável e o popular mais deserdado mostravam-se com lenços multicoloridos na cintura, mantos, chapelões emplumados, turbantes variegados.</p>	98-99
6	<p>Ma lì non c'erano neppure questi pezzi di bigiotteria costosa: solo vecchi atlanti, una serie di riviste francesi in carta patinata, il <i>Nuovissimo Melzi</i> del 1905, vocabolari di francese, inglese, tedesco,</p>	102	<p>Mas ali não se viam nem mesmo essas pelas de quinquilharia cara: apenas velhos atlas, uma série de revistas francesas em papel patinado, o <i>Novíssimo Melzi</i> de 1905, dicionários</p>	104

	spagnolo.		de francês, inglês, alemão e espanhol.	
7	E poi racconti e articoli, anch'essi in cornici dalle volute liliati, e pagine di moda, già di stile Art Déco, con signore filiformi, capelli alla maschietta, e abiti di chiffon, o di seta ricamata, dalla vita bassa, colli nudi e ampie scollature sulla schiena, labbra sanguinanti come una ferita, lunghi bocchini dai quali trarre pigre volute di fumo azzurrino, cappellini con la veletta.	105	E contos e artigos, eles também emoldurados por volutas líriais, e páginas de moda, já em estilo <i>art déco</i> , com senhoras filiformes, cabelos curtos e roupas de chiffon ou seda bordada, de cintura baixa, colos nus e amplos decotes nas costas, lábios sangrentos como uma ferida, longas piteiras das quais saíam preguiçosas volutas de fumaça azulada, chapeuzinhos com véu.	107
8	E infatti eccola, la pagina con i vari tipi di supplizi, il bollimento, la crocifissione, l'aculeo , con la vittima issata e poi lasciata cadere coi glutei su un cuscino di spuntoni di ferro acuminati, il fuoco , con arrostitimento delle piante dei piedi, la graticola, l'interramento, la pira, il rogo, la ruota, lo scorticamento, lo spiedo, la sega , atroce parodia di uno spettacolo di prestidigitazione, col condannato in una casa e i due carnefici con una grande lama dentata, salvo che qui alla fine il soggetto veniva interamente segato in due tronconi, lo squartamento , quasi come il precedente, tranne che qui una lama azionata a leva doveva presumibilmente dividere l'infelice per il lungo, e poi il trascinamento , col colpevole legato alla coda di un cavallo, la vite ai piedi e, il più impressionante di tutti, il palo – e all'epoca non dovevo sapere nulla delle foreste di impalati ardenti alla luce dei quali cenava il voivoda Drakula, e via via, trenta tipi di tortura, l'una più efferrata dell'altra.	109	E, de fato, lá estava ela, a página com os vários tipos de suplício, a fervura, a crucifixão, o aguilhão , com a vítima içada e depois largada com os glúteos sobre uma almofada de pontas de ferro afiladas, o fogo , com a tostadura das plantas dos pés, a grelha, o enterramento, a pira, a fogueira, a roda, o esfolamento, o espeto, a serra , paródia atroz de um espetáculo de prestidigitação, com o condenado em uma caixa e dois carnílices com uma grande lâmina dentada, salvo que aqui, no final, o sujeito era realmente serrado em dois pedaços, o esquartejamento , quase como o precedente, exceto que nesse caso uma lâmina acionada a manivela deveria, presume-se, dividir o infeliz na longitudinal, e depois o arrastamento , com o culpado ligado ao rabo de um cavalo, o torniquete nos pés e, o mais impressionante de todos, o empalamento – e na época não devia saber nada das florestas de empalados ardentes, à luz dos quais o voivoda Drácula fazia sua ceia, e assim por diante, trinta tipos de tortura, uma mais cruel que a outra.	111
9	Quanto dovevo aver indugiato su questa pagina. Ma quanto anche sulle altre, alcune a colori (e vi arrivavo senza neppure affidarmi all'ordine alfabetico, come se seguissi la memoria dei miei polpastrelli): i funghi , carnosì, e più belli di tutti quelli velenosi, la tignosa dorata dal cappuccio rosso picchiettato di bianco, l'agarico sanguigno di un giallo pestifero, la bubbola bianca, il boleto malefico, la rossola come un labbro carnoso aperto in una smorfia; e poi i fossili , con il megaterio, il mastodonte e il moa ; gli strumenti antichi (il ramsinga, l'olifante, la buccina, il liuto, la ribecca, l'arpa eolica, e l'arpa di Salomone); le bandiere di tutto il	111	Quanto devo ter me demorado nessa página. Mas quanto tempo também nas outras, algumas coloridas (e chegava a elas sem nem precisar da ordem alfabética, como se seguisse a memória de meus dedos): os cogumelos , carnosos, e mais belos dentre todos os venenosos, a tnhosa dourada de chapéu vermelho pontilhado de branco, o agárico sanguíneo de um amarelo pestífero, o boleto maléfico, a rossola como um lábio carnoso aberto numa careta; e depois os fósseis , com o megatério, o mastodonte e o moa ; os instrumentos antigos (o ramsinga, o olifante, a trombeta, o alaúde, a rabeca, a harpa eólica e a harpa de Salomão); as	113

	<p>mondo (con paesi che si chiamavano China e Cocincina, Malabar, Kongo, Tabore, Marates, Nuova Granata, Sahara, Samoa, Sandwich, Valacchia, Moldavia); i veicoli con l'omnibus, il faeton, il fiacchiere, il landeau, il coupé, il cab, il sulky, la diligenza, il carro etrusco, la biga, la torre elefantina, il carroccio, la berlina, il palanchino, la lettiga, la slitta, il carrucolo, il baroccio; i velieri (e io che credevo di avere assorbito da chissà quali racconti di avventure di mare termini come brigantina e mezzana, contromezzana, belvedere, gabbia, maestro, trinchetto, parrocchetto, velaccino, trinchettina, fiocco e controfiocco, boma, picco, bompresso, coffa, murata, orza la randa nostromo del diavolo, corpo di mille bombarde, tuoni d'Amburgo, molla il pappafico, tutti alla murata di babordo, fratelli della Costa!); e ancora, le armi antiche, la mazza snodata, il flagello, lo spadone da giustiziere, la scimitarra, il pugnale a tre lame, la daga, l'alabarda, l'archibugio a ruota, la bombarda, l'ariete, la catapulta; e la grammatica dell'araldica, campo, fascia, palo, banda, sbarra, partito, spaccato, trinciato, inquantato, grembiato... Questa era stata la prima enciclopedia della mia vita e dovevo averla sfogliata a lungo.</p>		<p>bandeiras de todo o mundo (com países que se chamam China e Cochinchina, Malabar, Congo, Tanbor, Marates, Nova Granada, Saara, Samoa, Sandwich, Valáquia, Moldávia); os veículos com o ônibus, o faeton, o fiacre, o Landau, o cupê, o cabriolé, a sege, a diligência, o carro etrusco, a biga, a torre elefantina, a carroça, a berlinda, o palanquim, a liteira, o trenó, a polia, a carreta; os veleiros (e eu que acreditava ter absorvido de sabe-se lá qual história de aventuras de mar termos como bergantim, mezena, contramezena, belvedere, gávea, mastro, mastro de vante, periquito, joanete, traquete, buja e bujarrona, pau de surriola, a pique, gurupés, gávea, murada, vela a barlavento fimoneiro do diabo, casco de mil bombardeiros, com mil trovões, solta o papa-figo, todos a bombordo, irmãos da Costa!); e mais, as armas antigas, a maça desatada, o flagelo, a espada de justiceiro, a cimitarra, o punhal de três lâminas, a adaga, a alabarda, o arcabuz, a roda, a bombarda, o ariete, a catapulta; e a gramática da heráldica, campo, faixa, mastro, banda, barra, partido, quebrado, trinchado, aquartelado, agremiado... Aquela foi a primeira enciclopédia da minha vida e devo tê-la folheado longamente.</p>	
10	<p>Lí ho incontrato termini dal sapore di una formula magica, avvitolato, baciabasso, belzuino, caccabaldole, cerasta, crivellaio, dommatica, galiosso, granciporro, inadombrabile, lordume, mallegato, pascolame, postemoso, pulzellona, sbardellare, specchio, versipelle, Adrasto, Allobrogi, Ritciù, Caffiristan, Dongola, Assurbanipal, Filopatore...</p>	113	<p>Lá encontrei termos com o sabor de fórmula mágica, vita, beija-mão, benjoim, baba-ovo, cerasta, crivador, dogmática, galiosso, Bernardo-eremita, inescurecível, sujeirada, morcela, pasto, apostemoso, donzelona, aldrabar, espelho, versuto, Adrasto, Alóbrogos, Ritchu, Kafiristão, Dongola, Assurbanípal, Filopátor...</p>	115
11	<p>E infatti ecco che il Melzi registra merda, merdaio, merdaiuolo, merdocco, “impiastro per levare i peli, adoperato specialmente dagli Ebrei” – [...].</p>	113	<p>E lá estava, o Melzi registrava merda, merdeiro, merdícola, merdocco, “emplastro para arrancar pelos, usado especialmente pelos judeus” – [...].</p>	115
12	<p>Forse ho appreso il mio francese su quei libri, e anche lì andavo a colpo sicuro alle immagini più memorabili, il capitano Nemo che dal grande oblò del Nautilus vede il polipo gigantesco, la nave aerea di Robur il Conquistatore, irta di pennoni tecnologici, il pallone che precipita sull'Isola Misteriosa</p>	114-115	<p>Talvez tenha aprendido o meu francês naqueles livros, e mais uma vez fui direto às imagens mais memoráveis, o capitão Nemo que vê o polvo gigante pela grande escotilha do Nautilus, a aeronave de Robur, o Conquistador, cheia de antenas tecnológicas, a bola que desaba sobre a Ilha Misteriosa</p>	116-117

	<p><i>(Risaliamo? – No, al contrario, discendiamo! – Peggio ancora, signor Ciro, precipitiamo!), l'enorme proiettile</i> che punta verso la luna, le grotte del centro della terra, Keraban l'ostinato e Michele Strogoff...</p>		<p><i>(Vamos subir de novo? – Não, ao contrário, vamos descer! – Pior ainda, senhor Ciro, vamos desabar!), o enorme</i> projétil apontado para a lua, as grutas do centro da terra, Keraban, o obstinado e Miguel Strogoff...</p>	
--	---	--	---	--

APÊNDICE C – ESTRANGEIRISMOS EXTRAÍDOS DOS ROMANCES

(o negrito é nosso; o itálico, quando houver, é do escritor e/ou tradutor)

TABELA Nº 1

Estrangeirismos encontrados no 1º e 2º capítulo (PARTE I) do romance *Il Pendolo di Foucault* de Umberto Eco (2006) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Ivo Barroso (2013).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>Il Pendolo di Foucault</i> (2006)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>O Pêndulo de Foucault</i> (2013)	Nº Pág.
1	Se, come un tempo, avesse sfiorato con la sua punta uno strato di sabbia umida disteso sopra il pavimento del coro, avrebbe disegnato a ogni oscillazione un solco leggero sul suolo, e il solco, mutando infinitesimalmente di direzione ad ogni istante, si sarebbe allargato sempre più in forma di breccia, di vallo, lasciando indovinare una simmetria raggiata – come lo scheletro di un mandala, la struttura invisibile di un pentaculum , una stella, una mistica rosa.	10	Se, como outrora, sua ponta estivesse roçando uma camada de areia úmida espalhada sobre o pavimento do coro, teria desenhado a cada oscilação um leve sulco no solo, e o sulco, mudando infinitesimalmente de direção a cada instante, ter-se-ia alargado sempre em forma de brecha, de vala, deixando adivinhar uma simetria radiada – como um esqueleto de mandala, a estrutura invisível de um pentáculo , de uma estrela, de uma rosa mística.	10
2	Miserabile. Aveva sopra il capo l'unico luogo stabile del cosmo, l'unico riscatto alla dannazione del <i>panta rei</i> , e pensava che fossero affari Suoi, e non suoi.	12	Miserável. Tinha sobre a cabeça o único lugar estável do cosmo, o único ponto resgatado pela maldição do <i>panta rei</i> , e pensava que fosse problema Dele, e não dela.	12
3	Volo di insetti e rettili giurassici, allegoria delle lunghe migrazioni che il Pendolo a terra stava riassumendo, arconti, emanazioni perverse, ecco che calavano contro di me, coi loro lunghi becchi da archaeopteryx [...].	14	Voos de insetos e répteis jurássicos, alegoria das longas migrações que o Pêndulo em terra estava reencetando, arcontes, emanações perversas, eis que mergulhavam contra mim com seus compridos bicos de arqueoptérix [...].	14
4-5	E i turisti annoiati, [...] possono dunque pensare che dei vecchi signori ottocenteschi con la barba ingiallita di nicotina, il colletto sgualcito e unto, la cravatta nera a fiocco, la redingote puzzolente di tabacco da fiuto, le dita imbrunite di acidi, la mente acida di invidie accademiche, fantasmi da pochade che si chiamavano a vicenda cher maître [...].	15	E os turistas enfadados, [...] poderão acaso pensar que os velhos senhores do século XIX, com a barba amarelecida pela nicotina, o colete amarrotado e sebento, a gravata negra e desbotada, a sobrecasaca cheirando a rapé, os dedos escurecidos pelos ácidos, a mente azedada pelas invejas acadêmicas, fantasmas de vaudeville que se chamavam reciprocamente de cher maître [...].	15
6-9	Da scartare perché troppo vicina alla cassa, ma avrei potuto ingannare l'impiegato se mi fossi presentato in	17	Mas era de evitar-se porque estava próximo demais do caixa, conquanto pudesse enganar o bilheteiro se me	17

	knicker-bockers , cedendo il passo a una signora in tailleur crema, una lunga sciarpa intorno al collo filiforme, il cappellino a cloche sul taglio alla maschietta.		apresentasse de knickerbocker , cedendo passagem a uma senhora de tailleur creme, com longa echarpe em volta do pescoço filiforme e um chapeuzinho à cloche cobrindo os seus cabelos de corte à la garçonne .	
10	Bisognava guardare sul lato destro, dove stavano lungo il muro i velocipedi dalle grandi ruote floreali, le draisiennes dalla canna piatta, a monopattino, evocazione di gentiluomini in tuba che sgambettano per il Bois de Boulogne, cavalieri del progresso.	17	Era preciso observar à direita, onde estavam junto à parede os velocípedes de grandes rodas florais, as draisiennes de quadro chato, as patinetes, que evocavam cavalheiros de cartola a percorrer o Bois de Boulogne, como verdadeiros arautos do progresso.	17
11	Bisogna, mi dicevo, comportarsi come uno scienziato. Forse che il vulcanologo brucia come Empedocle? Frazer fuggiva braccato nel bosco di Nemi? Andiamo, tu sei Sam Spade, d'accordo? Devi solo esplorare i bassifondi , è mestiere.	20	É preciso, eu me dizia, comportar-se como um cientista. Porventura o vulcanólogo se queima como Empédocles? Frazer fugiria perseguido no bosque de Nemi? Ora, tu és o Sam Spade, não é mesmo? Deves explorar apenas os bas-fonds , é mister.	19
12-13	Fermentazione putrida? Balneum Mariae , sublimazione dell'idrargirio, mysterium conjunctionis , produzione dell'Elisir!	21	Fermentação pútrida? Balneum Mariae , sublimação do mercúrio, mysterium conjunctionis , produção do Elixir!	21
14	Un gioco di archi di cristallo che va da atanòr ad atanòr , uscendo da un alambicco per finire in un altro?	21	Um conjunto de arcos de cristal, que vai de forno a forno , saindo de um alambique para terminar em outro?	21
15-16	[...] le scatole d' acajou piene di pacchettini bianchi, come cachet di apotecario di villaggio [...].	21	[...] os estojos de acaju cheios de pacotinhos brancos, iguais aos papelotes dos boticários do interior [...].	21
17	Stavo penetrando nel cuore di un messaggio segreto in forma di Theatrum razionalista, presto presto, avrei esplorato dopo, tra la chiusura e la mezzanotte, quegli oggetti che nell'obliqua luce del tramonto assumevano il loro vero volto, figure, non strumenti.	22	Estava prestes a penetrar no cerne de uma mensagem secreta em forma de Theatrum racionalista, exploraria depois, entre a hora de fechar e a meia-noite, aqueles objetos que à luz oblíqua do ocaso assumiriam seu verdadeiro vulto, figuras, e não instrumentos.	22
18	Sala collettanea, era questa, che alternava porcellane cinesi e vasi androgini di Lalique, poteries , maioliche, faenze, muranerie [...].	23	Era uma sala de coleções, onde se alternavam as porcelanas chinesas e os vasos andróginos de Lalique, cerâmica , maiólicas, faianças e muranos [...].	23
19	Ma allora quel serpente, e quel leone, mi stavano dicendo che il mio viaggio iniziatico – ahimè à rebours – era ormai terminato, e tra poco avrei rivisto il mondo, non come dev'essere, ma come è.	23	Mas agora aquela serpente, e aquele leão, me estavam dizendo que minha viagem iniciática – pobre de mim, à rebours – havia então terminado, e dentro em pouco eu iria rever o mundo, não como devesse ser, mas como de fato é.	23
20-24	Diotallevi me lo aveva detto, la prima sefirah é Keter, la Corona, l'origine, il vuoto primordiale. [...] Era e non era,	26	Diotallevi já me tinha dito que a primeira sefirah é Keter, a Coroa, origem de tudo, vácuo primordial. [...] Era e não era,	26

	<p>chiuso nel nome e sfuggito al nome, non aveva ancora altro nome che “Chi?”, puro desiderio di essere chiamato con un nome...In principio egli tracciò dei segni nell’aura, una vampa scura scaturì dal suo fondo più segreto, come una nebbia senza colore che dà forma all’informe, e non appena essa cominciò a distendersi, al suo centro si formò una scaturigine di fiamme che si riversarono a illuminare le sefirot inferiori, giù sino al Regno. Ma forse in questo <i>tsimsum</i>, in questo ritiro, in questa solitudine, diceva Diotallevi, c’era già la promessa del ritorno.</p>		<p>encerrado no nome e esquecido no nome, não tinha ainda outra designação que “Quid?”, puro desejo de ser chamado por um nome... No princípio traçou signos no vento, uma chama escura brotou de seu fundo mais secreto, como uma névoa incolor que desse forma ao informe, e mal esta começou a expandir-se, de seu centro emergiu um manancial flamante que se derramava para iluminar as <i>sefirot</i> inferiores, descendo em direção do Reino. Mas talvez nesse <i>tsimsum</i>, nesse retiro, nessa solitude, dizia Diotallevi, já houvesse a promessa do <i>tiqqun</i>, a promessa do retorno.</p>	
--	--	--	---	--

TABELA Nº 2

Estrangeirismos encontrados no 1º capítulo do romance *L’isola del Giorno Prima* de Umberto Eco (2011) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Marco Lucchesi (2010).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>L’isola del Giorno Prima</i> (2011)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Ilha do Dia Anterior</i> (2010)	Nº Pág.
1-7	<p>Roberto [...] nomina in modo impreciso la nave, le sue parti e gli oggetti di bordo. Alcuni gli sono familiari e li ha sentiti menzionare dai marinai, altri ignoti, e li descrive per quel che appaiono. Ma anche gli oggetti noti, e segno che sull’<i>Amarilli</i> la ciurma doveva essere fatta di avanzi dei sette mari, li doveva aver sentiti indicare da uno in francese, dall’altro in olandese, dall’altro in inglese. Così dice talora <i>staffe</i> – come doveva avergli insegnato il dottor Byrd – per balestriglia; si fa fatica a capire come fosse una volta sul castello di poppa o sul cassero, e un’altra sul gagliardo da dietro, che è francesismo per dir la stessa cosa; usa <i>sabordi</i>, e glielo concedo volentieri perché mi ricorda i libri di marineria che si leggono da ragazzi; parla di parrocchetto, che per noi è una vela di trinchetto, ma siccome per i francesi <i>perruche</i> è la vela di belvedere che sta sull’albero di mezzana, non si sa a cosa alluda quando dice che stava sotto alla parrucchetta. Per non dire che talora chiama l’albero di mezzana anche <i>artimone</i>, alla francese, ma allora che cosa intenderà mai quando scrive <i>mizzana</i>, che per i francesi è il trinchetto</p>	10-11	<p>Roberto [...] cita de maneira imprecisa o navio, as suas partes e os objetos de bordo. Alguns lhe são familiares, e os ouviu mencionar pelos marinheiros, outros ignorados, e os descreve de acordo com aquilo que lhe parecem. Mas também os objetos conhecidos, sinal de que no <i>Amarilli</i> a chusma devia ter sido feita com as sobras dos sete mares, ele os devia ter ouvido designar por um, em francês; por outro, em holandês; por outro, em inglês. Assim, diz, às vezes, <i>staffe</i> – como devia ter-lhe ensinado o doutor Byrd – por balestilha; tem-se dificuldade para entender se estava ora no castelo da popa ou na duneta e ora no galhardo posterior, que é um galicismo para exprimir a mesma coisa; usa <i>portinholas</i>, e permito-lhe com prazer, pois recorda os livros de marinha que líamos quando rapazes; fala de velacho, que para nós é uma vela de traquete, mas como para os franceses <i>perruche</i> é a vela do belvedere que está no mastro da mezena, não se sabe a que esteja aludindo, quando afirma que estava debaixo do papagaio. Para não dizer que às vezes chama também o mastro da mezena de <i>artemão</i>, à francesa, mas</p>	14-15

	(ma, ahimè, non per gli inglesi, per cui il <i>mizzenmast</i> è la mezzana, come Dio comanda)? E quando parla di <i>gronda</i> probabilmente sta referendosi a quello che noi diremmo un ombrinale. Tanto che prendo una decisione: cercherò di decifrare le sue intenzioni, e poi userò i termini che ci sono più famigliari. Se mi sbaglio, pazienza: la storia non cambia.		então que entenderá quando escreve <i>mesena</i> , que para os franceses é o traquete (mas, ai de mim, não para os ingleses, a quem <i>mizzen-mast</i> é a mezena, como Deus manda)? E quando fala de <i>beiral</i> , refere-se provavelmente ao que nós chamaríamos de embornal. Tanto que tomo uma decisão: procurarei decifrar as suas intenções, e depois usarei os termos que nos são mais familiares. Se eu errar, paciência: a história não muda.	
8-12	Roberto ne concluse che anche la <i>Daphne</i> era un <i>fluyt</i> olandese, o flauto, o <i>flûte</i> , o <i>fluste</i> , o <i>flyboat</i> , o <i>fliebote</i> , come variamente si chiamavano quelle navi da commercio e di media stazza [...].	11	Roberto concluiu que também o <i>Daphne</i> era <i>fluyt</i> holandês, ou uma urca, ou <i>flûte</i> , ou <i>fluste</i> , ou <i>flyboat</i> ; ou <i>fliebote</i> , como diferentemente eram chamados aqueles navios comerciais e de média lotação [...].	15
13-16	Dal primo foglio apprese subito il nome della nave, ma per il resto era una sequenza incomprensibile di <i>anker</i> , <i>passer</i> , <i>sterre-kyker</i> , <i>roer</i> , e poco gli giovò sapere che il capitano era fiammingo.	13	Desde a primeira página, descobriu logo o nome do navio, mas o restante era uma sequência incompreensível de <i>anker</i> , <i>passer</i> , <i>sterre-kyker</i> , <i>roer</i> , e pouco lhe serviu saber que o capitão era flamengo.	17
17	Che cosa fa di una nave di appestati un luogo di invincibile minaccia? Topi, forse? Parve a Roberto di interpretare, nella scrittura ostromantica del capitano, una parola come <i>rottenest</i> (rattacci, topi da chiavica?)[...].	14	Que faz de uma navio de empestados um lugar de invencível ameaça? Ratos, talvez? Pareceu a Roberto interpretar, na escritura ostromântica do capitão, uma palavra como <i>rottnest</i> , ratazana, rato de esgotos [...].	17
18	Roberto trovò uno schioppo, uno spadone e un coltellaccio. Era stato soldato: lo schioppo era uno dei quei <i>caliver</i> – come dicevano gli inglesi – che si poteva puntare senza forcella [...].	14	Roberto encontrou uma espingarda, um espadão e um facão. Fora soldado: a espingarda era um daqueles <i>calivers</i> – como diziam os ingleses – que se podiam apontar sem forquilha [...].	18

TABELA Nº 3

Estrangeirismos encontrados no 6º capítulo do romance *La Misteriosa Fiamma della Regina Loana* de Umberto Eco (2004) e suas traduções extraídas do mesmo romance traduzido no Brasil por Eliana Aguiar (2005).

Nº	TEXTO-FONTE (Ital.) <i>La Misteriosa Fiamma della Regina Loana</i> (2004)	Nº Pág.	TEXTO-META (Port.) <i>A Misteriosa Chama da Rainha Loana</i> (2005)	Nº Pág.
1	“I barbagianni no, brave bestie che non fanno male a nessuno. Ma laggiù – e accennava al versante langhigiano –	92	“Os mochos não, são bichos bons que não fazem mal a ninguém. Mas lá embaixo – e apontava a vertente	94

	laggiù ci sono ancora le masche . Che sono le masche ? Ho quasi paura a dirlo, ma lei dovrebbe saperlo perché il mio povero papà a lei ci raccontava sempre queste storie. Stia tranquillo che qui non vengono, loro vanno a spaventare i contadini ignoranti, non i signori che magari sanno la parola giusta per farle scappare coi capelli dritti sulla testa. Le masche sono delle donne cattive che vanno di notte. E se c'è nebbia o tempesta meglio ancora, si sentono nel loro brodo”.		langhiana – lá embaixo ainda existem masche . O que são masche ? Quase tenho medo só de falar, mas você devia saber, porque o meu pobre pai sempre lhe contava essas histórias. Mas pode ficar tranquilo que aqui elas não vêm, preferem assustar os camponeses ignorantes, não os senhores que talvez conheçam a palavra justa para fazê-las fugir com os cabelos em pé. As masche são bruxas, mulheres más que só andam de noite. E se tiver neblina ou tempestade, melhor ainda, sentem-se em seu ambiente”.	
2	C'è giù in paese il Salvatore, un napuli che è venuto a lavorare qui venti anni fa, sa, da loro l'è una gran miseria, e non si è ancora abituato, lui dice che da loro fa bello anche alla Pifania.	93	Lá embaixo na cidade tem o Salvatore, um napolitano, um napuli , que veio trabalhar aqui vinte anos atrás, sabe, na terra deles é a maior miséria, e ainda não se acostumou, diz que lá neles faz tempo bom até a Epifania.	95
3	Nel corridoio di destra c'erano pezzi di Imagérie d'Epinal , che raffiguravano eventi storici [...].	94	No corredor da direita havia peças de Imagérie d'Epinal , representando acontecimentos históricos [...].	96
4	“Come era buona la pasta reale, un delitto che non la faccino più, forse perché hanno mandato via il re, povera creatura anche lui, vorrei bene andare io a dire due parole al Duce! ” – “Amalia, il Duce non c'è più, e questo lo sanno persino quelli che hanno perso la memoria...”	97	“Como era boa a massa real, é um crime que não se faça mais, talvez porque tenham despachado o rei, pobre criatura ele também, bem que eu gostaria de dizer duas palavrinhas ao Duce! ” – “Amalia, não tem mais Duce e isso até quem perdeu a memória sabe...”	99
5-6	È che avevo intravisto un libro, piccolo, rilegato in marrone, sul marmo del comodino di destra ed ero andato dritto ad aprilo dicendomi “ Riva la Filotea ”. Riva La Filotea , come a dire, in dialetto, che arriva...che cosa? Ho avuto la sensazione che quel mistero mi avesse accompagnato per anni, con la domanda in dialetto (ma parlavo dialetto?) La riva? Sa ca l'è c'la riva? Cosa sarà mai che arriva, una filotea, un filobus, un tram che va di notte, una teleferica misteriosa? [...] Ormai ne ero sicuro, per inferenza quasi poliziesca: quella era la stanza dei miei genitori, la Filotea era il libro di preghiere di mia madre [...].	98-99	É que eu acabava de ver um livro, pequeno, encadernado em marrom, sobre o mármore da mesinha-de-cabeceira da direita, e fui direto abri-lo, dizendo comigo mesmo “ riva la filotea ”. Como se dissesse, em dialeto, que alguma coisa está chegando, arriva... o quê? Tive a sensação de que aquele mistério vinha me acompanhando há anos, com a pergunta em dialeto (mas eu falava dialeto?) La riva? Sa ca l'è c'la riva? O que será que chega? Uma filotea, um trólebus, um bonde que segue de noite, um teleférico misterioso? [...] Agora eu podia ter certeza, por uma dedução quase policial: aquele era o quarto de meus pais, a Filotea era o livro de orações da minha mãe [...].	100-101
7-11	Alle pareti un'altra serie di Images d'Epinal , con tanti soldatini dalle uniformi blu e rosse, Infanterie, Cuirassiers, Dragons, Zouaves .	101	Nas paredes uma outra série de Images d'Epinal , com inúmeros soldadinhos em uniformes azuis e vermelhos, Infanterie, Cuirasiers, Dragons, Zouaves .	103

12	Su ciascun ripiano erano stati disposti solo due o tre libri, per decorazione, come fanno appunto i cattivi architetti che provvedono al committente un pedigree di cultura fasulla, lasciando spazio per vasi Lalique, feticci africani, piatti d'argento, bocce di cristallo.	102	Em cada prateleira enfileiravam-se dois ou três livros, para decoração, justamente como fazem os maus arquitetos, que arranjam para o cliente um pedigree de falsa cultura, deixando espaço para vasos Lalique, fetiches africanos, pratos de prata, garrafas de cristal.	104
13	Riconoscevo George Formby, il suo sorriso cavallino, sapevo che cantava accompagnandosi con lo ukulele [...].	103	Reconhecia George Formby, seu sorriso equino, sabia que cantava acompanhando-se ao uquelele [...].	105
14	E poi racconti e articoli, anch'essi in cornici dalle volute liliati, e pagine di moda, già di stile Art Déco , con signore filiformi, capelli alla maschietta, e abiti di chiffon , o di seta ricamata, dalla vita bassa, colli nudi e ampie scollature sulla schiena [...].	105	E contos e artigos, eles também emoldurados por volutas líriais, e páginas de moda, já em estilo art déco , com senhoras filiformes, cabelos curtos e roupas de chiffon ou seda bordada, de cintura baixa, colos nus e amplos decotes nas costas [...].	107
15-17	Una cosa mi è parso di sapere senza esitazioni. Sul Campanini Carboni non c'è la parola <i>merda</i> . Come si dice in latino? Che cosa esclamava Nerone quando per attaccare un quadro si schiacciava il dito col martello? <i>Qualis artifex pereo</i> ? Da ragazzo quelli dovevano essere problemi seri, e la cultura ufficiale non dava risposte. Allora si ricorreva ai dizionari non scolastici, penso. E infatti ecco che il Melzi registra merda, merdaio, merdaiuolo, merdocco , “impiastro per levare i peli, adoperato specialmente agli Ebrei” – mi sarò domandato quanti peli avevano dunque gli Ebrei. Ho avuto come un lampo, e ho udito una voce: “Il vocabolario di casa mia dice che una pitana è una donna che fa il suo commercio da sé”. Qualcuno, un compagno di scuola, era andato a scovare su un altro dizionario quello che non c'era neppure sul Melzi, aveva nelle orecchie la voce proibita in forma semidialettale (la parola doveva essere pütan'na) [...].	113-114	Tive a impressão de saber uma coisa sem nenhuma hesitação. No Campanini Carboni não tem a palavra <i>merda</i> . Como se diz em latim? O que exclamava Nero quando ao pendurar um quadro esmagava o dedo com o martelo? <i>Qualis artifex pereo</i> ? Para um menino esses eram problemas sérios, e a cultura oficial não dava respostas. Então recorria-se aos dicionários não-escolásticos, acho eu. E lá estava, o Melzi registrava merda, merdeiro, merdícola, merdocco , “emplastro para arrancar pêlos, usado especialmente pelos judeus” – devo ter me perguntado quantos pelos teriam os judeus. Tive como que um lampejo e ouvi uma voz: “O dicionário da minha casa diz que uma pitana é uma mulher que faz o seu comércio <i>da sé</i> *”. Alguém, um colega de escola, desencavou em outro dicionário aquilo que não havia nem no Melzi, tinha nos ouvidos o verbete proibido em forma semidialetal (a palavra devia ser pütan'na) [...]. *N.T.: em italiano: em sua própria casa, confundido com <i>di sé</i> , de si. (N. da T.)	115-116
18	I libri rilegati non potevano essere miei. Me li ero fatti dare certamente dal nonno, o gli zii li avevano trasportati lì dallo studio del nonno, per ragioni scenografiche. La maggior parte erano cartonnés della Collection Hetzel, tutte le opere di Verne [...].	114	Os livros encadernados não podiam ser meus. Certamente peguei-os com meu avô ou talvez meus tios os tenham transferido do escritório para meu quarto por razões cenográficas. A maior parte eram cartonnés da Collection Hetzel, a obra completa de Verne [...].	116

APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS TRADUTORES¹¹⁹

Respostas dos tradutores enviadas por e-mail na data de 10/09/2014 (Eliana Aguiar) e na data de 11/09/2014 (Marco Lucchesi)

1. *Qual sua experiência, como tradutor(a), relativamente à relação que se desenvolve entre autor e tradutor? Teve muito diálogo entre o escritor Umberto Eco e o(a) senhor(a) quando da tradução de suas obras?*

Eliana Aguiar:

Não, não tive nenhum contato com Umberto Eco quando da tradução de suas obras, nem tampouco com autores de outras obras que traduzi, pelo menos enquanto trabalhava na tradução.

Marco Lucchesi:

O diálogo veio somente *a posteriori*. Eco não saberia me ajudar na recepção. Não me daria a solução em português e, portanto, eu precisava buscar o percurso, a solução, num sistema literário luso-brasileiro. Claro, depois de traduzidos os romances, houve o encontro em Bolonha, na via Marsala, cartas de amizade, depois da *Ilha do Dia Anterior* e durante *Baudolino*. Houve correções que ele mesmo fez para a sua obra e depois pediu para os tradutores reverem. Pouca coisa, específica, técnica ou de verossimilhança narrativa.

2. *De que forma pode um autor impactar sobre as escolhas de um tradutor em termos de fidelidade? É possível falar, às vezes, de "fidelidade imposta"?*

Eliana Aguiar:

Como nunca tive esta experiência, é difícil falar. Creio que o diálogo pode ser interessante para discutir escolhas. Mas não acho que a imposição prévia de soluções possa beneficiar a tradução. Em seu *Quase a mesma coisa*, Umberto Eco narra diálogos com alguns tradutores de alguns de seus romances, mas destacando as escolhas do tradutor como um campo a ser respeitado e reafirmando o princípio de que o autor não deve impor interpretações autorizadas de seu texto.

Marco Lucchesi:

Não. No meu caso eu não podia esperar uma *auctoritas*. Eco não conhece bem o português, ao contrário do espanhol onde ele se sente mais em casa. Além da língua, a tradução, o sistema da literatura brasileira, como poderia impor? Além disso, o trabalho da tradução pode e deve ouvir as vozes plurais, as saídas e os termos de possibilidade. Mas se trata de uma tradução de arte, num campo erudito. Não houve comigo imposição. Ao contrário. Em Bolonha, muito rapidamente, tratei de alguns detalhes que me pareciam importantes, no antigo português, pronomes pessoais, como envelhecer o texto, *en passant*. Escrevi sobre isso nas introduções dos romances, orelhas de outros livros de Eco e em alguns de meus livros, *O Sorriso do Caos* e *Saudades do Paraíso*.

¹¹⁹ Os três tradutores, Ivo Barroso, Marco Lucchesi e Eliana Aguiar, responderam as perguntas do questionário enviado por e-mail, mas apenas os últimos dois conseguiram enviar em tempo hábil as autorizações legais devidamente assinadas, nos habilitando assim a incluir e comentar neste trabalho suas respostas.

3. O(A) senhor(a) acredita que a "fidelidade" signifique fazer com que o texto seja sempre acessível aos leitores de outra língua e cultura alterando, se for preciso, algumas referências culturais, literárias etc., ou considera que a tradução deveria aproximar-se o mais possível do texto e da cultura de partida?

Eliana Aguiar:

Não, não creio que se deva alterar referências culturais, literárias, etc, do texto original para "facilitar" a leitura. Deve-se buscar clareza, isso sim, mas alterar, adaptar referências é inadmissível. A tradução deve, ao contrário, permitir que o leitor conheça e reconheça o universo cultural da obra original.

Marco Lucchesi:

Compreendo dentro de sua tese o volume da pergunta. Meu trabalho consiste em conversar a estranheza do original (quando isso ocorre no texto de partida), manter a fluidez quando o original é fluido, o opaco, na opacidade, e assim por diante. A altura do registro e a espessura da frase e a sentença musical.

4. Como o(a) senhor(a) vê a questão da fidelidade em termos da tradução, hoje?

Eliana Aguiar:

Traduzir é fazer escolhas contemplando seja a fidelidade ao texto de um autor, regra primeira de qualquer tradução, seja a clareza e fluência na língua de chegada. Nesse sentido, fidelidade não é traduzir ao pé da letra, mas produzir um texto que respeite o original também em seu estilo, seu sabor, seus ritmos, mas sem se deixar engessar, sem tornar artificial um texto que não o seja.

Marco Lucchesi:

Defendo uma ética da tradução, através de parâmetros mínimos de homologias, no transporte entre as línguas, o conceito de *translation*, como o defende Vermeer. E isso não creio ter mudado nos últimos cinquenta anos.