

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

**TRADUÇÃO, INTERPRETAÇÃO E RECEPÇÃO LITERÁRIA:
MANIFESTAÇÕES DE EDGAR ALLAN POE NO BRASIL**

FABIANO BRUNO GONÇALVES

ORIENTADORA: PROFA. DRA. PATRÍCIA LESSA FLORES DA CUNHA

PORTO ALEGRE
2006

FABIANO BRUNO GONÇALVES

**TRADUÇÃO, INTERPRETAÇÃO E RECEPÇÃO LITERÁRIA:
MANIFESTAÇÕES DE EDGAR ALLAN POE NO BRASIL**

**PORTO ALEGRE
2006**

Para Pedro Paulo Bruna e Ilesca Holsbach

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Patrícia Lessa Flores da Cunha pelo trabalho de orientação, à CAPES pelo financiamento e especialmente a Pedro Paulo Bruna, Ilesca Holsbach, Paulo Fernando Bruno Gonçalves e André Luiz Camargo de Lima: exemplos de conduta, companhia, apoio e amizade.

“Good morning!” said Bilbo, and he meant it. The sun was shining, and the grass was very green. But Gandalf looked at him from under long bushy eyebrows that stuck out further than the brim of his shady hat.

“What do you mean?” he said. “Do you wish me a good morning, or mean that it is a good morning whether I want it or not; or that you feel good this morning; or that it is a morning to be good on?”

“All of them at once,” said Bilbo.

J. R. R. Tolkien

RESUMO

O que ora apresentamos é um questionamento sobre o papel da interpretação na tradução literária e suas implicações para as questões de recepção. Analisamos diversas traduções em língua portuguesa brasileira de *The Tell-Tale Heart*, um conto do escritor norte-americano Edgar Allan Poe que apresenta obstáculos tidos como intransponíveis na tradução. A partir da análise comparativa entre o texto em inglês e suas respectivas traduções, analisamos as escolhas de palavras dos tradutores e suas soluções para os itens mais complexos do texto, bem como as diferenças de interpretação de itens lexicais simples. Para fins de embasamento teórico, recorreremos a postulados críticos e teóricos diversos tais como os da Literatura Comparada, Teoria Literária, teorias de tradução e interpretação. Inicialmente, fazemos uma análise das contribuições de cada uma dessas áreas, para depois partirmos para as análises propriamente ditas. Com isso, tentamos deixar claro que a tradução de uma obra literária pode ser vista como uma manifestação aculturada de seu texto de partida.

ABSTRACT

What we present here is a questioning about the role of interpretation in literary translation and its implications for the reception issues. We have analyzed several Brazilian Portuguese translations of *The Tell-Tale Heart*, a short story by American writer Edgar Allan Poe, which presents some so-called unsurmountable obstacles in translation. From comparative analysis between the English text and its respective translations, we analyze the word choices made by the translators and their solutions for the most complex items, as well their different interpretations of simpler lexical items. As theoretical support, we have made use of the several critical and theoretical postulates such as those of Comparative Literature, Literary Theory, translation and interpretation theories. Initially, we analyze the contributions of each of those areas, then we go on to the analyzes per se. Thus we try to make it clear that the translation of a literary work can be seen as a cultured manifestation of its source text.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 INTERPRETAÇÃO, LÉXICO E TRADUÇÃO	12
2.1 Interpretar = trazer vida à obra	15
2.2 Léxico	18
2.3 O comparatismo e a tradução	19
2.3 A tradução no âmbito comparatista	20
3 DA INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA	22
3.1 Considerações multidisciplinares sobre a interpretação	25
3.2 O que rege a validade de uma interpretação?	32
3.3 Quais os limites da interpretação?	37
3.4 A teoria da interpretação de Umberto Eco	38
3.5 Como se dá a interpretação?	43
4 DA TEORIA E PRÁTICA DA TRADUÇÃO	47
4.1 Interpretação e tradução.....	48
4.2 Traduzir, omitir ou reformular?.....	60
4.3 Quando um inseto é mais que um inseto	63
4.4 Questões lexicais	64
4.5 As experiências de Eco na tradução	69
4.6 A recepção	75
4.7 A estética da recepção	75
4.8 Tradução e recepção: o caso do Clube do Livro	81
5 O AUTOR E AS TRADUÇÕES DE SUA OBRA	87
5.1 Edgar Allan Poe: uma personagem controversa na história da literatura.....	87
5.2 Poe na França	89
5.3 O terror de Poe.....	91
5.4 Da tradução de itens plurissignificativos.....	92
5.5 Traduções em análise.....	98
5.6 Conclusão	120
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
ANEXO	137

1 INTRODUÇÃO

“(...) a ‘melhor tradução’ absoluta de um texto qualquer simplesmente não existe: só pode existir a melhor tradução de tal texto para estes e aqueles destinatários, para estes e aqueles fins e nesta e naquela situação histórica.”

E. Coseriu

A instigação para este trabalho provém da experiência no nível de iniciação científica que tivemos trabalhando no projeto comparatista *O texto literário estrangeiro: leitura, tradução, produção*¹, no qual trabalhávamos por meio das relações da Literatura Comparada com os estudos de tradução e recepção literárias. Esta dissertação se encaixa nos moldes da linha de pesquisa Relações Interliterárias e Tradução do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, e revela um trabalho em andamento que traz consigo um histórico de mais de quatro anos de estudos de tradução e comparativismo, unindo essas duas áreas afins em uma única investigação multidisciplinar. Esse leque diverso nos possibilitou fazer um estudo amplo em termos de teoria e de certa forma restrito em termos de prática: tomamos emprestadas contribuições teóricas diversas e fazemos análises que partem de palavras.

A questão da escolha lexical quando do ato tradutório, sendo essa proveniente das estratégias de interpretação por parte do tradutor, pode vir a influenciar, e muito, a imagem que se faz de um autor alheio – e, igualmente, da própria cultura do autor, também alheia – em nossa cultura; a questão se torna ainda mais espinhosa quando se trata da tradução de unidades lingüísticas complexas. Isso comprova que o papel do tradutor literário é de imensa importância tanto para a cultura de seu próprio país quanto para a cultura do país ao qual pertence o autor do texto que foi traduzido, pois é o tradutor o elemento central dessa

¹ Sob orientação da Profª. Patrícia Lessa Flores da Cunha, no NET – Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva. Um dos frutos do trabalho foi o prêmio “Destaque no XIII Salão de Iniciação Científica” da UFRGS em 2002.

passagem.

Uma questão fundamental relacionada ao tema é a da recepção² da obra literária traduzida, diretamente relacionada com o ato tradutório, sendo esse amparado por estratégias de interpretação utilizadas pelo tradutor. Ao verter uma palavra ou expressão de grande riqueza conotativa e denotativa – principalmente levando em consideração o contexto de ocorrência –, o tradutor tem a grande possibilidade de fazer com que sua tradução suscite, na mente do leitor, uma imagem muito diferente daquela suscitada pelo texto do autor, o que gera implicações várias, não necessariamente negativas.

Os debates em torno das questões ditas mais centrais da reflexão sobre a tradução, quais sejam, fidelidade, (im)possibilidade teórica etc., constituem, igualmente, o cerne das questões mais discutidas sobre o assunto em apreço. Acreditamos, porém, que há, indubitável e indiscutivelmente, muito a se discutir em torno dessas questões. Primeiramente, pelo simples fato de estarmos lidando com questões sem respostas definitivas, sendo essa uma característica intrínseca da(s) disciplina(s) que ampara(m) os estudos de tradução, uma vez que não lidamos com ciências exatas, onde, na aritmética, por exemplo, $2 \times 2 = 4$, sempre foi e sempre será; não há discussão sobre contexto³ de ocorrência. No caso de traduções literárias, que lidam com algo que tem como uma de suas inúmeras características a plurissignificação (o que não significa que o resto não a possua também), além de estar eivado das implicações de seu contexto, não há muito a ser imposto; porém, não se pode favorecer o caos, corroborando um vale-tudo simplesmente por se tratar de uma ciência não-exata. Em segundo lugar, porque cremos que sempre há recriação na tradução literária, seja em nível maior ou menor, seja consciente ou inconscientemente.

Isso posto, a partir de exemplos extraídos de diferentes traduções de um mesmo conto de Edgar Allan Poe – *The tell-tale heart* –, que apresenta ricos exemplos de polissemia e atrelamento à cultura do idioma em que foi escrito, tenciona-se, neste trabalho, explorar algumas questões sobre diferenças de interpretação e do que ficou pejorativa e comumente conhecido como intradu(z)tibilidade. Frise-se que o *corpus* do trabalho é composto de “um” único conto de um norte-americano, seguido da análise contrastiva desse

² Referimo-nos a “recepção” não no sentido mais passivo que se pode verificar em Jauss (1979); esse ponto será discutido adiante.

³ Aqui e doravante, nas referências à palavra contexto, leia-se a mesma no sentido de contexto cultural, social, político, geográfico, histórico, econômico – tanto de autor como de obra e público leitor - e todos os diversos contextos que possam contribuir para a gênese de uma obra literária.

com as respectivas traduções que encontramos. Trata-se, por conseguinte, da análise de *um* conto com várias performances tradutórias: *vários contos*. Optamos por uma análise desta natureza devido à inquietude que nos despertou a diferença percebida na leitura de mais de uma tradução do conto referido e a certa carência constatada na quantidade de material existente acerca do papel do tradutor enquanto sujeito interpretante no que tange às escolhas lexicais efetuadas pelo mesmo quando da versão de uma obra literária para o vernáculo, enfocando os efeitos da tradução na recepção da obra. Com isso, o vasto material existente sobre Edgar Allan Poe pode vir a receber mais uma contribuição no sentido de se poder perceber que cada tradução de uma mesma obra é, pelo menos em parte, outra obra. Para comprovar essa afirmação, pretende-se constatar, por meio de análises pormenorizadas do *corpus*, que detalhes aparentemente mínimos – palavras, expressões – apresentam importância incomensurável. Iniciaremos pela abordagem de algumas questões que servirão de base para a análise. No Capítulo 2, apresentaremos a contextualização sobre interpretação e tradução dos itens lexicais. No Capítulo 3, trataremos com mais atenção de questões de interpretação, apoiados principalmente nas reflexões de Umberto Eco e em questões de hermenêutica. Com base em trabalho precedente (GONÇALVES, 2002), percebeu-se a importância das escolhas lexicais nas traduções, no sentido de contribuir diretamente para a imagem que se faz de um autor traduzido. No caso de Poe, são encontradas diversas traduções brasileiras feitas ao longo do século XX; há as mais aclamadas pela crítica (ditas “canônicas”, das quais a de Oscar Mendes e a de José Paulo Paes são exemplares), e as que são pouco referidas (como a de Annunziata Capasso de Filippis). No Capítulo 4, serão discutidas questões de teoria e prática da tradução e de léxico no que tange aos idiomatismos e às ambigüidades. Ainda no mesmo capítulo, partimos para um breve debate sobre a recepção literária. A análise propriamente dita, baseada em comparações das traduções com o texto em inglês seguidas de análises, se dará no Capítulo 5. Segue-se, finalmente, para o capítulo das Considerações finais.

2 INTERPRETAÇÃO, LÉXICO E TRADUÇÃO

Ser comparatista é precisamente levar em consideração as traduções, entre os critérios que decidem sobre a natureza e sobre o valor de uma obra.

Brunel, Pichois, Rousseau

Se em um contexto qualquer em que se cite a Bíblia alguém mencionar o Novo Testamento, mais especificamente ao *Evangelho Segundo São João*, enunciando “No início era a palavra...”, isso remeterá, de imediato, para aqueles minimamente familiarizados com os textos do Cristianismo, a uma citação muito recorrente nas cerimônias religiosas, tanto que é conhecida mesmo por aqueles que não são nem praticantes nem leitores assíduos da Bíblia. Entretanto, para os que possuem um conhecimento mais detalhado do texto sagrado do Cristianismo, a citação em questão soará, no mínimo, estranha. Isso se explica pelo fato de estarmos familiarizados com a tradução tradicional e, digamos, canônica, da Bíblia para o português brasileiro, qual seja: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (grifos meus). Na apresentação da edição consultada⁴, lê-se: “A intenção primeira que a [a tradução da edição em apreço] guiou foi a de ‘ser fiel ao texto e ao mesmo tempo fiel ao homem de hoje’. (Paulo VI aos biblistas, 1971)”⁵. No que toca à questão da fidelidade, questão direta ou indiretamente ubíqua nos estudos e críticas de tradução, é de grande valia a leitura de *As (in)fidelidades da tradução*, de Francis H. Aubert (1994) para informações mais detalhadas. Para o presente estudo, não julgamos adequada uma discussão pormenorizada sobre o assunto, limitando-nos, por ora, às seguintes palavras:

⁴ “Apresentação”. In: *Bíblia sagrada*. Vozes, 1983. Traduzido por Mateus Hoepers. A tradução foi feita diretamente do grego.

⁵ *Idem*.

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.” (PLAZA, Julio. “Introdução: a tradução como poética sincrônica. In: _____. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987. p. 1)

As palavras de Julio Plaza resumem, de certa forma, a visão do pensamento pós-estruturalista hoje em voga: não há, segundo esse pensamento, como recuperar significados ditos estáveis e supostamente contidos nas palavras do autor do “texto-fonte” ou “original”⁶. O que Plaza diz vai ao encontro das idéias amplamente divulgadas por Rosemary Arrojo no Brasil, idéias essas que têm como principal substrato a filosofia de Jacques Derrida.

Voltando ao início desta dissertação, citemos *Translation's Other*⁷, cujo autor, Theo Hermans, inicia o texto de maneira similar ao presente. Cita “In the beginning was the Word...”, que, conforme o caso citado da tradução brasileira, é igualmente uma tradução já consagrada para a língua inglesa. Segundo o humanista holandês Erasmo, a tradução de São Jerônimo para *logos*, qual seja, *verbum*, seria mais bem vertida por *sermo*⁸. Temos aí uma enorme fonte de questionamentos: se Mateus Hoepers, um dos tradutores da versão brasileira em pauta, traduziu o texto diretamente do grego, por que sua tradução de *logos* é “Verbo”, que nos remete à tradução latina de São Jerônimo? Por que, no inglês, a tradução é *Word*, mais aproximada de *logos* do que de *verbum*? As discrepâncias nas versões⁹ mostram que a suposta fidelidade preconizada por Paulo VI é, no mínimo, capciosa. Não teria o tradutor brasileiro efetuado sua escolha por razões de tradição, visto que sua tradução é relativamente recente? É uma possibilidade.

⁶ Faremos, de agora em diante, amplo uso de aspas ao referirmo-nos a palavras-chave nos estudos de tradução, dentre as quais as palavras “original” e “fonte” são, provavelmente, as mais controversas. A esse respeito, vide DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

⁷ HERMANS, Theo. *Translation's other*. Aula inaugural: University Collage London, 19/031996.

⁸ “conversa, conversação; língua, idioma; diálogo, discussão.”

⁹ Seguem algumas outras versões do mesmo trecho em algumas das línguas mais importantes do mundo, sendo que nos dois primeiros casos figuram “equivalentes” de *palavra* e, nos dois últimos, de *verbo*: alemão: *Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort*; espanhol: *En el principio fue la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios*; francês: *Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu*; italiano: *In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio*.

O exemplo acima serve para tentar explicitar algumas questões muito recorrentes e controversas nos debates acerca da tradução literária: a (não) revelação da diferença e da alteridade, a (in)visibilidade do tradutor e, o que mais nos interessa para os propósitos deste trabalho, o trabalho interpretativo do tradutor, que sempre deixa sua marca, seja mais, seja menos explicitamente, podendo tanto contribuir para a imagem do texto/autor traduzido quanto para denegri-la. Sabe-se que a Bíblia é considerada o livro mais importante da História, superando, inclusive, *A evolução das espécies*, de Charles Darwin, livro inegavelmente revolucionário e de importância inestimável para o mundo atual ser o que é em termos de evolução do conhecimento. O caso da Bíblia é de extrema delicadeza devido ao fato de tratar de questões de fé, amiúde a bengala mais firme utilizada pelo ser humano; adendo a isso está o fato de a Bíblia ser o livro sagrado da religião mais influente do mundo. O que se quer dizer com tudo isso é que, se discrepâncias desse teor são observáveis num livro dessa grandeza, que dirá nos romances, contos, poemas e todos os outros textos que lemos diariamente que não tenham a mesma importância de um livro sagrado. Há que se lembrar que o caso citado é simples se comparado ao que ocorreu com a Bíblia ao longo dos séculos, quando de suas traduções e cópias nos mosteiros, ocasiões essas em que o livro sofria diversos cortes e adaptações por parte dos monges copistas e tradutores, então detentores do conhecimento. Parafraseando André Lefevere, havia uma “manipulação da fama sacra”, e ainda há, uma vez que, atualmente, é possível encontrar versões da Bíblia em linguagem simplificada – o que se encaixa no conceito de tradução intralingual, conforme Jakobson (1974).

Nosso objetivo, com essa introdução, foi o de fornecer elementos que sirvam de guia para os principais aspectos que serão abordados neste trabalho; não se trata de um trabalho única e centralmente de Estudos da Tradução¹⁰, Tradutologia, Linguística Aplicada ou qualquer outra disciplina que possa fazer uso das questões da tradução, ou da qual as questões de tradução possam fazer uso; trata-se de um trabalho comparatista que visa a analisar questões de tradução literária no que tange às questões de leitura, interpretação e recepção, tanto em relação ao leitor quanto ao tradutor. Partimos do pressuposto de que o trabalho do comparatista é estudar os objetos que circulam entre diferentes territórios culturais e lingüísticos, o que inclui as traduções; o trabalho do tradutor é fazer com que os objetos

¹⁰ Termo cunhado por James S. Holmes em 1972, utilizado pelos pesquisadores das universidades de Tel Aviv, Antuérpia, Amsterdã e Leuven para nomear seus estudos descritivos da tradução. Para fins de aprofundamento, consultar HOLMES, James S. “The name and nature of translation studies”. In: VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2001. e RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

circulem. Ambas as disciplinas sofrem questionamentos de limites¹¹; ambas lidam com questões de hibridismo, apropriação, interpenetração cultural. Passemos, agora, à delimitação do nosso trabalho.

2.1 Interpretar = trazer vida à obra

Trataremos da tradução de itens plurissignificativos na obra literária; sabe-se que a plurissignificação é traço indissociável da escrita artística, seja na leitura, seja na tradução. Já escrevemos alhures que:

O tradutor é antes de tudo um leitor, portanto, creio que a tese de uma tradução ser imparcial ou fiel não se sustenta: a tradução sempre carregará a marca da interpretação de seu realizador, sobretudo no caso da tradução literária, uma vez que a linguagem literária é, por essência, plurissignificativa. (GONÇALVES, 2004)

A palavra-chave da citação acima e que também guiará grande parte deste trabalho é *interpretação*: sucintamente, procedimento ativo, geralmente inconsciente, no qual quem escreve, traduz ou lê uma obra literária a ela atribui significados. Como será visto neste Capítulo, a interpretação traz vida à obra. As discussões mais atuais sobre tradução lidam diretamente com o processo interpretativo, o que as torna muito mais bem fundamentadas e mais próximas à realidade do que as teorias mais antigas, conforme será abordado em breve. Há os que defendem que há limites para a interpretação, assim como há os que defendem que essa é ilimitada. Como entendemos que uma tradução é uma obra criada a partir de outra já pronta, mantendo com essa um nível máximo de aproximação¹² – ou seja, um limite –, entendemos, por conseguinte, que é importante o estabelecimento de limites para a

¹¹ A respeito do debate sobre os limites disciplinares da tradução, vide PYM, Anthony. “Why Translation Studies Should Learn to be Homeless”. In: MARTINS, Marcia A. P. (org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

¹² Devemos sublinhar que essa é uma visão pessoal, sendo que os limites entre tradução e adaptação constituem outro ponto nevrálgico nos estudos de tradução. Entendemos que, quanto mais próximo o ato criativo estiver do “original”, mais ele se encaixa no conceito de tradução; a via contrária traz uma maior aproximação ao conceito de adaptação.

interpretação, caso contrário, formar-se-á uma possibilidade de interpretação deveras distante daquela fornecida pelo “original”, o que irá interferir consideravelmente na imagem que um público leitor fará daquilo que lê. Justifica-se, pois, um olhar mais atento sobre essas questões.

Para fundamentar as discussões sobre interpretação, utilizaremos, no âmbito da teoria literária, as contribuições de Jonathan Culler (1999), que, em seu livro de introdução à teoria literária, fornece informações de grande proveito para nosso propósito; defensor da superinterpretação (2001), servirá de contraponto às defesas dos limites da interpretação. Antoine Compagnon (2001) mostrará, também, sua importância no que diz respeito ao estabelecimento de limites em relação à intenção e consciência no ato de escrever. Ocuparão o lugar entre interpretação e tradução os textos de Rosemary Arrojo (1992; 1993; 1999) que, conforme já foi mencionado, utiliza-se principalmente das idéias do filósofo francês Jacques Derrida, um dos grandes propaladores do pós-estruturalismo. A obra de Rosemary Arrojo (1992a; 1992b; 1993; 1999) em linhas gerais, enfoca a questão da desconstrução do logocentrismo ocidental, da crença de que um texto possua significados estáticos e inalteráveis, de que se deve respeito ao texto, não interferindo no que o mesmo diz. Arrojo demonstra que o leitor tem papel ativo na leitura, uma vez que está inserido num contexto, sendo esse, amiúde, radicalmente diferente do contexto do produtor do texto. Esse contexto (conforme já definido acima, em nota) vai, inevitavelmente, influir nos supostos significados inalteráveis, provando que toda leitura é interpretação. Uma vez que o tradutor é, antes de tudo, um leitor, o mesmo se aplica a ele. Logo, o leitor de uma tradução estará interpretando um texto que foi previamente interpretado por seu tradutor. As idéias de Arrojo são principalmente baseadas em Jacques Derrida; porém, preferiu-se a obra da autora como básica pelo fato de concentrar-se na questão da tradução, não se descartando, evidentemente, eventuais citações diretas à obra de Derrida. Arrojo é atualmente o nome mais citado no Brasil graças às características vanguardistas de seus textos que tanto ajudaram a divulgar a desconstrução derridiana no Brasil, contribuindo para o avanço dos estudos de tradução no país; para a autora, o leitor ocupa um lugar autoral graças ao seu papel ativo de interpretante.

Para o cerne do que discutiremos nesta parte, tomaremos de empréstimo algumas contribuições da filosofia (hermenêutica) e da semiótica. Com relação à filosofia, faremos uso principalmente do texto *Interpretação: rupturas e continuidades*, de Adayr

Tesche (2000). Uma vez que o conhecimento aprofundado¹³ de filosofia transcende nossos limites, consideramos o livro em pauta a ferramenta que mais se adapta às nossas necessidades: um levantamento suficientemente abrangente, para nossos propósitos, sobre a hermenêutica e suas implicações para a leitura, compilado por mãos familiarizadas com a Teoria da Literatura.

Partindo para a Semiótica, serão de inestimável importância os textos de Umberto Eco, catedrático de Semiótica na Universidade de Bolonha e um dos maiores intelectuais da atualidade. Os principais textos para nossos fins são *Os limites da interpretação* (2000) e *Interpretação e superinterpretação* (2001); também serão utilizados *Obra aberta* (2003a) e *Sobre a literatura* (2003b). O uso de *Obra aberta*, texto pioneiro originalmente publicado em 1962, justifica-se por ser esse um livro revolucionário na semiótica e que lida, ao mesmo tempo, com pintura, teatro, literatura, enfim, com a obra de arte em si, sendo que nele Eco defende – já naquela época – o fato de a interpretação depender em grande parte do receptor/fruidor da obra: não há unidade de efeito produzida pela obra, mas variação de fruidor para fruidor, conforme pode ser atestado pelas seguintes palavras:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (2003a, p. 93)

Obra aberta é uma obra seminal: coincidindo com as afirmações dos pós-modernistas de que o significado da obra reside no leitor, Eco crê que o autor limita as opções interpretativas dos leitores. Algumas obras são mais abertas que outras.

Em *Os limites da interpretação* (2000) vemos propriamente o cerne do pensamento de Eco a respeito do processo de interpretação, sendo um texto bem aprofundado no qual debate a relevância das intenções do autor, do texto e do leitor quando do processo

¹³ Eis, ao nosso ver, um dos grandes problemas de uma área interdisciplinar.

interpretativo; percebem-se aqui muitos dos elementos de *Obra aberta*, porém com muito mais profundidade e detalhe, riquíssimo em exemplos, no qual figura sua defesa de que pode não haver regras para determinar quais interpretações de um texto são melhores, mas há regras para determinar quais são inadequadas. Em *Interpretação e superinterpretação* (2001) temos a defesa clara dos limites da interpretação por parte de Eco sendo rebatida pelo filósofo Richard Rorty, o teórico da literatura Jonathan Culler e a crítica e romancista Christine Brooke-Rose, mostrando um debate deveras produtivo, dadas as fundamentações de cada debatedor. Eco tenta estabelecer os limites nos quais os textos podem ser interpretados, explicando como a superinterpretação pode ser reconhecida a partir da *intentio operis*, argumentando que a *intentio auctoris* pode descartar algumas interpretações. Rorty crê que os textos deveriam ser usados pelos leitores da maneira que melhor lhes aprouvesse. Jonathan Culler, ávido desconstrucionista¹⁴, defende a superinterpretação, argumentando veementemente contra qualquer possível limite a qualquer interpretação. Christine Brooke-Rose discute sobre o que denomina “história palimpsesta”: é possível ver o que está por baixo de uma história, como em um palimpsesto. O ensaio intitulado “Sobre algumas funções da literatura”, constante no volume *Sobre a literatura - ensaios* (2003b), servirá como ponta de lança na exposição das contribuições de Eco, eis que apresenta uma síntese de suas idéias sobre interpretação que julgamos perfeitamente adequada para nossos propósitos.

2.2 Léxico

Quando se lê, interpretam-se palavras, itens lexicais, unidades lingüísticas que podem ser simples ou complexas (Rebello: 2002, p.149); as unidades mais complexas revelam-se mais atreladas à cultura na qual estão inseridas. Trataremos desses aspectos lexicais no Capítulo 4, no qual figurarão principalmente dois textos: um texto de Valentín García Yebra (1989), no qual aborda as questões teórico-práticas mais gerais relativas, principalmente, aos problemas da tradução; o outro texto é a tese de doutorado de Lúcia Sá Rebello (2002), no âmbito da Literatura Comparada, com enfoques dos estudos de tradução e dos estudos lexicográficos, na qual analisa duas traduções em língua portuguesa (uma brasileira e outra lusitana) de *Ars Poetica*, de Horácio, estudando as traduções dos adjetivos

¹⁴ A esse respeito, conferir CULLER (1997).

utilizados na obra, fornecendo, ao final da tese, um glossário de adjetivos horacianos. As reflexões da autora foram de grande valia para a elaboração desse capítulo. Ambos os textos mostraram-se adequados e suficientes para nossos propósitos devido ao fato de tratarem de ambigüidades e idiotismos e suas implicações para a tradução – o que realmente nos interessa, pois esse será exatamente o ponto de enfoque.

2.3 O comparatismo e a tradução

Segundo nos informa Nitrini (2000), a literatura comparada surgiu no final do século XIX, mas existe genericamente desde que houve duas literaturas para serem comparadas; confunde-se, pois, com a história das literaturas. Comparar é prática e característica intrínseca ao ser humano, seja para estabelecer semelhanças ou diferenças. Inicialmente, era prática geral o estudo binário: a comparação de duas obras, dois autores, duas literaturas, ou seja, sempre o cotejo de um elemento com outro. Os objetivos principais eram os de estudar as movimentações e cruzamentos de fronteiras de um desses elementos, atendo-se, mormente, a questões de influência, exercício esse que culminava, invariavelmente, em questões de superioridade/inferioridade cultural com relação às culturas em apreço. Essas práticas vigoraram por muitos anos até que a disciplina começou a paulatinamente ampliar seus horizontes, assumindo cada vez mais o caráter multidisciplinar – que teve seu *boom* principalmente nos anos 90 do século passado – dos dias de hoje.

Estudos que envolvam literatura, principalmente tratando da questão de cruzamentos de fronteiras, defrontam-se, naturalmente, com a tradução, quiçá a maior força motriz das intermediações, direta ou indiretamente. É curioso trazer à tona o que os antigos comparatistas pensavam sobre a tradução: nos primórdios da literatura comparada, principalmente no século XIX, não se deveria analisar uma obra literária em tradução; somente era fidedigno um estudo com base na leitura do texto na língua em que foi escrito. Etienne chegou a idealizar um instituto que abarcasse especialistas como egiptólogos, sumerólogos, helenistas, latinistas etc., para que fosse possível a análise de obras nas mais variadas línguas no texto original. Dessa maneira, o comparatista eximia-se do risco de ler uma obra sob a interferência indesejada causada por um tradutor. De qualquer forma, as traduções são veículos dos processos de circulação intercultural – objeto de interesse do

comparatista –; logo, conforme Carvalho (1993), admitindo que um texto estrangeiro passa a integrar o sistema no qual é traduzido, o comparatista depara-se com a importância da influência exercida pelo tradutor no texto em que o mesmo opera.

2.3 A tradução no âmbito comparatista

Atendo-nos mais à tradução, comecemos por citar Sandra Nitrini em comentário a um dos estudos mais clássicos sobre tradução literária no Brasil, *Byron no Brasil, traduções*, de Onédia Célia de Carvalho Barboza:

As traduções de Tibúrcio Antônio Craveiro (*Lara*), e de Francisco José Pinheiro Guimarães (*A Peregrinação de Childe Harold*) transformaram Byron em um poeta quase arcádico, de linguagem contida e sóbria. Francisco Otaviano e João Cardoso começam a aclimatar o poeta inglês ao nosso romantismo. As traduções de Otaviano apelam para o exagero sentimental e as de João Cardoso caracterizam-se pela retórica afetada e grandiloquente. Byron vai-se abasileirando cada vez mais em paráfrases descabeladas que se apresentam ora sensuais, ora piegas, ora mais ardentes. Uma outra tendência no abasileiramento de Byron é a de torná-lo um poeta mais fúnebre e soturno do que realmente é. Essa tendência começa com Otaviano, passa sutilmente por Alvarez de Azevedo e se intensifica na imitação de Varela, em cujas mãos um poema como “*To Inez*”, uma canção típica do cansaço de viver, do desalento byroniano, é transformada em ‘um poema sinistro e tumular’. (NITRINI, 2000: p. 231)

Na seção “Tradução e literatura comparada”¹⁵, parte integrante da introdução do livro de Barboza, há uma referência a Robert Escarpit, que afirmava que “o byronismo francês deve tanto a Byron quanto ao tradutor de suas obras completas, Amédée Pichot” (BARBOZA, 1975: p.30). Essas palavras, conquanto sejam apenas um exemplo, atestam o

¹⁵ Cumpre acentuar que no livro de Barboza figura explicitamente o domínio da lingüística sobre a tradução na década de setenta, diferentemente dos dias atuais.

papel do tradutor enquanto sujeito interpretante; atestam que a obra é alterada, recriada; atestam que o tradutor é visível, seja mais, seja menos, sendo que o principal elemento que torna sua imagem visível é o léxico utilizado por ele (o que inclui, indubitavelmente, implicações estilísticas), e, mais uma vez, atestam que aquilo que o público leitor lê é um autor através da pena, ou das modernas teclas, de um tradutor.

Bassnet e Lefevere resumem a função da tradução na literatura:

A tradução é, naturalmente, uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, seja qual for sua intenção, refletem uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipulam a literatura para que funcione em uma determinada sociedade e de uma determinada forma. A reescrita é manipulação, assumida a serviço do poder, e seu aspecto positivo pode ajudar na evolução de uma literatura e uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é a história da inovação literária, do poder modelador de uma cultura sobre outra. Porém, a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e, numa era de manipulação cada vez mais crescente de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura conforme exemplificado pela tradução pode nos ajudar a nos dirigir para uma maior consciência do mundo no qual vivemos.¹⁶ (BASSNETT, Susan & LEVEVRE, André., 1992. p. vii)

Creemos que a função primeira da tradução jaz na disseminação: lemos uma tradução basicamente pelo fato de não conhecermos a língua na qual o texto “original” foi escrito. Na literatura comparada, os estudos de tradução sobressaem-se principalmente nos estudos de recepção e imagologia, mesmo porque são interdependentes. Entre um público leitor consumidor de uma tradução de um texto norte-americano (para ficarmos com os exemplos que aqui serão abordados), o texto que tem repercussão é o traduzido, pois esse é que passa a integrar o sistema¹⁷.

A seguir, olharemos mais de perto os aspectos esboçados anteriormente.

¹⁶ Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.

¹⁷ Conforme EVEN-ZOHAR, 2000.

3 DA INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA

The proper consumption of literature we call interpretation.

Robert Scholes

Os debates em torno da leitura de uma obra literária são, como veremos a seguir, amplos e divergentes; tentaremos mostrar, a partir da análise de algumas posições teóricas diversas que consideramos mais intrigantes, os elementos mais relevantes para este trabalho. Os pontos de vista aqui expostos percorrem caminhos diferentes, porém confluentes: dado o traço multidisciplinar inerente às investigações comparatistas da atualidade, faremos uso de teorias de outras áreas do conhecimento que, direta ou indiretamente relacionadas à literatura, se mostram essenciais para o intuito geral do nosso trabalho, qual seja, o de enfatizar o papel e a importância da interpretação em seu envolvimento com a tradução.

Partimos do pressuposto que, ao admirar um quadro, ao ouvir uma música ou ao ler um texto, dentre inúmeras outras atividades, temos um papel ativo. O quadro apresenta uma imagem estática e imutável; as sucessões de notas de uma determinada música serão sempre as mesmas, embora o ritmo e o andamento possam variar, de acordo com o regente ou aquele que a executa. Mas, e o texto? Fisicamente, o texto é uma sucessão de sinais gráficos – letras. Um texto em particular também é, como uma obra musical ou uma pintura, imutável – fisicamente imutável. Há os casos em que algumas obras, por serem antigas, passam por adaptações ortográficas e gramaticais ou, quando muito antigas, pedem tradução (como no caso de *Beowulf*¹⁸, escrito originalmente em anglo-saxão (inglês arcaico), lido somente por uma minoria nos dias atuais). O caso é que essa imutabilidade está na obra em si – objeto físico, as letras propriamente ditas –, e não na mente daquele que com ela interage, o sujeito ativo.

Fala-se de fidelidade ao texto. Em outras palavras, há a crença disseminada de que o texto contém em si os significados que seu autor lhe atribuiu – a intenção do autor que está supostamente contida nos sinais gráficos de seu texto e dali pode ser extraída tal qual ele a imaginou.

Sabe-se que a obra literária – assim como seu realizador e seu público leitor – está inserida num contexto: seja histórico, geográfico, social, econômico, subjetivo, sejam todos tomados conjuntamente, dependendo do enfoque do estudo a ser realizado – aqui pressupõem-se todos. Portanto, esse contexto, acreditamos, exerce grande influência nos atos de escrita e de leitura. Os questionamentos feitos por Hans-Georg Gadamer em *Verdade e método* (1960) servem para conduzir as reflexões gerais sobre a interpretação, aplicando-se, também, à nossa reflexão: “Qual o sentido de um texto literário? Que relevância tem para esse sentido a intenção do autor? Podemos compreender obras que nos são cultural e historicamente estranhas? É possível o entendimento ‘objetivo’, ou todo entendimento é relativo à nossa própria situação histórica?”¹⁹ (GADAMER *apud* EAGLETON, 2003: p. 91). Podemos, por ora, resumir muito brevemente nossa visão de interpretação: um leitor inserido num determinado contexto situacional processa os sinais gráficos apreendidos de uma obra literária e, com base nesse contexto, fará uma interpretação *sui generis*, parcialmente

¹⁸ Poema épico inglês, sem datação ou autor determinados. Estima-se que foi escrito no século VIII, sendo considerado, até hoje, o poema épico anônimo mais antigo das línguas modernas da Europa. Conferir *BEOWULF*. São Paulo: Hucitec, 1992. Edição traduzida, comentada e introduzida por Ary Gonzalez Galvão.

¹⁹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

compartilhada com outros indivíduos. Explicitamos o que queremos dizer com “parcialmente compartilhada” com um exemplo criado *ad hoc*:

Naquele fim de tarde chuvoso, Helena contemplava o bulevar da janela da sala, no térreo, quando viu um menino desorientado passando em frente à sua casa.

A frase é propositalmente insuficiente para se saber quais as implicações do que foi narrado, pois queremos levantar algumas questões de como se poderia ler a frase. Suponhamos que uma mulher que esteja há duas semanas fora de casa em uma estressante viagem por motivo de negócios; sabendo que essa mesma mulher vive em um bulevar que acha extremamente idílico e acolhedor e gosta de chuva, é muito provável que, ao ler a frase acima, ela sentirá saudades de casa, sentindo-se momentaneamente relaxada e contente pela simples leitura da frase em questão. Suponhamos, agora, que a frase seja lida por uma mulher que, num cenário muito semelhante ao descrito (bulevar, dia chuvoso), tenha perdido seu filho há pouco tempo: haverá conseqüências emocionalmente desastrosas para essa leitora, mesmo que tenha lido os mesmos sinais gráficos que a executiva havia lido conforme descrito acima. Com esse exemplo quisemos demonstrar que diferentes leitores(as) têm diferentes reações a um mesmo texto e, com base nisso, acreditamos que interpretam esse mesmo texto de forma igualmente diversa. Quanto ao compartilhamento parcial referido acima, as duas leitoras, independentemente de seus contextos situacionais, não de concordar que leram sobre: a) uma mulher que olha para a rua da janela de sua sala; b) um menino caminhando desorientado num bulevar, e d) uma tarde chuvosa. Essas informações estão escritas no texto e não podemos negar que ali estejam. A aparência das personagens, a intensidade da chuva e a disposição dos elementos do cenário ficam por conta da mente de cada um.

O que se pretende analisar neste capítulo é a questão dos limites da interpretação, levantando hipóteses de resposta a algumas indagações: como se dá a interpretação? O que rege a validade de uma interpretação? Quais os limites de uma interpretação? Para tanto, buscaremos apoio da teoria literária, de algumas questões de filosofia, concentrando-nos na hermenêutica, e da semiótica, utilizando textos de Umberto Eco.

3.1 Considerações multidisciplinares sobre a interpretação

Segundo a etimologia da palavra “interpretação²⁰”, essa tem o sentido de uma tradução, que aponta, simultaneamente, em duas direções: *em direção ao* texto a ser interpretado e *para* um público que necessita de uma interpretação (MAILLOUX, 1990, p.121). É como ocorre com Hermes, na mitologia clássica, que recebe a palavra divina, interpretando-a, para depois transmiti-la ao homem. Em ambos os casos a interpretação é vista como tradução; há até mesmo uma relação de significado entre as etimologias, sendo que ambas abarcam o sentido de “mediação”. O que queremos frisar é que o texto, ao ser lido, não fica de todo intacto; há uma apropriação daquilo que o texto diz e uma assimilação para que o leitor ou o intérprete (ou o leitor-intérprete) possa compreendê-lo. Eis uma questão um tanto capciosa: compreender é igual a interpretar? Esse questionamento remete diretamente à hermenêutica, parte da filosofia que se ocupa da interpretação. Por uma questão de clareza, iniciaremos algumas reflexões acerca da hermenêutica, a título de informação basilar, para depois entrarmos em questões de teoria literária e semiótica. Convém referir um comentário feito por Rosemary Arrojo, que, apesar de tratar sobre tradução, o que será abordado com mais detalhamento no capítulo seguinte, é amplamente amparada por conceitos filosóficos.

Conforme Arrojo (1992), a tradição logocêntrica²¹ ocidental dita que o texto possui significados latentes e, portanto, recuperáveis. Conseqüentemente, só podemos interpretar após compreender. Detenhamo-nos um pouco mais sobre essa questão. Parece haver uma linha tênue entre as palavras “compreender” e “interpretar” em se tratando de textos literários. A compreensão exigiria a crença de que o que se lê contém um significado estático, imutável, independente do contexto no qual está inserido, do leitor e de sua subjetividade, bem como de seu contexto; exigiria a crença de que as idéias do autor estariam ali contidas e somente poderiam engendrar uma única leitura possível, sendo as outras

²⁰ De acordo com o Dicionário Houaiss, “interpretação” advém do latim *interpretatio,ónis*, significando 'explicação, sentido'; o dicionário remete ao elemento de composição “interpret-”, elemento antepositivo, do latim *interpres,ètis*, significando “medianeiro, intermediário, ajudante, assistente, agente; mensageiro, negociante, enviado; dragomano, intérprete, língua; áugure; o que explica; jurisconsulto; comentador; tradutor”.

²¹ O termo *logocentrismo* é utilizado por Jacques Derrida (1930-2004) para referir-se à centralidade do *logos* no pensamento ocidental, querendo dizer que a “verdade” está no *logos*, na palavra falada; aplicado à interpretação e à tradução, pode-se relacionar com a intenção autoral, com a crença de que a verdade, supostamente depositada no texto pelo seu autor, pode ser recuperada.

consideradas, no mínimo, inadequadas, quando não erradas. Esse tipo de diferenciação é comum entre teóricos e comentadores que adotam os enfoques mais diversos. Adayr Tesche nos diz, na esteira do pensamento de Ortega y Gasset, que *A compreensão depende sempre do ponto de vista de quem olha, pois é sempre o homem e sua circunstância quem olha.* (TESCHE, 2000, p. 8). Já a interpretação, que encerra uma conotação de maior liberdade, permitiria que, com base na compreensão prévia do texto, o leitor pudesse mostrar sua interferência, deixar sua marca. *A fragilidade da interpretação está no fato de que ela carrega a marca da individualidade, pois a interpretação é sempre um ato inacabado, fragmentado, que permanece em suspenso ao abordar-se a si mesma, pelas palavras de um sempre-outro-discurso que seria mais essencial.* (TESCHE, 2000, p. 10). Percebe-se, a partir desses exemplos de apenas dois autores, que não há consenso geral com relação aos detalhes subjacentes a essas questões, mas há consenso no que tange ao papel subjetivo daquele que interage com a obra – esse consenso, é importante sublinhar, jaz sobre o *papel* do sujeito, e não sobre a validade ou autoridade dessa função. Na filosofia, como já foi dito, essa questão de diferenciação permeia toda a hermenêutica; o aprofundamento dessas questões²², todavia, não é de interesse capital para o que será analisado e, mesmo que o fosse, a mais breve análise possível excederia os limites da natureza deste trabalho; portanto, seguiremos nosso levantamento.

Emerich Coreth afirma, na “Introdução” de seu *Questões fundamentais de hermenêutica*²³, que, dentre os significados da palavra *hermenêutica*, temos “declarar, anunciar, interpretar ou esclarecer e, por último, traduzir”, acepções múltiplas que “coincidem em significar que alguma coisa é ‘tornada compreensível’ ou ‘levada à compreensão’” (p. 1). Isso se dá na interpretação de um enunciado que não fique claro, que seja obscuro, como um texto literário, no qual não se vêem os sentidos num primeiro momento, devendo ser tornados compreensíveis. O procedimento “ocorre na tradução de um texto, visto que toda tradução consiste na transposição de um complexo significativo para outro horizonte de compreensão lingüística” (p. 2). O problema objetivo da hermenêutica começou com questões textuais: a interpretação das Escrituras (p. 5). Mas o problema da hermenêutica é a compreensão, entendida como apreensão de um sentido. Esse problema era o principal foco nos primórdios

²² Essas questões podem ser conferidas a bem dizer em qualquer livro que trate de hermenêutica, por serem, como já foi dito, questões muito presente na área; segue a referência de um bom livro de apoio: RUEDELL, Aloísio. *Da representação ao sentido: através de Schleiermacher à hermenêutica atual*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

²³ CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. São Paulo: EPU, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

da disciplina, pois havia a crença de que as Escrituras possuíam *um* significado que deveria ser descoberto. Nos tempos modernos, constatam-se inúmeras mudanças de perspectiva e atualizações na forma de pensar, embora as alterações acerca da busca da *verdade* não tenham sido extinguidas, apenas amainadas. Para Paul Ricoeur, em *Interpretação e ideologias*²⁴, a hermenêutica possui uma relação privilegiada com as questões de linguagem, devido ao fato de que uma característica especial denominada polissemia está sempre presente nessas questões (p 18). Em Aloísio Ruedell, lemos que

Não há compreensão efetiva que não dependa de interpretações individuais, como também não existe sentido a ser interpretado que, por sua vez, já não tenha sido projetado por uma consciência individual. (RUEDELL, 2000: p. 69)

Da busca pela verdade à inquietação pela sua possível inalcançabilidade, resta admitir que o sujeito interpretante atua sobre o significado (a “verdade”) pretendido pelo autor. Vistos esses elementos relativos à hermenêutica, avancemos para os aportes literários.

Como mola propulsora do *New Criticism*, I. A. Richards publica *The meaning of meaning*, em 1923, em co-autoria com C. K. Ogden, no qual “ênfatisa a importância da leitura ou da interpretação”, que “visa a conhecer um valor, o valor estético”²⁵ (MOISÉS, 2002, p. 123).

Um dos legados mais difundidos do *New Criticism* é a centralização no ato de interpretação, ao contrário do que era feito antes, a saber, a pesquisa histórico-filológica e biográfica²⁶ (CULLER, 1988: p. 13). O movimento encorajava a *close reading*, dava atenção à linguagem figurada e explorava a fundo a significação; a obra *per se* deveria ser a preocupação central da crítica, e não eram aceitas as críticas impressionistas. Evitando o apelo a dados biográficos do autor, o *New Criticism* também evita cair na armadilha da “falácia da intenção”, sobre a qual falaremos abaixo. Realçava-se, também, uma perspectiva contextualista: somente a partir de todo o contexto das possibilidades interpretativas de toda a elocução, na crença de I. A. Richards, os significados de uma obra literária podem ser

²⁴ RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

²⁵ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

²⁶ CULLER, Jonathan. *Framing the sign: criticism and its institutions*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1988.

convenientemente apreendidos (AGUIAR E SILVA, 1974, pp. 578-579). Para uma sinopse dos principais traços do movimento, vale citar um excerto do verbete “Crítica”, de Massaud Moisés:

Na verdade, a expressão *new criticism* engloba críticos e doutrinas nem sempre uniformes ou unânimes. De modo geral, porém, concordam com os seguintes quesitos: o texto literário deve ser encarado como um objeto em si, de maneira tal que a análise se concentre nos seus elementos constituintes (*close reading*), ou seja, na sua linguagem, entendida como uma “estrutura de significados” (análise semântica); interessa-lhes detectar a “tensão” a “ironia”, o “paradoxo”, o “simbolismo”, a “ambigüidade”, a “estrutura dramática”, em suma, o caráter “ontológico” do texto. Desprezam a classificação dos gêneros e as aproximações críticas propostas pela Sociologia, a Ética, a Filologia, a História etc. Entretanto, o exame do material lingüístico não raro compelia os ‘novos críticos’ a aceitar as informações oriundas da Antropologia, da Psicanálise, do Folclore, da Estatística, etc. (MOISÉS, 2002: p. 124)

Esses preceitos revelam uma herança da fenomenologia, que apregoava a leitura totalmente imanente do texto, pois esse é a materialização da consciência de seu autor (EAGLETON, 2003: p. 81). A linguagem “fixava” significados, sendo imaculada pelo mundo exterior (Idem, p. 84). Heidegger acreditava que a interpretação literária não estava fundamentada na atividade humana, sendo algo que deveríamos deixar ocorrer ao entregarmos ao texto. No tocante à validade de elementos extratextuais na interpretação, uma das contribuições críticas mais reconhecidas seria a de T. S. Eliot, que

(...) formulou nos seus ensaios algumas das orientações basilares do *new criticism*: a atenção do crítico deve recair sobre a obra e não sobre a biografia do autor; necessidade de analisar rigorosamente a obra literária como uma estrutura verbal autónoma; condenação da crítica literária regida por preocupações extraliterárias; rejeição da crítica impressionista. (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 580)

Aqui a “busca pela verdade” não se atém à autoridade do criador do texto: a interpretação é imanente ao texto por si só, não aceitando elementos que dele estejam fora. O fato de estudar textos literários sem aceitar aportes alheios parece, hoje em dia, autocontraditório. Mesmo por que, indiretamente, sempre utilizamos conhecimentos oriundos de outras áreas do conhecimento durante o processo de leitura. Isso se relaciona com o contexto do leitor: para interpretar, é necessário conhecimento de mundo, que será, mesmo que inconscientemente, aplicado no momento de leitura.

Em *Contra a interpretação*²⁷, ensaio contido em volume homônimo, Susan Sontag manifesta, como já sugere o título, suas resistências com relação a essa “homenagem prestada à obra pela mediocridade” (p. 18). Ao longo de todo o texto, é perceptível que sua atitude manifesta uma crença nos limites impostos ao ato interpretativo; por outro lado, transparece o que hoje se denominaria uma visão intencionalista, ou mesmo essencialista, em especial sob o ponto de vista do pós-estruturalismo: critica os “assombrosos significados que são falhos, falsos, artificiais” e que “não conseguem convencer” (p. 18). Suas idéias de interpretação válidas parecem oscilar entre a intenção do autor e a da obra como regra de validação.

Sem limitar-se à literatura, mas dirigindo-se à arte em geral, cita como exemplo daquilo que critica as interpretações freudianas de *O silêncio*, do cineasta sueco Ingmar Bergman. Nessa obra, há uma cena em que figura um tanque a circular ruidosamente pelas ruas, cuja imagem é interpretada como um símbolo fálico pelos freudianos. Para Sontag, aqueles que “procuram uma interpretação freudiana no tanque expressam apenas sua incapacidade de responder àquilo que está efetivamente na tela” (pp. 18-19). Isso também indica, para a autora, uma insatisfação com a obra, desejando “substituí-la por alguma outra coisa” (p. 19). A interpretação é vista como “praga” (p. 20), “arrogância” (p. 21). À página 16, propõe que interpretar é “empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de ‘significados’”; as aspas eloqüentes que envolvem a palavra *significados* indicam que, interpretando, fazemos uma imitação do mundo, empobrecendo-o, ao invés de experimentá-lo de forma imediata (podemos “interpretar”, com o perdão de Sontag, a palavra *imediata* como “sem mediação”, conforme a raiz latina). Interpretar é um convencionalismo, pois, a partir desse ato, tornamos a obra de arte dócil (p.16). O ato em si já viola a arte, tornando-a um objeto de uso “encaixado num esquema mental de categorias” (p. 19). Um

²⁷ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

argumento um tanto inquietante diz respeito à pintura abstrata, que é a “tentativa de não ter nenhum conteúdo no sentido comum” (p. 19), não podendo, portanto, ser interpretada. Esse comentário de Sontag parece-nos intrigante: se não conseguimos ver o suficiente explicitamente, o que nos resta, então, senão interpretar?

Finalmente, a autora concorda que uma obra de arte possa ser interpretada, contanto que a interpretação não usurpe seu lugar; crê que, se nos ativéssemos menos ao conteúdo e mais à forma, o problema seria resolvido. É curioso notar, a esse respeito, que, voltando três parágrafos na leitura do texto, a autora caracteriza a distinção entre conteúdo e forma como ilusória (p.20). O valor atual mais libertador da arte, para a autora, é a *transparência*, para que possamos ver a coisa em si, sem nada acrescentar, sem mediações.

Trouxemos o texto de Sontag para ilustrar uma das diversas visões sobre interpretação; apesar de seu radicalismo, de suas críticas incisivas, o texto já tem sua importância enraizada nas questões de que trata. Após a exposição de uma perspectiva contestadora, avancemos para uma proposta mais elaborada e fecunda.

Em livro intitulado *Textual power*²⁸, Robert Scholes oferece propostas que nos serão de grande valia, pois dedica grande parte do livro às questões que circundam a interpretação, a começar pela afirmação de que toda ação significativa, desde usar uma gravata, abraçar um amigo, preparar uma refeição, só é significativa na medida em que é um signo em algum código interpretativo (SCHOLES, 1985: p.1). Nessa obra, a literatura é vista acima de tudo como *arte*. Discorrendo sobre a leitura de textos literários, propõe uma tripartição constituída de *leitura*, *interpretação* e *crítica*. A *leitura* é considerada por Scholes um ato inconsciente e fluente; se há alguma coisa que “atrapalhe” essa fluência, dá-se a passagem para a *interpretação*. Processo consciente, *interpretar* é uma habilidade maior que a da leitura e se torna necessária em textos que causam uma sensação de falha por parte do leitor, bem como de incompletude; lemos uma fábula para saber a estória, mas a interpretamos para saber a moral; “(...) a interpretação pode ser tanto o resultado de algum excesso de significado em um texto quanto de alguma deficiência de conhecimento do leitor²⁹” (SCHOLES, p. 21). Quando ocorre o inverso, entra-se no terreno da *crítica*, que se dá quando há alguma deficiência no texto ou excesso no leitor. Há uma necessidade de preencher determinadas lacunas, em geral com base em alguma ideologia de grupo, como no caso das

²⁸ SCHOLES, Robert. *Textual power*. New Haven and London, Yale University Press, 1985.

²⁹ “(...) interpretation can be the result of either some excess of meaning in a text or of some deficiency of knowledge in the reader”.

feministas. Em suma, produzimos texto dentro (*within*) de texto na leitura, texto sobre (*upon*) texto na interpretação e texto contra (*against*) texto na crítica (SCHOLES, 1985: p. 24). Só podemos ler o que o autor diz, o que está explícito; para chegarmos ao que um texto representa, é necessário conhecimento. A “[i]nterpretação situa-se no outro lado da leitura. Seu domínio é o não-dito: o implícito, talvez, ou mesmo o reprimido³⁰” (SCHOLES, 1985: p. 32). O autor considera a interpretação um ato incompleto sem que haja uma incursão à crítica; interpretação e crítica completam a leitura.

Quanto à polêmica da intencionalidade como critério de validade de uma interpretação, Scholes não crê em uma posição entre a autoridade do autor e a autoridade do leitor no que tange ao significado de uma obra. O sistema cultural é o ingrediente que está faltando para que se resolva o impasse, pois é nele que todos os elementos envolvidos na polêmica – seja autor, seja texto, seja leitor – estão inseridos; quem lê está alocado em um ponto específico de uma tradição cultural que exerce influência no processo de decodificação de signos. Scholes não crê na validade da intencionalidade autoral como sendo o que dita a interpretação correta; somente podemos presumir a intenção do autor, sem nunca termos acesso a ela, pois isso é impossível, sendo o acesso à suposta intencionalidade puramente textual³¹. O apelo à intenção do autor não é considerado de todo inválido: é um objetivo parcial da interpretação, e não a chave para o significado válido. (SCHOLES, 1985: p. 50)

Nas várias páginas dedicadas a críticas a *Is there a text in this class?*, de Stanley Fish, encontram-se diversas amostras da posição de Scholes quanto à interpretação. Scholes cita a idéia de Fish, segundo a qual não há texto, sendo esse apenas uma fantasia da imaginação do leitor, pois é o leitor que o constrói, sendo tolhido apenas pela comunidade interpretativa a qual pertence, que o controla totalmente em termos de ideologia; o texto não oferece resistência nem fomento a determinadas estratégias interpretativas. Scholes refuta as asserções de Fish conforme podemos ver no seguinte trecho:

Suposições diferentes, até mesmo conflitantes, podem presidir a qualquer leitura de um único texto por uma única pessoa. São, na verdade, as próprias diferenças – diferenças *dentro* do leitor, que jamais é um membro unificado de um

³⁰ “*Interpretation* lies on the other side of reading. Its domain is the unsaid: the implied, perhaps, or even the repressed.”

³¹ Gerald Graff diz que podemos alcançar as intenções de uma pessoa por meio de inferências (GRAFF, 1990: p. 166).

único grupo unificado – são essas próprias diferenças que criam o espaço no qual o leitor exercita uma medida de liberdade interpretativa³². (SCHOLES, 1985: p. 154)

A palavra “medida” (*measure*) diz muito sobre a posição de Scholes: a “liberdade interpretativa” não é total. Antes de tentarmos compilar as opiniões do autor, partamos para a crítica derradeira a Fish. Scholes acusa Fish de autocontradição, uma vez que diz que os significados são situacionais (diferentes em cada situação), ao mesmo tempo em que refuta a tese de Searle (atos de fala diretos e indiretos). Searle diz que há diferença entre dizer “Tenho que estudar para uma prova” e utilizar essa mesma frase como resposta a um convite para ir ao cinema: o falante não quer dizer exata e unicamente aquilo (ato de fala direto), mas também implicar “Não; recuso-me a ir ao cinema com você” (ato de fala indireto); Fish acredita e insiste que há apenas um significado, o de informar que há a necessidade de estudar para uma prova. Parece-nos suficientemente claro que há uma grande diferença situacional entre uma simples declaração e uma resposta a uma pergunta. Essa, em geral, regida por uma série de implicações sócio-culturais que nos impedem de nos guiarmos unicamente pela lógica, como seria o caso de responder “Não” à pergunta “Você gostou?”, feita por alguém que acabou de nos dar um presente de que não gostamos.

Desde o início de suas reflexões até o final da crítica contumaz a Stanley Fish, pareceu-nos bem claro que, na opinião de Robert Scholes, há limites para a interpretação e que há, nos textos, uma resistência a interpretações livres. O leitor, para Scholes, indubitavelmente tem papel ativo na leitura da obra literária, sendo que seu lugar no sistema cultural concorre para a decodificação da obra.

3.2 O que rege a validade de uma interpretação?

³² “Different, even conflicting, assumptions may preside over any reading of a single text by a single person. It is in fact the very differences – differences *within* the reader, who is never a unified member of a single unified group – it is these very differences that create the space in which the reader exercises a measure of interpretive freedom.”

Em sua maioria, as teorias sobre interpretação, segundo Mailloux, *não só têm a pretensão de descrever como ocorre a interpretação, mas de prescrever como ela deveria ocorrer*³³ (MAILLOUX, 1990, p.123). Cremos que prescrever tem seus perigos, uma vez que não há leis incontestáveis para tanto. Podemos, sim, levantar hipóteses para o que pode ser mais (ou menos) adequado em determinadas circunstâncias. Analisemos um exemplo: um determinado leitor, adepto da liberdade total no interpretar, lê *The raven*, de Edgar Allan Poe como se esse fosse uma expressão de alívio por parte do narrador por ter perdido Lenore, justificando a atmosfera lúgubre, de profundíssima tristeza que o poema “passa” para a maioria dos leitores, como sendo ironia. Essa interpretação nos soa absurda, pois não se vê nenhum indício dessa natureza no poema, nem no conteúdo nem na musicalidade funesta, nem na sonoridade sibilante, e muito menos na cadência ominosa do poema. Resumindo: convencionalmente, a interpretação é um disparate. Mas fica a pergunta: está correta essa interpretação? Mailloux lembra-nos de que as interpretações comumente tidas como corretas são aquelas consideradas acuradas, aceitáveis, válidas (MAILLOUX, 1990, p. 126). Como não se trata de uma ciência exata, há o problema da indeterminação: Gerald Graff aponta que a indeterminação já preocupou muitos professores de literatura, eis que minaria a base de sua prática, uma vez que, segundo o princípio de indeterminação, não poderia haver interpretação correta³⁴ (p. 163). A indeterminação é uma propriedade do texto que o infecta, tornando tanto a interpretação da literatura como a literatura em si incertas, ameaçando a autoridade de ambas; tentar alcançar um sentido determinado é uma empresa fadada ao fracasso, uma limitação. A indeterminação vitima a literatura (p. 165). Permanece a pergunta: a interpretação acima é válida? No tocante à validade, examinemos a proposta de E. D. Hirsch.

Considerada a mais estrênuo resposta à mudança na aplicação do antiintencionalismo³⁵ (PATTERSON, 1990: p. 142) é a obra intitulada *Validity in interpretation*, de E. D. Hirsch, intencionalista ferrenho, conforme demonstra sua asseveração de que “[s]empre que o significado estiver ligado a uma seqüência de palavras, é impossível

³³ MAILLOUX, Steven. “Interpretation”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

³⁴ GRAFF, Gerald. “Determinacy/Indeterminacy”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

³⁵ PATTERSON, Annabel. “Intention”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

escapar de um autor³⁶” (p. 5). Dedicando um volume de quase trezentas páginas à defesa do intencionalismo, Hirsch apresenta idéias bem fundamentadas: seu modelo teórico fornece uma diferenciação entre *significado* (*meaning*), e *significação* (*significance*). O significado é o que os signos representam; é decisivamente dependente da intenção autoral. Aquilo que foi escrito por um autor apenas pode significar o que esse mesmo autor pretendeu que significasse no momento de sua criação. A *significação*, por sua vez, relaciona-se com o contexto pessoal, social, cultural do leitor; é aquilo que surge da relação do significado com a pessoa que o assimila. Um sujeito pode assimilar uma significação que transcende o que o autor pretendeu, permanecendo válida como interpretação, mas não como significado.

Não obstante a fundamentação consistente, sob o nosso ponto de vista, Hirsch não apresenta uma base suficientemente convincente para impor sua tese de que o significado válido é o que fora pretendido pelo autor.

Uma vez que o autor tenha sido desapiedadamente descartado como aquele que determina o significado de seu texto, parece não haver princípios para julgar a validade de uma interpretação (p. 3). “Banir o autor original como o determinante do significado significou rejeitar o único princípio normativo convincente que poderia emprestar validade a uma interpretação³⁷” (p. 5). Isso tudo não significa, de forma alguma, que Hirsch negue a possibilidade de haver mais de uma interpretação para um mesmo texto, visto que “(...) a mesma seqüência de signos lingüísticos pode representar mais de um significado complexo³⁸” (p. 9). Várias leituras, várias interpretações são plausíveis, pertinentes, mas esse fato não significa, absolutamente, que qualquer uma delas seja *a* interpretação correta. Sobre o fenômeno quase ubíquo de um autor mudar sua visão de seu próprio texto, Hirsch argumenta que é possível, porém teoricamente irrelevante. Pelo visto, o que realmente prevalece é a intenção do momento da escrita, o que nos remete à antiga busca hermenêutica pela verdade. Argumenta que é óbvio que a compreensão é anterior à interpretação e diferente dela. A interpretação é muito mais pessoal e incontrolável, ao passo que a compreensão é mais regrada, exigindo do leitor uma estruturação (*construction*) ativa do significado. Não se dá apenas através do texto: precisamos de pressupostos “filológicos” (por exemplo, conhecer a língua na qual o texto está escrito) para que possamos compreendê-lo. Poderíamos atribuir a

³⁶ “Whenever meaning is attached to a sequence of words it is impossible to escape an author”. HIRSCH, E. D. Jr. *Validity in interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.

³⁷ “To banish the original author as the determiner of meaning was to reject the only compelling normative principle that could lend validity to an interpretation.”

³⁸ “(...) the same sequence of linguistic signs can represent more than one complex meaning.”

essa concepção até mesmo certo cientificismo, para ajustarmos-nos ao tom do texto de Hirsch, que prima por um rigor científico que – hoje sabemos – dificilmente é alcançado nas ciências humanas. O autor menciona a metáfora dos observadores de um prédio (visto como o *significado*), cada um posicionado em um ângulo diverso: todos verão o *mesmo* prédio, porém um verá a fachada, outro a lateral etc., ou seja, ângulos distintos, interpretações igualmente distintas. A asseveração mais intrigante do texto de Hirsch é, em nossa opinião, a de que está equivocada a crença do “historicista cético”, segundo a qual esse crê que as nossas experiências atuais não são as mesmas do passado, bem como nossas maneiras de pensar; Hirsch nega que só consigamos compreender um texto nos nossos próprios termos, “já que o significado verbal deve ser apreendido em *seus* próprios termos, isso se o for³⁹” (p. 135).

Segundo Umberto Eco⁴⁰, *(e)ntre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável*. (ECO, 2001, p. 93) O exemplo de *The raven*, acima, é um caso, parece-nos, de interpretação insustentável. Outro exemplo sobre uma outra questão correlata – a validade da intenção do autor – parece pertinente. Uma das interpretações mais recorrentes da Guerra do Anel de *The Lord of the Rings*, que surgiu praticamente com a publicação do livro e perdurou por décadas, é a de que as forças opostas (o bem e o mal, basicamente) em guerra na Terra-Média representavam as forças contrárias da Segunda Guerra Mundial. John Ronald Reuel Tolkien, autor do texto, negou veementemente até a morte que essa interpretação fosse válida, pois essa não era sua intenção. Há que lembrar que Tolkien conheceu os horrores da guerra pessoalmente, lutando no exército inglês, e que sua *intenção* ao escrever um texto não precisa, necessariamente, ser *consciente*. Isso é uma questão de contexto, de bagagem. Sabe-se que há discussões não-pacíficas a respeito da interferência das experiências pessoais do autor em sua obra. Como somos partidários do eixo que defende a idéia de que há interferência, acreditamos que, no caso do exemplo acima, houve interferência, consciente ou não; nossa crença se tornará mais bem fundamentada ao comentarmos com mais pormenor a teoria de Eco. Havendo ou não, se Tolkien teve ou não a intenção da representação mencionada, concordamos com Compagnon, quando diz que:

Não somente o sentido do texto não se esgota com a intenção nem se lhe equivale – não pode ser reduzido ao sentido que tem para o autor e seus

³⁹ “(...) since the verbal meaning has to be construed in *its* own terms if it is to be construed at all.”

⁴⁰ ECO, Umberto. “Entre autor e texto”. In: _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

contemporâneos –, mas deve ainda incluir a história de sua crítica por todos os leitores de todas as idades, sua percepção passada, presente e futura. (COMPAGNON, 1999, p. 64)

Pode-se perceber que, à medida que se vão tecendo comentários sobre essas questões, surgem discrepâncias e contradições. Sabe-se que a obra literária é, por natureza, plurissignificativa, polissêmica. Possui um significado “original” pretendido pelo autor, mas que, ao menos parcialmente, se desvanece quando de seu término, ficando aberta⁴¹ às interpretações dos leitores. Cada geração de leitores interpreta uma mesma obra à luz de seu tempo, de seu contexto. Não é à toa que os grandes clássicos são, de tempos em tempos, retraduzidos, uma vez que a linguagem, as idéias e o próprio tempo mudam. As traduções são, nesse sentido, atualizações de uma obra. O próprio autor, ao ler sua própria obra após um determinado tempo, entende-a diferentemente de quando a produziu. Os “originais” não envelhecem até o ponto em que se tornam tão antigos que os leitores não têm mais acesso à linguagem daquele tempo, sendo as obras submetidas a uma tradução intralingual, como foi o caso de *Beowulf*, que já citamos.

Como estabelecer, então, regras para a validade de uma interpretação? Em relação a estabelecer o autor como baliza única (Hirsch), Jonathan Culler, sob a ótica desconstrucionista, diz:

“Restringir o sentido de uma obra ao que um autor poderia ter tencionado permanece uma estratégia crítica possível, mas geralmente nos dias de hoje esse sentido está amarrado não a uma intenção interior mas à análise das circunstâncias pessoais ou históricas do autor: que tipo de ato esse autor estava realizando, dada a situação do momento? Essa estratégia denigre respostas posteriores à obra, sugerindo que a obra responde a preocupações de seu momento de criação e apenas acidentalmente às preocupações de leitores subsequentes.” (CULLER: 1999, p. 69)

⁴¹ A esse respeito, para um amplo tratamento da questão do caráter aberto da obra de arte, conferir *Obra aberta* (São Paulo: Perspectiva, 2003), no qual Umberto Eco considera a obra de James Joyce o exemplo máximo de obra “aberta”.

Há inúmeros casos em que o leitor vê coisas numa obra que não foram conscientemente pretendidas pelo autor, mas que são perfeitamente pertinentes. Conseqüentemente, a tese de que o autor é o único elemento que rege a validade da interpretação não se sustenta. O maior problema de todos é que não há uma resposta definitiva, dada a volatilidade das intenções. Resta, portanto, tentarmos expor o que nos parece mais pertinente com base no que está sendo aqui analisado. Isso será feito no final deste capítulo.

3.3 Quais os limites da interpretação?

Dos diversos paradoxos apresentados por uma teoria intencional do significado, a do objeto intencional 'compartilhado' é, talvez, a mais fundamental. Uma vez que toda intenção é, até certo ponto, única, o significado de qualquer texto que eu possa ler é, num sentido bem real, qualquer coisa que eu queira que ele seja. Ao mesmo tempo, uma vez que a obra em apreço vigora como o objeto constituído pela intenção original do autor, seu significado único deve ser necessariamente dele. Esse paradoxo está no topo dos que agora são os debates legendários sobre a intenção do autor e a autonomia textual que polarizaram a academia americana após a Segunda Guerra Mundial (...).

William Ray

O paradoxo apontado por William Ray (RAY: 1984, p.9), na epígrafe, ainda que implicitamente, diz muito sobre os limites da interpretação. Pode ser *interpretado* como um convite à defesa da interpretação limitada, bem como da ilimitada. Ray cita Heidegger, que acreditava que a interpretação literária não era algo que fazíamos, mas que deveríamos deixar acontecer: não era, portanto, um ato humano, mas imanente à obra. Subjaz aí um alto grau de (de)limitação. Já Culler nos diz que *não conhecemos o sentido de uma obra literária da mesma maneira que conhecemos o sentido de John is eager to please*⁴² e, portanto, *não podemos tomar o sentido como um dado mas temos que buscá-lo* (CULLER: 1999, p.65) (grifo nosso). As opiniões são muito divididas e, embora cada lado se defenda bem, o equilíbrio das forças parece ser a melhor opção. Não se trata meramente de “ficar em cima do muro”, mas de opor-se a divisões radicais feitas a golpes de facão, como se houvesse nas

⁴² “John está ansioso por agradar.”

ciências humanas algo como “água e óleo não se misturam”, como na química, ou $5 \times 2 = 10$, e nunca $5 \times 2 = 11$, como na aritmética.

Na interpretação, a questão dos limites tem-se mostrado a mais espinhosa, bem como na teoria literária *per se*. *Não se pode fazer uma obra significar qualquer coisa: ela resiste e você tem de se esforçar para convencer os outros da pertinência de sua leitura* (CULLER: 1999, p. 68). Corroborando a idéia de Culler, cremos que *pertinência é a palavra-chave*, não importando se a interpretação é moderada ou extrema. Podemos entender melhor sua noção de pertinência no trecho a seguir, no qual deixa implícito que, desconsiderando vãos exagerados de imaginação, o extremismo tem grande valor:

Muitas interpretações “extremas”, como muitas interpretações moderadas, sem dúvida terão pouco impacto, por serem consideradas pouco convincentes, redundantes, irrelevantes ou aborrecidas, mas, se forem extremas, terão mais possibilidade, parece-me, de esclarecer ligações ou implicações ainda não percebidas ou sobre as quais ainda não se refletiu, do que tentarem manter-se “seguras” ou moderadas” (CULLER, 2001, p. 131).

Ou seja, o “extremismo” interpretativo ilumina o caminho para novas descobertas⁴³. Porém, quanto menos extremas as interpretações, mais seguras serão. Cabe ao leitor, com devida parcimônia, escolher seu caminho. Para tentarmos responder à pergunta sobre o que rege os limites de uma interpretação, devemos, primeiramente, ampararmo-nos em Umberto Eco.

3.4 A teoria da interpretação de Umberto Eco

Deixamos para dedicar a última análise teórica deste capítulo a Umberto Eco, devido ao fato de, em nosso entendimento, ser esse o autor que apresente a reflexão mais rica e abrangente. Não se deve, de maneira alguma, pensar que abrangente signifique raso. Eco

⁴³ Uma maior exposição das idéias de Culler a esse respeito pode ser conferida no texto “Em defesa da superinterpretação” (CULLER, 2001).

apresenta teorias extremamente bem fundamentadas e, a partir da leitura dessas, é possível estabelecer uma maneira satisfatória de interpretar através do equilíbrio no uso de seus modelos. Eco tem dedicado numerosos volumes às questões de interpretação das obras de arte, o que logicamente inclui as literárias. Para os propósitos deste trabalho, no entanto, julgou-se desnecessário um levantamento exaustivo de sua produção teórica, remetendo-nos à exposição que segue. Justificamos nossa posição pelo fato de que boa parte daquilo que Eco fala está, de uma forma ou de outra, abordado nas análises já feitas. Além disso, ao longo de toda a sua obra, há constantes retomadas dos temas que aborda, na comparação de um livro com outro. As obras que compõem o cerne de sua teoria da interpretação são *Obra aberta*⁴⁴ e, principalmente, *Lector in fabula*⁴⁵ e *Os limites da interpretação*⁴⁶. Uma síntese de suas idéias pode ser conferida na seguinte citação do texto “Sobre algumas funções da literatura”⁴⁷:

A leitura de obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nela lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso como muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades, da linguagem e da vida. (ECO, 2003b, p.12)

Parece que a palavra-chave do pensamento de Eco é “limite”. Segundo exemplos do mesmo texto citado, não se pode dizer que Sherlock Holmes é casado, pois não há, na obra de Sir Arthur Conan Doyle, nenhum indício para crê-lo. Clark Kent é o Super-Homem, assim como Bruce Wayne é o Batman: todos aqueles que já leram os respectivos quadrinhos sabem dessas verdades. Segundo Eco, essas são as chamadas “verdades hermenêuticas”: “não há como abandonarmos a derivas interpretativas. A obra é aberta e dela pode-se fazer leituras infundáveis, mas, atentando para algumas marcas no texto, veremos que há elementos que nos limitam. O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações” (ECO, 2003b, pp. 14-15). Sua estratégia é simples e antiga, tomada de

⁴⁴ ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003a.

⁴⁵ ECO. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁴⁶ ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁴⁷ ECO, Umberto. *Sobre a literatura – ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

empréstimo de Santo Agostinho, em *De doctrina christiana*, qual seja, a de procurar num texto algo que corrobore ou não a interpretação que fizemos de uma parte (ECO, 2001a, p. 76). Em outras palavras, o contexto em que um trecho é interpretado é a chave básica para validar ou invalidar a interpretação. Eco critica a propensão clássica a considerar que o correto era “descobrir num texto ou o que seu autor pretendia dizer, ou o que o texto dizia independentemente das intenções de seu autor” (ECO, 2003b, pp. 74-75). No processo de leitura, para que se possa compreender a obra, o leitor a reinventa “num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 2003a, p. 41). Em suma: entram em jogo a intenção do autor, aquilo que está no texto, e aquilo que o leitor traz consigo; cada elemento dessa relação tem uma intenção própria. Em relação às intenções envolvidas no processo interpretativo, vale abordar a tricotomia das *intentiones* proposta por Eco:

- *Intentio auctoris*: intenção do autor. Embora alguns poucos ainda defendam que essa é recuperável, esse fato é comumente inaceitável. Só é possível levantar hipóteses sobre o que o autor quis dizer com base nos elementos mais explícitos dos dados disponíveis para tanto.
- *Intentio operis*: intenção da obra. Semelhante à *intentio* anterior, porém centrada no texto, ou seja, naquilo que o texto oferece ao leitor.
- *Intentio lectoris*: a contribuição do leitor ao interpretar uma obra. A intenção do leitor é a mais controversa da atualidade, possivelmente devido a *superinterpretações* das idéias de Jacques Derrida.

Há discordância entre os teóricos em relação às *intentiones*: Antoine Compagnon⁴⁸, por exemplo, discorda da pertinência, até mesmo da possível existência, da *intentio operis*, sendo essa uma atrelagem retirada da fenomenologia, que relaciona intenção com consciência; visto que um texto não pode ter consciência, não é possível haver algo como uma *intentio operis* (p. 84). Quanto mais equilibrado for o uso dessas intenções no processo interpretativo, mais sustentável será a interpretação; quanto mais o interpretante pender para uma em detrimento das outras, menos sustentável será sua interpretação. No desequilíbrio do

⁴⁸ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

uso das *intentiones* o leitor pode incorrer no que Eco chama de “superinterpretação” ou em “uso do texto”. Superinterpretação pode ser definida, como qualquer vôle imaginativo que não possua um embasamento mais concreto: o leitor atribui ao que lê coisas que na verdade não leu, pois não estavam contidas no texto. Um bom exemplo de superinterpretação, citado no texto “Superinterpretando textos”⁴⁹, é a crítica a Gabriele Rossetti ter afirmado que Dante pusera em seu texto uma série de símbolos e práticas típicos das tradições maçônica e rosacruz. O fato é que a *Comédia* foi escrita no século XII, e há registros muito confiáveis de que os primeiros indícios das idéias rosacrucianas datam do século XVII, e as primeiras lojas da maçonaria simbólica surgiram no século XVIII (pp. 64-70).

Semelhantemente à superinterpretação, o caso do “uso de textos” relaciona-se mais proximamente com a *intentio lectoris*. Um caso ilustrativo citado por Eco em *Os limites da interpretação* é o trabalho de Maria Bonaparte, que fizera uso dos textos de Poe para extrair inferências da vida particular do escritor, inserindo lá e cá informações biográficas extratextuais para lograr seu intento (ECO, 2000, p.14). Isso posto, a interpretação é, ao que nos parece, limitada por uma atenção equilibrada às três *intentiones*.

Em *Lector in fabula*, temos que “(...) o texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco (...)” (p. 11). No capítulo seguinte, abordaremos a cooperação no sentido de co-autoria na tradução. Por enquanto, atenhamo-nos à interpretação. O destinatário atualiza o texto, pois “[t]odo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (p. 37). Eco diz que “(...) um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (p. 37).

Lemos em Eco o *slogan* “A competência do destinatário não é necessariamente a do emitente” (p. 38); a discrepância de competências corrobora ainda mais sua proposta de que o leitor é instado a um trabalho cooperativo. Crê que o destino interpretativo de um texto deva fazer parte de seu mecanismo gerativo; ou seja, o autor forma um “Leitor-Modelo” (p. 39): “(...) a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo” (p. 43).

⁴⁹ ECO, Umberto. “Superinterpretando textos”. In: _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

Eco define o Leitor-Modelo como segue: “O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que dever ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (p. 45).

O Leitor-Modelo, em Eco, é uma estratégia textual, assim como o autor (Autor-Modelo). De modo a explicitar a diferença entre o sujeito de carne e osso e aquele que é tido como estratégia textual, propomos o seguinte quadro:

	EMPÍRICO	MODELO
AUTOR	ENTE	ESTRATÉGIA TEXTUAL
LEITOR	ENTE	ESTRATÉGIA TEXTUAL

Tabela 1: diferença entre estratégia textual e ente no que se refere a autor e leitor.

A diferença fica ainda mais clara quando lemos que “[p]ara realizar-se como Leitor-Modelo, o leitor empírico tem naturalmente deveres ‘filológicos’, ou seja, tem o dever de recuperar, com a máxima aproximação possível, os códigos do emitente” (p. 47). Ou seja, há determinados caminhos que o leitor enquanto ente físico, de carne e osso (leitor empírico), deve seguir com vistas a ter êxito ao assumir a estratégia textual (Leitor-Modelo).

No afã de evitar mal-entendidos, Eco propõe que, “[a]ntes de mais nada, como cooperação textual não se deve entender a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado” (p. 46).

Num caso de ambigüidade, o autor empírico pode não ter tido a intenção de produzi-la, mas o leitor empírico tem o direito de entendê-la como tal, pois, em sua leitura, o Autor-Modelo inseriu essa possibilidade de interpretação nos elementos textuais – eis um jogo das três *intentiones*.

O que foi exposto é, em nossa leitura, o âmago da teoria da interpretação de Umberto Eco; em capítulo posterior, retornaremos à sua obra, desta vez dedicada à tradução.

Dado o fato de que este trabalho se insere no âmbito da literatura comparada, o que foi abordado nos basta para este capítulo; a análise de obras como o *Tratado geral de semiótica*⁵⁰ foge aos nossos propósitos, visto que o autor, na sua posição de semiólogo, aprofunda diversas questões de semiótica, todas enriquecidas com diversos exemplos, o que equivale a uma enorme quantidade de texto de valor inestimável para pesquisas relativas à semiótica ou a áreas afins. O aprofundamento dessas questões não diz respeito aos propósitos do nosso trabalho, embora, como veremos adiante, as idéias de Eco acima abordadas sejam fundamentais à nossa reflexão.

3.5 Como se dá a interpretação?

Conforme já foi visto acima, independentemente da teoria ou do ponto de vista, há a aceitação do fato de que o leitor tem papel ativo na leitura da obra literária. Esse papel ativo faz parte de nossa concepção de interpretação, lembrando que, para o propósito deste trabalho, levam-se em consideração dois aspectos: o leitor dado à fruição do texto e o leitor, digamos, especializado – o tradutor. Culler (1999: p. 69) propõe um arcabouço constituído de **intenção, texto, contexto e leitor**. Leia-se intenção como “intenção autoral”. Os partidários do intencionalismo defendem, como já pudemos perceber anteriormente, que o sentido é regido pela intenção do autor ao escrever. O autor, inegavelmente, teve uma intenção, ou intenções, ao escrever. O fato é que a idéia de estatismo – significados estáticos, imóveis, inalteráveis – esteve, amiúde, subjacente às idéias dos teóricos da interpretação; nas últimas décadas, começou a esmorecer, mas alguns de seus resquícios ainda nos rondam. Dos quatro elementos do arcabouço, o único que é estático é o texto – mas o texto pronto. Temos que levar em conta que o texto não é escrito por pura inspiração: há inúmeras revisões e alterações que o autor vai fazendo ao longo de seu trabalho⁵¹. Levando tudo em consideração, em sua última revisão, o autor não sabe mais *exatamente* o que pensava quando do início da obra, ou seja, sua intenção primeira já se alterou – essa alteração está no nível do contexto. Logo, o

⁵⁰ ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁵¹ Desconsideram-se, neste contexto, as obras que foram supostamente escritas de uma só vez, uma vez que, freqüentemente, não há dados suficientemente fidedignos para a comprovação desses trabalhos.

(...) sentido de uma obra não é o que o escritor tinha em mente em algum momento durante a composição da obra, ou o que o escritor pensa que a obra significa depois de terminada, mas, ao contrário, o que ele ou ela conseguiu corporificar na obra. (CULLER: 1999, p. 69)

Ou seja, o sentido está, por assim dizer, em certas balizas distribuídas ao longo da obra; mas isso não quer dizer que Culler creia que apenas isso confira validade ao sentido: a importância da participação do leitor no jogo da interpretação é inegável para o teórico.

Continuando com o caso do leitor, esse é menos afetado pela mudança que ocorre durante o tempo, dado o tempo que leva para ler em comparação com o tempo que um autor leva para escrever. O caso do leitor, parece-nos, é o mais complexo. A partir da intenção do autor, do texto e do contexto (seja o contexto do autor, do texto ou dele próprio, principalmente) ele cria seus próprios significados. Eis o que quisemos dizer com a expressão “papel ativo” acima referida, lembrando que isso não é uma prescrição, mas sim uma hipótese que nos soa a mais plausível. Com base em seu contexto, seus conhecimentos prévios e a intensidade de sua leitura⁵², o leitor concretiza a interpretação.

O objetivo inicial deste capítulo foi o de levantar hipóteses de respostas para as seguintes perguntas: Como se dá a interpretação? O que rege a validade de uma interpretação? Quais os limites de uma interpretação? Para Mailloux, o significado textual, a intenção do autor, as leituras passadas, os contextos históricos e os métodos interpretativos, todos conjuntamente envolvem a política retórica da interpretação (1990, p. 127). Crê, também, que as teorias de interpretação não são fundacionais, mas retóricas, eis que não estabelecem bases ou princípios permanentes para que seja garantida uma interpretação correta (p. 133). Patterson⁵³, por sua vez, indica que, uma vez nas mãos do público leitor, não há como evitar que um texto esteja sujeito a qualquer interpretação que pareça mais plausível para os leitores (p.136). A mesma autora fornece um exemplo tomado de James Joyce em *A portrait of the artist as a young man*, no qual há um questionamento sobre a intenção do autor (p. 138): se, ao bater furiosamente com um objeto cortante em um pedaço de madeira, obtemos a figura de uma vaca, nossa intenção regerá, ou, como apregoa Hirsch, validará a interpretação de outra

⁵² Com *intensidade de leitura* queremos sublinhar o fato de que há diferença entre os tipos de leitores, como por exemplo o leitor comum (aquele que lê por ler), o leitor mais ou menos culto que tenta ir mais fundo no texto (o nível de cultura ditará a profundidade de sua visão) e o crítico literário (leitor profissional). Pressupõe-se que, independentemente da intensidade da leitura, haverá interpretação, conscientemente ou não.

⁵³ PATTERSON, 1990, p. 136.

pessoa que venha a interpretar a figura? Isso remonta ao já mencionado princípio da indeterminação, do qual os desconstrucionistas são os críticos mais proeminentes.

Parece-nos que obteríamos uma resposta para todas as três questões se montássemos uma balança de múltiplos pratos e distribuíssemos os pesos do autor, do contexto, do texto e do leitor nos pratos, tendo um equilíbrio que seria sustentado pelo conjunto da haste vertical e do travessão que sustenta os pratos da balança: a liberdade comedida do leitor/tradutor. Tentaremos explicar o que entendemos aqui por comedimento. Conforme já foi comentado acima, é comumente considerada inadequada uma interpretação de grandes vãos imaginativos, conforme Eco. Não estamos excluindo a validade das interpretações extremas: sempre há alguma contribuição. Cremos que a teoria de Umberto Eco, de modo geral, une os traços positivos e exclui os negativos de todas as teorias acima expostas. Por meio do equilíbrio das três *intentiones*, em cuja relação há um incitamento e tolhimento recíproco, podemos chegar a uma interpretação que não será marcada por vãos imaginativos, subserviências à intenção do autor ou às letras do texto. Teremos menos chance de fazer superinterpretações, usos de texto e o que aqui chamamos de hipointerpretações – que ocorrem quando o leitor, por uma razão ou outra, acaba percebendo menos do que é perceptível. Veremos, em capítulo posterior, que, no processo de tradução (que é efetivamente amparado pela interpretação), há casos sobremaneira delicados, casos esses em que o contexto cultural – retomando, o ingrediente que, segundo Scholes, faltava para algumas teorias tomarem um rumo mais linear – fala muito alto. Uma vez que a questão da interpretação gira em torno do sentido, vale citar o longo, porém pertinente, parágrafo de Culler⁵⁴, que, vale dizer, em muito condiz com Eco:

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos quanto aquilo que, *no* texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que nunca são irrevogáveis. Se devemos adotar algum princípio ou fórmula geral, poderíamos dizer que o sentido é determinado pelo contexto, já que o

⁵⁴ CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

contexto inclui regras de linguagem, a situação do autor e do leitor e qualquer outra coisa que poderia ser concebivelmente relevante. Mas, se dizemos que o sentido está preso ao contexto, então devemos acrescentar que o contexto é ilimitado: não se pode determinar de antemão o que poderia contar como relevante, que a ampliação do contexto poderia conseguir alterar o que consideramos como o sentido de um texto. O sentido está preso ao contexto, mas o contexto é ilimitado. (CULLER: 1999, p. 70).

Resta-nos, portanto, ao que parece, delimitar o contexto, fazendo algo como uma análise sincrônica, para que haja a possibilidade da interpretação adequada. Se formos levar em conta toda a amplitude e abrangência do contexto, seremos apanhados em uma teia de elucubrações e não chegaremos a lugar algum, pois passaremos daí para o universo e do universo para o criador; algo como a busca pela verdade ou pelo sentido da vida, empreendida pelos grandes filósofos. Mesmo que isto tenha um teor prescritivo, ousamos afirmar que a única saída parece ser a delimitação de cada elemento envolvido no processo, fazendo uso de cada um deles com a devida parcimônia. Ao longo de todo o trabalho, estaremos sempre voltando-nos às questões de interpretação.

4 DA TEORIA E PRÁTICA DA TRADUÇÃO

Vistas as implicações da interpretação para o ato de leitura, passaremos, agora, para a tradução, que, por partir da leitura, exige a interpretação. Veremos que ambos os capítulos, o precedente e o presente, complementam-se, sendo que aqui serão retomadas diversas questões vistas anteriormente, apenas mudando o foco para os estudos de tradução.

Com base nos pressupostos introduzidos acima, faremos uso de teorias de tradução várias, sendo que o cerne dos argumentos utilizados será composto de teorias pós-estruturalistas. Ao longo da história dos estudos de tradução, tem sido de praxe o estabelecimento de subdivisões das principais orientações seguidas pelos críticos e teóricos⁵⁵; com o passar do tempo, percebeu-se que muitas dessas subdivisões compartilhavam de ditames e crenças essencialmente semelhantes, podendo ser abarcadas dentro de um mesmo

⁵⁵ Conferir o capítulo *The claims of theory*, em STEINER, George. *After Babel: aspects of language & translation*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 2nd edition.

quadro. Solange Mittmann⁵⁶ aponta duas principais perspectivas nos estudos de tradução: perspectiva tradicional e perspectiva contestadora. Em cada uma dessas, a autora seleciona elementos representativos tanto do cenário nacional quanto do estrangeiro, eis que podem ser utilizados como ícones das perspectivas que representam. Na perspectiva tradicional, representada no exterior por Eugene A. Nida, e no Brasil por Erwin Theodor e Paulo Rónai, Mittmann identifica idéias de resgate e decodificação do pensamento autoral e recodificação do mesmo na outra língua, sendo que o texto e a língua eram os elementos cogitados, ignorando-se, via de regra, as condições de produção da tradução. Já na perspectiva contestadora, representada por Francis H. Aubert e Rosemary Arrojo no Brasil, e por Lawrence Venuti e Theo Hermans no exterior, a autora identifica uma contestação às concepções tradicionais de tradução, hoje com pouca credibilidade, na qual os elementos mais precípuos da contestação perfazem a defesa de que (i) o léxico não é invólucro de significados imutáveis e não passíveis de interferência, (ii) o texto é invariavelmente interpretado tanto pelo tradutor como pelo leitor, sendo, por conseguinte, interferido e, por fim, (iii) o tradutor tem papel ativo, transformador, estando a sua voz presente no seu produto. Nossa visão de tradução aproxima-se consideravelmente mais da perspectiva contestadora; apresentemos, portanto, as principais teorias que nos servirão de amparo.

4.1 Interpretação e tradução

Tanto a interpretação quanto a tradução é igualmente controversa: ambas possuem a característica crepuscular de estar num entrelugar, como bem se pode ver pela relação de interdependência entre ambas. Para darmos início à nossa discussão sobre essa inter-relação, comecemos por George Steiner. O autor, através de longa exposição analítica de *Cymbeline*, de Shakespeare, inicia seu texto intitulado *Understanding as translation*, composto de três partes, tratando da interpretação enquanto processo pré-tradutório. O texto

⁵⁶ MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise sob o ponto de vista discursivo*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2003.

encabeça o volume *After Babel: aspects of language and translation*, um dos livros sobre tradução mais importantes desde sua primeira publicação, em 1975. Steiner discorre sobre aspectos gerais acerca dos estudos da linguagem, que serão aqui brevemente mencionados; dado o fato de o autor produzir um texto que mescla equilibradamente aspectos teóricos da tradução com muitas exemplificações analíticas de textos literários, faremos um esforço para nos atermos às reflexões teóricas.

A interpretação, conforme pudemos conferir no capítulo precedente, é algo mais profundo e complexo do que comumente se cogita. Para que ela seja o mais completa possível, Steiner indica que se deve fazer uso de vários recursos, a começar pela investigação do volume que se tem em mãos. Dentre as várias edições existentes de uma mesma obra, nem sempre lidamos com o “original” integral; pode-se tratar de uma adaptação, o que é comum, pois, uma vez que o interesse principal dos editores é vender seu produto, certas adaptações são operadas na obra para que a mesma seja mais legível e agradável aos olhos de seu público-alvo.

Sabendo-se que o que se tem em mãos é um “original” de Shakespeare, por exemplo, tem-se o obstáculo do significado: mesmo que nos deparemos com palavras conhecidas, há grandes chances de que essas apresentassem significados distintos na época em que a obra em questão foi composta. Caso não se dê atenção a esse aspecto, a interpretação e, por conseguinte, a tradução, será inadequada. Deve-se, destarte, recorrer a um dicionário de, nesse caso, inglês médio, ou até os chamados “dicionários shakespearianos”, especializados na linguagem de Shakespeare, para que se possa entender a obra o mais profundamente possível. Uma leitura abrangente demanda não só a parte lexical, mas também a sintática. Além disso, também de importância última é o entendimento dos contextos cultural, social e histórico – conforme já foi por nós comentado – como também dos hábitos de fala da época e do meio em questão.

Outros tipos de obras pedem outros recursos de interpretação, como é o caso de *Sense and sensibility*, de Jane Austen, que parece muito mais simples de interpretar do que os dramas carregados de poesia de Shakespeare. O mundo que Jane Austen cria é baseado em seu estilo, radicalmente lingüístico, não excedendo esses limites. Portanto seu vocabulário e seus mecanismos gramaticais possuem função exclusiva. As esferas política, social, erótica e subconsciente estão (quase que totalmente) ausentes. Seus romances são quase extraterritoriais em termos de história. O centro dos problemas está na tonalidade, no uso de

palavras-chave e operações frasais. Para interpretar uma obra de Austen, deve-se, assim, penetrar quase somente na obra, explorando seus recursos lingüísticos.

Logo após a análise de *Sense*, Steiner parte para um soneto de Dante Gabriel Rosseti (pp. 12-14), onde se nota a presença de pinturas e de palavras utilizadas por Dante Alighieri. Após uma breve análise dessas presenças em seu poema, tira-se a conclusão de que o conhecimento dessas outras obras possibilita maior compreensão do poema de Rosseti. Todo o ato de leitura é um ato de interpretação, consciente ou não. A interpretação é aquilo que prolonga a vida de uma linguagem para além de seu lugar e tempo.

Qualquer língua viva está em constante movimento, em mudança contínua. O tempo e a língua mantêm relação íntima: nunca permanecem estáticos. Tanto o vocabulário quanto a gramática mudam, com exceção de línguas sagradas, mortas, como o latim. A língua é também intimamente ligada ao seu contexto cultural: há culturas que pregam a prolixidade; outras, o silêncio. Outras culturas ditam aos seus falantes que falem com um mínimo de expressões faciais, como é o caso dos japoneses.

Comumente, na maioria dos estágios de mudança nas línguas, tendências inovadoras e conservadoras coexistem. Os idiomas podem deixar de ser falados; porém, como matérias-primas de outras línguas, sobrevivem. A vida das línguas é, segundo Steiner, mais longa do que a biológica. No fundo, quase nada é novo em uma língua; nada é original, tudo vem de algo precedente.

Todo o ato de linguagem possui um determinante temporal; uma vez que uma palavra é utilizada, todo o seu histórico é resgatado. A compreensão de uma obra requer o entendimento e a familiarização com o autor a ser lido, com seu contexto cultural e temporal. Uma vez que a língua é utilizada para expressar pensamentos e idéias de maneira imperfeita, todo discurso é tradução. No momento em que lemos ou ouvimos algo do passado, estamos traduzindo. Frequentemente, lemos como se o tempo estivesse parado. Portanto, fazemos traduções imprecisas.

Diferentes correntes (políticas) utilizam-se de palavras que já possuem uma determinada conotação, apropriando-se dessas e conferindo-lhes um significado diverso, segundo suas ideologias e posições políticas. A esse respeito, Steiner traz os exemplos de escritores que chamaram a atenção para o fato, como George Orwell e Kenneth Burke. Exemplos de regimes totalitários que foram responsáveis por deturpações são o Stalinismo e o

Nazismo⁵⁷: palavras como “paz” e “progresso” passaram a denotar coisas diferentes. A tradução, nesse caso, torna-se tarefa atribulada, por vezes desastrosa. Interpretar um mesmo termo com conotação diferente pode ser perigoso.

Todos os modelos de comunicação envolvem atos de tradução. Ao recebermos uma mensagem de outra pessoa, estamos traduzindo. Na tradução interlingual, as dificuldades se acentuam. O que nos parece claro é que o autor crê que qualquer manifestação lingüística está fortemente atrelada a manifestações temporais e culturais, sendo impossível fugir dessas; cada vez que utilizamos uma palavra, revivemos toda a sua história. A barreira do tempo, para Steiner, é ainda maior do que a lingüística e cultural. Uma boa tradução, ou seja, uma tradução adequada é, antes de tudo, uma interpretação adequada da obra com a qual o tradutor se defronta. Para que haja essa interpretação adequada, é mister estabelecer uma relação de familiaridade com o autor que se vai traduzir. A “[f]amiliaridade com um autor, o tipo de intimidade obstinada que exige conhecimento de toda a sua obra, da melhor e da mais grosseira, dos escritos da juventude e das obras póstumas, facilitará a compreensão em qualquer aspecto da obra⁵⁸” (p. 26). A existência da arte e da literatura depende da tradução.

Em *The hermeneutic motion*, quinto capítulo da obra, Steiner continua a discorrer sobre os aspectos da interpretação na tradução, com base no movimento hermenêutico, a ação de fazer surgir e transferir o significado de forma apropriadora. O movimento hermenêutico se dá através de quatro estágios:

Confiança – crer, confiar no fato de que o texto signifique algo;

Agressão – ato de *querer* apropriar-se do significado;

Incorporação – retorno com o que *foi* tomado, apropriado,

Restituição – devolver o que é do “original” por meio da tradução, que incorpora características do mesmo.

⁵⁷ Vale mencionar a deturpação pós-Segunda Guerra Mundial da filosofia de Nietzsche e da música de Wagner, amiúde utilizadas pelos nazistas.

⁵⁸ “Familiarity with an author, the kind of restive intimacy which demands knowledge of all his work, of the best and the botched, of *juvenilia* and *opus posthumum*, will facilitate understanding at any given point”.

O que mais nos interessa nesse capítulo, em complemento a *Understanding as translation*, são algumas observações sobre os temas mais controversos e recorrentes nos debates sobre tradução: fidelidade e, em conformidade com os estudos clássicos de hermenêutica, a busca do sentido verdadeiro.

Sobre a fidelidade, que, tradicionalmente, sempre esteve intimamente atrelada à busca pela verdade, Steiner propõe que

A fidelidade não é literalismo ou qualquer mecanismo para restituir o ‘espírito’. A formulação num todo, conforme a temos encontrado repetidas vezes em debates sobre tradução, é irremediavelmente vaga. O tradutor, o exegeta, o leitor é *fiel ao seu texto*, torna sua resposta responsável, somente quando se empenha em restituir o equilíbrio de forças, de presença integral, que sua compreensão apropriadora rompeu⁵⁹. (p. 318)

O fato de o leitor (seja simplesmente leitor fruitor, seja exegeta, seja tradutor) ser “*fiel ao seu texto*” evoca o papel ativo desse sujeito: sua resposta é sua reação ao texto; é uma resposta “responsável” tanto no sentido de “responder por seus próprios atos”, quanto no de “ter sido causador” e no de “que pode responder”, num sentido mais etimológico da palavra.

Steiner propõe uma visão da tradução como “uma confiança hermenêutica (*élancement*), de penetração, de encarnação, e de restituição”, para que possamos

(...) superar o modelo triádico estéril que tem dominado a história e a teoria do tema. A distinção perene entre literalismo, paráfrase e imitação mostra-se completamente contingente. Não apresenta precisão ou base filosófica. Omite o fato fundamental de que uma *hermeneia* quádrupla, termo de Aristóteles para o discurso

⁵⁹ “Fidelity is not literalism or any technical device for rendering ‘spirit’. The whole formulation, as we have found it over and over again in discussions of translation, is hopelessly vague. The translator, the exegetist, the reader is *faithful to his text*, makes his response responsible, only when he endeavours to restore the balance of forces, of integral presence, which his appropriative comprehension has disrupted”

que significa porque interpreta, é conceitual e praticamente inerente aos rudimentos irregulares da tradução⁶⁰. (p. 319)

Algumas páginas adiante, o autor dá um exemplo daquilo que é diametralmente oposto à sua visão. Hölderlin, na esteira de Heidegger, utiliza a *figura etymologica* (p. 341) na busca do numinoso, talvez sagrado *Grund des Wortes* (a base, o fundo da palavra). Para o filósofo, é

(...) na própria palavra que as energias elementares da significação imediata estão literalmente encarnadas. A recaptura hermenêutica da intenção original no nível frasal é ilusória porque todas as frases são presas ao contexto e sua análise envolve-nos em um dilema de regressão infinita. Apenas a palavra pode ser encerrada e quebrada para revelar sua singularidade orgânica⁶¹. (p. 347)

Retornando a Shakespeare, Steiner vale-se do Soneto 87 para fornecer exemplos de polissemia; além do obstáculo da distância temporal, reiterado no primeiro capítulo, o tradutor quase nunca estará livre desse tipo de problema. De toda a análise do soneto, citemos dois exemplos. Ao deparar-se com palavras tais como *deare* e *possessing*, deve haver um cuidado especial para que não haja confusão. O vocábulo *deare* sugere “caro” tanto no sentido de “dispendioso” quanto no de “estimado”, ao passo que *possessing* pode ter referência tanto sexual quanto econômica (p. 403).

Quando o tradutor conseguiu assimilar – ou apoderar-se de – menos do que há para apropriar-se (o que aqui chamamos de hipointerpretação), há falha (p. 417). Em suma, não se deve assimilar menos nem acrescentar nada a uma tradução; deve-se dizer numa língua

⁶⁰ “(...) a hermeneutic trust (*élancement*), of penetration, of embodiment, and of restitution, will allow us to overcome the sterile triadic model which has dominated the history and theory of the subject. The perennial distinction between literalism, paraphrase and free imitation, turns out to be wholly contingent. It has no precision or philosophic basis. It overlooks the key fact that a fourfold *hermeneia*, Aristotle’s term for discourse which signifies because it interprets, is conceptually and practically inherent in even the rudiments of translation”.

⁶¹ “It is in the individual word that the elemental energies of immediate signification are literally embodied. The hermeneutic recapture of original intent at the sentence-level is illusory because all sentences are context-bound and their analysis involves us in a dilemma of infinite regression. Only the word can be circumscribed and broken to reveal its organic singularity.”

exatamente o que foi dito na outra. Isso exige perfeição, o que, segundo Steiner, como pode ser conferindo no trecho abaixo, é impossível:

Um ato tradutório ‘perfeito’ seria o que apresentasse sinonímia perfeita. Presumiria uma interpretação tão precisamente exaustiva de modo a não omitir totalmente nenhuma unidade do texto-fonte – fonética, gramatical, semântica, contextual –, e ainda calibrada ao ponto de não haver acrescentado nada relativo a paráfrase, explicação ou variante. Mas sabemos que, na prática, essa combinação não é possível nem no estágio da interpretação nem no da transferência e reformulação lingüística⁶². (p. 428)

Tudo se explica pelo fato de haver uma interpretação, uma compreensão prévia por parte de um ser essencialmente parcial, eis que a imparcialidade cabal não combinaria com a condição humana do tradutor, que, conforme já vimos, é amparado pelo contexto situacional no qual está inserido. “Muitas vezes, o ato interpretativo não terá nada além de material escrito, provavelmente incompleto para continuar. Não resta nenhum informante vivo e nenhum contexto gestual ou social⁶³” (p. 372). Daí se infere que não há possibilidade de se fazer uma obra gêmea no processo tradutório, pois não há informação suficiente para uma cópia idêntica. “A compreensão sempre é parcial, sempre sujeita a emenda⁶⁴” (p. 428). Subentende-se, por fim, que essa suposta tradução perfeita é um ótimo sinônimo da palavra "utopia", justificando, portanto, todo o desmerecimento de prestígio à tradução e a seu realizador na visão antiga sobre o assunto.

Esse debate nos remete à ensaísta brasileira Rosemary Arrojo. O principal ponto de discussão do texto *Tradução*⁶⁵, bem como da sua obra num todo, é o que gira em torno daquilo que Jacques Derrida denomina logocentrismo – o culto à essência que as palavras supostamente possuem, que não é presa a essas e pode ser delas resgatada, retirada e

⁶² “A ‘perfect’ act of translation would be one of total synonymity. It would presume an interpretation so precisely exhaustive as to leave no single unit in the source-text – phonetic, grammatical, semantic, contextual – out of complete account, and yet so calibrated as to have added nothing in the way of paraphrase, explication or variant. But we know that in practice this perfect fit is possible neither at the stage of interpretation nor at that of linguistic transfer and restatement.”

⁶³ “Often the interpretive act will have nothing but written, probably incomplete material to go on. There is no living informant left and no gestural or social context.”

⁶⁴ “Understanding is always partial, always subject to emendation.”

⁶⁵ ARROJO, Rosemary. “Tradução”. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

transportada a outras. Para o logocentrismo é, em suma, possível separar o significante do significado; também lhe é possível privilegiar um dos lados da dicotomia que separa, no caso, o "original" da tradução. Seria, digamos, uma situação em que o "original" é o único que possui o verdadeiro significado, afirmação que hoje é tida como uma idéia ilusória. Reforçando sua crítica, diz, alhures, que

A questão do significado, como as questões teóricas da tradução e como a questão mais abrangente de todo intercâmbio lingüístico, somente poderia ser resolvida em moldes logocêntricos se o sujeito e sua realidade fossem, também, centrados num racionalismo e numa lógica supra-humanos e imutáveis. Como a relação entre sujeito e realidade é necessariamente marcada pelas circunstâncias que constituem esse sujeito, essa realidade e essa relação, nosso destino humano é produzir conhecimentos inevitavelmente gerados a partir da interpretação, da ideologia, do sociocultural e do subjetivo. Assim, nada poderia ser mais ilusório e menos humano do que a crença na possibilidade de se encontrar uma resposta definitiva que explicasse, por exemplo, para todo o sempre, a questão das relações que se estabelecem entre um texto "original" e sua tradução⁶⁶.

Arrojo apresenta idéias desconstrutivistas para provar que a tradução é perfeitamente possível se vista como recriação ou transcrição⁶⁷, e que um texto não é algo estático, pois é alterado até mesmo por meio das leituras que "sofre". A tradução é, portanto, um processo de transformação, sendo que somente será como o "original" se voltar a ser o mesmo.

O texto literário não é meramente um invólucro de informações, mas possui, acima de tudo, estética e poesia. Daí a crença na impossibilidade da tradução de textos de tal caráter; é como se somente o "original" possuísse a verdadeira "essência" tida como intransponível. A única possibilidade seria uma transcrição, ou uma criação baseada no "original", sendo essa uma obra "diferente", uma outra criação estética.

Ainda sobre a visão tradicionalmente logocentrista da tradução, podemos dizer que, provavelmente, qualquer escrito teórico sobre tradução ao menos tocará de leve o

⁶⁶ ARROJO, Rosemary. "As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões". In: ARROJO, Rosemary (org.) *O signo desconstruído. Implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992, pp. 77-78.

⁶⁷ Para uma maior visão acerca do conceito de "transcrição", ver os escritos de Haroldo de Campos, principalmente CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976. e _____. "Transluciferação mefistofáustica". In: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

assunto. Em *Walter Benjamin: tradução e melancolia*⁶⁸, Susana Kampf Lages apresenta uma imagem heroicizante do tradutor idealizado:

Aqui, o tradutor passa obrigatoriamente de ‘coitado’ a herói de uma hermenêutica textual que deverá ter como fim a ‘compreensão completa’ do texto e assim atingir ‘as intenções do autor’. Diante desse modelo de tradutor altamente idealizado, fica-se invariavelmente com uma sensação de inferioridade para com um objeto – o texto original em língua estrangeira – que se sabe ser, no fundo, inapreensível em sua totalidade, devido a idiosincrasias históricas e subjetivas, tanto relativas à produção quanto à recepção do texto. (pp. 68-9).

De maneira análoga a Arrojo, Lages critica a visão tradicional de que é necessário escrever um texto igual ao “original”; justificando sua crítica, recomenda que “[p]ara realizar sua tarefa de reconstrução textual, ele [o tradutor] deve superar de alguma forma essa posição de secundariedade e afirmar-se como autor de um novo texto, o texto traduzido.” (p. 92). Aqui, o texto traduzido é visto como um outro, um novo texto de *autoria* do tradutor. Todavia, em que pese a alguns críticos e teóricos, é cada vez mais amplamente aceito o fato de o tradutor ser um co-autor: é um autor de um texto que foi escrito a partir de uma autoria alheia; um outro texto. Segundo Venuti⁶⁹

Uma tradução sempre comunica uma interpretação, um texto estrangeiro que é parcial e alterado, suplementado com traços particulares à língua da tradução, não mais inescrutavelmente estrangeira, mas tornado compreensível em um estilo distintivamente doméstico. Traduções, em outras palavras, exercem, inevitavelmente, um trabalho de domesticação. Os que trabalham melhor, os mais poderosos em recriar valores culturais e os mais responsáveis em responsabilizarem-se por esse poder, geralmente ocupam os leitores em termos domésticos que foram desfamiliarizados em certa medida, tornados fascinantes através de um encontro revisório com um texto estrangeiro⁷⁰. (p. 5).

⁶⁸ LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

⁶⁹ VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London & New York: Routledge, 1998.

⁷⁰ “A translation always communicates an interpretation, a foreign text that is partial and altered, supplemented with features particular to the translating language, no longer inscrutably foreign but made comprehensible in a distinctively domestic style. Translations, in other words, inevitably perform a work of domestication. Those that work best, the most powerful in recreating cultural values and the most responsible in accounting for that power,

Duas palavras-chave da citação são *interpretação*, da qual vimos falando até agora, e *domesticação*; domesticação no sentido de que a obra estrangeira é assimilada, apropriada para dentro da cultura na qual é traduzida, passando, então, a fazer parte integrante da mesma, conforme era prática já na Roma antiga, em contraposição à estrangeirização, aclamada pela tradição alemã. Ainda conforme Venuti, “[a] verdadeira função da tradução é assimilação, a inscrição de um texto estrangeiro com inteligibilidades e interesses domésticos⁷¹.” (p. 11). Voltemos ao assunto de co-autoria na tradução.

Na leitura de *Escritos na Inglaterra*, parte do livro *Crítica e tradução*⁷², de Ana Cristina Cesar, chamam a atenção alguns vislumbres das teorias de tradução mais em voga atualmente, sendo que o material em discussão data do início dos anos 80. Em nossa leitura, as partes mais conspícuas, devido ao caráter de vanguarda, aparecem, respectivamente, nos capítulos intitulados “Bastidores da tradução” e “Traduzindo o poema curto”.

Em “Bastidores da tradução”, a autora trata de duas antologias de poemas traduzidos para a língua portuguesa, quais sejam: “Poemas traduzidos”, de Manuel Bandeira, e “Verso reverso contraverso”, de Augusto de Campos, dois grandes tradutores. Em comentário sobre a primeira, diz: “Estamos, na realidade, nos defrontando com um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja *autoria é compartilhada* com 57 poetas (...)” (p. 339) (grifo nosso). No segundo, trata de traduções que realizou de poemas curtos; nesse, diz que “(...) qualquer ato de tradução extrapola o texto original (...)” (p. 412). Passemos, pois, ao comentário desses excertos.

No tocante à tradução, o conceito de “autoria compartilhada” é, cremos, um dos mais dignos de nota, por extrapolar as velhas e canhestras definições que, via de regra, diminuem o texto traduzido e louvam o “original”, tanto implícita como explicitamente. Em se tratando de um ofício em que seu realizador se debruça sobre uma realização alheia para então compor a sua, cabe referir-se a esse ofício como co-autoria, uma vez que aquilo que serve de base para sua obra é declaradamente alheio. No caso em questão, Manuel Bandeira

usually engage readers in domestic terms that have been defamiliarized to some extent, made fascinating by a revisionary encounter with a foreign text”.

⁷¹ “And the very function of translating is assimilation, the inscription of a foreign text with domestic intelligibilities and interests.”

⁷² CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Editora Ática. São Paulo, 1999

traz para nossa língua poemas de autores de nacionalidades as mais diversas, primeiramente apropriando-se desses, ou, como diria Paul Valéry, assimilando-os, e então os extrapolando em sua forma brasileira. Nosso poeta “ajuda” seus autores alemães, ingleses, franceses, espanhóis, etc., a (re)compor os poemas com cara brasileira, uma face que até então não possuíam: quer dizer, os extrapola. Tal ponto de vista corrobora os atos de transcrição dos irmãos Campos, mostrando que, uma vez que o tradutor resolveu traduzir um texto, assimilando-o e depois (re)compondo-o em sua língua, ele tem uma certa liberdade de criação.

Mesmo que isso pareça um paradoxo, essa liberdade é, conscientemente ou não, automaticamente imposta pela própria natureza da tarefa. Isso se dá porque, de acordo com as teorias mais modernas e – também para nós – de maior crédito, a “essência do original” é inatingível e, portanto, nas palavras de Francis H. Aubert, “[p]arece evidente que não se pode exigir uma fidelidade àquilo que é por definição inacessível: no caso em pauta, a mensagem pretendida do emissor original⁷³” (p. 75). A noção de equivalência total, portanto, não passa de um auto-engano por parte daqueles que a buscam, estando fadados ao fracasso. O tradutor sempre causará alguma alteração, por mínima que seja, no texto “original” ao traduzi-lo. Não há extrapolação sem interpretação. Portanto, as duas idéias que Ana Cristina Cesar propõe de *co-autoria* e *extrapolação* se completam entre si. Como essa co-autoria refere-se ao outro, à alteridade, remetemos a Theo Hermans. Em *Translation's other*⁷⁴, temos que o outro significa ambivalências e paradoxos, hibridez e pluralidade, a alteridade da tradução como estranheza, em contraste com a percepção da tradução como réplica ou reprodução. Também é o significado da tradução como uma força cultural, desmentindo a imagem que comumente se tem dela como secundária.

O outro também pode ser o texto-fonte, mas não simplesmente ele, e sim uma imagem especular do mesmo, enviesada, distorcida, caleidoscópica, nunca inocente, conforme é o procedimento de Bandeira na análise de Cesar. Para Hermans, a tradução apresenta um índice privilegiado de auto-referência cultural, ou autodefinição. A voz do “outro”, a do tradutor, está sempre presente, seja mais, seja menos explícita. Quando a voz do tradutor aparece mais explicitamente, podemos perguntar: de quem são realmente as palavras que

⁷³ AUBERT, Francis Henrik. As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor. SP: Editora da UNICAMP, 1994.

⁷⁴ HERMANS, Theo. *Translation's other*. Aula inaugural: University Collage London, 19/03/1996.

lemos? Quem, exatamente, fala? E, se estamos lidando com mais de uma voz, que lugar atribuímos a elas?

Em *Crítica e traducción: Babel en la biblioteca*, Susana Romano-Sued⁷⁵ estabelece uma relação entre a tradução, a crítica (reescritura) e a leitura (recepção). Para a autora, os três estão, de um modo ou de outro, relacionados a algo maior cujo ponto crucial seria a subjetividade na interpretação (decodificação). O tradutor tem o papel de receptor e transmissor no contexto literário ao qual pertence. O que ele faz não é simplesmente trocar palavras de uma língua para outra, ou trocar significados; ele atribui os significados a partir de sua leitura. Para que o tradutor fosse fiel ao “original”, ele deveria ser o autor original em toda a sua integridade, vivendo na exata época e no exato lugar onde ele viveu, e provavelmente o resultado de seu trabalho seria “o” “original”, na mesma língua de origem. A fidelidade, nesse ponto de vista, é impossível.

Babel é a fundadora mítica da tradução. Além de confusão e desordem, Babel significa multiplicidade e diversidade. À tradução cabe a interpretação de e a comunicação entre sociedades e culturas, é o meio pelo qual se estabelece a presença do outro. Susana recorda a idéia de Borges de que uma cultura é um universo de traduções, de onde a escritura seria uma reescritura permanente de textos provenientes de outras línguas e culturas.

Fica claro que a principal preocupação de Romano-Sued é com a questão da interpretação; para ela, traduzir um texto literário é traduzir a interpretação desse texto. Há o antigo problema da idéia de superioridade do “original” em relação à tradução, como também a questão da fidelidade. O que seria a originalidade do texto? Levy chama a atenção para o fato de lermos as traduções como se fossem originais. Uma tradução não deixa de ser um “original”. Afinal de contas, quantos “originais” há por trás de um “original”? Se o “original” é a matéria-prima da tradução, esse teve como matéria-prima muitos outros ditos “originais”, pois não foi criado do nada. A tradução pode ser vista como uma transformação, uma recriação, e não há razões para ser vista como algo inferior. Machado não se apropriou de Shakespeare? Shakespeare não se apropriou de Chaucer? Não nos apropriamos dos textos de grandes críticos estrangeiros? Esses são, então, inferiores àqueles? Poderíamos dizer, portanto, que a mesa de madeira sobre a qual escrevo é inferior à árvore que lhe serviu de matéria-prima? No momento, pelo menos, a mesa me é mais importante, mais funcional do

⁷⁵ ROMANO-SUED. Susana. *Crítica y Traducción: Babel en la Biblioteca*. In: PALERMO, Zulma. “El Discurso Crítico en América Latina II.” Conegidor, 1999.

que a árvore. Cremos que o mesmo se aplique às traduções em relação ao papel que exercem nas culturas nas quais são introduzidas; elas exercem fortes influências nessas culturas, servindo, também, de matéria-prima para novas produções. Se formos pensar em fidelidade a um “original superior”, tudo o que faremos será reverenciar o Criador, pois estaremos remetendo a algo que serviu de base para outra coisa, e assim sucessivamente, *ad nauseam* e *ad infinitum*.

4.2 Traduzir, omitir ou reformular?

Dentre as mais variadas estratégias utilizadas no processo tradutório salta aos olhos a de omitir palavras, expressões, idiotismos, frases, parágrafos, longos trechos, páginas. Não se está falando, aqui, de orações ou frases, até mesmo parágrafos, que passam despercebidos, deslize comum no cotidiano assoberbado do tradutor, problema que geralmente é corrigido nas primeiras revisões. O caso é de omissão total e consciente: há casos de omissões que variam desde a anulação pura e simples de ambigüidades e trocadilhos à extirpação completa de parágrafos e mais parágrafos. Milton lembra o caso do tradutor Filleau de Saint-Martyin, que, traduzindo Dom Quixote, “suprimiu a morte do herói na sua versão francesa (1681) a fim de escrever sua própria Parte III!⁷⁶”. O reflexo no público receptor, cremos, pode ter efeitos tão grandes a ponto de fazer com que a imagem que os leitores formam de um determinado escritor ou de uma determinada obra seja distorcida para além das questões de interpretação, já debatidas.

Há muitas questões a serem levadas em consideração em relação a esse aspecto:

Quem (ou qual editora) solicitou a tradução?

⁷⁶ MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 195.

Qual seu público alvo?

Quais os propósitos do solicitante?

Quem traduziu, em que condições?

Qual o prazo de entrega do trabalho?

Essas e outras são questões fundamentais que regem o processo tradutório; não se trata apenas de orientações ideológicas e comprometimentos com o cânone. Há uma enorme diferença entre uma tradução feita por um erudito que a ela se dedica em tempo integral, não dependendo financeiramente do trabalho e sendo agraciado com um prazo de entrega generoso e outra feita por um tradutor profissional, que depende financeiramente de seu ofício e tem o prazo de, às vezes, um mês para entregar um volume alentado. São necessários tempo, pesquisa, reflexão e várias revisões. A respeito dos prazos, John Milton⁷⁷ informa-nos de que:

Os prazos de entrega são importantíssimos. O produto precisa ser entregue a tempo, *mesmo com alguns erros, principalmente se não estiver dirigido a um mercado erudito*. Estar dentro do prazo é bem mais importante do que uma prova perfeita. Nas edições do Clube do Livro, o prazo de entrega *mensal* significava um tempo mínimo para a revisão e os erros abundavam (...). (p. 122) (grifos nossos)

O Clube do Livro foi o primeiro clube de livros do Brasil, tendo iniciado suas atividades em 1943, com o propósito militante de levar a cultura ao povo a preço baixo através dos clássicos da literatura mundial, o que incluía a literatura brasileira; conforme os grifos do trecho supracitado, o público-alvo do Clube era o povo, a classe operária, as donas de casa. Além de os tradutores terem um prazo cruel de um mês para entregar “o produto”, a tradução passava por um processo de adaptação ao mercado: além de o livro sofrer cortes

⁷⁷ MILTON, John. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. Uma versão reduzida desse estudo, publicada antes do livro, pode ser conferida em MILTON, John. “As traduções do Clube do Livro”. In: *Terras e Gentes: anais do VII congresso ABRALIC*. Bahia: ABRALIC, 2002. (CD-ROM)

imensos para que a editora pudesse vendê-lo a preço mais baixo, havia a questão da censura, pois, na época, o Brasil encontrava-se à mercê do regime militar. Qualquer coisa que pudesse ir de encontro às regras impostas pelo regime deveria ser cortada antecipadamente para evitar conseqüências mais danosas: não havia nem mesmo a possibilidade de um livro ter capa vermelha, para que não soasse como uma apologia do comunismo. O seguinte exemplo, retirado da introdução que o tradutor José Maria Machado escreveu para uma edição de *O Gigante Gargântua* seguido de alguns trechos de *Pantagruel*, de Rabelais, é mais do que suficiente para ilustrar a política do Clube do Livro:

Nesta edição para o Clube do Livro, foram aparadas todas as incongruências e ousadas liberdades do autor, com racional adaptação do texto. Os leitores não suportariam a tradução pura e simples de muitos trechos, que fomos obrigados a eliminar, por uma questão de decência e probidade. (Citado em MILTON, 2002, p.49.)

Esse foi o texto introdutório de uma das “traduções especiais”, como costumavam ser chamadas as traduções do Clube do Livro pelos próprios membros da editora. A reflexão sobre o trecho acima justifica e fundamenta a velha ojeriza que os intelectuais nutrem pelas traduções: como saber, no caso do leitor não-erudito, alvo do Clube, que não tem acesso ao “original”, se o que se está lendo, independentemente das questões de interpretação e logocentrismo, é ou não um texto propositalmente truncado, mutilado? Com isso vemos que há mais aspectos a serem considerados em todo o processo de publicação de uma tradução do que unicamente o tradutor, processo esse que vai desde a escolha da obra a ser traduzida até a distribuição dos volumes nas livrarias.

Os comentários acima tratam de um caso especial, extremo, no qual a editora não possuía sequer o direito de escolher livremente o que e como publicar devido às pressões do regime militar. Todavia o fato ocorreu, e até hoje podemos nos deparar com volumes do Clube do Livro perdidos em sebos para conferir o que era feito. Atualmente, mesmo sem os problemas da censura, com mais liberdade para publicar, algumas editoras de livros populares ainda apresentam a mesma prática de prazos desumanos, pagamentos irrisórios aos tradutores e adaptações aos leitores. É o caso de romances populares vendidos geralmente em bancas de jornal a preço tabelado, muitos dos quais são adaptações pudicas de histórias eróticas nas quais

expressões consideradas de baixo calão abundam, todas mitigadas para essas edições brasileiras.

Esses embaraços impostos ao tradutor impedem um desempenho mais satisfatório no que diz respeito à tradução das sutilezas que sobejam nos textos literários e que compõem sua literariedade⁷⁸. Um único item plurissignificativo de uma obra literária, conforme veremos em capítulo posterior, pode ter grande importância em seu contexto e, dependendo do tratamento que recebe na tradução, os leitores dessa podem não ser apresentados com um aspecto de grande riqueza plástica e interpretativa que permanece no “original”. Fiquemos, por ora, com um exemplo semelhante citado por Rosemary Arrojo.

4.3 Quando um inseto é mais que um inseto

Words, words, words.

William Shakespeare

Em seu *Oficina de tradução: a teoria na prática*⁷⁹, cuja primeira edição remonta a 1986, Rosemary Arrojo aborda a questão da tradução literária – poética, mais especificamente – a partir de um exemplo de tradução de um poema de Drummond, qual seja: *Áporo*. O poema trata, à primeira vista, de um inseto que cava a terra sem conseguir achar solução para seu problema que, subitamente, se resolve; um olhar mais atento revela que há diversas implicações socioculturais no poema, revelando questões capciosas para a tradução.

⁷⁸ Com o uso da palavra proposta por Roman Jakobson queremos sublinhar a “característica literária” de uma palavra, uma expressão, uma manifestação textual, ou qualquer que seja a forma vocabular utilizada artisticamente, cujas características semióticas, lingüísticas, sociológicas e quaisquer outras atribuíveis transcendam os limites de um uso não artístico das mesmas. Visto que há controvérsias acerca do termo, recomendamos a leitura do Capítulo I de *O demônio da teoria* (COMPAGNON, 2003).

⁷⁹ ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1999.

Em consultas a dicionários, Arrojo descobre que *áporo*, cujo significado etimológico é “sem passagem” (*a(n)*- “sem” e *por(i/o)* “passagem”), pode significar “inseto himenóptero”, “problema de difícil solução” – daí “aporia” – e também “um tipo de planta da família das orquídeas, solitária, geralmente esverdeada” (p. 47): um item plurissignificativo que intitula um poema fortemente atrelado à cultura na qual está inserido. Após análise detalhada do poema, a autora analisa a versão em inglês de John Nist que, além de não se ater às características formais do poema, intitula-o simplesmente “Insect”, podendo todas as possibilidades de interpretação fornecidas pelo texto de Drummond.

O que se quer sublinhar com o exemplo acima é que o texto de Drummond tinha como público alvo os brasileiros da década de 1940, que viviam as conturbações da ditadura e da Segunda Guerra Mundial. O contexto situacional de um norte-americano, seja naquela década, seja nesta, é outro, como o é seu modo de interpretar. Independentemente da estratégia adotada pelo tradutor – seja trazer o texto estrangeiro para o leitor, seja levar o leitor ao estrangeiro –, para manter a eficácia do que o texto diz, o tradutor deveria, segundo Arrojo, fornecer possibilidades de interpretação do item plurissignificativo aproximadas, para que o leitor da tradução possa desfrutar de uma obra ao menos aproximadamente rica.

4.4. Questões lexicais

Visto que, pelo menos na interpretação e na tradução de obras *escritas*, o ponto de partida do interpretante/tradutor são itens lexicais, é pertinente discorrermos um pouco sobre o assunto. Não se trata de lexicografia, mas de abordar alguns aspectos comuns às palavras que mais causam problemas na tradução. Pretende-se, em capítulo posterior, abordar a questão da tradução de itens lexicais que oferecem desafios ditos intransponíveis, com a intenção de corroborar para a tese de que, independentemente de a tradução ser ou não uma recriação, transcrição, transformação, ou seja qual for a denominação que se utilize, haverá “interferência” na recepção. Mesmo que o público leitor desconheça a versão do autor; o grau de diferença da imagem que fazem do texto varia conforme a tradução. Desde que se começou a falar sobre tradução literária, sempre houve comentários sobre a

(in)traduzibilidade; como o debate perdura, parte-se do pressuposto que não há conclusão a respeito disso. A partir do pós-estruturalismo até os tempos atuais, o pensamento dominante é o de que a tradução leva a marca subjetiva do tradutor, eis que seu trabalho é interpretativo, não sendo possível, pois, fazer com que uma obra simplesmente troque de idioma, permanecendo tal e qual o era segundo as intenções de seu autor. Hoje recriamos, transcriamos, escrevemos outra obra na tradução. Há, contudo, casos em que itens ditos intraduzíveis contribuem tanto para o tom do texto que, seja tradução, seja transcrição, o texto recriado não proporciona a riqueza de possibilidades de interpretação que o “original” proporciona. É o caso de expressões ambíguas, trocadilhos, *spoonerismos* e quaisquer jogos de palavras que, em sua maioria, não apresentam correspondentes na língua da tradução. Sobre o problema da ambigüidade na tradução, Valentin García Yebra⁸⁰ diz:

“En primer lugar, hay ambigüedades intencionadas, tanto léxicas como morfológicas o sintácticas, irreproducibles en la LT. El autor juega con la polisemia de la LO, actualizando simultáneamente en el texto dos (o más) significados de un solo significante. Para que el traductor pudiera reproducir el juego, tendría que disponer en su lengua de un significante cuya polisemia abarcase los significados actualizados por el significante ambiguo del original” (p. 86).

Ou seja, na visão de Yebra, ou a LT (língua da tradução) possui correspondentes perfeitos, ou o tradutor não pode lograr êxito na sua tarefa. Quanto à conservação ou eliminação da ambigüidade,

Antes de decidir-se a conservar o eliminar la ambigüedad, el traductor debe considerar:

- a) si el autor ha querido o no expresarse ambiguamente, es decir, si se trata de una ambigüedad voluntaria o involuntaria;

⁸⁰ YEBRA, Valentín García. *En Torno a la Traducción*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1989.

b) si, a pesar de ser involuntaria o probablemente involuntaria, la ambigüedad resulta enriquecedora del mensaje;

c) si se trata de una ambigüedad claramente involuntaria y que más bien perturba el mensaje.

(...)

Si la ambigüedad, aunque involuntaria o probablemente involuntaria, enriquece el mensaje, el traductor debe igualmente hacer lo posible para mantenerla (...). (p. 84).

Para o contexto deste trabalho, acredita-se que há casos de ambigüidade voluntária; conforme será explicitado mais adiante, o contexto no qual as expressões a serem estudada estão inseridas indica a provável voluntariedade por parte do autor de expressar-se plurissignificativamente. Sabe-se que os itens lexicais, frases, interjeições e todos os demais elementos que estejam fortemente atrelados à cultura na qual estão inseridos são de difícil tradução; esses itens são comumente chamados de idiotismos/idiomatismos. A própria definição do termo “idiotismo”, tendo forte vínculo com as questões da tradução, é assim definida pelo Dicionário Houaiss⁸¹:

2 Rubrica: lingüística.

traço ou construção peculiar a uma determinada língua, que não se encontra na maioria dos outros idiomas (p.ex., o infinitivo pessoal do português, ou a resposta afirmativa com o próprio verbo da pergunta, como: -*Você vai?* - *Vou*); idiomatismo

2.1 locução própria de uma língua, cuja tradução literal não faz sentido numa outra língua de estrutura análoga, ger. por ter um significado não dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem (p.ex., [*estar*] *com a cachorra* '[*estar*] irado, de mau humor'); modismo

⁸¹ HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Também podemos definir esses fenômenos como *realia*, que, consoante as palavras de Douglas Robinson⁸², são “(...) palavras e expressões que estão tão intensa e exclusivamente estabelecidas em uma cultura, que são quase impossíveis de traduzir nos termos – verbais ou não – de outra⁸³” (pp. 222-223).

Daí infere-se que o problema essencial da tradução de idiotismos é que as diferentes culturas, com seus diferentes idiomas, concebem e criam simbologias e metáforas de maneiras diferentes, atreladas à visão de mundo e à forma de pensamento, dentre muitos outros possíveis aspectos, dos indivíduos que compõem essa cultura. Para tentar lograr êxito no processo tradutório, segundo Lúcia Sá Rebello⁸⁴

O tradutor tem que conhecer o significado das unidades das duas línguas implicadas no processo de tradução, conhecer o sentido das *unidades lingüísticas complexas*, representadas pelas locuções, pelos *idiomatismos* da língua original. (p. 149.) (grifos nossos)

Daqui em diante, passaremos a utilizar o termo “unidade lingüística complexa”, tomado de empréstimo de Rebello, para nos referirmos aos itens que serão abordados mais tarde. Por ora, atenhamo-nos às questões mais gerais da tradução no que tange aos itens lexicais. O grau de duplicidade de sentido de um item não depende apenas da intenção do autor, mas dependerá da extensão do conhecimento e da percepção do leitor e, no caso da tradução, igualmente do tradutor. Conforme já foi abordado no capítulo que trata das questões de interpretação (Cap. 3), não se pode simplesmente afirmar que um determinado autor teve uma determinada intenção sem que o próprio o admita; mesmo sendo esse o caso, não se apresenta aí um indicativo de que essa intenção deva reger a interpretação. Vale frisar que não há, aqui, concordância com a idéia de que a “mensagem” da tradução deve

⁸² ROBINSON, Douglas. *Becoming a translator: an accelerated course*. London and New York: Routledge, 1997.

⁸³ “(...) words and phrases that are so heavily and exclusively grounded in one culture that they are almost impossible to translate into the terms – verbal or otherwise – of another”.

⁸⁴ REBELLO, Lúcia Sá. *A afonia dos tradutores ou a tradução pelo estranhamento? Um estudo comparado de duas traduções em língua portuguesa de Ars Poetica de Horácio*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

corresponder à intencionalidade do autor do “original”, conforme sugeria Erwin Theodor⁸⁵ (pp. 92-93), sem que haja interferência das outras intencionalidades já abordadas. Retomando: partindo-se do pressuposto de que a ambigüidade é percebida pelo tradutor, surgem diversas questões a serem resolvidas:

O item foi bem compreendido?

É fortemente atrelado à cultura?

Quais as possibilidades de fornecer, na tradução, possibilidades de interpretação próximas às fornecidas pelo texto “original”?

Traduzir ou omitir?

A primeira questão soa, certamente, essencialista, pois o “bem compreender” é uma das questões mais polêmicas nos estudos de tradução pós-estruturalistas; não queremos impor a questão de leitura/tradução “correta”, pois, conforme Arrojo (1993, p. 29), sempre que julgamos o grau de “correção” de uma tradução, temos em mente uma tradução “correta” baseada na nossa interpretação pessoal. No entanto, concordamos com Eco (2000), que crê haver um limite para as interpretações; cremos que as palavras, embora não sejam meros receptáculos de significados *estáticos*, apresentem um determinado escopo que deve ser seguido para que não haja o que Eco denomina superinterpretação (ver capítulo anterior), ou, no caso de compreensão deficiente, o que poderíamos denominar hipointerpretação. Em síntese, no caso de uma unidade lingüística complexa, especialmente quando contextualizada, na qual soem conotações, há hipointerpretação quando o interpretante/tradutor atenta para as denotações em detrimento das conotações. Portanto, não cremos em uma essência, mas em balizas.

Para que o tradutor chegue a uma conclusão, é necessário que tenha a capacidade de avaliar o papel desempenhado pelo item a ser traduzido: esse pode apresentar importância central ou periférica em seu contexto. Quanto maior a proximidade do “centro”,

⁸⁵ THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

maior deverá ser a atenção dada à tradução, entrando em conformidade com as indicações de Yebra.

A consciência lingüística do falante ditará se ele entende um grupo de palavras como sendo polissemia ou homonímia. Mas essa distinção é desimportante para o trabalho do tradutor. O tradutor deve entender o que a palavra significa, seja ela polissêmica ou homonímica, e encontrar outra palavra que seja o mais próxima possível em significação na língua para a qual está traduzindo, contanto que essa palavra desempenhe um papel de grande importância no texto, conforme discutiremos abaixo. É muito comum que se cometam erros nesses casos. Porém, não há como fugir dessas que são propriedades das línguas, além de aparecerem com enorme frequência nos textos literários.

Para que o tradutor literário produza um trabalho satisfatório, adequado, ele deve gozar de grande capacidade expressiva, de modo que possa produzir um texto à altura do “original” com base em sua interpretação, por mais parcial que seja. Mais uma vez, sobrarão lacunas no desempenho dessa tarefa. Mas não há também lacunas na produção do “original”, onde o autor expressa coisas abstratas e/ou altamente subjetivas tais como sentimentos, cores, odores? Pode haver não só lacunas, mas também abismos. Como alguém pode exigir que se traduza perfeitamente, se ninguém se expressa perfeitamente?

4.5 As experiências de Eco na tradução

Eco também enveredou pelas sendas da tradução em um de seus últimos livros, *Experiences in translation*⁸⁶, baseado nas *Goggio Public Lectures* que proferiu na Universidade de Toronto, em 1998, traduzidas para o inglês e publicadas em 2001. Sob um olhar semiótico, o âmago das discussões de Eco acerca da tradução não foge muito de seus escritos anteriores: a interpretação é presença ubíqua no livro. Como o próprio autor admite, o

⁸⁶ ECO, Umberto. *Experiences in translation*. Toronto: Toronto University Press, 2001c.

texto é teoricamente raso no que tange à teoria da tradução; todavia, fornece-nos exemplos valiosos, tanto teóricos quanto práticos.

O primeiro questionamento que nos chama a atenção é sobre “[o] que é um ‘sentido’ que não corresponde ao significado literal? Esse sentido depende do significado lexical das palavras isoladas ou do significado de uma frase?”⁸⁷ (2001c, p. 8). Figura aí o tradicional e onipresente questionamento sobre a questão contextual, que já foi aqui debatido. O autor argumenta que se pode dizer que uma boa tradução não se atém tanto à denotação, mas à conotação das palavras.

A palavra *conotação* é um termo-guarda-chuva utilizado para denominar numerosos sentidos não-literais de uma palavra, de uma frase ou de um texto inteiro. Que palavras, frases e textos comumente carregam mais do que seu sentido literal é um fenômeno usualmente aceito, mas os problemas são (i) quantos sentidos secundários podem ser carregados por uma expressão lingüística, e (ii) quais deles uma tradução deveria preservar a todo custo.⁸⁸ (p. 9)

Visto que decidimos traduzir não com base no dicionário, mas em todo o contexto situacional e em toda a história das duas literaturas em jogo (p. 13), as conotações fornecidas pelo dicionário podem sofrer redução, bem como acréscimo: o contexto reduz ou amplia os significados de uma unidade do texto. Pode haver uma maior ou menor similaridade entre a unidade da língua do texto “original” e a da língua do texto em tradução, mas a “[s]imilaridade relativa ao significado só pode ser estabelecida através da interpretação, e a tradução é um caso especial de interpretação⁸⁹” (p. 13). Eco reforça essa asseveração dizendo que as “[t]raduções não se tratam de *tipos (types)* lingüísticos, mas sim de *ocorrências (tokens)* lingüísticas. As traduções não dizem respeito a uma comparação entre

⁸⁷ “What is a ‘sense’ that does not correspond to the literal meaning? Does such a sense depend on the lexical meaning of the single words or on the meaning of a sentence?”

⁸⁸ “The word *connotation* is an umbrella term used to name many, many kinds of non-literal senses of a word, of a sentence, or of a whole text. That words, sentences, and texts usually convey more than their literal sense is a commonly accepted phenomenon, but the problems are (i) how many secondary senses can be conveyed by a linguistic expression, and (ii) which ones a translation should preserve at all costs.”

⁸⁹ “Similarity in meaning can only be established by interpretation, and translation is a special case of interpretation (...)”.

duas línguas, mas à interpretação de dois textos em duas línguas diferentes⁹⁰.” (p. 14) Dadas as infundáveis possibilidades de interpretação de um mesmo item, “[i]nterpretar significa apostar no sentido de um texto, entre outras coisas⁹¹” (p. 16).

As reflexões de Eco, no livro em questão, são baseadas em suas experiências como autor traduzido, visto que sempre que possível participa das traduções por meio de contatos com seus tradutores, bem como suas experiências de tradutor e professor de tradução intersemiótica na Universidade de Bolonha. Para que avancemos ao fechamento deste capítulo, observemos um exemplo de cada “situação tradutória” de Eco, de modo a preparar o terreno para nossa análise final com exemplos de considerável grau de semelhança em relação aos que serão apresentados no nosso último capítulo.

No que concerne a ser traduzido, um exemplo muito rico é o das traduções de *A ilha do dia anterior*. Eco quer demonstrar, com seus exemplos, quais são as alterações – quando inevitáveis – permissíveis.

É claro que cada texto faz concessões a uma solução diferente e individual. O bom senso sugere que em *A ilha do dia anterior* os tradutores podem trocar ‘Roberto viu um pólipo listrado’ [it.:*polipi soriani*] por ‘Roberto viu um pólipo ocelado’, mas certamente não têm a permissão de mudar a macroproposição global ‘Roberto é um náufrago em um barco abandonado a pouca distância de uma ilha que está além do 180º meridiano.’

Uma primeira hipótese é que se pode mudar o significado de frases isoladas de modo a preservar o significado das microproposições correspondentes. Mas não o sentido das macroproposições globais. Mas e quanto a muitas histórias intermediárias ‘rasas’ (entre o significado literal de frases isoladas e o significado global de um romance inteiro)? Poder-se-ia decidir, por exemplo, que se um personagem A conta uma piada longa e idiota e se nenhuma tradução literal consegue transpor a idiotice da piada, um tradutor tem a permissão de mudar para outra piada, contanto que fique claro que A conta piadas tolas. É com base nas

⁹⁰ “Translations are not about linguistic *types* but rather about linguistic *tokens*. Translations do not concern a comparison between two languages but the interpretation of two texts in two different languages.”

⁹¹ “Interpreting means making a bet on the sense of a text, among other things.”

decisões interpretativas desse tipo que os tradutores jogam o jogo da fidelidade.⁹² (p. 39)

Em outras palavras, a fidelidade, tradicionalmente considerada como subserviência a praticamente cada letra do “original”, é, em Eco, regida por uma interpretação que não fuja à macroproposição, ao texto como um todo, independentemente de haver alguma mudança em níveis menores (microproposição).

Sobre sua experiência como tradutor propriamente dito, vale-se de sua própria tradução de *Sylvie*, de Gerard de Nerval, um dos textos que mais relê. Fornece-nos um exemplo de um simples vocábulo que é tão fortemente atrelado ao contexto que molda toda a visão do leitor, o que pode operar mudanças, conseqüentemente, no processo de tradução. A palavra em pauta é *chaumière*:

(...) o termo francês expressa pelo menos cinco propriedades: uma *chaumière* é (i) a casa de um camponês, (ii) pequena, (iii) geralmente feita de pedra, (iv) com telhado de colmo, (v) humilde. É impossível dizer isso em italiano em apenas uma palavra, principalmente se é preciso acrescentar, conforme ocorre no capítulo 6, que a *petite chaumière* da tia era ‘en pietres de grès inegales’. Essa não é uma *capanna*, que em italiano sugere uma estrutura de madeira. Não é uma *casetta* por possuir telhado de colmo (ao passo que, em italiano, *casetta* possui um telhado de telhas, e não é necessariamente uma residência pobre), mas nem mesmo é uma *baita*, que é uma construção tosca encontrada nas montanhas, um refúgio temporário. Sinto que nem mesmo uma *cabana* [*cottage*] é inteiramente apropriada, pois isso pode significar um bangalô pequeno. O caso é que, em muitos povoados

92 It is clear that every single text allows for a different and individual solution. Common sense suggests that in *The Island of the Day Before* translators can change ‘Roberto saw a striped polyp’ into ‘Roberto saw an ocellated polyp’, but they certainly are not permitted to change the global macro-proposition ‘Roberto is shipwrecked on an abandoned vessel just off an island that lies beyond the 180th meridian.

A first hypothesis is that one can change the literal meaning of single sentences in order to preserve the meaning of the corresponding micro-propositions, but not the sense of major macro-propositions. But what about many intermediate ‘shallow’ stories (between the literal meaning of single sentences and the global sense of an entire novel)? One could decide, for example, that if character A tells a long stupid joke and if no literal translation can render the stupidity of that joke, a translator is entitled to switch to another joke, provided it remains clear that A tells silly jokes. It is on the basis of interpretative decisions of this kind that translators play the game of faithfulness.”

franceses naquele período, as casas dos interioranos eram assim, mas isso não significa que eram nem bangalôs nem pobres barracos.⁹³ (pp. 48-49).

No final das contas, Eco optou por *casupole in pietra* (pequena casa de pedra), omitindo os telhados de colmo, de modo a perder o mínimo de propriedades, de possibilidades interpretativas fornecidas pelo francês.

Por vezes, aderir muito firmemente a um texto implica perdas irreparáveis; nesses casos, o autor indica uma reescrita moderada (p. 57). Considera as reescritas não-moderadas (lembramos aqui das transcrições dos irmãos Campos e de Donaldo Schüler) dignas de nota como obras de arte, mas não como traduções:

Inclino-me a excluir a reescrita das categorias das traduções porque não há dúvida de que seja um caso anômalo de tradução propriamente dita, que cai na categoria das interpretações intrasistêmicas, apenas à medida que a reescrita poética é admitida dentro da mesma língua. Em casos como esse, a reescrita pode até ser ampliada para incluir a paródia⁹⁴. (p. 106)

Interpretações intrasistêmicas, para Eco, são aquelas cujos interpretantes⁹⁵ “pertencem ao mesmo sistema semiótico da expressão interpretada (a mesma forma da

⁹³ “Now, the French term expresses at least five properties: a *chaumière* is (i) a peasant’s house, (ii) small, (iii) usually made of stone, (iv) with a thatched roof, (v) humble. It’s impossible to say it in Italian in only one word, especially if one has to add, as happens in chapter 6, that the aunt’s *petite chaumière* was ‘en pietres de grès inegales’. This is not a *capanna*, which in Italian suggests a wooden structure. It is not a *casetta* because it has a thatched roof (while the Italian *casetta* has a tiled roof, and is not necessarily a poor dwelling), but neither is it a *baita*, which is a crude construction found in the mountains, a temporary refuge. I fell that not even a *cottage* is entirely appropriate, because this might mean a small bungalow. The fact is that in many French villages in that period the houses of the country folk were like that, but this does not mean they were either bungalows or wretched shacks.”

⁹⁴ “I would tend to exclude rewriting from the ranks of translations because there is no doubt that it is an anomalous case of translation proper, which falls into the category of intrasystemic interpretations, only insofar as poetic rewriting is admitted within the same language. In such cases, rewriting may even be stretched to include parody.”

⁹⁵ Segue a definição de *interpretante*, segundo Pierce: “Um signo, ou *representâmen*, é alguma coisa que está para alguém em lugar de alguma coisa em qualquer relação ou capacidade. Isso se endereça a alguém, ou seja, cria na mente daquela pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. O signo que é criado eu o chamo de *interpretante* do primeiro signo. Este signo está para alguma coisa, o próprio *objeto*. Ele está para aquele objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a uma espécie de idéia, que então chamei de *ground* da interpretação. Citado em ECO, 2004, p. 14.

expressão)⁹⁶” (p. 100). Podem ser intralingüísticas, intersemióticas ou de execução (*performance*) (essa última aplica-se, por exemplo, ao caso de execuções de uma mesma música ou de um mesmo balé: mesmo que se siga uma partitura precisamente, a simples mudança de tom já faz com que a música seja outra, embora as notas permaneçam. No caso do balé, permaneceria a coreografia, mas mudar-se-ia, por exemplo, a velocidade dos movimentos, etc.). Em contrapartida à interpretação intrasistêmica figura a intersistêmica, que apresenta variação acentuada da substância; é o caso da *tradução propriamente dita* de Roman Jakobson⁹⁷ (interlingal), da reescritura e da tradução intersemiótica. A reescrita é certamente um caso de interpretação; porém, somente é tradução se tem a pretensão de transmitir o ‘espírito condutor’ (seja qual for o significado disso) do “original”, e não sua letra (p. 117).

Conforme Susan Bassnett quis incluir a literatura comparada nos estudos de tradução, Eco inclui a tradução na interpretação, que, sendo tomada em seu sentido mais amplo, contém a tradução interlingüística como um tipo muito limitado de interpretação (p. 76). Exemplifica: uma versão de dez páginas de *David Copperfield* escrita em italiano não pode ser considerada uma tradução, mas poderia se encaixar dentro de “interpretação”. A tradução é “uma espécie do gênero interpretação, governada por certos princípios próprios à tradução⁹⁸” (p. 80).

Com o que foi exposto acima, conjuminado com o capítulo anterior, tivemos como objetivo explicitar a relação indissolúvel entre tradução e interpretação. Visto que um texto traduzido é interpretado e sempre sofre alterações, por mínimas que sejam, o mesmo é, *ipso facto*, levado ao leitor que o recebe *com* essas alterações. A recepção de uma obra traduzida será o foco central no capítulo seguinte.

⁹⁶ “The interpretants belong to the same semiotic system as the interpreted expression (the same form of the expression)”.

⁹⁷ JAKOBSON, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução”. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974, p. 65.

⁹⁸ “(...) species of the genus interpretation, governed by certain principles proper to translation”.

4.6 A recepção

Os estudos tradicionais de recepção enfocam o efeito que uma obra em um dado contexto causou ou causa em seus leitores. Esses estudos, geralmente, são feitos no âmbito da história literária, bem como da teoria literária e da literatura comparada. A estética da recepção não foi uma teoria desenvolvida para que fosse aplicada diretamente à tradução, mas veremos adiante que a tradução é o principal meio de divulgação de obras literárias num país estrangeiro. Para os fins deste trabalho, introduziremos, em linhas gerais, a estética da recepção, também denominada teoria da recepção; em seguida, apresentaremos o trabalho de John Milton, no campo dos estudos de tradução, para então finalizar o capítulo com uma “adaptação” da estética da recepção para os nossos propósitos, quais sejam os de analisar a recepção de uma obra literária em tradução.

4.7 A estética da recepção

Em sua aula inaugural na Universidade de Constança, no ano de 1967, Hans Robert Jauss “expôs a estética da recepção pela primeira vez, definindo-a como uma pesquisa sobre a recepção da literatura e seus efeitos *no leitor* e como uma superação do formalismo e do marxismo⁹⁹” (p. 171) (grifo nosso). Em relação à palavra “recepção”, convém lembrar que, no contexto da teoria de Jauss, provém da palavra alemã *Rezeption*, que, como bem observa Eduardo César Ferreira da Silva, “possui uma conotação que não existe em português: a de

⁹⁹ LOBO, Luiza. “Estética da recepção”. In: SAMUEL, Roger (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2001.

‘apropriar-se’¹⁰⁰. Em outros termos, o leitor apropria-se do que lê, sendo que o material apropriado é, por assim dizer, processado pelo leitor com base no contexto situacional dos elementos envolvidos na recepção: autor, leitor e obra. Dava-se início ao que Terry Eagleton denominou a “mais recente manifestação da hermenêutica na Alemanha¹⁰¹” (p. 102).

Além de Jauss, a estética (ou teoria) da recepção também contou com Wolfgang Iser, responsável pela introdução do conceito de leitor implícito, segundo o qual o leitor deve encontrar pontos de indeterminação, preenchendo-os com elementos de seu próprio imaginário. Segundo Paul Zumthor¹⁰²,

Iser parte da idéia de que é a maneira como o texto literário é lido que lhe confere sua condição estética: a leitura se define ao mesmo tempo como absorção e criação, processo de intercâmbios dinâmicos constituindo a obra na consciência do leitor. Esse ‘leitor’, de fato, simples entidade de fenomenologia psicológica, carece singularmente de substância! Iser compartilha e acusa as posições do ‘grupo de Constança’ que se manteve em torno de H. R. Jauss durante os anos 70 e o início dos 80: uma concentração sobre o sujeito; assim desencarnado da recepção (assim reduzido, na verdade, à função de indicador sociológico) parece tornar o texto pura potencialidade, senão um lugar vazio¹⁰³. (p. 56)

O leitor implícito funciona como uma estratégia textual no ato de leitura; assim como o Leitor-Modelo de Eco, não é o ser de carne e osso. Outro paralelo que podemos estabelecer com Eco na citação de Zumthor é o que diz respeito à obra aberta: se o leitor não “participa” do texto, esse pode ser um lugar vazio; há que interpretar sua abertura para preenchê-lo(a). A preocupação de Iser é com o leitor: segundo Eagleton, Iser ignora a posição do autor na história (2003, p. 114). Eagleton também sublinha o fato de que a intenção do

¹⁰⁰ SILVA, Eduardo Costa Ferreira da. “A obra de Émile Zola no Brasil o percurso: do Brasil a Zola”. In: *Terras e Gentes: anais do VII congresso ABRALIC*. Bahia: ABRALIC, 2002. (CD-ROM)

¹⁰¹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁰² ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*. Québec: Les Éditions du Prémambule, 1990.

¹⁰³ “Iser part de l’idée que c’est la manière dont est lu le texte littéraire qui lui confère son statut esthétique: la lecture se définit à la fois comme absorption et création, procès d’échanges dynamiques constituant l’oeuvre dans la conscience du lecteur. Ce ‘lecteur’, il est vrai, simple entité de phénoménologie psychologique, manque singulièrement de substance! Iser partage et accuse les positions du ‘groupe de Constance’ que se maintint autour de H. R. Jauss durant les années 70 et le début des 80: une concentration sur le sujet; ainsi désincarné, de la réception (ainsi réduit en fait à la fonction d’indicateur sociologique) paraît aboutir à faire du texte une pure potentialité, sinon un lieu vide”

autor não serve de baliza para a estética da recepção (p. 174), e que os textos literários “não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor” (p. 102-3). O autor cria a obra, mas essa não tem significado sem o leitor.

Voltando a Jauss, conforme Zilbermann¹⁰⁴,

(...)a estética da recepção oferece um leque de sugestões sobretudo à história da literatura, onde Jauss ancora suas principais teses, por equivaler ao leito sobre o qual deve fluir a ciência literária. Suplementarmente, ela colabora com a literatura comparada, a crítica literária e o ensino da literatura, todos estes, campos aplicados da teoria da literatura, portanto, da história da literatura, pois (...) Jauss promove a integração dessas duas disciplinas. (p. 6)

Há uma mudança de enfoque: do texto enquanto estrutura imutável, vai-se ao leitor, que é mutável. O leitor é “encarado como o principal elo do processo literário” (p. 12). O público leitor é considerado elemento ativo; a perspectiva da estética da recepção é social e histórica. Dependendo do período histórico em que uma obra se situa, sua recepção será determinada de acordo com esse período, bem como com as formas de pensar do mesmo. Há a possibilidade de reconstruir a recepção de uma obra no caso de se ter acesso às reações do público leitor do período (p. 23). O leitor é co-autor da obra, sendo amparado pelo seu horizonte de expectativas, conceito a ser comentado a seguir.

No seguinte trecho, comprova-se a herança da hermenêutica: “A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo” (p. 33).

Ou seja, há o reconhecimento das variações interpretativas de uma obra quando de sua recepção. Além disso, o tipo de texto serve de norte para a recepção: “Com efeito, as recepções estão condicionadas tanto à estrutura formal e temática do texto, quanto

¹⁰⁴ ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

às disposições variadas do público, fator a legitimar mesmo as interpretações de que o texto hoje precisa se livrar” (p. 46-7).

Sobre a crença de Jauss nas balizas a serem seguidas e os métodos para tanto, Zilbermann salienta que

(...) o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativa, misto de códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade. (p. 49)

Zumthor fornece uma descrição perspicaz sobre o acordo que ocorre no horizonte de expectativas: “(...) implica um acordo entre a oferta e a demanda, o texto e a leitura, acordo esse que provoca o aparecimento de um sentido apropriável pelo leitor”¹⁰⁵ (p. 57).

Ao ser “consumida”, a obra provoca um determinado efeito [*Wirkung*] no leitor, num momento dado, algo como uma perspectiva sincrônica; a recepção propriamente dita é a passagem da obra por um processo histórico, unindo as diversas maneiras como é interpretada e recebida [*Rezeption*] (p. 64) – uma perspectiva diacrônica.

Outra observação de grande importância no que se refere à interpretação é a que segue:

De um lado, situa-se o efeito, condicionado pela obra que transmite orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor; de outro, a recepção, condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos coletivos para dar vida à obra e diálogos com ela.

¹⁰⁵ “(...) implique un accord entre l’offre et la demande, le texte et la lecture, accord qui provoque le surgissement d’un sens appropriable par le lecteur”

Sobre esta base, de mão dupla, ocorre a fusão de horizontes, equivalente à concretização do sentido. (p. 65)

Compreensão é individual, recepção é coletiva. O projeto de Jauss

(...) revela-se procedente, por oportunizar a obras do passado retomar o diálogo com o leitor, interrompido às vezes por circunstâncias paradoxais, como, por exemplo, a valorização do autor pelo que veio a produzir depois ou a utilização de um texto para ilustrar características de uma escola literária. (p. 102)

Caso semelhante ocorreu com a imagem mundial de Edgar Allan Poe após seu “renascimento” proporcionado por Charles Baudelaire, a ser comentado no capítulo seguinte.

Na teoria de Jauss, o estudo das recepções é de suma importância para qualquer significação literária, no sentido de que uma obra não comunica algo ao leitor, mas a ele responde algo. Culler¹⁰⁶ expõe que “[o] significado de uma obra é sua resposta às perguntas formuladas pelo horizonte de expectativas¹⁰⁷” (p. 54). Para o autor, há três fatores principais na reconstituição do horizonte: “(...) compreensão prévia do gênero em questão, a forma e o tema de obras anteriores supostamente conhecidas e a distinção entre linguagem poética e prática (...)”¹⁰⁸ (p. 54).

Culler aponta três questões sobre as orientações de Jauss:

Primeiro, apesar de suas negações, as formulações de Jauss muitas vezes sugerem que a razão de se empreender a reconstrução dos horizontes é descobrir o significado original de uma dada obra e assim fornecer uma interpretação historicamente autorizada. (...) Embora a teoria sugira que não há significado original, uma vez que o significado é uma função de um processo contínuo de

¹⁰⁶ CULLER, Jonathan. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. New York: Cornell University Press, 1993.

¹⁰⁷ “The meaning of a work is its answer to the questions posed by a horizon of expectations.”

¹⁰⁸ “(...) previous understanding of the genre in question, the form and theme of earlier works assumed to be known, and the distinction between poetic and practical language (...)”

pergunta e resposta, o próprio processo de pesquisa histórica, com sua ênfase na recuperação de algo que foi coberto ao longo do tempo, pode tentar o investigador a crer que ele está, na verdade, no caminho da descoberta do verdadeiro significado da obra¹⁰⁹. (p. 56-7)

E, em segundo lugar, critica o fato de Jauss centrar-se mais na obra em si do que nas respostas dos leitores. Finalmente, ao escrever em detalhe sobre um horizonte de expectativas, concentra-se mais em crenças e em lugares-comuns do que em operações interpretativas. Sobre a aplicação da estética da recepção, Culler critica:

Enfatizando que o significado de uma obra depende do horizonte de expectativas contra o qual é recebida e que propõe as questões a que a obra passa a funcionar como resposta, Jauss inaugurou a vasta e complexa empresa de descrever esses horizontes, que são, é claro, o produto dos discursos de uma cultura. A *Rezeptionsästhetik* não é uma maneira de interpretar obras, mas uma tentativa de entender sua inteligibilidade mutável através da identificação dos códigos e conjeturas interpretativas que lhes confere significado para diferentes públicos em diferentes períodos¹¹⁰. (p. 13)

Em *Framing the sign*¹¹¹ considera que o esquema proposto por Peter Rabinowitz em *Truth in fiction: a reexamination of audiences* (A verdade na ficção: um reexame dos públicos) é o mais útil, “que diferencia o público autoral (que vê a obra como uma comunicação ficcional do autor), o público narrativo (que vê a obra como uma

¹⁰⁹ “First, despite his disclaimers, Jauss’s formulations frequently suggest that the reason for undertaking the reconstruction of horizons is to discover the original meaning of a particular work and thus to provide an historically authorized interpretation. (...) Though the theory suggests there is no original meaning since meaning is a function of an ongoing process of question and answer, the very process of historical research, with its emphasis on the recovery of something that has been covered over time, may tempt the investigator to believe that he is in fact en route to discovering the work’s true meaning”

¹¹⁰ “Emphasizing that the meaning of a work depends upon the horizon of expectations against which it is received and which poses the questions to which the work comes to function as an answer, Jauss has inaugurated the vast and complex enterprise of describing these horizons, which are of course the product of the discourses of a culture. *Rezeptionsästhetik* is not a way of interpreting works but an attempt to understand their changing intelligibility by identifying the codes and interpretive assumptions that give them meaning for different audiences at different periods.”

¹¹¹ CULLER, Jonathan. *Framing the sign: criticism and its institutions*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1988.

comunicação do narrador) e o público narrativo ideal (talvez inadequadamente denominado) que interpreta a comunicação do narrador conforme ele aparentemente deseja¹¹²” (p. 203).

Como toda e qualquer teoria, vimos que, a partir das críticas e comentários expostos acima, a estética ou teoria da recepção apresenta algumas falhas, principalmente sob a ótica desconstrucionista de Jonathan Culler. A seguir, apresentaremos os estudos de John Milton, que não se encaixam explícita e declaradamente nos estudos de recepção, mas, conforme veremos, apresentam relação óbvia com esses. No final do capítulo, apontaremos a utilidade desses estudos para amparar nossa análise que será feita no próximo capítulo.

4.8 Tradução e recepção: o caso do Clube do Livro

Milton (1998) cita os grupos dos Países Baixos (André Levevere é um grande exemplo) e Israel (Itamar Even-Zohar, Gideon Toury), bem como o que tem seu centro na Universidade de Göttingen, na Alemanha (Jürgen von Stackelberg, Brigitte Schultze), por compartilharem várias idéias. Milton vê como ponto comum para esses estudiosos o fato de que

Uma tradução literária não é examinada do ponto de vista da precisão, expressão ou brilho com os quais consegue refletir o original; em vez disso, analisa-se o lugar que a tradução ocupa dentro do sistema da língua para a qual foi traduzida (o sistema-alvo). Uma tradução não é analisada isoladamente, simplesmente em conexão com seu original, mas é vista como parte de uma rede de relações que inclui todos os aspectos da língua-alvo, e este papel pode ser central ou periférico dentro do sistema-alvo. (p. 184)

Em seguida, Milton passa para uma análise da teoria de Even-Zohar (2000) acerca do papel que uma obra traduzida pode assumir numa cultura que a traduziu, podendo

¹¹² “which distinguishes the authorial audience (which takes the work as a fictional communication from the author), the narrative audience (which takes the work as a communication from the narrator), and the ideal narrative audience (perhaps unfortunately named) which interprets the narrator’s communication as the narrator appears to wish”.

estar em posição alta, baixa, conservadora, simplificada ou estereotipada. Quanto mais alta a posição que ocupa, mais força terá a obra para moldar o sistema literário receptor.

De grande importância para os estudos de tradução, ainda no texto de Milton, é a teoria da refração, de André Lefevere, que julgamos igualmente importante para as reflexões sobre recepção:

A maioria de nosso conhecimento dos clássicos não vem de nossa leitura das obras originais mas através de refrações tais como uma adaptação para a televisão, um filme, uma peça de teatro, uma versão para crianças, um artigo crítico, etc. Para muitas pessoas jovens, *Wuthering Heights* (*O morro dos ventos uivantes*) é conhecido através da música popular de Kate Bush, *Heathcliff* [sic], da mesma maneira que a geração dos anos 1940 conhecia *Wuthering Heights* através do filme de Sir Lawrence Olivier. Se a obra é estrangeira, nossa familiaridade provavelmente será com a tradução. (p. 196)

Complementamos o raciocínio de Milton acrescentando que nossa familiaridade com obras estrangeiras não só será *provavelmente* com a tradução, mas também *geralmente* por meio desse processo, visto que apenas uma minoria possui conhecimento suficiente de uma língua estrangeira para poder ler uma obra literária no “original”. Infelizmente, sempre houve e ainda há grandes problemas envolvendo a tradução; Yves Gambier et al¹¹³ apontam que já na Inglaterra do século XVI, as escolhas efetuadas pelos tradutores eram “ditadas também pelas autoridades, sempre dispostas a censurar os documentos considerados subversivos do ponto de vista moral, religioso ou político”, eis que a meta fundamental era a educação; daí a “filtragem” (p. 215) dos textos estrangeiros. Caso semelhante ocorreu no Brasil, como pode nos mostrar o seguinte estudo de John Milton, *O Clube do Livro e a tradução* (2002), já citado anteriormente, agora analisado com maior detalhamento.

O Clube do Livro alcançou lares de “pessoas que, em geral, não possuíam o hábito de comprar livros”, exercendo grande influência nos “hábitos de leitura dos brasileiros” (p. 11). Nessa época, vale frisar, os brasileiros liam menos do que hoje e o Clube do Livro

¹¹³ GAMBIER, Yves et al. “Os tradutores e a transmissão dos valores culturais”. In: DELISLE, Jean & WOODSWORTH, Judith (orgs.). *Os tradutores na história*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

teve função importante na criação do hábito de leitura. Os livros do Clube custavam aproximadamente 1/3 dos livros comercializados em livrarias, um dos seus principais atrativos, além do que os mesmos eram entregues em casa. Em suas análises das traduções efetuadas pelo Clube, Milton conclui:

Uma norma rígida que encontrei foi a ausência quase total de linguagem de baixo padrão nas traduções do Clube do Livro e em outras traduções de obras clássicas realizadas no mesmo período. Qualquer tipo de idioleto ou dialeto do original era traduzido em um português correto e padrão. (p. 15)

Essa “norma” encontrada por Milton parece ter sido prática amplamente difundida até poucos anos no Brasil, visto que o Clube não é antigo e figura como um exemplo de prática massiva de condensação, adaptação, expurgação, “limpeza”. As primeiras traduções brasileiras de *Gulliver’s travels*, por exemplo, apresentam as mesmas características daquelas analisadas por Milton. A primeira data de 1888, de autoria de Carlos Jansen; a segunda, de 1937, pelas mãos de Monteiro Lobato. Em ambas há omissão de referências escatológicas (como o conhecido episódio em que Gulliver apaga um incêndio com sua própria urina), questões familiares (Gulliver se casa para melhorar suas condições de vida, ao passo que, nas adaptações, é um marido amoroso), além do fato de o trabalho de Jansen abranger apenas os dois primeiros livros da obra (são quatro no total), ao passo que Lobato só adapta o primeiro, de forma resumida, também eliminando as referências escatológicas¹¹⁴.

A política do Clube era a de levar cultura aos lares brasileiros a preço baixo; para tanto, as edições eram confeccionadas com papel barato, sendo que quase todo o espaço disponível em cada página era ocupado pelo texto. O número de páginas era importante, visto que as edições eram enviadas por correio, sistema no qual peso significa dinheiro. Portanto “[a] partir de 1960, o tamanho das edições passou a ser de 160 páginas, embora algumas obras como *Ivanhoé*, *As viagens de Gulliver*, *Moby Dick* e *As aventuras de Huck* fossem publicadas em duas edições mensais” (p. 33). Padronização de número de páginas significava cortes nos textos. Além dos cortes, devido à grande quantidade de vendas a bibliotecas públicas, o Clube

¹¹⁴ As informações aqui registradas, na esteira de Milton, podem ser conferidas com mais aprofundamento em VIEIRA, Adriana Silene. “As *Viagens de Gulliver* de Jansen e Lobato”. In: *Terras e Gentes: anais do VII congresso ABRALIC*. Bahia: ABRALIC, 2002. (CD-ROM)

do Livro forçou-se a sucumbir aos ditames do regime militar (p. 34), o que incorria em mais cortes devidos à censura.

Na política do Clube, transparecia uma atitude esclarecedora e paternalista, amiúde surgindo notas que explicavam palavras e referências provavelmente desconhecidas do público-alvo do Clube do Livro; é interessante notar que, em uma nota a *O gigante Gargântua*, aparece a palavra “escoimada” para dizer que a tradução passou por um processo de limpeza, palavra essa pouco conhecida e utilizada, que dirá para um público que não tinha o hábito da leitura. Na mesma tradução do mesmo livro, foram eliminados os jogos de palavras, uma “longa lista de alcunhas e eufemismos para o pênis” (p. 50), variações estilísticas e trocadilhos. Também era prática comum suprimir as citações em latim, como no caso dessa mesma tradução.

Sobre a qualidade do trabalho do tradutor, Milton justifica: “[s]e um tradutor recebe entre R\$8 e R\$10 por página, ele não tem tempo de preocupar-se com precisão e estilística, ou de buscar o melhor dialeto, equivalente ou analógico, para representar o dialeto estrangeiro que está traduzindo” (p. 61). Ou seja, um trabalho mal pago e feito às pressas não pode combinar com qualidade. Condições de trabalho e, principalmente, boa remuneração são os principais estímulos que qualquer profissional possa receber para produzir bem.

Não obstante os problemas enumerados, Milton crê que o Clube do Livro teve valor de enriquecimento dos leitores. Cita Eco, em *Apocalípticos e integrados*, que acredita na validade de conhecer um aspecto de uma obra de arte, por superficial que esse conhecimento possa ser (p. 80). Traz também Herbert Marcuse, segundo o qual, nas palavras de Milton, “os preços baixos e a disponibilidade das ‘grandes’ obras canonizadas da literatura levam à atitude um tanto *blasé* diante delas. Descem dos pedestais para se tornarem obras mais baratas e mais fáceis de ter à mão”; “(...) a estranheza e o efeito literário desaparecem”; *Wuthering heights* torna-se simplesmente a história de amor entre Catherine e Heathcliff... (p. 85) “Versões resumidas de *Wuthering heights* e de *A Christmas carol* foram distribuídas com revistas femininas no Brasil” (p. 95), o que constitui um exemplo bem ilustrativo do que Marcuse diz.

Em relação à sacralização do autor ou do tradutor, fala da posição privilegiada do editor (p. 120): independentemente de o escritor ou o tradutor querer dizer uma determinada coisa de uma determinada forma, mesmo que isso tenha implicações de efeito

estilístico, geralmente é o editor quem tem a palavra final, pois sua preocupação não é com o efeito estilístico, mas com o retorno financeiro. Milton deixa claro que não condena as práticas do Clube do Livro, mas podemos fazer diversas inferências.

Ainda com relação à qualidade do trabalho do tradutor, cumpre citar um comentário de Heidrun Krieger Olinto¹¹⁵ sobre a visão de Fokkema acerca da tradução literária, no qual a autora diz que

Para ele, se o tradutor desconhece certos segmentos particulares do universo semântico de determinado autor, não saberá especificar a hierarquia deste universo construído em consonância com as regras do idioleto de cada escritor. Igualmente, ele não saberá discernir as suas características e a sua importância dentro de determinado movimento literário e poderá ajuizar, assim, como irrelevante o que é de importância crucial. (p. 111)

Caso semelhante ocorreu no caso das omissões de citações em latim, jogos de palavras, etc. na tradução de Rabelais para o Clube do Livro. Essas relações remetem ao conceito de diáspora da escritura, de Susana Romano-Sued¹¹⁶, que significa a dispersão positiva das letras e sua transferência para fora de suas fronteiras em virtude da tradução, e se aplica à literatura no que tange à sua recepção produtiva. O maior problema é que a dispersão pode nem sempre ser positiva.

Podemos expor algumas conclusões a que chegamos a partir das análises feitas acima. Partamos do processo tradutório. Como já foi visto, a tradução envolve leitura, que, inevitavelmente, envolve o leitor-tradutor em toda a teia da estética da recepção. Além da leitura, implica necessariamente produção. O caso do Clube do Livro ilustra muito bem o quanto o tradutor é tolhido pelas mais diversas dificuldades, não apenas textuais, mas muitas vezes institucionais. Além dos casos de censura, a boa tradução tem de galgar os obstáculos financeiros: o tradutor é mal pago e tem prazos cruéis para a entrega do trabalho. Por motivos igualmente financeiros, o trabalho do tradutor é alterado para ser compatibilizado com o mercado, caso contrário, as vendas não serão tão satisfatórias quanto o editor espera. Mais um

¹¹⁵ OLINTO, Heidrun Krieger. “Rituais estratégicos na arte de traduzir”. In: MARTINS, Márcia A. P. (org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 1999.

¹¹⁶ ROMANO-SUED. Susana. “Crítica y Traducción: Babel en la Biblioteca”. In: PALERMO, Zulma. *El Discurso Crítico en América Latina II*. Conegidor, 1999.

problema relacionado à recepção: o produto recebido pelo público leitor das traduções é processado, reciclado.

O caso do Clube é especial: o processamento é extremo. Vimos que não é apenas a interpretação pessoal que guia o produto de um processo tradutório. Vimos, também, até que ponto pode chegar a alteração de uma obra clássica e o quanto isso pode influir na sua recepção. No capítulo seguinte, tentaremos mostrar o quanto as barreiras lingüísticas, interpretativas e editoriais podem influir nos processos de interpretação e tradução e, conseqüentemente, na recepção.

5 O AUTOR E AS TRADUÇÕES DE SUA OBRA

Para que possamos efetuar uma modalização entre o que estivemos discutindo e a análise mais direta à qual esta dissertação se propõe, falaremos brevemente sobre o autor da obra que servirá para demonstrarmos algumas aplicações práticas dos elementos teóricos que até então vimos discutindo. A principal razão é contextualização. Em seguida, procederemos à análise propriamente dita da obra, apontando os principais elementos que julgamos ilustrar nossas discussões.

5.1 Edgar Allan Poe: uma personagem controversa na história da literatura

Nos tempos atuais, a importância de Edgar Allan Poe tanto para a literatura quanto para a Teoria Literária é indiscutível, eis que não podemos negar suas conspícuas contribuições para a elaboração de um conto ou poema, assim como para as teorizações acerca da polêmica definição e classificação do que venha a ser um *conto*. Seus temas de terror psicológico, narrados de maneira vivaz e verossímil, são frutos de uma mente brilhantemente observadora, provavelmente aguçada pelas agruras de uma existência atribulada.

Em poucas palavras, podemos apontar alguns fatos essenciais que cooperaram para a (de)formação da mente do escritor. Órfão muito cedo, aos dois anos, viveu sob os cuidados do comerciante John Allan; recebeu educação formal primorosa. Não teve formação superior, embora tenha freqüentado a Universidade de Virgínia por um ano. Tentou a carreira militar, sendo expulso; logo após o ocorrido, foi abandonado por seu tutor. Como escritor, trabalhou em diversos jornais, tendo alcançado cargo de redator-chefe do *Southern Literary Messenger*. No afã de crescer com sua literatura, vivia com recursos financeiros parcos. Sofreu a morte da esposa em 1847 – provavelmente o maior choque que recebeu –, vindo a falecer dois anos depois, com quase 41 anos. Era viciado em jogo, bebidas, consumia drogas e tentou se matar ingerindo láudano no final de 1848¹¹⁷. Faleceu em 1849.

Lúcia Santaella diz que “[b]iografias não são senão ângulos fragmentados, espelhos estilhaçados de uma vida que só é inteira ao ser vivida”, mas, apesar de haver muitas controvérsias acerca da influência da vida de um autor em sua obra, concordamos que, “[p]ara ser escritor, é preciso, em primeiro lugar, existir como gente. E esse existir tem suas marcas que, inevitavelmente, entranham-se na obra.”¹¹⁸ Assim, fica registrada nossa crença de que a vida de Poe deixou uma marca muito forte em sua obra.

Para a teoria literária, a importância mais vultosa atribuída a Poe é a criação daquilo que hoje denominamos conto: na verdade, o conto é de gênese desconhecida, podendo remontar aos primórdios da literatura, segundo Massaud Moisés¹¹⁹. Foi Poe, todavia, quem “teorizou” acerca da natureza de um bom conto – ou *short story*, como o chamava –, aquele

¹¹⁷ Com o intuito de apenas contextualizar o autor, não queremos ser exaustivos. Um bom ponto de partida para se aprofundar na vida de Poe é a “Introdução geral” em POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. Entretanto há uma obra em dois volumes com a biografia detalhada do autor: ALLEN, Hervey. *Israfel: vida e época de Edgar Allan Poe*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

¹¹⁸ SANTAELLA, Lúcia. “Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando)”. In: POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989, p. 143.

¹¹⁹ MOISÉS, 2002, p. 99

que apresentasse a característica do *single effect*¹²⁰; suas elaborações sobre o conto tiveram sua gênese em resenhas à coletânea de contos chamada *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Ao lermos hoje uma coletânea de contos, haverá um pouco de Poe ali presente. Além do conto, atribui-se a Poe a “invenção” da narrativa policial tal qual conhecemos hoje. Paulo de Medeiros e Albuquerque, especialista em literatura policial, conta que, para chegarmos à origem do que se convencionou chamar de *romance policial*, devemos ir às origens do romance de aventuras (do tipo *Ivanhoé* e *Robin Hood*), e daí para o *romance sobrenatural* ou *de horror*: “Neste caso, quando a solução não podia vir através de argumentos lógicos, os fatos eram explicados com a inclusão do sobrenatural.”¹²¹ A partir disso, “[o] verdadeiro pai das estórias policiais foi Edgar Allan Poe.” (p. 8)

Com todas essas contribuições, sua obra esteve presente na obras de muitos dos maiores escritores que vieram depois dele. Segundo Oscar Mendes, “Um livro inteiro de centenas de páginas e não apenas uma simples nota informativa seria preciso se quiséssemos demonstrar a influência de Edgar Poe sobre escritores das mais diversas nacionalidades.”¹²²

Para exemplificar com o Brasil, Mendes afirma que é evidente a influência de Poe em *O alienista* e *O cão de lata no rabo*, de Machado de Assis (p. 56), além de sua tradução de *The raven*. Na América Latina, temos os maiores exemplos de seguidores de Poe em Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, ambos leitores aficionados e também tradutores de Poe. Além de vários outros, também figura Horácio Quiroga, que o considerava “[u]m dos mais extraordinários gênios que o mundo conheceu”, de “inteligência profunda até a vertigem”¹²³. A presença de Poe é facilmente detectável em toda literatura mundial, mas foi na França que ocorreu o caso mais importante dessa divulgação.

5.2 Poe na França

¹²⁰ Resumidamente: um conto apresenta o “efeito único” quando possui extensão suficiente para se ler de uma só vez, sem interrupção alguma, e apresente unicamente informações e detalhes imprescindíveis para a história.

¹²¹ ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 4.

¹²² MENDES, Oscar. “Influência de Poe no estrangeiro”. In: POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia e Ensaíes*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001, p. 53.

¹²³ QUIROGA, Horácio. “Edgar Allan Poe: a honestidade artística”. In: _____. *A galinha degolada e outros contos seguido de Heroísmos: biografias exemplares*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 120.

Foi na França que a imagem de Edgar Allan Poe passou a tomar grandes dimensões. Louis Davis Vines, em livro intitulado *Valéry and Poe: a literary legacy*¹²⁴, faz várias considerações acerca da presença de Poe nas obras dos três grandes discípulos franceses do escritor norte-americano: Paul Valéry, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Aponta que, segundo Valéry, a quem Poe era um “engenheiro da mente”, o contista estaria totalmente esquecido, não fosse Baudelaire. Esses dois escritores – Valéry e Baudelaire – atraíram-se pela lucidez intelectual de Poe, o que levou Baudelaire a ocupar dezesseis anos de sua vida com o trabalho de tradução de *Tales of the grotesque and arabesque*, intitulando seu trabalho como *Histoires extraordinaires*. Mallarmé, inspirado no trabalho de Baudelaire, pôs-se a traduzir “(...) trinta e seis dos poemas de Poe, selecionados dos cinquenta que haviam sido publicados”¹²⁵ (p. 32), ao passo que Baudelaire havia traduzido apenas quatro. Mallarmé admirava o uso calculado das palavras nas composições de Poe, a quem chamava de “mon grand maître”. Apesar de toda a contribuição de Baudelaire para o reconhecimento de seu autor preferido, acabou por espalhar uma imagem errônea do mesmo, graças a informações igualmente errôneas obtidas, em grande parte, através de conversas que tinha com norte-americanos que sabiam alguma coisa a respeito de Poe (p. 16).

Segundo Arthur Nestrovski,

As traduções de Baudelaire e os três ensaios críticos que escreveu para acompanhá-las constituíram a fonte primária da devoção dos simbolistas à obra de Poe, e o interesse desses, por sua vez, suscitou uma onda de entusiasmo pelos ‘Poemas’ e ‘Contos’ que rapidamente se expandiu por toda a Europa e, afinal, pelos Estados Unidos também.¹²⁶

Como toda tradução literária carrega a marca de seu tradutor, o mesmo não poderia deixar de ocorrer com Baudelaire, que, além de tudo, era poeta. Um poeta de identidade forte que deixou traços de seu estilo em suas traduções, traços esses ancorados na imagem que construíra de Poe e também em seu entusiasmo de reconhecer nele o homem que

¹²⁴ VINES, Louis Davis. *Valéry and Poe: a literary legacy*. New York: New York University Press, 1992.

¹²⁵ “(...) thirty-six of Poe’s poems selected from fifty that had been published.”

¹²⁶ NESTROVSKI, Artur Rosenblat. *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM, 1986, pp. 19-20.

escrevia as frases que ele já havia imaginado. Algo como um duplo. A própria tradução de *The raven* resultou numa versão em prosa, e não em verso. Logo, a recepção de Poe na França teve uma interferência; positiva ou negativamente, Nestrovski pondera que “[o] que os franceses leram – e o que lêem – são obras de um escritor híbrido, meio Poe e meio Baudelaire, a quem tomam pelo verdadeiro Poe” (p. 35). A respeito do fato de Poe não ter sido reconhecido em sua terra natal e admirado na França, Nestrovski expõe que “Poe era ‘francês’ o suficiente para ser compreendido pelos franceses, mas era também um estrangeiro e deve ter trazido consigo algo de novo, ou logo se teria tornado supérfluo” (p. 37).

Atualmente, o nome de Poe consta em praticamente 100% dos manuais de literatura norte-americana; esse fato é provavelmente devido ao empenho de Baudelaire. Um dos traços mais marcantes de sua obra é a natureza invulgar do terror, que assume um lado mais psicológico do que explicitamente sobrenatural.

5.3 O terror de Poe

Sobre as marcas do terror de Poe, salta aos olhos sua característica pouco explícita, não-apelativa, no sentido de que não nos deparamos com uma obra repleta de seres mitológicos tais como vampiros, lobisomens ou zumbis. Quando há alguma alusão a algum elemento dessa natureza, a sutileza predomina, como também a profundidade psicológica do caso em questão. Para citar alguns exemplos de vampirismo, mencionamos *Berenice*, *Morella*, *The fall of the house of Usher* e *The oval portrait*, nos quais há a idéia de drenagem de energia (vampirismo psíquico), sendo que o elemento físico mais explícito são os dentes longos de Berenice.

Uma leitura mais atenta das obras que contêm esses elementos revela que é perfeitamente possível e verossímil interpretarmos as histórias com base em um elemento principal: a loucura. Eis por que mencionamos acima nossa crença de que a vida do escritor teve função importante na sua obra: histórias tão bem elaboradas e embasadas em neuroses contavam com o respaldo de uma mente perturbada – mas não necessariamente insana. Os personagens representam essas neuroses de modo muito palpável, incitando certa perturbação

no leitor que tenha mais facilidade de “entrar” na história. Ricardo Araújo avalia que “(...) no espelhamento fictício dessas personagens vivenciamos surpreendentemente um medo, um terror pelo que o homem é capaz de fazer e pelo que fazemos na vigília ou no sono.”¹²⁷ É o terror psicológico, interior, que não poderíamos descrever melhor que Araújo:

Poe parecia possuir um conhecimento intuitivo da natureza humana; conseguia penetrar em regiões remotas, mais profundas que o poço de Demócrito, tão citado pelo poeta. Regiões que todos nós possuímos, mas, pelo fato de revelar o eu recôndito, negamos. O que não significa dizer que não gostemos dessas revelações; ao contrário, acabamos nos deliciando e, no fim da narrativa damos um suspiro, aliviados, por não terem sido desta vez revelados todos os nossos segredos. (p. 62)

Talvez seja devido a essa palpabilidade da ficção de Poe que o seu terror invulgar fascina até hoje; era também o “(...) crítico severo da hipocrisia e crueldade humanas” (p. 69). Logo adiante, com base nos debates sobre interpretação e tradução discutidos anteriormente, analisaremos elementos de um conto que é um dos maiores exemplos de retrato da loucura na obra de Poe, no qual fica explícito o quanto um elemento simples e corriqueiro pode ser distorcido por olhos anuviados pela loucura.

5.4 Da tradução de itens plurissignificativos

Em sua “Microteoria da tradução”, Elba Maria Diniz Junior diz que *A tradução é a crítica mais cândida e despojada; revela o que o crítico viu e deixou de ver. Constitui um labirinto em que, ao menor deslize, pode-se deparar com o minotauro. Mas de que outra maneira chegaríamos a Ariadne?* (JUNIOR, 1997: p. 27). A metáfora é boa, mas há que lembrar que, nas diversas versões do destino de Ariadne, ou ela morre ou tem filhos: ou o original morre (e renasce na tradução) ou dá à luz filhos/traduições (renascendo, igualmente,

¹²⁷ ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 50.

na tradução); o labirinto é mais emaranhado do que se possa pensar, principalmente em se tratando de textos que proporcionam inumeráveis interpretações, como os literários. Tendo como base as reflexões teóricas feitas anteriormente, o momento é oportuno para analisarmos na prática a relação da interpretação com a tradução, bem como suas implicações para a recepção de uma obra. Para demonstrarmos as dificuldades inerentes à prática da tradução literária com base na interpretação, será utilizado o conto *The tell-tale heart*, de Edgar Allan Poe, por sua riqueza interpretativa que exige mais do leitor/tradutor do que comumente se espera dos textos desse autor. O que será analisado a seguir são elementos que, embora por vezes simples, são falaciosos; há palavras e expressões de uso comum que em princípio não apresentariam maiores problemas para o tradutor, mas que se mostrarão importantes para o registro formal e o estilo do autor a partir do cotejo das traduções encontradas. Como sói ocorrer nos textos literários, há expressões de difícil tradução por serem muito atreladas à cultura ou por apresentarem grande riqueza simbólica, comumente consideradas intraduzíveis.

Como já foi abordado anteriormente (Capítulo 3), as teorias mais recentes sobre tradução rezam que a noção de fidelidade enquanto processo de tradução em que o “texto-alvo” deve permanecer idêntico ao “original” já caiu por terra há muito tempo, embora ainda se percebam resquícios da escola antiga em alguns de seus defensores nos tempos atuais. Portanto não cabe aqui debater essa questão, uma vez que já é sabido que, como diz Leandro Konder, [a] *passagem, a transposição de um universo lingüístico para outro implica também uma interpretação, uma reelaboração, efetivamente uma recriação* (FLAKSMAN et alli, 1985: p. 40). Portanto não há também uma simples “transposição”. O que nos interessa aqui, na verdade, é o esforço que o tradutor deve (ou deveria) fazer para que, nos casos em que um texto proporciona um grande e importante número de interpretações, ele possa recriar um texto com efeitos semelhantes. Alguns denominariam esse leque de possíveis interpretações “uma grande carga semântica”, mas preferimos não cair na mesma armadilha em que Eugene Nida caiu ao referir-se à tradução como um transporte de cargas em vagões. Julgamos apropriado explicitar que não fazemos uso de apenas uma teoria (por exemplo, Teoria do Escopo, Teoria Funcionalista, Desconstrucionismo, etc.) para os fins das análises: lembramos que o que guia o trabalho é a função da interpretação na tradução e seus possíveis resultados. Analisaram-se oito traduções em língua portuguesa brasileira de autoria de Oscar Mendes, Annunziata Capasso de Filippis, Januário Leite, Márcia Pedreira, José Paulo Paes, Luísa Lôbo, Clarice Lispector e Paulo Schiller. Um olhar mais atento a cada uma delas poderá nos ajudar a chegar a algumas conclusões. Brunel, Pichois e Rousseau (1995) aconselham a

leitura atenta do aparato crítico que envolve a tradução (prefácios, posfácios, etc.), o que será indicado e comentado abaixo.

Partindo do pressuposto de que, no texto literário, tudo, desde sua configuração formal à escolha de palavras, contribui para o que se convencionou denominar literariedade, convém perscrutar o que as palavras podem nos proporcionar, lembrando que a plurissignificação está sempre presente na literatura, havendo, porém, casos em que é mais conspícua.

No conto que será analisado, a atmosfera de medo e tensão predomina do início ao fim; o protagonista sente-se impelido a matar um “velho” – em cuja residência encontra-se hospedado – que tem um olho coberto por uma película azulada, característica que lhe causa um horror irracional, pois se trata de um *Evil Eye* (ver abaixo). A certa altura do conto, quando o protagonista espia o velho enquanto esse dorme em seu quarto, o velho percebe que alguém se aproxima, senta-se na cama na qual estivera até então deitado e põe-se à espreita no escuro de seu quarto, escutando os *death watches* na parede. Nesse momento, aquele que se aproximou já havia premeditado o assassinato do velho, dirigindo-se, noite após noite, ao quarto do mesmo em busca da oportunidade e da coragem para assassiná-lo. Feita a contextualização, partimos para as análises propriamente ditas.

As análises estão organizadas da seguinte forma: destaca-se um elemento do texto em inglês e acrescentam-se, logo a seguir, suas respectivas traduções seguidas de comentários, por crermos que dessa forma a leitura é facilitada. Iniciaremos pela análise da natureza das edições, seguindo também a recomendação de Brunel, Pichois e Rousseau (1995) de atentar para o aparato crítico presente ou não nas mesmas.

Oscar Mendes

A edição utilizada neste trabalho é da editora Nova Aguilar, de capa dura, com sobrecapa, papel-bíblia, ilustrada e com preço médio de R\$ 140,00. A edição pode ser chamada de elitizada, devido ao preço e também por ser geralmente utilizada pelo público acadêmico, possivelmente devido ao fato de reunir as principais obras do autor em um único volume e por ser considerada uma boa tradução. A tradução já havia sido publicada pela

Editora Globo, em 1944, que também produzia livros de grande qualidade e com preço não muito acessível ao grande público. A edição em apreço possui aparato crítico: “Introdução geral”, composta de “Vida e obra de Edgar Allan Poe”, por Hervey Allen, “Breve cronologia”, de provável autoria de Oscar Mendes, “O homem e a obra”, por Charles Baudelaire, “Influência de Poe no estrangeiro”, por Oscar Mendes e “Bibliografia”. Também apresenta indicações de leitura, além de “notas preliminares” a cada subdivisão do livro, redigidas por Oscar Mendes (o livro apresenta as seguintes subdivisões: CONTO: Contos de terror, de mistério e de morte / Contos filosóficos / Contos humorísticos – IMPRESSÕES, VIAGENS E AVENTURAS: Impressões paisagísticas / Viagens fantásticas / Aventuras fabulosas – POESIA: O corvo / Outros poemas – ENSAIOS). Em meio a todo esse aparato crítico, nada consta sobre o processo de verter a obra para o português.

Annunziata Capasso De Filippis

A edição de 1997 faz parte da “Coleção Econômicos Newton”, da editora Newton Compton Brasil, com preço tabelado de R\$ 2,00, impresso na capa que ostenta um crânio humano sem mandíbula sobre livros antigos – um detalhe da pintura intitulada *O sonho do cavaleiro*, de Antonio de Pereda: um excelente chamariz para quem procura uma história de terror interessante e desconhece o conteúdo do livro. À época, a edição era facilmente encontrada em bancas de jornal: tudo indica que se destinava ao grande público. A edição possui aparato crítico: “Cronologia da vida e das obras”, por Tommaso Pisanti e “Nota bibliográfica”, oferecendo rica lista de textos críticos, o que é de se estranhar, dada a natureza da edição. Nenhuma nota se destina a comentários sobre a tradução.

Januário Leite

Edição de 1926 em capa dura, papel de boa qualidade. Parte integrante da coleção “Anthologia universal”, da editora Annuario do Brasil, custando 5\$000. Possui aparato crítico. Na capa e na folha de rosto, consta “Edgar Poe”, ao passo que o título do texto

introdutório é “Edgard Allan Poe”, acrescentando um “d” ao primeiro nome; além disso, apresenta informações biográficas imprecisas, a começar pelo nascimento em 1813 e a morte aos 37 anos, entre outras, que aqui nos são irrelevantes. Não há comentários sobre a tradução.

Márcia Pedreira

Trata-se do “Volume 11 – Contos universais”, de 1997, da coleção “Para gostar de ler”, da Editora Ática. Edição simples, mas de boa qualidade, preço acessível, com figuras representando os retratos dos autores que fazem parte da antologia; a capa (brochura) é ilustrada de forma a atrair o jovem leitor: a coleção é muito utilizada em escolas para estimular o gosto pela leitura nos adolescentes. Há aparato crítico para situar cada autor presente na antologia, mas nada que verse sobre a tradução.

José Paulo Paes

Edição de 1958, de capa dura, com sobrecapa, com papel de alta qualidade, publicada pela editora Cultrix, conhecida por suas publicações acadêmicas. Apesar de o tradutor ser de renome tanto na arte da tradução quanto na da poesia e a editora ser respeitável, encontra-se “Edgard” por toda parte, mais uma vez acrescentando o “d”. Há introdução com notas biográficas e bibliográficas, mas nada que verse sobre a tradução.

Luísa Lôbo

Brochura de 1971 que apresenta uma ilustração da morte – esqueleto com manto preto, empunhando uma foice – na capa, sob o título de “Horror – antologia”, publicada pela Editorial Bruguera Ltda; edição barata (Cr\$ 4,50) que apresenta semelhanças

com a de Annunziata Capasso De Filippis. Não há nada relativo a aparato crítico, à exceção do texto da contracapa:

O túmulo, o cemitério, os ciprestes, os ermos campanários, o langoroso e arrepiante uivar dos lobos cortando o gélido ar das noites sem estrelas – eis o quadro que procuramos fixar permanentemente na imaginação de nossos leitores enquanto selecionávamos êstes contos.

Esta antologia reúne o que há de melhor, os mais dignos representantes dêste nobilíssimo gênero literário, aquêles realmente responsáveis pelo seu elevado conceito na literatura universal.

As informações do segundo parágrafo são pertinentes por se tratar de uma antologia que reúne textos de Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce e Daniel Defoe. Nada consta sobre as traduções.

Clarice Lispector

Sob o título de “Histórias extraordinárias de Allan Poe”, o volume de 2003 faz parte da coleção “Clássicos para o jovem leitor”, da Ediouro, sendo um relançamento das adaptações de 1974 e 1975. A edição é de boa qualidade e tem preço acessível; a capa apresenta uma ilustração de um cemitério. Contém “Introdução: (Do comentário de Charles Baudelaire, grande amigo do poeta)”: não há indícios de que Baudelaire tenha conhecido Poe pessoalmente para ser considerado um grande amigo; ao final do livro, aparece uma “Biobibliografia”. Não há comentários sobre a tradução; o conto em questão apresenta uma epígrafe extraída de “Eureka”, do mesmo autor, elemento que não consta no texto em inglês. O livro é acompanhado de um encarte destinado ao aluno, com exercícios de fixação. Já na capa do livro, consta que se trata de uma tradução e *adaptação* de Clarice Lispector. Veremos que o fato de ser uma adaptação é muito importante.

A edição de 2004 é de qualidade e de preço não muito acessível, lançada pela Companhia das Letras; o volume é intitulado “Contos fantásticos do século XIX”, com seleção e introdução de Italo Calvino; nada consta sobre a tradução.

Vimos que nenhuma das edições apresenta comentários sobre o processo de tradução, o que nos levou a fazer nossas próprias inferências nas análises que seguem. Iniciaremos por itens lexicais mais comuns, mas que contribuem muito para o estilo de cada tradução. Em seguida, trataremos de itens que se mostraram mais problemáticos, realizando o percurso deste trabalho.

5.5 Traduções em análise

Abaixo, segue uma seleção dos itens mais significativos detectados durante as análises. Os mesmos foram considerados significativos por uma série de razões. Mesmo itens simples (ou seja, que não se enquadrem no conceito de unidades lingüísticas complexas) apresentam grande variação entre as escolhas dos tradutores; há casos de omissão; há variação de registro e estilo, e, acima de tudo, há as unidades lingüísticas complexas. Analisemos os exemplos um a um, atentando para o fato de termos transcrito os textos da exata forma que aparecem nos livros, mantendo todos os elementos de grafia, pontuação acentuação e quaisquer outros que eram vigentes à época das respectivas publicações.

1. “(...) why will you say that I am mad?” (p. 121)

Mendes: “(...) por que *ireis* dizer que sou louco?” (p. 287)

De Filippis: “(...) mas por que *dizer* que sou louco?” (p. 51)

Leite: “(...) mas por que motivo hão de dizer que eu sou doido?” (p. 209)

Pedreira: “(...) mas por que vocês *insistem* em dizer que sou louco?” (p. 42)

Paes: “(...) por que pretende o senhor que estou louco?” (p. 207)

Lôbo: “por acaso *afirmaríeis* que estou louco?” (p. 14)

Lispector: OMISSÃO

Schiller: “(...) por que você *diria* que estou louco?” (p. 280)

As versões de Mendes, Leite e Lôbo chamam a atenção pelo uso dos tempos verbais. Mendes e Lôbo utilizam a segunda pessoa do plural, ao passo que Leite utiliza a fórmula “haver + de + verbo”, elementos que contribuem para um caráter formal do texto. Podemos inferir, a partir desses exemplos, que esses tradutores interpretam o texto sob as plenas concepções da literatura como arte, emprestando à tradução um tom mais grave e sublime. Lispector não traduz o segmento: por se tratar de uma adaptação, a escritora não segue o texto formalmente, mas reconta-o num tom mais coloquial, omitindo alguns elementos, porém atendo-se ao cerne do conto (nas palavras de Eco, não foge à macroproposição do texto). Nas demais versões, notamos um tom mais espontâneo e de registro mais neutro, mais característico de uma narrativa oral, dando a impressão de que estamos ouvindo pessoalmente o narrador relatando sua história, em conformidade com o tom do texto de Poe.

2. “The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them.” (p. 121)

Mendes: “A enfermidade me aguçou os sentidos, não os destruiu, não os entorpeceu.” (p. 287)

De Filippis: “(...) a doença aguçou meus sentidos – não os destruiu – não os cancelou.” (p. 51)

Leite: “A doença havia apurado os meus sentidos, não os havia destruído, não os havia embotado.” (p. 209)

Pedreira: “A doença aguçara-me os sentidos – não os destruíra e tampouco os anestesiara.” (p. 42)

Paes: “A doença aguçou-me os sentidos, não os destruiu nem enfraqueceu.” (p. 207)

Lôbo: “A enfermidade aguçou meus sentidos – não os destruiu nem os amorteceu.” (p. 14)

Lispector: “A doença não entorpeceu meus sentidos. Antes, aguçou-os.” (p. 100)

Schiller: “A doença tinha aguçado os meus sentidos – não destruído –, não amortecido.” (p. 280)

Duas palavras-chave são *disease* e *dulled*. Apenas em Mendes e Lôbo temos a tradução “enfermidade” para a palavra *disease*, o que empresta um tom mais formal à frase. A palavra *dulled*, por sua vez, mostrou repetição em Lôbo e Schiller, havendo apenas divergência de tempo verbal, respectivamente “amorteceu” e “amortecido”, e em Mendes e Lispector, que optaram por “entorpeceu”. De resto, temos “cancelou” (De Filippis), “destruído... embotado” (Leite) e “enfraqueceu” (Paes). “Cancelar” e “enfraquecer” talvez sejam mais adequadas ao tom não tão rebuscado do texto de Poe. Mas o que nos chama a atenção são as diversas maneiras com que são interpretadas palavras tão simples e corriqueiras.

3. “I heard many things in hell.” (p. 121)

Mendes: “Muitas coisas do inferno ouvia.” (p. 288)

De Filippis: “Ouvia muitas coisas no inferno.” (p. 51)

Leite: “Ouvia até muitas coisas que ocorriam no inferno.” (p. 209)

Pedreira: “Também ouvia muitas coisas do inferno.” (p. 42)

Paes: “(...) ouvi muitas no inferno.” (p. 207)

Lôbo: “Ouvi muitas coisas no inferno.” (p. 14)

Lispector: “Até no inferno.” (p. 100)

Schiller: “Eu escutava muitas coisas do inferno.” (p. 280)

Frase direta e simples, que não oferece absolutamente nenhuma dificuldade para um tradutor. Fora a diferença entre as traduções “ouvia” (mera percepção de um som) e “escutava” (estar consciente de e atento a um som), é visível a inversão de Mendes, que dá um tom mais poético. As demais traduções corroboram o tom menos rebuscado já referido, sendo a de Lispector a mais espontânea, talvez por se tratar de uma adaptação. Percebe-se grande variação e modulação do tom do texto.

4. “Hearken! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story.” (p. 121)

Mendes: “Prestai atenção! E observai quão lucidamente, quão calmamente vos posso contar toda a história.” (288)

De Filippis: “Ouçam! e observem com quanta lucidez – com quanta tranqüilidade eu posso contar a história inteira.” (p. 51)

Leite: “Escutem! e observem a serenidade, a sã lucidez com que eu lhes posso contar a história toda.” (p. 209)

Pedreira: Escutem-me! E observem com quanta lucidez e serenidade lhes conto toda a história.” (p. 42)

Paes: “Escute! e observe com que lucidez ... e com que calma eu lhes posso contar a história.” (p. 207)

Lôbo: “Ouvi! Observai com que intimidade, com que calma, vos posso contar tôda a estória.” (p. 14)

Lispector: “Ouçam: uma idéia penetrou no meu cérebro. Sei lá como.” (p. 100)

Schiller: “Ouça com atenção! E veja com que sanidade, com que calma sou capaz de contar a história inteira.” (p. 280)

O principal item dessa frase é “hearken”. O verbo “to hearken” apresenta, de fato, o significado de “escutar” (sentido de prestar atenção), “ouvir” (sentido de captar um som mais passivamente), mas é de uso literário ou antigo. É interessante notar que Mendes (“Prestai atenção!”) e Lôbo (“Ouvi!”) novamente expressam suas interpretações num registro mais formal, utilizando-se da segunda pessoa do plural, igualmente de uso raro e literário, principalmente eclesiástico. Lôbo também utiliza a palavra “estória” para “story”, atualmente caindo em desuso na linguagem leiga, sendo mais aplicada aos estudos literários. A tradução de Lispector, na sua qualidade de adaptação, apresenta uma mistura dessa frase com mais

outras idéias do texto, mas registra seu tom informal com um simples “Ouçam!”, em conformidade com o tom das demais traduções, culminando com o coloquial “Sei lá como.”

5. “(...) first the idea entered my brain(...).” p. 121

Mendes: “(...) a idéia me penetrou primeiro no cérebro.” (p. 288)

De Filippis: “(...) como a idéia entrou pela primeira vez em minha mente (...)”. (p. 51)

Leite: “(...) esta idéia primeiro penetrou no meu cérebro (...)”. (p. 209)

Pedreira: “(...) a idéia primeiro me surgiu na mente (...)”. (p. 42)

Paes: “(...) a primeira idéia me entrou no cérebro (...)”. (p. 207)

Lôbo: “(...) como a idéia chegou ao meu espírito pela primeira vez.” (p. 14)

Lispector: “(...) uma idéia penetrou no meu cérebro. Sei lá como.” (p. 100)

Schiller: “(...) a idéia entrou primeiro no meu cérebro (...)”. (p. 280)

Nosso enfoque aqui é sobre o verbo “to enter” e o substantivo “brain”. “Entered” aparece como “penetrar” (Mendes, Leite e Lispector), “entrar” (De Filippis, Paes e Schiller) e outras traduções um pouco mais curiosas, tais como “surgiu” (Pedreira) e “chegou” (Lôbo), menos literais e perfeitamente adequadas ao contexto. À exceção de De Filippis, todos os tradutores que utilizaram as variações “penetrar” “entrar” utilizaram a palavra “cérebro” para “brain”. Essa última palavra, para Pedreira, é mais adequadamente traduzida por “mente” no contexto, mas a tradução mais impressionante é a de Lôbo, que achou por bem traduzi-la por “espírito”. Novamente, Lôbo se sobressai por um estilo mais literário.

6. “He had the eye of a vulture/One of his eyes resembled that of a vulture” (p. 121)

Mendes: “Um de seus olhos se parecia com o de um abutre (...)” (p. 288)

De Filippis: “Ele tinha o olho de um abutre (...)”. (p. 51)

Leite: “Tinha um olho de abutre (...)” (p. 210)

Pedreira: “Um de seus olhos assemelhava-se ao de um abutre (...)” (p. 42)

Paes: “Um dos seus olhos parecia o de um abutre (...)” (p. 207)

Lôbo: “Um de seus olhos assemelhava-se ao de um abutre (...)” (p. 14)

Lispector: “Um de seus olhos se parecia com o de um abutre (...)” (p. 100)

Schiller: “Tinha o olho de um abutre (...)” (p. 280)

Eis um caso mais delicado das traduções: há diferentes versões¹²⁸ do conto, reescritas pelo próprio Poe, com poucas diferenças, porém marcantes. Por essa razão, durante uma comparação de diferentes traduções, salta à vista o fato de em algumas versões o personagem ter um olho de abutre, e, em outras, ter um olho *semelhante* ao de um abutre. Nesse caso, constata-se facilmente que não foi a interferência da interpretação do tradutor o fator responsável pelas discrepâncias.

¹²⁸ Conferir GONÇALVES, Fabiano Bruno. *As traduções de Poe no Brasil*. Cadernos do IL/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. No. 23/24/25, 2000/2001/2002. (pp. 177-182)

7. “(...) I made up my mind to take the life of the old man (...)” (p. 121)

Mendes: “(...) fui-me decidindo a tirar a vida do velho (...)” (p. 288)

De Filippis: “(...) enfiei na cabeça que mataria o velho (...)”. (p. 51)

Leite: “(...) foi-se gerando em mim a decisão de matar o velho (...)” (p. 210)

Pedreira: “(...) acabei decidindo tirar-lhe a vida (...)” (p. 42)

Paes: “(...) a idéia de assassinar êsse velho (...)” (p. 207)

Lôbo: “(...) decidi tirar a vida do velho (...)” (p. 14)

Lispector: “(...) me decidi acabar com o velho.” (p. 100)

Schiller: “(...) decidi tirar a vida do velho (...)” (p. 280)

Frase simples que forneceu diversas alternativas. Lôbo e Schiller encontraram a mesma solução simples e direta, conforme Poe o fizera. Leite é prolixo demais para a simplicidade do trecho. A solução de De Filippis, nesse caso, foi a mais informal, com tom até coloquial demais, dizendo “enfiei na cabeça”.

8. “You fancy me mad.” (p. 121)

Mendes: “Imaginais que sou louco.” (p. 288)

De Filippis: “Vocês me acham louco”. (p. 51)

Leite: “Julgais-me doidão.” (p. 210)

Pedreira: “(...) vocês pensam que sou louco.” (p. 42)

Paes: “O senhor julga-me doido.” (p. 208)

Lôbo: “Pensais que estou louco.” (p. 14)

Lispector: OMISSÃO

Schiller: “Você me imagina louco.” (p. 280)

Mendes atém-se ao seu registro formal, mantendo a segunda pessoa do plural, conforme o faz Lôbo. Paes, por sua vez, chama o leitor de “senhor”, uma forma um tanto restritiva de se referir ao leitor ou leitora, que pode muito bem ser uma senhora, um rapaz, ou uma moça. Há mais uma omissão na adaptação de Lispector. A versão de Leite, utilizando a segunda pessoa do plural, é um pouco destoante devido à escolha lexical para “mad”, palavra traduzida por “doidão”. Os demais tradutores mantiveram um registro mais neutro, tendendo para a informalidade.

9. “But you should have seen *me*.” (p. 121)

Mendes: “Deveríeis, porém, ter-me visto.” (p. 288)

De Filippis: “Mas vocês deveriam olhar para mim.” (p. 51)

Leite: “Mas devíeis-me ter visto.” (p. 210)

Pedreira: “Vocês deveriam ter-me visto *assim*.” (p. 42)

Paes: “Mas o senhor me deveria ter visto.” (p. 208)

Lôbo: “E devíeis ter-me visto.” (p. 15)

Lispector: OMISSÃO

Schiller: “Mas você deveria ter *me* visto.” (p. 280)

Os únicos que atentaram para o itálico no texto em inglês foram Pedreira e Schiller. Mais uma vez, Lispector omite elementos. Mendes, Leite e Lôbo mantêm o uso da segunda pessoa do plural. De Filippis interpretou a passagem como se o narrador convidasse o leitor a olhar para ele, e não atentar para a mestria com que praticava seu ato, o que parece ser uma interpretação mais condizente com o contexto. Paes continua chamando o leitor de “senhor”, limitando o escopo de possíveis leitores e leitoras. Schiller mantém o padrão que vai do neutro ao informal, mais em conformidade com o tom do texto de Poe.

10. “(...) the terrors that distracted me.” (p. 122)

Mendes: “(...) os temores que me aturdiavam.” (p. 289)

De Filippis: “(...) os terrores que me atormentam.” (p. 52)

Leite: “(...) os terrores que me desvairavam.” (p. 213)

Pedreira: “(...) os terrores que me aturdiavam.” (p. 44)

Paes: “(...) os terrores que me atormentavam.” (p. 209)

Lôbo: “(...) os terrôres que me afligiam.” (p. 16)

Lispector: “(...) os terrores que me dominavam?” (p. 102)

Schiller: “(...) os terrores que me perturbavam.” (p. 281)

A única interpretação diferente para “terrors” é a de Mendes, que julgou mais adequado traduzir a palavra por “temores”, o que é perfeitamente possível. O vocábulo “distracted”, por sua vez, forneceu diversas interpretações. Nenhum tradutor caiu na armadilha de traduzi-lo com o sentido de “distrair”, mas Lispector escolheu uma tradução curiosa. Embora não seja muito próxima das acepções comumente fornecidas pelos dicionários para a “to distract”, o sentido proposto por ela (dominar) encaixa-se muito bem no contexto, apesar de fornecer uma possibilidade de interpretação um tanto diferente das demais.

11. “I scarcely breathed. I held the lantern motionless.” (p. 123)

Mendes: OMISSÃO

De Filippis: “Meu respiro imperceptível. A lanterna imóvel.” (p. 53)

Leite: “Quási nem respirava. A lanterna imobilizara-se-me na mão.” (p. 215)

Pedreira: “Mal respirava. Segurava a lanterna inerte.” (p. 44)

Paes: “Mal respirava; mantive a lanterna imóvel.” (p. 209)

Lôbo: “Quase não respirava. Segurava a lanterna firme (...).” (p. 17)

Lispector: OMISSÃO

Schiller: “Eu mal respirava. Segurei a lanterna imóvel.” (p. 282)

Na tradução de Oscar Mendes, houve, provavelmente, um deslize, pois a mesma revela um trabalho primoroso do início ao fim; há omissão dessas duas frases, conforme no caso de Lispector, embora as razões sejam diferentes. À exceção de Leite, no seu tom rebuscado, os demais tradutores mantiveram um registro mais neutro.

12. “(...) in the wild audacity of my perfect triumph (...)” (p. 124)

Mendes: “(...) na desenfreada audácia de meu perfeito triunfo (...)” (p. 292)

De Filippis: “(...) na audácia selvagem de meu completo triunfo (...)”. (p. 54)

Leite: “(...) na desvairada audácia do meu perfeito triunfo (...)”. (p. 218)

Pedreira: “(...) na louca audácia de meu triunfo absoluto (...)” (p. 46)

Paes: “(...) com a desenfreada audácia do triunfo completo (...)”. (p. 211)

Lôbo: “(...) com a desarvorada audácia do triunfo total (...)”. (p. 19)

Lispector: OMISSÃO

Schiller: “(...) na audácia selvagem da minha completa vitória (...)”. (p. 283)

Destacamos o vocábulo “wild” e o sintagma “perfect triumph”. Em oito traduções, apareceram cinco traduções diferentes para “wild”, sendo mais notável a de Lôbo, de uso mais raro. Quanto ao sintagma, igualmente variadas, apenas duas traduções são iguais. Os tradutores que parecem se ater mais ao tom de Poe, nesse caso, são Mendes e Leite: simples, diretos e sem nenhum adorno extra.

13. “He was stone dead.” (p. 123)

Mendes: “Estava petrificado.” (p.290)

De Filippis: “Estava morto seco.” (p. 54)

Leite: “Sim, estava rígido como pedra, morto e bem morto.” (p. 216)

Pedreira: “Estava completamente morto.” (p. 45)

Paes: “Êle estava morto.” (p. 210)

Lôbo: “Estava petrificado.” (p. 18)

Lispector: “Ele era uma pedra. Uma pedra morta. Tudo imóvel. O coração parado. Petrificado.” (p. 102)

Schiller: “Ele estava morto como pedra.” (p. 282)

No contexto, a palavra “stone” assume a função sintática de advérbio, significando “completamente, totalmente”, de uso comum em contextos como o presente, como também em “stone cold”. É visível a dificuldade que “stone dead” ofereceu aos tradutores, à exceção de Pedreira, que traduziu o trecho de forma explicativa, logrando êxito em termos semânticos. Mendes e Lôbo, coincidentemente traduzindo o trecho da mesma forma, acabam fornecendo a possibilidade de interpretar o trecho não tão fácil e diretamente quanto os demais tradutores, eis que “petrificado” significa, mais comumente, “atemorizado”. É um caso que se resolve no contexto, mas causa estranheza. De Filippis utiliza uma expressão deveras incomum, que causa certa interferência e estranheza no momento da leitura. Leite e Lispector abusam da comparação do homem morto com a inanimidade de uma pedra, o que não está longe da verdade. Schiller também atribui a morte à pedra. Essas ocorrências podem causar certa estranheza por haver atribuição de morte a um ser bruto. Para Paes, o homem estava simplesmente morto. É interessante notar que nenhum tradutor utilizou a conhecidíssima expressão “mortinho da Silva”, possivelmente devido ao seu caráter demasiado coloquial, embora – semanticamente – se encaixasse muito bem neste caso.

14. “I wet down to open it with a light heart, – for what had I *now* to fear?” (p. 123)

Mendes: “Desci a abri-la, de coração ligeiro, pois que tinha eu *agora* a temer?” (p. 290)

De Filippis: “Corri descendo com o coração leve – porque deveria agora estar com medo?” (p. 54)

Leite: Desci para abri-la, serenamente, afoitamente – pois que tinha eu *agora* que recear?” (p. 217-218)

Pedreira: “Desci para abri-la despreocupado... O que havia para temer *agora*?” (p. 45)

Paes: “Fui abri-la, com o coração despreocupado, pois que podia recear?” (p. 210)

Lôbo: Desci com o coração leve – pois que tinha *agora* a temer?” (p. 19)

Lispector: “desci para abri-la, tranqüilo, pois nada tinha a temer.” (p. 103)

Schiller: “Desci para abri-la com o coração leve – pois o que eu tinha a temer *agora*?” (p. 283)

O centro das atenções, neste caso, recai sobre “with a light heart” e “*now*”. Para o primeiro caso, Mendes sugere “de coração ligeiro”, caso esse em que a palavra “ligeiro” é ofuscante por seu uso raro no sentido de “leve”. No mais, temos que todos os tradutores, de maneiras distintas ou não, ofereceram soluções que conotam tranqüilidade. No caso de “*now*”, De Filippis omite o itálico, ao passo que Paes e Lispector omitem de todo a palavra. Ora, sendo essa uma palavra denotadora de tempo, essencial para frisar o contraste do estado de espírito da personagem em comparação com o “antes”, pode-se dizer com segurança que é uma palavra-chave – prova é que Poe inseriu um itálico para grifá-la, um de seus traços mais característicos. Esses exemplos de omissões comprometem a interpretação de um contraste, da transição de um estado de espírito para outro.

Os dois casos abaixo merecem consideração especial.

15. “(...) hearkening to the death watches in the wall.” (p. 122)

Eis o maior desafio da obra imposto aos tradutores. Graças a isso, trataremos as soluções individualmente. Vejamos. Inicialmente, consultando *death watch*¹²⁹ em um dicionário, temos:

death-watch. Also 8 **dead-**.

1. The popular name of various insects which make a noise like the ticking of a watch, supposed by the ignorant and superstitious to portend death; *esp.* the death watch beetle, *Xestobium rufovillosum*, or *Trogium pulsatorium*, a book louse of the order Psocoptera.¹³⁰

(The Oxford English Dictionary on CD-ROM. Version 1.13. Oxford: Oxford University Press, 1994)

Vemos que o *death watch (beetle)* é um inseto que faz um barulho semelhante ao de um relógio: uma broca. Além disso, o besouro costuma atacar construções antigas e há a simbologia de presságio de morte entre os supersticiosos e também o significado de velório de mortos ou moribundos. Dadas as circunstâncias em que o inseto aparece e dada também a riqueza simbólica da obra de Poe, podemos levantar a hipótese de que o som que “o velho” escutava era um presságio de sua morte iminente. Retomando as recomendações de Yebra (1989, p. 84), vemos que a ambigüidade do item contribui, e muito, para enriquecer a

¹²⁹ Além da forma “death watch (beetle)”, há também “death-watch (beetle)”, que se referem à mesma coisa.

¹³⁰ “O nome popular de vários insetos que produzem um ruído semelhante ao tique-taque de um relógio, tido pelos ignorantes e supersticiosos como prenúncio de morte; *esp.* o *death watch beetle*, *Xestobium rufovillosum*, ou *Trogium pulsatorium*, uma traça da ordem Psocoptera.”

mensagem. Não parece ser necessário que discorramos mais sobre o peso dessa simbologia¹³¹ no conto e, conseqüentemente, em sua tradução, pois parece haver um bom fundamento para a hipótese; em síntese, trata-se de uma “unidade lingüística complexa”. Examinemos as soluções propostas.

Oscar Mendes - *O coração denunciador* - “(...) ouvindo a ronda da morte próxima.” (POE, 2001: p.289)

Mendes proporciona ao leitor brasileiro a possibilidade de interpretar aquilo que é escutado como um presságio de morte; todavia, não se sabe *como* o velho ouve essa ronda. Em Poe, há referência a um ruído produzido por um bicho, física, e não metafisicamente, conforme sugere a tradução de Mendes. Embora sua tradução seja em geral primorosa, os leitores perdem uma parte importante dessa figura de Poe.

Annunziata Capasso de Filippis - *O coração denunciador* - “(...) escutando os pássaros da morte esvoaçando ameaçadores.” (POE, 1997, p. 52)

Embora a tradução de De Filippis não seja considerada das mais primorosas (ver GONÇALVES, 2000/2001/2002), consegue proporcionar uma possibilidade de interpretação que muito se aproxima da que Poe nos proporciona: há a sugestão de um farfalhar de asas de pássaros (um som físico), que podemos imaginar como sendo corvos, animais tão emblemáticos tanto de Poe quanto do mau agouro. O fato de serem não meramente pássaros, mas “pássaros da morte”, também colabora para interpretarmos a passagem como evocando o presságio da morte.

Januário Leite - *O coração delator* - “(...) escutando os ralos da parede.” (POE, 1926: p. 213)

¹³¹ A esse respeito, consultar Anexo; a leitura do conto se faz necessária para um melhor entendimento do que aqui é proposto.

Em uma das versões brasileiras mais antigas do conto, Leite proporciona a possibilidade de interpretar um ruído de um bicho que estridula e que vive na terra ao invés de brocar a madeira e viver nela, como a broca. É uma passagem um pouco inane, pois a passagem “os ralos da parede” não proporciona a idéia de presságio de morte; os ralos são mais comumente conhecidos como “cachorrinhos-da-terra” e não foram encontrados indícios de que possam ser ameaçadores, nem mesmo simbolicamente.

Márcia Pedreira - *O coração delator* - “(...) ouvindo a morte a rondar ali por perto.” (POE, 1997: p.43.)

A tradução de Pedreira seguiu os passos da de Mendes; não se quer, com isso, implicar que houve paráfrase, plágio ou qualquer coisa dessa natureza. Quer-se simplesmente frisar que o efeito é praticamente o mesmo. Embora dêem asas à imaginação do leitor, ambas as traduções são vagas, não apresentando a característica concreta do conto de Poe e de outras traduções.

José Paulo Paes - *O coração revelador* - “(...) espreitando o relógio na parede.” (POE, 1958: p. 209)

A tradução de Paes é surpreendente pelo simples fato de ser de Paes, que dispensa apresentações; discorreremos sobre essa surpresa mais adiante. De acordo com o seguinte verbete

watch (...), *n.* (...)

21. a. A small time-piece; orig. one with a spring-driven movement, and of a size to be carried in the pocket; now also freq., a wrist-watch (spring- or battery-driven).¹³²

(The Oxford English Dictionary on CD-ROM. Version 1.13. Oxford: Oxford University Press, 1994)

encontramos *watch* como “relógio de pulso”, não havendo nenhuma razão lógica para que houvesse um pendurado na parede do conto de Poe. Talvez Paes tenha tido a intenção de proporcionar aos seus leitores a possibilidade de interpretação do som que há em Poe, uma vez que o som das brocas é semelhante ao tique-taque dos relógios. A figura fica muito rica se a interpretarmos como, por exemplo, a angústia causada pelo som seco e cadenciado do objeto que representa o ritmo e a duração de nossas vidas. O relógio seria emblemático de que a hora do velho estava próxima.

Luísa Lôbo - *O coração revelador* – “(...) ouvindo a ronda da morte próxima.” (POE, 1971: p. 16)

Ver acima comentário sobre a tradução de Oscar Mendes, pois esta é idêntica àquela.

Clarice Lispector - *O coração denunciador* – “*Tudo em vão, porque a morte estava perto dele.*” (POE, 2003: p. 102)

Conforme consta na ficha catalográfica do volume: “Contém 18 contos de Edgar Allan Poe, selecionados e *reescritos* por Clarice Lispector”. (grifo meu) “Tradução e adaptação”, “Edição reformulada”. Esta tradução mostra-se mais descritiva, carecendo de riqueza simbólica.

¹³² “Um relógio pequeno; orig. movido a corda, e de tamanho adequado para levar no bolso; agora também freq. um relógio de pulso (a corda ou bateria)”

Paulo Schiller – *O coração denunciador* – “(...) espreitando os relógios da morte na parede.”
(POE, 2004: p. 281)

O caso de Schiller é um tanto semelhante ao de Paes, com o importante detalhe de ter adicionado o sintagma “da morte” em sua versão, o que, sem dúvida, acrescenta muito à atmosfera nefasta do contexto. Uma vez que não temos acesso à *intentio auctoris*, resta-nos levantar hipóteses: o tradutor pode ter optado por simplesmente verter o item palavra por palavra – consciente ou não de sua riqueza, eis que boa parte do que o original proporciona está presente na versão –, como também pode ter enfrentado um problema comum e amiúde ignorado: prazo desumano e conseqüente falta de tempo para a pesquisa e a reflexão necessárias para o processo.

Até o momento, as versões abordadas são as que encontramos em língua portuguesa brasileira. Porém, a título de exemplificação, apresentamos outras nas línguas espanhola e francesa. A seguinte versão em espanhol é instigante:

Julio Gómez de la Serna - *El corazón revelador* - “(...) oyendo a las arañas de la pared.”
(POE, 2000: p.495)

Sob a hipótese de que de la Serna é conhecedor da simbologia da aranha, sua versão é digna de nota, uma vez que a aranha é a *Tecelã da realidade*, sendo, *portanto, a senhora do destino* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: p. 71). Logo, sua simbologia possibilita uma interpretação de presságio de morte.

Na seguinte tradução em francês, de Baudelaire, o célebre propalador mundial de Poe, optou por verter *death watches* palavra por palavra:

Charles Baudelaire - *Le Coeur revelateur* – “(...) écoutant les horloges-de-mort dans le mur.”
(POE, 2003)

Sucedem que o francês *horloges-de-mort*¹³³, ou seja, “relógios da morte”, representa os mesmos insetos que os *death watches* de Poe, proporcionando a quase totalidade das implicações existentes em Poe. “Quase” devido à impossibilidade de transposição total de implicações de uma obra contextualizada para outro contexto; se levarmos em consideração os limites dessa possibilidade, Baudelaire proporciona as duas principais implicações de Poe já abordadas.

Avancemos para a próxima ocorrência, um caso semelhante a esse.

16. “(...) for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye.” (p. 121)

Mendes: “(...) porque não era o velho que me perturbava, mas seu olho diabólico.” (p. 288)

De Filippis: “(...) pois não era o velho que me perseguia, mas seu Olho Malvado.” (p. 52)

Leite: “(...) pois o que me incomodava (...) não era o homem, mas sim o olho maldito!” (p. 210)

Pedreira: “(...) já que não era o velho que me exasperava, e sim o seu Olho Maligno.” (p.42)

Paes: “(...) não era, pois, o velho que me vexava, mas esse olho diabólico.” (p. 208)

Lôbo: “(...) pois não era o velho que me irritava, mas seu olho diabólico.” (p. 15)

Lispector: “Não era o velho que me deixava nervoso. Era o seu olho diabólico.” (p. 101)

Schiller: “(...) pois não era o velho que me atormentava, mas seu olhar.” (p. 280)

¹³³ São possíveis, também, as variantes *horloge de mort* e *horloge de la mort*. Agradeço a Marie-Hélène Paret Passos pela grande valia de suas informações.

Outro caso de plurissignificação conforme visto acima, “Evil Eye” mostrou-se igualmente um desafio intransponível para os tradutores. Neste caso, não será necessário oferecer atenção individual para cada ocorrência, já que, à exceção de Schiller, que optou simplesmente por verter a ocorrência em pauta por “seu olhar”, empobrecendo a figura, e o caso de apenas De Filippis ter mantido as maiúsculas indicadoras de ênfase. Chamemos também a atenção para o fato de que cada tradutor encontrou uma solução diferente para o verbo “to vex”. Novamente consultando um dicionário, encontramos os seguinte:

evil eye. (Phrases, to bear, cast, look with, an evil eye.)

a. A look of ill-will.

b. A malicious or envious look which, in popular belief, had the power of doing material harm; also, the faculty, superstitiously ascribed to certain individuals, of inflicting injury by a look. Cf. Fr. mauvais œil, It. malocchio.—

(The Oxford English Dictionary on CD-ROM. Version 1.13. Oxford: Oxford University Press, 1994)

No contexto de ocorrência, vemos que o personagem desenvolve um horror intenso e aparentemente irracional ao olho do “velho”, que tinha uma película azulada – típico de pessoas que perderam a visão por lesões, etc. Aliando-se a acepção clara do órgão da visão em si àquela fornecida pelo dicionário, ou seja, a da superstição de que um olhar mal-intencionado possa causar mal, deparamo-nos com outra ocorrência que apresenta uma trilha bifurcada aos tradutores.

Temos, então, a soma de “mau olhado” com “olho maligno”. Dessa soma, os tradutores se vêem obrigados a fazer uma escolha entre as duas acepções, pois, em inglês, “evil eye”, embora muito mais naturalmente reconhecido como “mau olhado”, é perfeitamente interpretável como “olho maligno”. Como no português não é possível ocorrer

¹³⁴ “a. Um olhar de má intenção. b. Um olhar mal-intencionado ou de inveja que, segundo a credence popular, tinha o poder de causar danos materiais; também a faculdade supersticiosamente atribuída a determinados indivíduos, de causar danos através de um olhar.

a mesma situação com a mesma expressão, os tradutores – todos, à exceção de Schiller – optaram (ou não tiveram opção) por verter somente o significado de malignidade do olho em si, seja ele “diabólico”, “maldito” ou “malvado”, e não a rica imagem supersticiosa do “mau olhado”. Naturalmente, isso priva o leitor das ricas possibilidades de interpretação oferecidas pelo texto em inglês.

5.6 Conclusão

Com base nas análises acima:

A tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados “originais” de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível, como tão bem (e tão contrariamente) nos demonstrou o borgiano Pierre Menard. (ARROJO, 1999: p. 24 (“A questão do texto original”))

Em todas as traduções analisadas, todos os tradutores – com alguma ressalvas a Januário Leite – obtiveram êxito em seus trabalhos, mas não um êxito pleno. O êxito pleno – leia-se fidelidade total –, em tradução literária, é tido como impossível. Só parece haver a possibilidade de êxito grandioso – mas nunca pleno – nos casos de recriação (ver os trabalhos dos irmãos de Campos e de Donald Schüler); ainda assim, o debate não é pacífico. Há defensores convictos de ambos os lados. Não obstante, a prática tem mostrado que a recriação é a melhor escolha no caso da tradução literária. Isso foi demonstrado com a exposição das traduções do conto *The tell-tale heart*, nas quais houve, em todas, recriação, fossem os tradutores conscientes disso ou não. Houvesse algum tradutor vertido *death watch* por anóbio ou broca, ou mesmo por ralo, em conformidade com Januário Leite, os leitores perderiam uma das partes mais ricas do conto – conforme deve ter ocorrido com os leitores de Leite. A versão de Paes, que num primeiro momento parece ser um erro ou apenas uma versão singela da

expressão em inglês, surpreende pelo fato de, com sua qualidade simples e direta, ter grande impacto simbólico, comparável ao impacto causado pela versão de Poe. Mas, conforme, Venuti, a tradução tem um compromisso duplo com o texto estrangeiro e com a cultura que o acolhe (1998, p. 46).

Um fato que chama a atenção do leitor mais atento é a não inclusão de uma nota de rodapé em *nenhuma* das traduções. O caso das notas já é antigo nos debates acerca da tradução, mormente na tradução literária. Segundo Duke (1994) e Mittmann (2003), a grande razão para que os editores ofereçam resistência à inclusão das N. T. (notas do tradutor) é o fato de a nota não constar no original, constituindo, pois, acréscimo, quebrando a ilusão de se estar lendo um texto original. Percebemos que, nesse aspecto, perdura a característica da boa tradução preconizada pelos defensores da “perspectiva tradicional” apontada por Mittmann (*Idem*), abordada no Capítulo 1. O próprio Paulo Rónai, em *A tradução vivida*¹³⁵, tece comentário negativo a respeito das notas de pé de página, considerando-as um recurso pobre (p. 43), embora ele mesmo admita havê-las utilizado (p. 192). Também há casos em que o critério editorial é a economia de tinta e papel. Há, naturalmente, a possibilidade remotíssima – julgamos – de que os tradutores não tenham percebido o caráter plurissignificativo da expressão em apreço. O caso é que, na maioria das edições consultadas para os fins deste trabalho, há uma quantidade considerável de notas, considerando-se que não se tratam de livros acadêmicos, nos quais pululam notas de pé de página. O que mais surpreende é o caso da tradução de Shiller, publicada pela Companhia das Letras, editora reconhecidamente comercial e produtora de excelentes edições, uma vez que é comum encontrar notas em suas publicações, tanto no livro em questão quanto em praticamente qualquer outro. Para melhor ilustrar o que foi dito, cita-se um caso semelhante de plurissignificação, encontrado em um romance policial. Em *Edições perigosas*¹³⁶, do norte-americano John Dunning, encontra-se, à página 310, um caso típico de jogo de palavras, muito semelhante a um *spoonerismo*¹³⁷: “*Time wounds all heels*”. Em nota (N. T.), o tradutor, Celso Nogueira, explicita: “‘*Time wounds all heels*’: O tempo fere todos os calcanhares, ou canalhas. Trocadilho com a expressão: ‘*Time heals all wounds*’, literalmente: ‘O tempo cura todas as feridas’”. Com base nas leituras dos textos supracitados, pudemos constatar que duas palavras-chave relativas às notas são *diferenças culturais* e *trocadilhos*, o que casa perfeitamente com nosso objeto de

¹³⁵ RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

¹³⁶ DUNNING, John. *Edições perigosas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 310.

¹³⁷ Para uma explicitação de *spoonerismo* e suas implicações na tradução, vide TOURY, Gideon. “O que torna um spoonerismo intraduzível?” *Cadernos de tradução do Instituto de Letras*. No 14. abril/junho, 2001, p. 49.

análise. Acreditamos na validade das notas de pé de página pelo fato de trazerem mais informações ao leitor, embora haja muitos tradutores e teóricos da tradução que manifestem uma ojeriza nem sempre bem fundamentada às notas. Retomando o exemplo do poema de Drummond, Rosemary Arrojo propõe sua própria tradução para o inglês, mantendo o título em língua portuguesa explicitado por uma nota de pé de página, argumentando que, se o leitor estrangeiro está lendo poesia brasileira, é porque tem certo interesse na mesma e está preparado para algum estranhamento. Como o jogo de perdas e ganhos é inevitável, forneça-se, pois, o máximo de informações possível, deixando a cargo do leitor uma interpretação mais ou menos profunda, pois o “discurso das N. T. pode mostrar a abertura à polissemia e à interpretação por parte do leitor” (MITTMANN, 2003, p. 164).

Venuti também nos lembra que, já no século XVIII, na Inglaterra, vislumbrava-se a consciência do caso das perdas e ganhos na tradução, pois

Denham e Dryden reconheceram que a razão de perdas e ganhos ocorre inevitavelmente no processo tradutório e situa a tradução numa relação confusa com o texto estrangeiro, jamais de todo fiel, sempre algo livre, jamais estabelecendo uma identidade, sempre uma falta e um suplemento. (VENUTI, 1995, p.67.)¹³⁸

Justifica-se, também, trazer à tona uma questão rara nos estudos de tradução: o nível do leitor. Os estudos de tradução, geralmente, parecem pressupor um leitor de erudição enciclopédica. Traduções como a de Paes (e a de de la Serna, no caso do espanhol) são ricas, porém implícitas em certo grau, exigindo a leitura das entrelinhas. Pode alguém dizer que esse é o preço da leitura de textos canônicos; concordamos. Logo, parece que a solução é igualmente concordar que o nível de adequação da tradução deve ser condizente com o nível do público leitor. Eis aí mais um limite imposto à fidelidade. O texto “original” não é um registro intocável daquilo que o autor quis dizer; o leitor ou o tradutor também acrescentam seus significados em suas atividades, com base em seus contextos. Tampouco o texto traduzido é intocável. Como diz Marilyn Gaddis Rose

¹³⁸ “Both Denham and Dryden recognized that a ratio of loss and gain inevitably occurs in the translation process and situates the translation in an equivocal relationship to the foreign text, never quite faithful, always somewhat free, never establishing an identity, always a lack and a supplement.”

Uma tradução desafia o leitor com uma fronteira. Mas no estabelecer uma fronteira provisória, também estabelece um espaço interliminar de som, alusão e significado com o qual *os leitores devem colaborar, criticar e reescrever*, enriquecendo, dessa forma, sua experiência literária. Dessa perspectiva, *a literatura só tem a ganhar com a tradução*.¹³⁹ (ROSE, 1997: p.2) (grifos nossos)

¹³⁹ “A translation challenges readers with a boundary. But in setting a provisional boundary, it also establishes an interliminal space of sound, allusion and meaning where *readers must collaborate, criticize and rewrite*, thereby enriching their experience of literature. From this perspective, *literature can only gain in translation*.” (grifos nossos)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apontado no início deste trabalho, esta é uma pesquisa que vem se desenvolvendo há alguns anos: um trabalho que acabou crescendo e ainda está em andamento, e provavelmente oferecerá frutos mais maduros futuramente. A razão de ter dado andamento a esta pesquisa é multifatorial. Temos a noção bem clara de que a tradução está entre as coisas mais antigas e importantes do mundo, pois, indubitavelmente, existe desde quando surgiu mais de um idioma e houve necessidade de comunicação entre falantes de idiomas diferentes. Sabemos que o público geral só tem acesso à literatura estrangeira graças à tradução. Tentamos responder às seguintes questões: o que faz com que uma mesma obra tenha traduções tão diferentes? Essas traduções podem ser consideradas simplesmente a obra “original” em idioma diferente ou são, na realidade, outras manifestações aculturadas desse “original”?

A tradução ainda ocupa lugar periférico na academia, embora viabilize, indiscutivelmente, a formação de tantos acadêmicos no Brasil e em todo o mundo no campo

da literatura. Existirá alguém que nunca dependeu de uma tradução? Atividade crepuscular, está sempre “no meio”. O intermediário, o tradutor, assume a função de Hermes, trazendo a palavra dos deuses – os autores “originais” – aos humanos. Uma grande diferença é que o tradutor não recebe a alcunha de Trismegisto (três vezes grande).

No primeiro capítulo do afamado *A tradução vivida*, intitulado “Definições da tradução e do tradutor”, Paulo Rónai apresenta diversas definições de tradução propostas por escritores e, à página 23, cita a metáfora de Yehuda Amichai, que achava que “[...] ler poesia em tradução era beijar uma mulher através de um véu.” Ora, quem acha que beijar uma mulher através de um véu é algo insosso, é porque certamente já beijou uma mulher sem véu: há que conhecer um poema “original” para “saber” que a tradução é insossa. Questão: quantas pessoas são capazes de ler um poema em sua língua original? Poemas traduzidos como “Darkness”, de Byron, por Castro Alves ou “The raven”, de Poe, por Fernando Pessoa são belos e agradáveis de ler. Há uma minoria privilegiada que consegue cotejar original e tradução com a devida proficiência. Como já dizia Wuthenow:

As traduções só podem ser realmente apreciadas por aqueles que conhecem o original, e que portanto não precisam delas. – A tradução é uma aproximação a um objectivo inatingível. Toda a perfeição é aqui, em realidade, apenas uma antecipação. Cada tradução é simultaneamente uma tradução a partir de uma língua estrangeira e uma criação na própria língua. [...] – A tradução parece perfeita quando, tal como a fotografia – ou a imagem do espelho – se transforma em imitação enganadora. Mas isso é falso. Pois ela não deve fixar estaticamente; manter a dimensão da profundidade sensível significa devolver o ritmo e o espaço. (WUTHENOW, R.-R. *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*. Göttingen, 1969. apud KAISER, 1989, p. 224.)

No final das contas, o leitor que não conhece o texto-fonte é duplamente tolhido: primeiro, por não receber as possibilidades de interpretação oferecidas diretamente pelo texto-fonte, e, segundo, por não ter idéia dessas possibilidades. Por outro lado, porém, não sofre a angústia que sofre o leitor bilíngüe por saber das perdas e ganhos intrínsecas à tradução.

No caso dos termos que se utilizam para falar de tradução, há um debate sobre o uso de “original”: cremos que “texto de partida” é mais adequado. Nem sempre uma tradução é feita a partir do texto em sua língua original, mas sempre é feita de um “texto de partida”.

O importante a lembrar é que nós, de fato, continuamos. Treinados para nos tornarmos cada vez mais desconfiados do nosso entendimento ‘imediate’ ou ‘intuitivo’ de um texto a ser traduzido, continuamos, às esquivas, a acreditar na nossa capacidade de finalmente alcançar uma interpretação correta. Frustrados continuamente nas nossas tentativas de encontrar um equivalente na língua-alvo para uma palavra ou expressão ligada à cultura e, portanto, aparentemente intraduzível, continuamos a enviar sondas mentais através dos nossos caminhos neurais e da Internet, na esperança de virar uma esquina e esbarrarmos com a tradução perfeita. Isso quase nunca ocorre. Quase sempre assumimos uma solução por muito menos do que o melhor. Mas continuamos a busca. Talvez essa seja a nossa característica menos razoável, mas também mais profissional.¹⁴⁰ (ROBINSON, 1997, p. 228.)

Conclui-se que, seja no original, seja na tradução, seja nas versões narradas oralmente, cada receptor vai criar para si, com variados níveis de diferença e entendimento – várias interpretações –, uma nova obra regida pela obra “original”. Enfim, tradução literária, para lograr êxito, há de ser sempre recriação¹⁴¹, seja pelas mãos do tradutor, do leitor, ou de ambos. Logo, cremos que é exatamente isso que possibilita as diferenças das traduções de uma mesma obra, e que essas realmente são manifestações aculturadas do “original”.

¹⁴⁰ “The important thing to remember is, we do go on. Trained to become ever more suspicious of our ‘immediate’ or ‘intuitive’ understanding of a text to be translated, we doggedly go on believing in our ability eventually to work through to a correct interpretation. Thwarted over and over in our attempts to find a target-language equivalent for a culture-bound and therefore apparently untranslatable word or phrase, we keep sending mental probes out through our own and the Internet’s neural pathways, hoping to turn a corner and stumble upon the perfect translation. It almost never happens. We almost always settle for far less than the best. But we go on questing. It is perhaps our least reasonable, but also most professional, feature.”

¹⁴¹ Mais uma vez retomando Haroldo de Campos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALLEN, Hervey. *Israfel: vida e época de Edgar Allan Poe*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

ALSTON, William P. *Filosofia da Linguagem*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 1992.

ARROJO, Rosemary. "Tradução". In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1999.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. SP: Editora da UNICAMP, 1994

BÍBLIA *sagrada*. Petrópolis: Vozes, 1983.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 1990.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975.

BASSNETT, Susan & LEVEVRE, André. "General editor's preface". In: LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London & New York: Routledge, 1992.

BERNARDO, Gustavo (org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

BRUNEL, P., PICHOS, Cl. & ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAMARGO, Maria Nazaré de & AMARAL, Pacheco. *Período clássico da hermenêutica filosófica na Alemanha*. São Paulo, EDUSP, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. "Transluciferação mefistofáustica". In: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARVALHAL, Tania Franco. *A tradução literária*. ORGANON. Porto Alegre, Instituto de Letras, vol. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Editora Ática. São Paulo, 1999

CHEVALIER, Ray & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CULLER, Jonathan. *Framing the sign: criticism and its institutions*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1988.

_____. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. New York: Cornell University Press, 1993.

_____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

_____. “Linguagem, sentido e interpretação”. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

_____. “Em defesa da superinterpretação”. In: ECO, Umberto (org.). *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CUNHA, P. L. F.. *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL/Editora Unisinos, 1998.

_____. “Literatura Comparada e Tradução Cultural: processos de hermenêutica e crítica”. In: *X Ciclo de Literatura e Encontro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL- Colóquio Divergências e Convergências em Literatura Comparada Hoje*, 2003, Dourados, MS, 2003.

_____. “Comparatismo e Tradução: práticas antigas, novas epistemologias”. In: *IX Congresso Internacional ABRALIC 2004 Travessias, 2004*, Porto Alegre, RS. Travessias /Programa-Resumos. Porto Alegre, RS : ABRALIC, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DUKE, Dawn Alexis. “Sobre a ilusão da nota do tradutor”. In: *XVL Seminário do GEL (Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo)*, maio/1993, Ribeirão Preto. Anais. São Paulo: GEL, CNPq, 1994, p. 659-664.

DUNNING, John. *Edições perigosas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. “Superinterpretando textos”. In: _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. “Entre autor e texto”. In: _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *Experiences in translation*. Toronto: Toronto University Press, 2001c.

_____. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Edizioni Bompiani (Studi Bompiani), 2003.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003a.

_____. *Sobre a literatura – ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary

Polysystem”. In: VENUTI, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader*. London:

Routledge, 2000.

FLAKSMAN, Sérgio et alli. “O livro traduzido e a cultura nacional”. In: 2^o. *Encontro nacional de tradutores*. Rio de Janeiro: PUCRJ, 1985, p. 40

FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutora*. Campinas: Pontes, 2000.

GAMBIER, Yves et al. “Os tradutores e a transmissão dos valores culturais”. In: DELISLE, Jean & WOODSWORTH, Judith (orgs.). *Os tradutores na história*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GONÇALVES, Fabiano Bruno. *As traduções de Poe no Brasil*. Cadernos do IL/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. No. 23/24/25, 2000/2001/2002. (pp. 177-182)

____. “Tradução literária: o papel do tradutor enquanto sujeito interpretante”. In: *II Colóquio Sul de Literatura Comparada - Encontro ABRALIC 2003, 2004, Geografias Literárias e Culturais: Espaços/Temporalidades*. Porto Alegre, 2004. CD-ROM

GONDRIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. São Leopoldo, Editora UNISINOS, 1999.

GRAFF, Gerald. “Determinacy/Indeterminacy”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

HERMANS, Theo. *Translation's other*. Aula inaugural: University Collage London, 19/03/1996.

HIRSCH, E. D. Jr. *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.

HOLMES, James S. “The name and nature of translation studies”. In: VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2001.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução”. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

JEFFRIES, Lesley. *Meaning in English: an introduction to language study*. New York, Macmillan Press, 1998.

JUNIOR, Elba Martins Diniz. “Microteoria da tradução”. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, nº 1, São Paulo: USP, 1997. p. 27

KAISER, Gerhart R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 224.

LEFEVERE, André. *Translation/history/culture: a sourcebook*. London: Routledge, 1992.

_____. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London & New York: Routledge, 1992.

LEWIS, C. S. *Studies in Words*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

LÔBO, Luiza. “Estética da recepção”. In: SAMUEL, Roger (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2001.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MAILLOUX, Steven. “Interpretation”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas. *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

MENDES, Oscar. “Influência de Poe no estrangeiro”. In: POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. “As traduções do Clube do Livro”. In: *Terras e Gentes: anais do VII congresso*

ABRALIC. Bahia: ABRALIC, 2002. (CD-ROM)

_____. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise sob o ponto de vista discursivo*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002

MOURA, Agenor Soares de. *À margem das traduções*. São Paulo: Arx, 2003.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura. “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001.

NESTROVSKI, Artur Rosenblat. *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

OLINTO, Heidrun Krieger. “Rituais estratégicos na arte de traduzir”. In: MARTINS, Márcia A. P. (org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 1999.

OPIE, Iona & TATEM, Moira. *A dictionary of superstitions*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 117-118.

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. São Paulo: EDUSP, 2005.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática/Secretaria do Estado e da Cultura de São Paulo, 1990.

PATTERSON, Annabel. “Intention”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

PLAZA, Julio. “Introdução: a tradução como poética sincrônica”. In: _____. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.

POE, Edgar Allan. *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York, Doubleday, s/d.

_____. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

_____. *Contos do Terror*. Rio de Janeiro, Newton Compton Brasil, 1997.

_____. “O coração delator”. In: PAES, José Paulo. *Para gostar de ler*. vol. 11. Rio de Janeiro: Ática, 1997. Seleção de José Paulo Paes.

_____. *Contos de imaginação e mistério*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1926.

_____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Cultrix, 1958.

_____. “O coração revelador”. In: RODRIGUES, Jaime (org.). *Horror: antologia*. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera Ltda., 1971.

_____. “O coração denunciador”. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Ediouro, 2003.

____. “O coração revelador”. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 279-284.

PYM, Anthony. “Why Translation Studies Should Learn to be Homeless”. In: MARTINS, Marcia A. P. (org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

QUIROGA, Horácio. “Edgar Allan Poe: a honestidade artística”. In: _____. *A galinha degolada e outros contos seguido de Heroísmos: biografias exemplares*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 120.

RAY, William. “Poulet, Sartre, and Blanchot: Author, Reader, and Work as Intention”. In: _____. *Literary meaning*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.

REBELLO, Lúcia Sá. *A afonia dos tradutores ou a tradução pelo estranhamento? Um estudo comparado de duas traduções em língua portuguesa de Ars Poetica de Horácio*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ROBINSON, Douglas. *Becoming a translator: an accelerated course*. London and New York: Routledge, 1997.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROMANO-SUED, Susana. “Crítica y Traducción: Babel en la Biblioteca”. In: PALERMO, Zulma. *El Discurso Crítico en América Latina II*. Conejidor, 1999.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSE, Marilyn Gaddis. “Preface”. In: _____. *Translation and literary criticism*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

RUEDELL, Aloísio. *Da representação ao sentido: através de Schleiermacher à hermenêutica atual*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. “Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando)”. In: POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

SILVA, Eduardo Costa Ferreira da. “A obra de Émile Zola no Brasil o percurso: do Brasil a Zola”. In: *Terras e Gentes: anais do VII congresso ABRALIC*. Bahia: ABRALIC, 2002. (CD-ROM)

SILVEIRA, Brenno. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos: Editora UNESP, 2004.

STEIN, Ernildo. *Diferença e metafísica: ensaios sobre desconstrução*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language & translation*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 2nd edition.

TESCHE, Adayr. *Interpretação, rupturas e continuidades*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2000.

THE OXFORD English Dictionary on CD-ROM. Version 1.13. Oxford: Oxford University Press, 1994

THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

VIEIRA, Adriana Silene. “As Viagens de Gulliver de Jansen e Lobato”. In: *Terras e Gentes: anais do VII congresso ABRALIC*. Bahia: ABRALIC, 2002. (CD-ROM)

VENUTI, Lawrence. “Canon”. In: _____. “The translator’s invisibility: a history of translation.” London: Routledge, 1995

_____. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London: Routledge, 1998

VINES, Louis Davis. *Valéry and Poe: a literary legacy*. New York: New York University Press, 1992.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*. Québec: Les Éditions du Préambule, 1990.

YEBRA, Valentín García. *En Torno a la Traducción*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1989.

ANEXO

Death-watch beetle

1672 BROWNE *Vulgar Errors* II VII. Few ears have escaped the noise of the Dead-watch, that is, the little clicking sound heard often in many rooms, somewhat resembling that of a Watch; and this is conceived to be of an evil omen or prediction of some person's death .. this noise is made by a little sheath-winged gray Insect, found often in Wainscot, Benches, and Wood-work in the Summer. We have taken many thereof, and kept them in thin boxes, wherein I have heard and seen them work and knock with a little *proboscis* or trunk against the side of the box, like [a] Woodpecker against a Tree. 1691 R. BAXTER *Worlds of Spirits*

203. I have had many discreet Friends that have been affrighted with the Noise called Death-Watch, whereas I have since, near three Years ago, oft found by trial, that this is a Noise made upon Paper, by a little, nimble, running Worm, just like a Louse, but whiter and quicker: And it is most usually behind a Paper pasted Wall, especially to Wainscot; and is rarely, if ever heard, but in the Heat of Summer. 1691 *Athenian Mercury* 18 July. Quest. I have been for some time since accompanied in my Chamber with the Noise of what the common People call a Death-watch .. I would gladly know .. whether the Presage of Death grounded thereon has any other Basis than Superstition. Answ. .. There was such a Noise as this heard in a plain Wall, where there was a little hole eaten with a Worm; we us'd what Endeavours we could to get the little Disturber out of its hole, and after some time, with a little Care, and a Paper Trap, we took it, and it was only a small sort of a Spider. 1708 *Aristotle's New Book of Problems* 131. Q. What is the cause of that clicking Noise in Rooms like the going of a Watch, commonly call'd the Death-watch, so frightful to many, and so ominous? A. This Experience has shewn us to be no more than an old Spider in a Wall. 1735 SWIFT *Miscellanies* V 73. Chambermaids christen this Worm a Death-Watch: Because like a Watch, it always cries *Click*: Then Woe be to those in the House who are sick: For, sure as a Gun they will give up the Ghost. c. 1828 Calvert MS, Pickering, Yorks. (G. HOME *Evolution of an English Town* 215) If there be a death watch heard, then the ailing one need not longer hold on to hope, for it be for that time gone from that house and will not enter again until a corpse be hugged out. 1879 JEFFERIES *Wild Life in a Southern Country* X. Somewhere within doors, in the huge beams or wood-work, the death-tick is sure to be heard in the silence of the night: even now the old folk listen with a lingering dread. 1882 *N & Q* 6th ser. VI 386. In the evening they were .. singing after dinner, when above the sound of the .. voices made itself heard the death-tick .. It had never before been heard in that house; but the head of the family was a scientific man, and it was not in the mind of any of them .. to allude to the popular superstition. Nevertheless, the next day brought the news that the lady of the house had died that evening [in London, where she had gone for an operation]. 1941 F. THOMPSON *Over to Candleford* XXIII. The morning after a death in a hamlet would see them with serious faces discussing the signs which were supposed to have foretold it: the ticking of a death-watch spider.

OPIE, Iona & TATEM, Moira. *A dictionary of superstitions*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 117-118.

death-watch (_____). Also 8 dead-.

1. The popular name of various insects which make a noise like the ticking of a watch, supposed by the ignorant and superstitious to portend death; esp. the death watch beetle, *Xestobium rufovillosum*, or *Trogium pulsatorium*, a book louse of the order Psocoptera.

1668 Wilkins Real Char. ii. v. §2. 127 Sheathed Winged Insects..That of a long slender body, frequent about houses, making a noise like the minute of a Watch..Death Watch.

1700 J. A. Astry tr. Saavedra-Faxardo II. 385 The Death-watch Spiders spread their curious Hair.

1762 Goldsm. Cit. W. xc, I listened for death-watches in the wainscot.

1817 Kirby & Spence Introd. Ent. II. xxiv. 383 A little wood-louse..–which on that account has been confounded with the death-watch–is said also..to emit a ticking noise.

1828 Stark Elem. Nat. Hist. II. 272 Both sexes, in the season of love, have the habit of calling one another by striking rapidly with their mandibles on the wood..This noise, similar to the accelerated beating of a watch, has occasioned..the vulgar name of Death-watch.

1877 Encycl. Brit. VI. 132/2 Many of the Malacodermata are wood-borers; these include the Death-watch Beetles (*Anobium*).

1881 Besant & Rice Chapl. of Fleet I. 294 Last night I heard the death-watch.

1925 E. G. Blake Enemies of Timber vi. 136 The death-watch beetle..confines its activities exclusively to structural timbers, and is practically identical in its methods and habits with the common furniture beetle.

1955 Times 9 May 5/2 The death-watch beetle did not attack sound and permanently dry timber.

1964 N. E. Hickin Household Insect Pests v. 56 One interesting habit shown by the species *Trogium pulsatorium* is the tapping noise which it produces by vibrating its abdomen against a material such as paper. It is probable that the first reference to the 'Death Watch' concerned this Book Louse and not the wood-boring beetle.

1969 R. F. Chapman *Insects* xxviii. 575 The death watch beetle, *Xestobium*, produces tapping sounds by bending its head down and banging it against the floor of its burrow.

Evil eye

evil eye. (Phrases, to bear, cast, look with, an evil eye.)

a. A look of ill-will.

c1000 *Liber Scintillarum* xxvii. (1889) 102 Unclænnyss eage yfel [oculus malus]
withersacung..gemænsumiaÐ man.

1382 Wyclif *Mark* vii. 22 Fro withynne, of the herte of men comen..vnchastite, yuel y_e,
blasphemyes.

1526-34 Tindale *Matt.* xx. 15 Ys thyne eye evyll because I am good.

1611 Bible *Mark* vii. 22 Lasciuiousnesse, an euill eye [Rev. V. an evil eye], blasphemie.

a1639 W. *Whately Prototypes* i. xx. (1640) 202 Why should wee..beare an evill eye towards
them?

1645 Quarles *Sol. Recant* x. 79 Let not thine eyes be evill.

1704 Addison *Italy* (1733) 58 They look with an evil eye upon Leghorne.

1875 Jowett *Plato* (ed. 2) I. 394 Patriotic citizens will cast an evil eye upon you as a subverter
of the laws.

b. A malicious or envious look which, in popular belief, had the power of doing material
harm; also, the faculty, superstitiously ascribed to certain individuals, of inflicting injury by a
look. Cf. Fr. mauvais œil, It. malocchio.

1796 *Statist. Acc. Scot.* XVIII. 123 The less informed..are afraid of their [old Women's] evil
Eye among the cattle.

1797 J. Dallaway Acc. Constantinople 391 Nothing can exceed the superstition of the Turks respecting the Evil Eye of an enemy or infidel.

1834 Lytton Pompeii i. iii, He certainly possesses the gift of the evil eye.

1871 Reade Terrible Tempt. xxxiii, Or if you didn't kill him, you'd cast the evil eye on him.

1879 G. F. Jackson Shropsh. Wood-bk. s.v. Evil, 'E's a nasty downlookin' fellow—looks as if 'e could cast a nev'l-eye upon yo'.

(The Oxford English Dictionary on CD-ROM. Version 1.13. Oxford: Oxford University Press, 1994)