UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA
GERAL

JULIANA MENDES DE OLIVEIRA

Um estudo de marcadores culturais nas traduções do conto *The Gold Bug* de Edgar Allan Poe

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral
do Departamento de Linguística da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Mestre em Letras. (Área de
concentração: Estudos Tradutológicos)

Orientador: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

São Paulo
2012

Ao meu amado Cristiano,

por seu companheirismo e dedicação,

por ter sido meu alicerce,

por ter sempre acreditado em mim

e por jamais ter permitido que eu desistisse.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Francis Aubert, por ter me aceito como orientanda, por sua dedicação, seus conselhos sempre sábios e por sempre ter acreditado no meu potencial.

Aos professores das disciplinas que cursei durante o Mestrado, Luciana Salazar Salgado, Norma Discini, Beth Brait, Ivã Carlos Lopes e John Milton por todo o conhecimento que me proporcionaram para o enriquecimento deste trabalho.

Aos professores Lenita Esteves e João Azenha Junior, pelas valiosas sugestões e orientações na ocasião do meu Exame de Qualificação.

Aos funcionários do Departamento de Linguística, Érica Flávia de Lima, Ben Hur Euzébio e Robson Dantas Vieira, pela gentileza com que me atenderam e por todo suporte que me ofereceram nas questões administrativas.

À colega de curso, Vilma Soares, pelas várias palavras de incentivo que me ajudaram a seguir em frente.

Aos meus pais, Antonio e Josilda e ao meu irmão, Leonardo, pela compreensão e pelo apoio.

Ao meu marido, Cristiano, por seu amor, paciência, carinho e dedicação em todas as horas difíceis, por ter me incentivado a prestar o processo seletivo e por seu imenso apoio durante todo o período do Mestrado.

RESUMO

A proposta desta pesquisa consiste em um trabalho de Linguística Aplicada que proporcione uma reflexão empírica sobre o fazer tradutório, em especial no que tange ao tratamento dado aos marcadores culturais linguisticamente expressos no texto original. A análise será desenvolvida a partir do cotejo do conto *The Gold Bug* do escritor Edgar Allan Poe no original em inglês com três traduções do texto original para o português brasileiro. O cotejo será executado aplicando-se a ferramenta de descrição das modalidades de tradução (Aubert 1998, 2006a, derivados dos *procédés techniques de la traduction*, de Vinay & Darbelnet (1958), como forma de identificar questões culturais e linguísticas, discutindo as soluções adotadas por cada um dos tradutores para trechos culturalmente marcados e dificuldades léxico-gramaticais. Pretende-se, assim, compreender as relações de equivalência entre as línguas, bem como suas diferenças e convergências culturais. Com tal intuito, serão invocados os Estudos Tradutológicos com auxílio da Linguística, bem como o auxílio pontual da Literatura Comparada e da Antropologia (Estudos Interculturais). Como resultado final, espera-se que o mapeamento das soluções tradutórias faculte generalizações sobre os métodos de tradução adotados.

Palavras-chave: *Marcadores Culturais, Estudos de Tradução, Linguística Aplicada, Literatura Comparada, Estudos Interculturais.*

ABSTRACT

This investigation is proposed as a piece of Applied Linguistics offering an empirical review of the translation process, particularly in what concerns the treatment of cultural markers as linguistically expressed in the source text. Our analysis will be conducted based on a comparison between the short story *The Gold Bug* by Edgar Allan Poe in its original English version with three different translations of the original text published in Brazilian Portuguese. The comparison shall be carried out using as a descriptive tool the translation modalities (Aubert 1998, 2006a, as derived from Vinay & Darbelnet's *procedées techniques de la traduction* (1958), so as to identify the cultural and linguistic issues involved, discussing the solutions offered by each translator for the culturally marked passages and for the lexical-grammatical difficulties encountered. In this fashion, we expect to shed light on the equivalence relationships between the languages, as well as on the cultural differences and convergences. With this purpose in mind, we will fundamentally resort to Translations Studies with assistance of Linguistics, and with the accurate assistance of Comparative Literature and Anthropology (or Intercultural Studies). As a final result, we expect that the survey of the translation solutions will enable generalizations on the translation methods employed.

Keywords: *Cultural Markers, Translation Studies, Applied Linguistics, Theory of Literature, Intercultural Studies.*

Sumário

INTRODUÇÃO	10
 CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	19
1.1 Domínio culturais de Nida (1945).....	19
1.2 Os gêneros de discurso de Bakhtin (1950).....	20
1.3 Jakobson (1959).....	20
1.4 Mounin (1963).....	22
1.5 Equivalência formal <i>versus</i> equivalência dinâmica: o modelo de Nida (1964).....	22
1.6 Hoebel & Frost (1976).....	23
1.7 Tradução semântica <i>versus</i> tradução comunicativa: o modelo de Newmark (1981).....	23
1.8 Barbosa (1990).....	24
1.9 Modalidades de tradução: o modelo de Aubert (1998).....	26
1.10 Estrangeirização e domesticação: os conceitos de Venuti (1998).....	26
1.11 Milton (1998).....	27
1.12 Amorin (2005).....	27
1.13 Aubert (2006a).....	28
1.14 Modalidades de tradução: o modelo revisitado de Aubert (2006b).....	28
1.15 Azenha Júnior (2006).....	30
1.16 Adaptação local e adaptação global: o modelo de Cintrão & Zavaglia (2007).....	30
1.17 Milton (2010).....	31
 CAPÍTULO 2: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO <i>THE GOLD BUG</i> DE EDGAR ALLAN POE.....	33
2.1 Breve biografia do autor.....	33
2.2 Sobre o enredo.....	34
2.3 Contextualizando a obra.....	36
2.4 Sobre as traduções escolhidas.....	45
2.5 Tradução literária.....	46

CAPÍTULO 3: MARCADORES CULTURAIS DE NÍVEL LEXICAL.....	51
3.1 Léxico e sociedade: os termos <i>negro</i> e <i>massa</i> da língua inglesa.....	54
3.1.1 O termo <i>massa</i>	54
3.3 O termo <i>negro</i>	58
3.3 O termo <i>nigger</i>	67
3.4 Expressões do latim: os termos <i>scarabaeus</i> e <i>scarabaei</i>	71
3.4 Léxico e sistemas de medição.....	73
3.5 Léxico, fauna e flora.....	75
3.5.1 O termo <i>marsh-hens</i>	76
3.5.2 O termo <i>bristly palmetto</i>	78
3.6 Síntese dos resultados.....	79
 CAPÍTULO 4: MARCAS DIALETAIS E SINTÁTICO-SEMÂNTICAS.....	 87
4.1 Marcas dialetais.....	88
4.2 Questões sintático-semânticas.....	97
4.2.1 Expressões idiomáticas.....	98
4.2.2 Questões gerais de sintaxe e sentido.....	108
4.3 Síntese dos resultados.....	114
 CAPÍTULO 5: O CONTO COMO GÊNERO DE DISCURSO: MARCADORES CULTURAIS DE NÍVEL DISCURSIVO.....	 123
5.1 Os gêneros do discurso segundo Bakhtin.....	123
5.2 O <i>conto</i> como gênero de discurso.....	127
5.3 Marcadores culturais de nível discursivo.....	129
5.3.1 Marcas discursivas socioculturais.....	130
5.3.2 Marcas discursivas linguístico-culturais.....	136
5.3.3 Aspectos discursivos gerais: adaptação, domesticação e estrangeirização.....	141
 CONCLUSÃO.....	 145

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150
--	------------

Introdução

Entendendo o conceito de marcador cultural

A identificação de marcadores culturais linguisticamente expressos nos textos originais e sua tradução vem sendo objeto de preocupação tanto nos Estudos de Tradução, porque ainda não se chegou a um consenso sobre a própria definição de marcador cultural (Aubert 2006a), quanto no exercício profissional da tradução, em que a todo instante, o tradutor se depara com os seguintes dilemas: (i) decidir entre manter o termo ou trecho original ou inserir uma nota de rodapé explicativa referente ao mesmo; (ii) dúvidas em adaptar o texto-fonte ao contexto de recepção do texto-meta, descartando o sentido original, ou simplesmente suprimir na tradução o trecho culturalmente marcado para evitar um problema de tradução, assumindo os riscos que a lacuna pode trazer para o entendimento global do texto-fonte.

É fato que língua e cultura são dois fenômenos intrínsecos um ao outro, e que, portanto, manifestam-se conjuntamente em qualquer sociedade, daí utilizarmos a expressão “complexo língua/cultura”. Conforme elucida Aubert (2006a: 24):

Admita-se, inicialmente, que toda língua é um fato cultural. Integra e articula toda uma gama de comportamentos dos grupos sociais que dela se servem, e constitui um dos instrumentos mais elaborados de pensar, dizer e atuar sobre o mundo no seio das relações sociais intra- e intergrupos. Se assim é, de princípio tudo na língua – e toda expressão da língua na fala – porta em si uma ou mais marcas reveladoras deste vínculo cultural, traços que remetem a conjuntos de valores, de padrões comportamentais, linguísticos e extralinguísticos, que, tanto quanto os traços pertinentes fonológicos, gramaticais e semânticos, individualizam e caracterizam ou tipificam determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas/culturas, próximas ou distantes (por qualquer critério de proximidade ou distância que se queira adotar).¹

Devido a essa questão, pode parecer contraditória a utilização da expressão “trecho culturalmente marcado”, pois em um primeiro momento, esta parece pressupor que alguns trechos não o são, o que seria uma contradição se considerarmos o princípio regente da expressão “complexo língua/cultura”. Desse modo, convém esclarecer que quando dizemos que determinado trecho de um texto é “culturalmente marcado”, isto se refere a um trecho culturalmente específico, portador de marcadores culturais comumente encontráveis naquela

¹ AUBERT, Francis Henrik. *Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução*. Revista de Estudos Orientais, São Paulo, v. 5, 2006.

língua e não em outra, comuns naquela cultura e não em outra. Ademais, podemos dizer que há dois níveis de marcação cultural, sendo o primeiro de caráter mais geral, que forma um conjunto *sui generis* o qual compõe um determinado complexo língua/cultura, não confundível com qualquer outro complexo língua/cultura. O segundo nível, de caráter mais específico, é aquele que contém os elementos culturais comumente encontráveis em uma determinada língua, que adota um certo “modo de dizer”. Nida (1945)² denomina cultura linguística esse “modo de dizer”, o qual possui marcadores linguísticos específicos. Aqui, portanto, as expressões “trecho culturalmente marcado” e “marcador cultural” se configuram como um conceito operacional, que serve como ferramenta para a descrição de elementos linguísticos (como expressões idiomáticas) e extralinguísticos (como o léxico que nomeia o domínio da ecologia, da cultura material, da cultura social e da cultura religiosa), conforme classifica Nida (1945). Assim sendo, quando utilizarmos a expressão “complexo língua/cultura”, esta referir-se-á ao contexto geral da relação linguístico-cultural, e quando utilizarmos as expressões “trecho culturalmente marcado” e “marcador cultural”, estas funcionarão como um conceito operacional que será utilizado em um contexto específico da relação entre língua e cultura durante a análise que se seguirá.

A fim de dar contorno à nossa proposta de pesquisa, exporemos a seguir o conceito de marcador cultural em si, quanto às suas definições e abordagens.

No tocante à nomenclatura do conceito, encontramos na literatura da área pelo menos dois exemplos: o termo “marcador cultural” (Aubert 2006a) e o termo “marca cultural” (Azenha Junior 2006). Ao longo de nosso estudo, utilizaremos um termo pelo outro indistintamente, haja vista que ambos atendem aos nossos objetivos.

Aubert (2006: 25) postula que há pelo menos três dimensões de marcas distintas encontráveis nas línguas: i) dimensão gramatical (como marcação de gênero, número e conjugação verbal); ii) dimensão discursiva (que inclui marcas nas intertextualidades que podem fazer sentido em um contexto e não fazer em outro); iii) dimensão referencial (que se refere aos domínios culturais de Nida: ecológico, material, social e religioso). Em relação a essas três dimensões de marcas, afirma o autor:

Todas essas marcas serão aqui denominadas marcadores culturais, e admitimos, no que interessa à tradução e ao traduzir, que representam, ao lado da função poética da linguagem, as principais dificuldades tanto do fazer tradutório quanto da reflexão sobre o traduzir. No limite, podem implicar a admissão da inviabilidade intrínseca ou a relativização profunda do ato tradutório.

² NIDA, Eugene. *Linguistics and ethnology in translation problems*. In: Word II, 1945.

E mais adiante:

O objeto de estudo aqui proposto não é composto pelas línguas, enquanto sistemas ou estruturas abstratas, e sim pelos atos de enunciação, de fala, de produção verbal, que se realizam, por definição, em contextos e co-textos específicos. Nesta perspectiva, o marcador cultural será visto menos como um fato de dicionário e mais como de discurso. Assim, ao observarmos um texto ou segmento de linguagem verbal, o fazemos sobre termos e fases atualizados em contexto. E uma das características definidoras dos objetos assim observados reside, justamente, em encontrar-se em determinado co(n)texto de atualização. (Aubert 2006a: 28)

Por fim, Aubert (2006a: 30) postula ainda que a existência do marcador cultural se torna evidente somente no confronto pela diferenciação, pontuando ainda que “(...) a noção de marcador cultural remete a um elemento distintivo, isto é, a algo que diferencia determinada solução expressiva linguisticamente formulada de outra solução tida por parcial ou totalmente equivalente”.

Da mesma forma que Aubert, Azenha Junior (2006) também associa o seu entendimento do conceito de marca cultural a condições como o contexto de atualização, elementos discursivos e questões referenciais. Utilizando o apoio teórico da Linguística Textual em relação aos conceitos de referência e referenciação, Azenha Junior (2006: 19) propõe um alargamento do conceito de marca cultural, que compreenda uma “noção de interação calcada na experiência”.³, de modo que essa noção seja “responsável pelos shiftings interpretativos de um mesmo fenômeno”. Postula ainda que “(...) a marca cultural do texto a ser traduzido – entendida esta mais no modo como cada um lê e interpreta o mundo – desloca-se da relação entre um item lexical e seu correspondente extralinguístico para o interior da tessitura do discurso.” (Azenha Junior 2006: 20). Por fim, o autor convida a uma redefinição do conceito de marca cultural, “a ser buscado não mais na chamada ‘realidade extralinguística’”, e sim “no modo como cada cultura enxerga o mundo e o reconstrói no interior do discurso.” (Azenha Junior 2006: 30).

Acreditamos que as questões acima levantadas sugerem que uma investigação do processo tradutório, que considere mais cuidadosamente o trabalho com os marcadores culturais, mostra-se relevante tanto para os Estudos de Tradução quanto para tradutores. Com tal intuito, será útil a aplicação de um modelo revisado e atualizado das modalidades de tradução, proposto por Aubert (2006b), modelo inicialmente intitulado como procedimentos

³ AZENHA JÚNIOR, João. *Linguística Textual e Tradução: redefinindo o conceito de marca cultural*. In: TradTerm 12. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2006.

técnicos da tradução, elaborado originalmente por Vinay e Darbelnet (1958) ⁴.

A dimensão linguística da tradução

Desde os primórdios de sua existência, a tradução foi muitas vezes encarada apenas do ponto de vista prático. Ao mesmo tempo, muitos pensadores ao longo da história refletiram sobre a tradução, porém, sem dar a essas reflexões um contorno de estudo formal. Com o tempo, foram surgindo algumas teorias a respeito do fazer tradutório. Segundo Milton (1998: 25) ⁵, a primeira tentativa de formalização de uma teoria de tradução ocorreu em meados do século XVII na Inglaterra. Dentro do campo da Linguística, a operação de traduzir passou a ser objeto de reflexão teórica em meados de 1950. Segundo Mounin (1975), foi o linguista Fedoróv o primeiro a sugerir a inclusão dos estudos da tradução dentro do campo de investigação da ciência linguística. Ainda que se admitam outras facetas ao ato tradutório, tais outras facetas (aparentemente “não-linguísticas” ou extralinguísticas) também são encontráveis em todas as demais situações de uso da linguagem articulada humana. Assim, sem risco de erro, é lícito afirmar que a dimensão linguística do fenômeno é sua dimensão definidora, primordial: ao se transpor um texto de um código linguístico para outro, isto se faz mediante um conjunto de operações linguísticas, resultando em um produto também linguístico (o texto traduzido), conforme lemos nas palavras de Mounin (1975: 27):

Mas toda operação de tradução – tem razão Fédorov – comporta, basicamente, uma série de análises e de operações especificamente dependentes da linguística e suscetíveis de serem mais e melhor esclarecidos pela ciência linguística aplicada corretamente do que por qualquer empirismo artesanal. Poderemos dizer, se fizermos questão disto, que, tal como a medicina, a tradução é ainda uma arte, mas uma arte alicerçada numa ciência. Os problemas teóricos suscitados pela legitimidade ou ilegitimidade da operação de traduzir, e por sua possibilidade ou impossibilidade, só podem ser esclarecidos em primeiro lugar no quadro da ciência linguística. ⁶

Partindo, portanto, da dimensão linguística da tradução, nossa proposição é a de uma reflexão teórica a respeito do ato tradutório, feita a partir de sua aplicação em textos literários escritos originalmente em inglês e suas traduções para o português, aplicação esta que deve contribuir para os Estudos da Tradução, pois irá oferecer, *inter alia*, uma plataforma sólida em que os modelos teóricos são testados na prática, de modo a incidir seja na corroboração,

⁴ VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris, Didier, 1958.

⁵ MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁶ MOUNIN, G. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975 [1963].

ampliação ou revisão dos mesmos ou ainda na refutação destes e consequente abertura a novas abordagens. Além disso, os conhecimentos das teorias da tradução e da linguística aplicados ao cotejo do texto original com o texto traduzido, oferecem o suporte teórico que permite analisar os mecanismos e estratégias utilizadas pelos tradutores, a fim de averiguar não somente os procedimentos linguísticos envolvidos, mas também questões de ordem extralinguística, quais sejam, os aspectos culturais presentes no texto-fonte, bem como os procedimentos adotados pelos tradutores para manter, modificar parcialmente ou adaptar esses aspectos ao contexto de recepção do texto-meta. De tal sorte, uma análise contrastiva entre duas línguas na tradução literária deve iluminar as diferenças culturais e as formas de interpretação dessas diferenças no contexto de recepção.

Se assumirmos que embora diferentes, todas as línguas e culturas possuem algum grau de equivalência, então a questão da equivalência na diferença, segundo Jakobson (1959)⁷ é o principal problema da linguagem e por consequência, a principal preocupação da Linguística. Contudo, Jakobson também postula que “quem diz sinonímia não diz equivalência completa”, ou seja, um par de vocábulos ditos correspondentes em duas línguas distintas podem ser considerados sinônimos apenas em determinados contextos, por haver uma ou mais intersecções semânticas entre o vocábulo da língua-fonte e o vocábulo da língua-meta. Contudo, se consideramos todos os co-textos e contextos nos quais estes vocábulos podem aparecer, veremos que a sinonímia não se verifica em todos os casos. Assim, dada a centralidade da noção de equivalência tanto na teoria quanto na prática da tradução, a pesquisa proposta terá como apoio teórico nessa questão as postulações encontradas em Jakobson (1959), Nida (1969) e Newmark (1981). Quanto às questões relacionadas às modalidades de tradução, marcadores culturais, domínios culturais e adaptação, tomaremos por base teórica os textos de Aubert (1998, 2006a 2006b), Nida (1945), Cintrão & Zavaglia (2007), Amorim (2005) e Milton (2010).

Objetivos

A pesquisa aqui proposta pretende se constituir em uma análise de ordem qualitativa que seja a um só tempo linguística e antropológica de uma obra literária do escritor Edgar Allan Poe traduzida para a língua portuguesa. A partir do cotejo do texto original em inglês com três de suas traduções para o português brasileiro, objetivamos:

⁷ JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969 [1959].

- a) Proceder à descrição e análise de marcadores culturais a partir do modelo teórico das modalidades de tradução (Aubert 1998, 2006b), o qual proverá subsídios para compreender as estratégias dos tradutores para lidar com os marcados culturais, verificando a manutenção ou adaptação de aspectos culturais da língua inglesa no contexto de recepção do português brasileiro. Nesse ponto, nos apoiaremos também no arcabouço teórico oferecido pelo modelo dos domínios culturais de Nida (1945), bem como pelos conceitos de estrangeirização e domesticação propostos por Venuti (1998).
- b) Analisar marcadores culturais em três níveis linguísticos: lexical, sintático-semântico e discursivo, proporcionando assim uma concepção mais abrangente do trabalho dos tradutores com esses marcadores.
- c) Verificar o procedimento de cada um dos tradutores quanto ao modo de atualização do complexo do tempo e do espaço do texto-fonte para o texto-meta;
- d) A partir do trabalho de linguística aplicada aqui pretendido, efetuar o teste de alguns modelos descritivos da área de Estudos de Tradução na prática, quais sejam, os de Aubert (2006b), Nida (1945), Nida (1964) e Newmark (1981) e Cintrão & Zavaglia (2007), visando verificar se tais modelos são aplicáveis à realidade da tradução literária que envolve o par linguístico inglês e português brasileiro.

Corpus e Metodologia

Para fins de descrição e análise da pesquisa proposta, foi selecionado o conto *The Gold Bug* (conhecido em português como “O Escaravelho de Ouro”) do escritor Edgar Allan Poe e três de suas traduções brasileiras para a língua portuguesa.

As razões que motivaram a escolha desse texto, para além das motivações estritamente pessoais – como empatia com a obra do autor – visaram principalmente propiciar uma situação tradutória com desafios específicos; no caso em tela, as marcas estilísticas – na sintaxe e no léxico – que se mostram significativamente mais rebuscadas do que o uso corrente no inglês contemporâneo, o que certamente representou um desafio para os tradutores além é claro, da questão diacrônica e o problema de optar entre o contemporâneo e o anacrônico no texto em português. Além disso, esse conto de Poe em particular, possui muitos aspectos culturais (termos culturalmente marcados, marcas dialetais entre outros) o que, portanto, corrobora nosso objetivo de investigação acerca dos marcadores culturais. Tendo em vista que todas as relações entre língua e cultura são passíveis de análise, o que nos

interessa, *inter alia* é a maneira como esses tradutores interpretaram as marcas culturais do texto em inglês e as transferiram para o seu texto em português.

A metodologia e o processo de análise serão desenvolvidos da seguinte forma: selecionamos um trecho do texto original em inglês, o qual é cotejado com três respectivas traduções diferentes em português. A seleção de trechos foi feita por meio de análise prévia para a identificação de trechos com maior densidade de marcadores culturais. Essa análise prévia deu-se através da leitura dos textos e aplicação do conceito de marcador cultural conforme abordado no início desta introdução. Após a seleção do trecho do original e de suas respectivas traduções, passamos à análise do cotejo, aplicando o modelo das modalidades de tradução (Aubert 1998, Aubert 2006b), o modelo dos domínios culturais (Nida 1945), o modelo de equivalência formal *versus* equivalência dinâmica de Nida (1964) e o modelo de tradução semântica *versus* tradução comunicativa de Newmark (1981), visando identificar as estratégias adotadas pelos tradutores, concentrando nosso foco de análise principalmente nas soluções por eles utilizadas para trabalhar com os marcadores culturais, mas também procurando localizar potenciais dificuldades léxico-gramaticais, sintático-semânticas e discursivas e o procedimento adotado pelos tradutores para solucionar essas dificuldades. A partir da aplicação destes modelos, espera-se identificar nas semelhanças e nas diferenças entre as traduções a existência de um padrão de comportamento tradutório.

Marco teórico

A bibliografia selecionada para a presente pesquisa engloba dicionários monolíngues da língua inglesa e da língua portuguesa, além de trabalhos da Antropologia Cultural, da Sociologia, da História e da Teoria Literária (incluindo alguns trabalhos sobre Edgar Allan Poe), bem como alguns trabalhos da área de Linguística Geral, Estudos do Discurso e Estudos de Tradução. Contudo, nosso marco teórico se concentra especialmente na área dos Estudos de Tradução.

Para tratar da questão das marcas culturais, adotaremos a literatura que aborda as seguintes questões:

- a) Marcadores culturais;
- b) Língua e cultura;
- c) Modalidades de tradução;
- d) Domínios culturais;
- e) Equivalência;

- f) Adaptação;
- g) Tradução Estrangeirizadora x Tradução Domesticadora.
- h) Gêneros de Discurso

Assim sendo, para proceder à análise do *corpus* selecionado, tomaremos por base o modelo das modalidades de tradução revisado em Aubert (1998; 2006a), derivado da tipologia dos procedimentos técnicos da tradução, inicialmente proposto por Vinay e Darbelnet (1958) e utilizando algumas das contribuições de Barbosa (1990); em relação ao modelo de domínios culturais, utilizaremos a abordagem proposta inicialmente por Nida (1945), e também alguns dos desdobramentos do modelo propostos por Aubert (2006b) e Cintrão & Zavaglia (2007), sendo que destas últimas, também abordaremos o conceito de adaptação proposto pelas autoras; no tocante ao conceito de marcadores culturais, tomaremos por base o que encontramos em Aubert (2006a) e Azenha (2006). Visando fornecer à análise um olhar antropológico, tomaremos por base algumas considerações feitas pelos antropólogos Hoebel & Frost (2006), no que concerne a relação entre língua e cultura. No tocante à questão da equivalência, será utilizada a distinção entre equivalência dinâmica e equivalência formal de Nida (1964) e como contraponto, o modelo de Newmark (1981) relacionado aos conceitos de tradução semântica e tradução comunicativa. Em relação ao conceito de adaptação, serão utilizadas as reflexões propostas por Amorim (2005) e Milton (2010). Quanto à distinção entre tradução estrangeirizadora e tradução domesticadora, tomaremos por base a teoria de Venuti (1998). Além disso, para a constituição de um quadro teórico mais geral, buscaremos apoio particularmente nas reflexões teóricas sobre o fazer tradutório de Jakobson (1959), Mounin (1977) e Milton (1998). Por fim, levando em consideração que o texto escolhido para o *corpus* de análise é um conto, portanto, um gênero literário, tomaremos como apoio teórico as reflexões de Bakhtin (1950) no intuito de discutir o conceito de gênero de discurso aplicado à tradução de marcadores culturais de nível discursivo.

Capítulo a capítulo

No primeiro capítulo será apresentada em ordem cronológica, uma contextualização histórica dos modelos descritivos e teorias selecionadas como marco teórico, relatando a importância e as razões que motivaram a escolha dos mesmos para a escrita desta dissertação.

Em seguida, no segundo capítulo, faremos a apresentação e a contextualização histórica e literária da principal obra de nosso *corpus*, isto é, o conto *The Gold Bug* de Edgar Allan Poe, o qual também inclui alguns aspectos gerais da vida e da obra do autor.

Os três capítulos subsequentes trazem cada um deles, uma abordagem de marcadores culturais em três níveis linguísticos: lexical, sintático-semântico e discursivo, sendo que no segundo, também incluímos as marcas dialetais.

Assim sendo, no terceiro capítulo, abordaremos a relação entre léxico e cultura, a partir da aplicação da teoria dos domínios culturais em alguns itens lexicais específicos que se destacam nas traduções, tais como os termos *massa* e *negro* da língua inglesa, os quais objetivamos verificar de que forma se constituem como marcadores culturais de nível lexical.

Posteriormente, no quarto capítulo, discorreremos sobre as marcas dialetais e sintático-semânticas. Nosso enfoque é nas características dialetais peculiares da fala do personagem Júpiter, que é grafada de modo a representar uma variante não-padrão da língua falada no texto original, verificando pelo cotejo de que forma os tradutores lidaram com essas marcas da representação da fala de Júpiter. A partir da análise comparativa, discutiremos o conceito literário de *Eye dialect* aplicado à tradução. Além disso, abordaremos também as expressões idiomáticas do inglês e a forma como os tradutores adaptaram essas expressões para língua portuguesa ou mantiveram-nas no texto por meio de tradução literal, e também como expressões não-idiomáticas do inglês foram transformadas em expressões idiomáticas do português brasileiro na tradução. Além disso, também serão verificadas algumas questões gerais de sintaxe e sentido.

Por fim, no quinto e último capítulo, falaremos do conceito de gênero de discurso de Bakhtin aplicado ao gênero conto, de modo a avaliar os processos textuais desenvolvidos pelos tradutores levando em consideração o conto enquanto gênero de discurso, dando ensejo a uma abordagem de marcadores culturais no nível discursivo.

Capítulo 1

Fundamentação teórica

No que concerne às teorias escolhidas para a presente pesquisa, há algumas tradicionais, tais como Nida (1945) e Jakobson (1959), e outras mais recentes como Aubert (2006) e Milton (2010). Por certo, é notável a distância no tempo existente entre essas teorias. Todavia, é mister salientar que cada teoria selecionada para a descrição e análise desta pesquisa serve a seu propósito. A seguir, apresentamos cronologicamente os fundamentos teóricos que compõem a base desta pesquisa.

1.1 Domínios Culturais de Nida (1945)

Na linha do tempo, o primeiro trabalho é de Eugene Nida (1945). Não obstante o histórico do autor dedicado aos Estudos de Tradução e ao ofício de tradutor, conhecido, sobretudo por seu trabalho de tradução da Bíblia, este artigo de Nida foi escolhido particularmente por nos oferecer o modelo dos domínios culturais, o qual julgamos ser muito proveitoso para uma pesquisa desta natureza. Devido a sua tipologia que relaciona léxico e cultura, consideramos este texto fundamental para um estudo mais meticuloso acerca dos marcadores culturais na tradução, por isso, é um dos marcos teóricos de nossa pesquisa e, por uma feliz coincidência, o primeiro na cronologia de nosso arcabouço teórico. Aqui, Nida classifica os domínios culturais da linguagem em quatro, conforme nos explica Aubert (2003)⁸ e Cintrão e Zavaglia (2007).

- a) *Domínio ecológico*: relativo a todos os objetos, seres ou eventos naturais, não produzidos ou moldados pelo homem, tais como os que pertencem à fauna, flora, hidrografia, paisagens naturais.
- b) *Domínio da cultura material*: termos que designam objetos, espaços, criados pelo homem ou por ele transformado, relativo a tudo que é fruto da atividade humana.
- c) *Domínio da cultura social*: termos relacionados a relações sociais de uma forma geral ou como melhor definem Cintrão & Zavaglia (2007: 8): “termos que designam o próprio homem, suas classes, funções sociais e profissionais, origens, relações

⁸ AUBERT, Francis Henrik. *Traduzindo as diferenças extra-lingüísticas. Procedimentos e condicionantes*. TradTerm, São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2003.

hierárquicas, bem como as atividades e eventos que estabelecem, mantêm ou transformam essas relações, inclusive atividades lingüísticas.”⁹

- d) *Domínio da cultura ideológica*: termos relacionados aos sistemas de crenças, relativo às religiões, englobando desde as diversas mitologias até as entidades espirituais e os eventos gerados por estas.¹⁰
- e) *Domínio da cultura lingüística*: este domínio opera no nível da interdizibilidade, sendo, portanto o que pode oferecer mais dificuldades à tradução. Segundo Aubert (2006b: 67), este domínio representa “o modo de dizer peculiar a determinado complexo língua-cultura, os idiomatismos de expressão, de significado, de conotação.”

11

1.2 Os gêneros de discurso de Bakhtin (1950)

A seguir, em nossa cronologia, vem um trabalho que não é na área de tradução, porém é notável na área de estudos da linguagem: o de Mikail Bakhtin (1950), intitulado *Estética da Criação Verbal*. Tendo em vista o fato de que o texto original de nosso *corpus* de análise é um conto de Edgar Allan Poe, constituindo, portanto, um gênero literário, consideramos importante abordar a questão do gênero, e para tal, nossa base teórica será o conceito de gênero de discurso de Bakhtin, o que nos permitirá analisar de que modo as características do gênero literário *conto* influenciam ou determinam as escolhas dos tradutores. Os estudos de Bakhtin são responsáveis, *inter alia*, pela formação de disciplinas como a Análise do Discurso, a Pragmática e a Teoria da Enunciação, contribuindo enormemente para o desenvolvimento atual das ciências da linguagem. No trabalho supracitado, discute amplamente o conceito de gênero de discurso. Essa categoria do pensamento bakhtiniano nos auxiliará a entender de que maneira os tradutores trabalharam com o conto enquanto gênero, além de auxiliar na identificação de marcadores culturais no nível discursivo.

1.3 Jakobson (1959)

⁹ CINTRÃO, H. P.; ZAVAGLIA, A.. *Domínios culturais e função poética como condicionantes da adaptação dentro da tradução: reflexões sobre o conceito de adaptação*. In: VI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. Caderno de Resumos do VI Encontro Regional da ABRALIC, p. 1-11.

¹⁰ Vale lembrar que Nida utiliza o termo “cultura religiosa”. O termo “cultura ideológica” é um desdobramento desse termo proposto pelos autores supracitados.

¹¹ AUBERT, Francis Henrik. *Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida*. Revendo a ferramenta de análise. Revista Literatura e Sociedade, São Paulo: DTLLC/FFLCH/USP, v. 9, p. 60-69, 2006.

Assim como Bakhtin, o linguista Roman Jakobson (1959) também deu grandes contribuições às ciências da linguagem. Conhecido por seus trabalhos sobre as funções da linguagem, Jakobson foi o primeiro linguista a discutir a relação entre a Linguística e o fazer tradutório. Em seu livro, *Linguística e Comunicação*, no capítulo intitulado *Aspectos Linguísticos da Tradução*, Jakobson contextualiza a tradução no âmbito das operações linguísticas.

Jakobson propõe uma classificação simples de tipos de tradução que, no entanto, viria a dar ensejo a outras mais complexas. Tendo como base a teoria dos signos, o autor propõe três categorias de tradução:

- a) *Tradução intralingual* ou reformulação, que seria a interpretação dos signos verbais utilizando signos da mesma língua. Como exemplo, podemos citar textos da área médica de difusão em massa em revistas, jornais e na internet. Visando a compreensão do público leigo, os cientistas simplificam os termos técnicos, os chavões e a linguagem utilizada para que o grande público compreenda.
- b) *Tradução interlingual*. Como diz o próprio nome, entre línguas. Segundo Jakobson, consiste em interpretar os signos verbais de uma língua a partir dos signos verbais de outra língua. Abrange diversos textos como manuais, glossários, textos literários etc. Pressupõe o diálogo entre duas línguas, o que constitui a natureza essencial do próprio fazer tradutório. Por essa razão, Jakobson define esse tipo de tradução como “tradução propriamente dita”.
- c) *Tradução inter-semiótica*: Jakobson foi o primeiro a categorizar esse tipo de tradução, que ele define como transmutação de signos verbais em signos não verbais. Abrange as traduções entre diferentes mídias ou suportes como, por exemplo, da literatura para o cinema, do teatro para o cinema, ou ainda um livro com trechos ilustrados. Atualmente utiliza-se muito o termo *adaptação* para designar esse tipo de tradução, o que, não deixa de ser, na essência, a tradução inter-semiótica proposta por Jakobson. Embora tenha proposto e designado o termo, o autor não chegou a desenvolver uma sistematização mais elaborada sobre o mesmo. Ainda hoje, existem poucos trabalhos publicados sobre a tradução inter-semiótica, sendo o trabalho de Plaza (2001) ¹² o mais completo sobre o tema até então.

¹² PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Assim sendo, entendemos que as elucidações teóricas de Jakobson serão úteis, já que pretendemos aqui realizar um trabalho de Linguística Aplicada.

1.4 Mounin (1963)

Consideramos útil também o arcabouço teórico encontrado em Mounin (1963). Conhecido por seus trabalhos nas áreas de Linguística Estrutural e Estilística, o linguista francês George Mounin também deu grandes contribuições ao pensamento sobre o fazer tradutório, considerando-o, antes de tudo, uma operação linguística. Além disso, o autor se debruça sobre os problemas teóricos da tradução, o que nos é útil, considerando o fato de que esta pesquisa é pensada como um trabalho de Linguística Aplicada que irá refletir *inter alia*, sobre os problemas teóricos relativos à tradução de marcadores culturais.

1.5 Equivalência formal *versus* equivalência dinâmica: o modelo de Nida (1964)

Quando se trata da tradução de marcadores culturais, vem à tona o conceito de equivalência, pois envolve a tensão em optar entre a tradução de um termo ou expressão por um equivalente cultural ou um equivalente mais literal. Na teorização sobre seu próprio trabalho de tradução da Bíblia, Nida ponderou sobre as questões culturais nos contextos de recepção do texto bíblico entre os diferentes povos. Seguindo a linha de Chomsky, Nida se baseia na gramática gerativa-transformacional. Segundo Barbosa (1990: 32), para Nida “esta visão gerativa da língua é fundamental para o tradutor, pois este, ao traduzir de uma língua para outra, deve ir além da simples comparação das estruturas correspondentes nas duas línguas.”¹³. O autor, portanto, busca ampliar o conceito de equivalência proposto por Vinay e Darbelnet. Para ele, as estruturas de uma língua são decodificadas pelo tradutor e transformadas nas estruturas de outra língua. Assim sendo, sua ênfase é na dimensão comunicativa da linguagem e por extensão, do ato tradutório, o qual é, antes de tudo, um ato de linguagem. Uma vez que para o autor, a língua é um código comunicativo, Nida também busca apoio teórico na semântica, na pragmática e na teoria das funções da linguagem descritas por Jakobson. Utilizando esta base, Nida tem seu enfoque na tradução como comunicação e a língua como seu código comunicativo, em que o tradutor e o leitor são os dois interlocutores do ato comunicativo mediado pela tradução.

¹³ BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*: uma nova proposta. 2ª ed. Campinas: Pontes, 1990.

Por essas razões, consideramos importante para este estudo os conceitos de equivalência formal e equivalência dinâmica propostos pelo autor.

A *equivalência formal* proposta por Nida está centrada na correspondência formal entre o texto de partida e o texto de chegada. Assemelha-se ao procedimento técnico da tradução literal de Vinay e Darbelnet (1958).

Já o conceito de *equivalência dinâmica* consiste em transpor os elementos da cultura do texto original para a própria cultura do texto de chegada. É semelhante ao conceito de tradução domesticadora de Venuti (1998).

1.6 Hoebel & Frost (1976)

Em se tratando da análise de marcadores culturais na tradução, por certo, passaremos pelas relações entre língua e cultura. Nesse sentido, os antropólogos Hoebel & Frost (1976) oferecem à nossa pesquisa um olhar antropológico sobre a linguagem.

1.7 Tradução semântica *versus* tradução comunicativa: o modelo de Newmark (1981)

Na linha teórica de base funcionalista, Newmark (1981), como muitos teóricos anteriores a ele, se detém na tensão entre a tradução literal e a tradução não literal, privilegiando a dimensão comunicativa do ato tradutório. Da teoria de Newmark, consideramos que são três os conceitos primordiais sobre tradução, a saber, o que ele denomina o “efeito do princípio equivalente”, e a distinção entre tradução semântica *versus* tradução comunicativa.

- a) *Efeito do princípio equivalente*: de acordo com Newmark este princípio consiste em manter o foco sobre o leitor, no ato comunicativo. A tradução neste caso beneficia o leitor, reduzindo as fronteiras estruturais entre a língua de partida e a língua de chegada, aproximando o texto do leitor, facilitando sua compreensão. Para o autor, embora o princípio do efeito equivalente seja útil em determinadas situações, ele não o considera suficiente. Segundo ele, o tradutor deve considerar as funções da linguagem presentes no texto a ser traduzido, além do gênero e da finalidade do texto. São essas três questões consideradas paralelamente que vão determinar quais procedimentos devem ser utilizados na tradução. Por isso, o modelo de tradução de Newmark inclui essas questões que ele disponibiliza em um quadro. Ele divide os tipos de tradução em três grandes grupos: (i) expressiva

(literatura, textos autorais), (ii) informativa (livros didáticos, relatórios científicos e técnicos) e (iii) vocativa (publicidade, leis, obras polêmicas) e as distribui de acordo com as funções de linguagem que cada gênero contém. (Ver Newmark 1981: 39)

- b) *Tradução semântica*: nesse tipo de tradução, o foco recai sobre a língua de partida, o autor original, bem como o público original. A tradução semântica é mais literal e fiel ao sentido e ao contexto do original, valendo-se das aproximações possíveis entre as estruturas sintáticas e semântica entre as duas línguas.
- c) *Tradução comunicativa*: aqui, o foco está na língua de chegada e seu público leitor. Esse tipo de tradução é mais livre e idiomática. Seu principal intuito é produzir nos leitores o efeito mais próximo possível daquele causado nos leitores do texto original, como se lessem um texto que parece não ter sido traduzido.

Um contraponto de modelo de Newmark com o de Nida (1964) sobre equivalência formal e equivalência dinâmica poderá nos oferecer ensejos que auxiliarão o entendimento em relação às opções dos tradutores quanto a aproximar a tradução mais da cultura-fonte ou da cultura-meta.

1.8 Barbosa (1990)

A autora Heloísa Gonçalves Barbosa (1990) descreveu e analisou diversas tipologias de procedimentos técnicos da tradução, começando por Vinay e Darbelnet (1958), passando por Catford (1965), Nida (1964) e Newmark (1981), entre outras, e no último capítulo de seu livro, propõe uma tipologia de sua autoria feita com base no que considera ter faltado ou ter ficado incompleto nas tipologias que abordou anteriormente.

Barbosa (1990) inicia sua reflexão pontuando que desde os primórdios dos estudos de tradução, a grande tensão que norteia estes estudos é aquela que considera dois eixos diametralmente opostos, a saber, a tradução literal *versus* a tradução não literal. A autora descreve e analisa algumas das tipologias de procedimentos técnicos, evidenciando através de sua explanação que todas estas teorias, de uma forma ou de outra, giram em torno desta tensão. Visando quebrar este paradigma, Barbosa propõe então duas abordagens distintas no que concerne aos procedimentos técnicos:

- a) *Categorização dos procedimentos técnicos da tradução pela frequência de ocorrência*: nesta proposta, os procedimentos seriam ordenados de acordo com a

frequência com que são utilizados. Como exemplo, Barbosa cita um estudo de Alves (1983) que fez uma análise estatística para medir a frequência do uso dos procedimentos técnicos em textos da área de ciências sociais. Segundo ela, a hipótese de Alves é a de que os procedimentos mais fáceis são os mais utilizados, devido ao fato de que a análise semântica e contrastiva serem menos profundas. Os resultados que Alves apresenta evidenciam que, embora Vinay e Darbelnet considerem o empréstimo e o decalque os procedimentos mais fáceis, estes são na prática os menos frequentes, sendo que os que ocorrem com mais frequência são a tradução literal e a transposição que seriam, portanto, os que apresentam menor grau de dificuldade na tradução. Ainda segundo a autora, Alves pontua que os resultados podem variar de acordo com a limitação do *corpus* e do gênero do texto, e que análises com gêneros diversos e quantidades diversas de *corpus* seriam necessárias para verificar a questão com mais acuidade.

b) *Categorização dos procedimentos técnicos da tradução pela convergência ou divergência linguística e extralinguística entre o par de línguas:* essa abordagem considera o grau de proximidade entre as duas línguas envolvidas no que concerne às aproximações lexicais e sintático-semânticas bem como culturais. A hipótese é a de que pares linguísticos mais próximos, tais como, o português brasileiro e o espanhol implicarão a utilização de procedimentos tradutórios mais simples e mais fáceis do que em um par linguístico mais distinto como o português e o alemão. Para Barbosa, nos casos de maior convergência, os procedimentos mais comuns são a tradução palavra por palavra e a tradução literal. Ainda segundo a autora, quanto maior a divergência entre as duas línguas, mais complexos serão os procedimentos empregados:

A divergência dos sistemas linguísticos obriga o tradutor a empregar procedimentos tradutórios mais complexos do que a tradução palavra por palavra ou a tradução literal, conforme definidas aqui. Esses procedimentos mais complexos visariam a preservar além do sentido original, a gramaticalidade do TLT (Texto da Língua de Tradução). (Barbosa 1990: 95)

Esses procedimentos mais complexos, na ótica de Barbosa (1990) são a transposição, a modulação e a equivalência. Além da *divergência linguística* (lexical, gramatical), a autora ainda considera um segundo tipo de divergência, a *extralinguística*, ou seja, as diferenças culturais, as quais causam divergências no léxico e até mesmo nos modos de expressão.

Assim sendo, as contribuições da autora serão úteis na aplicação das modalidades de tradução nos cotejos que serão analisados.

1.9 Modalidades de tradução: o modelo de Aubert (1998)

A tipologia das modalidades de tradução proposta por Aubert (1998), com base nos procedimentos técnicos da tradução de Vinay e Darbelnet, é o cerne da metodologia a ser utilizada em nossa pesquisa, por permitir uma abordagem metodológica descritiva das operações tradutórias. É neste artigo que se encontra a primeira proposição da tipologia, porém nosso foco será na reformulação dessa tipologia feita pelo próprio autor em Aubert (2006a).

1.10 Estrangeirização e domesticação: os conceitos de Venuti (1998)

De linha pós-estruturalista, o autor Lawrence Venuti (1998) é, antes de tudo, um grande interessado no diálogo entre culturas e nos aspectos culturais da tradução. Uma vez que se trata de um estudo de marcadores culturais de uma língua e de outra, os conceitos de tradução estrangeirizadora e tradução domesticadora serão utilizados de forma a compreender as semelhanças e diferenças culturais encontradas a partir do cotejo com o texto original e suas traduções, bem como, auxiliar no entendimento do processo de cada tradutor, ao optar por domesticar ou estrangeirizar o texto em sua tradução. Para Venuti (1998), o modo de tradução deve ser escolhido de acordo com a pretensão do tradutor em relação ao texto que será traduzido. Assim, se o texto original for pertencente a um complexo língua/cultura minoritário, o tradutor pode optar por um projeto tradutório que privilegie na tradução os traços daquela cultura. O autor denomina este processo *projeto minorizante*. Da mesma forma, se o texto de partida pertencer a uma cultura majoritária, ele defende que este tenha os traços linguísticos e culturais substituídos pelos da língua de chegada. Assim sendo, o que comumente chamamos língua de partida e língua de chegada, o autor denomina língua estrangeira e língua doméstica. A partir disso, Venuti propõe os conceitos a seguir:

- a) *Tradução domesticadora*: é processo de tradução cujo objetivo é aplinar as diferenças linguísticas e extralinguísticas entre o texto-fonte e o texto-meta, substituindo os caracteres linguísticos e culturais da língua estrangeira pelos da língua doméstica, submetendo o texto ao processo de domesticação.

- b) *Tradução estrangeirizadora*: é o processo tradutório através do qual as características linguísticas e culturais do texto estrangeiro permanecem no texto traduzido não apenas no léxico, mas nos aspectos culturais, sociológicos, históricos e em alguns casos, até as estruturas sintáticas do texto estrangeiro são mantidas e as expressões e idiomatismos são adaptados na tradução de modo a alcançar um efeito semelhante ao que causa no texto original. A idéia central é manter o efeito do estrangeiro, evidenciando ao leitor que se trata de um texto que foi traduzido.

Vemos, portanto que, embora também divida a tradução na antiga tensão entre literal e não literal, Venuti considera a tradução principalmente em sua dimensão discursiva de uma forma mais global, considerando o texto como uma unidade. O autor defende que a intenção ideológica, sobretudo é o que norteia se a tradução será predominantemente estrangeirizadora ou domesticadora. Diz ainda que, qualquer que seja a ideologia ou o processo adotado, todo texto original ao ser traduzido, será imbuído de valores do complexo língua/cultura doméstico.

1.11 Milton (1998)

As elucidações de Milton (1998), feitas a partir da abordagem historiográfica sobre a tradução, principalmente no concerne à tradução literária, contribuirão para o enriquecimento da análise por oferecer dados históricos sobre o fazer tradutório, como por exemplo, a mudança de pensamento sobre a tradução com o passar do tempo. Neste trabalho, o autor abrange desde a primeira tentativa de formalizar uma teoria de tradução, até as teorias mais recentes da área, estabelecendo um comparativo entre as teorias tradicionais e as teorias contemporâneas.

1.12 Amorim (2005)

O autor Amorim (2005) se dedica aos conceitos de tradução e adaptação na literatura e à análise dos conflitos teóricos existentes entre esses dois termos. Além disso, o autor se debruça sobre o processo de adaptação, entendido aqui, não como uma modalidade de tradução aplicada a uma expressão ou um trecho localmente, mas como um processo global de adaptação cultural. O processo de adaptação está diretamente ligado à tradução de marcas

culturais, seja esse processo global ou local, seja este processo domesticador ou estrangeirizador, e é por isso que as contribuições do autor serão bem-vindas.

1.13 Aubert (2006a)

Nesse artigo, o autor faz um mapeamento do estudo dos marcadores culturais na tradução, abordando desde a definição do termo, passando pelos processos de identificação desses marcadores, bem como o delineamento de algumas propostas para o tratamento da questão. Além disso, é importante salientar que foi este artigo que motivou a investigação aqui proposta, o que, portanto, o faz o artigo-chave norteador desta pesquisa. Como já foi dito na introdução desta dissertação, neste artigo, o autor discute algumas dificuldades inerentes à questão dos marcadores culturais, tais como sua identificação, conceituação e suas subcategorias. Aborda a noção do termo cultura dentro da óptica da linguística e propõe, conforme já exposto em nossa introdução, a existência de três formas de marcadores culturais que podem ser encontradas nas línguas: a dimensão gramatical (marcação de gênero e número entre outros), a dimensão discursiva (contextos que fazem sentido em uma língua, não em outra) e a dimensão referencial (domínios culturais propostos por Nida (1945)). As marcas englobadas por essas três dimensões são definidas pelo autor como marcadores culturais.

1.14 Modalidades de tradução: o modelo revisitado de Aubert (2006b)

Nesse artigo, Aubert (2006b) aborda os marcadores culturais na literatura brasileira traduzida, e propõe uma reformulação de sua tipologia das modalidades de tradução de 1998, a qual espera-se, possa suprir melhor a necessidade dos tradutores e tradutólogos quanto ao entendimento e a identificação dos marcadores culturais. A remodelagem das modalidades de tradução presente neste artigo será utilizada como ferramenta descritiva nesta pesquisa.

Este artigo contém não apenas uma remodelagem em relação ao modelo inicialmente proposto por Vinay e Darbelnet (1958), mas apresenta uma remodelagem das modalidades de tradução encontrada em Aubert (1998). O autor revisitou seu próprio trabalho visando nos dar uma abordagem mais prática e mais completa, desenvolvida no intuito de servir como ferramenta para tradutores bem como para professores e alunos de tradução.

A grande contribuição desta remodelagem é a divisão das modalidades de tradução em cinco grandes grupos, de acordo com suas peculiaridades, a saber: a) Omissão; b)

Espelhamento; c) Literalidade; d) Equivalência e e) Tradução inter-semiótica, os quais apresentamos abaixo sucintamente:

- a) *Omissão*: ocorre quando um segmento textual da língua de partida não pode ser recuperado na língua de chegada;
- b) *Espelhamento*: ocorre quando o segmento do texto original reaparece sem alterações ou com poucas alterações no texto traduzido. O espelhamento é dividido em duas subcategorias: o *empréstimo* (item lexical do texto original reproduzido no texto traduzido, com ou sem marcadores gráficos de empréstimo) e o *decalque* (é um empréstimo que passou por mudanças ortográficas ou morfológicas, como vemos em textos em inglês, São Paulo ser escrito, *Sao Paolo*, para se aproximar da pronúncia em português).
- c) *Literalidade*: trata-se de um conjunto de soluções tradutórias que aparentemente parecer ser feita de maneira direta, ou, dizendo de um modo mais popular, uma tradução mais “ao pé da letra”, ou ainda, como define Aubert (2006a) trata-se de “soluções configuradoras de uma certa sinonímia interlinguística e intercultural no contexto dado”. Aqui, busca-se ao máximo as aproximações sinonímicas, isto é, na medida em que a fronteira linguística entre cada par de textos permite. A literalidade se subdivide nas modalidades *transcrição* (segmentos que pertencem a ambas as línguas como números ou empréstimos de uma terceira língua), *tradução palavra por palavra* (segmento em que nos dois textos cotejados, haja o mesmo número de palavras, na mesma ordem sintática, com as mesmas categorias gramaticais e que os itens lexicais sejam sinônimos bastante próximos), *transposição* (quando não há pelo menos uma das condições necessárias para a tradução palavra por palavra e são feitos rearranjos sintáticos) e *explicitação* (salientar a literalidade semântica por meio de aposto explicativo, nota de rodapé ou glossário).
- d) *Equivalência*: nesse tipo de modalidade, a interferência e a presença do tradutor tornam-se mais visíveis, mais nítidas no cotejo entre o texto original e o texto traduzido. Caracterizam-se por deslocamentos semânticos, sintáticos e discursivos, e como bem define o próprio autor, pode no limite levar “à reescrita interpretativa na ótica da cultura de recepção.” Estão inclusas aqui as subcategorias *implicitação* (em que informações explícitas tornam-se referências implícitas), *modulação* (expressa o modo de dizer de um determinado complexo língua/cultura, os

idiomatismos, procedimento muito comum na tradução literária) e *adaptação* (intersecção de sentidos que abandona a busca da equivalência plena).

- e) *Tradução intersemiótica*: esse termo, como já dito anteriormente, foi proposto por Jakobson (1959), tendo sido definido como a tradução de textos verbais para textos não verbais. Na literatura, essa modalidade é encontrada em forma de ilustrações, vinhetas, recursos de *layout*, capa, etc.

A ferramenta descritiva das modalidades de tradução encontrada em Aubert (1998), redefinida conforme exposto acima em Aubert (2006a) foi reestruturada de forma a criar um vínculo maior entre a tradução como processo e a tradução como produto. O autor assim nos esclarece o intuito de sua reformulação e quais resultados espera obter:

Destaca-se, nesta reformulação, o abandono de uma correlação estrita entre os fenômenos que se manifestam na estrutura de superfície e a classificação linear das modalidades, entendidas como formando uma escala de diferenciação original/tradução, de um grau “zero” a um grau extremo, para além do qual ocorreria o erro. Mantido o conceito de escala, fez-se um reagrupamento em grandes classes – espelhamento, literalidade, equivalência – que, em muitos casos, melhor representam o que de fato ocorre na tradução, e permite separar com mais precisão os “automatismos” decorrentes das tipologias lingüísticas das “intencionalidades” manifestas pelas opções do tradutor. (Aubert 2006b: 68)

1.15 Azenha Júnior (2006)

Em seu artigo, Azenha Júnior (2006) também trata daquilo que denomina marcas culturais, porém no contexto da prática de tradução em sala de aula e com um olhar mais focado no discurso e na enunciação. Também conforme já dissemos na introdução, buscando subsídio na Linguística Textual, o autor propõe uma ampliação do conceito de marca cultural, que leve em consideração a interação discursiva, a qual não se restrinja a correspondências entre itens lexicais, mas que seja calcado na maneira de ver o mundo de cada cultura, e como essa visão é reconstruída dentro do interior do discurso tecido pelo ato de tradução. Sua definição de marca cultural e sua abordagem do tema dão ensejo a esta pesquisa, uma vez que a investigação acerca das marcas culturais é seu objetivo central.

1.16 Adaptação local e adaptação global: o modelo de Cintrão & Zavaglia (2007)

No artigo de Cintrão & Zavaglia (2007), é abordado detidamente o conceito de adaptação e sua relação com o conceito de tradução. Com auxílio da classificação dos domínios culturais de Nida (1945), as autoras discutem a distinção entre adaptação global e adaptação local.

- a) *Adaptação Local*: aquela que se restringe a trechos específicos de um texto, ou ainda segundo as autoras, é aplicável quando há “uma unidade de tradução, que envolve desencontros e assimetrias entre língua e cultura-fonte vs. língua e cultura-meta.” (Cintrão & Zavaglia 2007: 1-2)
- b) *Adaptação Global*: que abrange a totalidade do texto traduzido, em que a atuação do tradutor sobre o texto ocorre de forma mais sistemática, implicando mudanças mais profundas no texto como um todo. Dependendo da intenção inerente ao projeto de tradução em questão, a adaptação global pode consistir em omitir determinados trechos ou ainda em reduzir, sintetizar ou reformular profundamente o texto.

A discussão presente neste artigo nos auxiliará em nossa análise, na medida em que traz indagações pertinentes ao nosso método de estudo e desdobramentos recentes na área de Estudos de Tradução.

1.17 Milton (2010)

O artigo de Milton (2010), recentemente publicado, auxiliará nossa pesquisa a partir da discussão sobre o conceito de adaptação. Traz diversas definições para o termo, e nos apresenta alguns desdobramentos dos recentes chamados Estudos de Adaptação.

Em se tratando de um trabalho descritivo sobre o fazer tradutório, esta pesquisa requer uma base teórica que se apóie em trabalhos de teóricos da tradução de linha estruturalista cuja abordagem é mais tradicional, fazendo contrapontos com abordagens contemporâneas. Por certo, sabemos que há discordância e debates acalorados entre os teóricos da tradução, bem como é sabido que há linhas teóricas mais recentes sobre a tradução como, por exemplo, a teoria desconstrutivista, de linha pós-estruturalista, cuja abordagem certamente traz grandes contribuições ao pensamento sobre o fazer tradutório. Entretanto, quando se trata de Ciências Humanas, acreditamos que a máxima que afirma que “a teoria mais contemporânea suplanta a

mais antiga” não condiz com a realidade, uma vez que as teorias mais antigas são sempre e invariavelmente a base, isto é, o ponto de partida das teorias mais recentes, seja para endossá-las, seja para refutá-las. Por essa razão, esta pesquisa reúne uma bibliografia que abrange desde autores de linha estruturalista (Aubert, Jakobson, Mounin), passando pelos de linha gerativista (Nida), funcionalista (Newmark), historiografia da tradução (Milton), chegando até o pós-estruturalismo (Venuti). Sem dúvida, a abordagem que aqui predomina, naturalmente é a descritiva, devido ao fato de que o objetivo central desta pesquisa é proceder à identificação, descrição e análise dos marcadores culturais na tradução. Por certo, também levaremos em conta as facetas histórica, social e ideológica do ato tradutório, porém, como já defendemos anteriormente, entendemos que a faceta linguística é a dimensão definidora da tradução. Assim sendo, o trabalho que aqui propomos é de caráter essencialmente descritivo. Contudo, cada teoria sugere uma abordagem que nos dá ensejos que são úteis de alguma forma, em determinados pontos da análise que será feita. Entendemos que as teorias tradicionais e contemporâneas são, antes de tudo, complementares, e que o diálogo entre teorias tem somente a acrescentar ao nosso estudo e nisso, concordamos com o conceito de dialogismo relacionado à crítica na perspectiva bakhtiniana. Bakhtin (1950) postula que um raciocínio não deve tentar sobrepor-se ao outro, transformando o outro (o texto estudado) em objeto, mas sim deve dialogar com o outro no mesmo nível, uma vez que não existem diferentes níveis de qualidade. Este pensamento bakhtiniano em particular, endossa as nossas diretrizes nesta dissertação.

Capítulo 2

Considerações sobre o conto *The Gold Bug* de Edgar Allan Poe

Uma vez que nosso corpus de análise é uma obra literária, convém apresentar uma síntese da biografia do autor, bem como apresentar o enredo e contextualizar sua obra. Apresentamos também as traduções escolhidas e as motivações das escolhas. Além disso, abordaremos também o gênero da tradução literária, a fim de dar maior ensejo à análise do texto original e de suas traduções para o português brasileiro que se seguirá nos próximos capítulos.

2.1 Breve biografia do autor

O grande número de traduções e publicações em português sugere que, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe é relativamente bem conhecido pelo público brasileiro. Portanto, a biografia a seguir é apenas um resumo dos fatos mais importantes de sua vida, os quais, de uma forma geral, parecem ter influenciado sua obra e sua visão sobre a vida.¹⁴

Poe nasceu na cidade de Boston, EUA em 1809, filho de atores pobres e pouco conhecidos. Perdeu o pai com poucas semanas de vida, e a mãe antes de completar três anos de idade. Foi criado pelo exportador de tabacos escocês John Allan e por sua esposa. De 1815 a 1826 morou com os pais adotivos na Inglaterra, o que explica a influência da literatura gótica inglesa e da linguagem rebuscada que viria a utilizar em seus textos. De volta aos EUA, frequentou a Universidade da Virgínia, onde embora bom aluno, foi acusado de mau comportamento e problemas com a bebida. Foi impelido a abandonar os estudos por seu tutor John Allan, com quem teve grandes problemas de convivência. Mudou-se para Boston em 1827, onde publica anonimamente seus primeiros poemas. No mesmo ano vai para Baltimore, alista-se no exército e conhece sua tia Maria Clemm e sua prima Virgínia, de quatro anos. Em 1830, rompeu relações com seu tutor e passou a viver às próprias custas. Nos anos seguintes publicou poemas e contos. Em 1836, casou-se em segredo com sua prima Virgínia de 13 anos. Em 1838, mudou-se para a Filadélfia, e no ano seguinte publicou aquela que viria ser sua mais famosa coletânea de contos *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. (“Contos do

¹⁴ Para cronologia completa da vida de Poe, ver: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, p. 251-254.

Grotesco e do Arabesco”). Em 1840, teve uma vida intelectual agitada, dirigindo uma revista e trabalhando para duas outras, porém sua sorte mudou quando no ano seguinte, sua esposa adoeceu de tuberculose, ele ficou desempregado e seus problemas com a bebida aumentaram exponencialmente. Em 1843, publicou dois de seus contos mais conhecidos: *Murders in the Rue Morgue* e o conto aqui estudado, *The Gold Bug*. Mudou-se para Nova York em 1844 e no ano seguinte publicou a antologia de contos *Tales* e a coletânea de poemas *The raven and other poems*. Em 1846, começou a escrever diversos artigos, entre os eles o conhecido *Philosophy of Composition*, no qual aborda seu método de composição do poema *The Raven*. Em 1847, sua esposa vem a falecer aos vinte e quatro anos, fato do qual Poe jamais conseguiria se recuperar. Em 1849, o escritor foi encontrado em um bar de Baltimore, demasiadamente embriagado e desacordado. Foi levado para um hospital, mas não resistiu e veio a falecer após quatro dias internado.

Poe levou uma vida instável e turbulenta. Alcoólatra e angustiado, expressou seus tormentos e descontentamento pela vida através de seus personagens, tão atormentados quanto ele próprio o era. Retrato em seus contos e poemas os aspectos mais sombrios da sociedade, o mais “grotesco e arabesco” que se pode encontrar na natureza humana, além de expressar sua imensa curiosidade e inteligência narrando enigmas e decifração de códigos com rigor matemático em seus contos de detetive, gênero do qual por sinal, ele fora o inventor, e viria a inspirar o escritor inglês Arthur Conan Doyle a criar seu famoso personagem Sherlock Holmes.

2.2 Sobre o enredo

A história do conto *O Escaravelho de Ouro* é uma narrativa feita em primeira pessoa, como é o costume do autor. Seu enredo, que é um misto de aventura, mistério e decifração de enigmas por meio de raciocínio lógico, se desenrola em uma pequena ilha no estado da Carolina do Sul nos Estados Unidos. A história gira em torno de três personagens: o narrador-personagem, cujo nome não é citado (outro traço comum do autor), o qual é amigo de um homem chamado William Legrand, e o velho negro Júpiter, que é um ex-escravo e criado de William. Tudo começa com uma visita do narrador ao seu amigo na pequena ilha onde mora com Júpiter. William é um entusiasta de antiguidades e artefatos exóticos e gosta de fazer coleções. Na visita de seu amigo, William está entusiasmado por um escaravelho dourado que descobriu na ilha, que segundo Júpiter, era feito de ouro maciço.

Algum tempo depois, o narrador-personagem recebe a visita de Júpiter em sua casa, dizendo que seu patrão, *Massa Will* (senhor Will) está muito doente, envolvido com uns números e que não falava em outra coisa que não fosse o tal do escaravelho. Júpiter traz consigo uma carta de William pedindo para que vá ao encontro dele. Preocupado com a possibilidade de seu amigo ter sido acometido por um quadro de insanidade, o narrador parte com Júpiter para revê-lo. Ao chegar lá, descobre que William pretende sair em uma empreitada, para qual convida o amigo, que mesmo reticente acaba aceitando. Eles chegam a um lugar no pé de uma grande árvore, na qual, por ordem de William, Júpiter sobe muito alto e na ponta de um galho encontra uma caveira. Seguindo as instruções de seu patrão, Júpiter passa o escaravelho amarrado à ponta do barbante, pelo que deveria ser olho esquerdo da caveira, mas na verdade ele passa pelo olho direito. Então, eles começam a cavar o que na verdade se revelaria o lugar errado. Tendo notado o erro, William fica irritado com Júpiter e pede que eles comecem a cavar novamente há alguns metros do primeiro buraco. Eis que eles encontram um tesouro de pirata, avaliado ao que equivalia na época a um milhão e meio de dólares. Após retornarem à cabana, William conta ao seu amigo como foi que descobriu onde aquele tesouro estava enterrado. Na verdade, houve uma sucessão de coincidências felizes que acabaram levando ao tesouro. William relata que ele e Júpiter encontraram o escaravelho, e devido ao fato de seu patrão ter sido ferido, Júpiter encontra uma folha de papel para pegar o inseto. Naquela folha de papel, ele havia desenhado o escaravelho para seu amigo ver na ocasião da visita anterior, já que não estava de posse dele naquele momento. O amigo na ocasião, disse que o desenho parecia uma caveira. Qual não foi a surpresa dele ao aproximar o papel da lareira, ter visto no verso do papel o desenho de uma caveira, próximo ao desenho de um cabrito, e um código de números e sinais de pontuação. Deduziu tratar-se do mapa do tesouro de um pirata conhecido como Capitão Kidd (*kid* significa “cabrito” em inglês). Assim, William começou a estudar a mensagem codificada e fazer uma série de associações dos números e sinais com letras do alfabeto inglês. A partir disso, conseguiu uma mensagem. Depois de uma pesquisa pelos arredores da região, descobriu o local exato onde o tesouro estaria enterrado. Agora a questão que fica é: afinal, qual é a conexão disso tudo com o tal escaravelho de ouro? Em princípio, não há nenhuma conexão aparente. Segundo William, a insistência de seu criado Júpiter em dizer que o escaravelho era feito de ouro maciço acabou mexendo com sua imaginação, despertando seu interesse pelo código. Ademais, ele demonstrou uma falsa fissura pelo escaravelho, pois como Júpiter e o narrador duvidaram de sua sanidade mental, ele decidiu se vingar de ambos criando misticismo em torno do escaravelho, e acabou por pregar uma boa peça nos dois. Na verdade, o escaravelho de ouro é

uma metáfora, pois foi a obsessão de Júpiter em afirmar que o inseto era feito de ouro que acabou levando seu patrão à descoberta do ouro de pirata escondido na ilha.

2.3 Contextualizando a obra

Nos idos da década de 1840, como já foi dito, Poe lançava uma coletânea de seus trabalhos, intitulada *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (“Contos do Grotesco e do Arabesco”). Mais tarde, o poeta francês Charles Baudelaire traduziria e apresentaria o volume à França batizando-o com o nome *Histoires Extraordinaires*. Por essa razão, o trabalho ficou conhecido no Brasil pela tradução do título em francês para o português *Histórias Extraordinárias*, fato que não surpreende, pois conforme salienta Denise Bottman¹⁵, no início do século XIX, as traduções de Edgar Allan Poe no Brasil não eram feitas diretamente do inglês, mas sim feitas a partir das traduções francesas. No Brasil foram lançadas diversas edições diferentes dessa coletânea, sendo que algumas delas possuem nomes diferentes de *Histórias Extraordinárias*. Nestes casos, é destacado um conto específico e o título é completado com “e outras histórias” ou “e outros contos”. Desse modo, uma edição contém determinados contos e poemas e não contêm outros, e assim por diante. Contudo, aparentemente todas possuem quase que invariavelmente os contos *O Escaravelho de Ouro*, *A Queda da Casa de Usher*, *O Gato Preto*, *O Barril de Amontillado*, e *Os Crimes da Rua Morgue*, os quais, por sinal, tornaram-se os contos de Poe mais populares entre o público brasileiro.

Em breve ensaio presente em uma edição brasileira completa das obras de Poe, Oscar Mendes (1965: 53), um dos tradutores que aqui estudamos, fala da grande influência que Poe exerceu sobre os países estrangeiros e nos explica como se deu esse processo na França, país que foi o pioneiro na divulgação da obra de Poe para o mundo:

Inegavelmente deve-se à França a difusão universal da obra de Poe. Foi através da tradução de Baudelaire que o mundo literário ocidental tomou conhecimento da novidade e do valor da mensagem do autor norte-americano. As traduções que de seus contos surgiram em muitos países foram feitas sobre a tradução de Baudelaire e não sobre o original inglês. Em 1845 aparece na *Revue Britannique*, que se publica em Paris, com uma notícia de Amédée Pichot, uma tradução por Borghers de “O Escaravelho de Ouro”. No ano seguinte, em 1846, começa a verdadeira popularidade de Poe, na França, quando surge em *La Quotidienne*, sob o título de “Um Crime sem

¹⁵ Para saber mais sobre as coletâneas dos contos de Edgar Allan Poe que foram publicados no Brasil, ver artigo “Poe no Brasil” da tradutora Denise Bottman, publicado em seu blog: <http://naogostodeplagio.blogspot.com>. Acesso em 10 de abril de 2010.

Exemplo nos Fastos da Justiça", uma adaptação feita por G. B. do conto "Os Crimes da Rua Morgue".¹⁶

E mais adiante:

Baudelaire foi traduzindo novos contos de Poe e a 12 de março de 1856, o editor Michel Lévy lançava num volume in-12 as Estórias Extraordinárias, de Poe, treze contos, traduzidos por Baudelaire, que é também autor de uma INTRODUÇÃO sobre Edgar Poe, sua vida e sua obra. Estava assim projetado no mundo literário francês o escritor que trazia para a literatura, como do próprio Baudelaire dissera Vítor Hugo, um *frisson nouveau*. Esse "arrepio novo" iria transmitir-se a dezenas de escritores não só da França, mas de numerosos outros países, e não apenas escritores medianos, mas até mesmo os nomes mais destacados e mais em evidência." (Mendes 1965: 53)

Considerando o conjunto de sua obra, verificamos que uma característica peculiar do estilo de Poe é que, devido a preocupar-se com questões de caráter mais universal e focar a narrativa no nível psicológico, o tempo e o espaço não são facilmente determináveis em seus textos, conforme observa Paleólogo (1950: 17):

Diante da obra de Edgar Allan Poe uma observação logo se impõe: sua extraordinária independência no tempo e no espaço. Impossível chegar a conclusões satisfatórias tomando por base o meio e a época. Excetuando as referências científicas que vez por outra salpicam alguns de seus trabalhos secundários, a ação dos personagens sempre se desenvolve num ambiente vago e impreciso, onde o insondável mistério das almas é a única realidade.¹⁷

Além disso, é muito comum na obra de Poe o foco no assunto principal e o pouco detimento em detalhes. Outra característica literária bastante peculiar do autor é que todos os seus narradores também são personagens de suas histórias, ora personagens principais, ora coadjuvantes. Os nomes destes narradores nunca são citados, isso porque, segundo Baudelaire, eles são o próprio Poe. Seus narradores e personagens, em muitos casos se confundem com o próprio autor. Baudelaire, poeta, tradutor e crítico literário, que além de ter traduzido Poe para o francês, tinha grande afinidade com sua obra, evidencia essas questões de maneira bastante pertinente:

Geralmente Edgar Poe suprime as coisas acessórias, ou pelo menos, não lhes dá senão um valor mínimo. Graças a esta sobriedade cruel, a idéia geratriz se torna mais visível e o assunto se recorta ardentemente, sobre esses segundos planos nus. Quanto a seu método de narração, é simples. Abusa do eu com uma cínica monotonia. Dir-se-ia que está tão certo de interessar que pouco se preocupa em variar seus meios. Seus contos são quase sempre narrativos ou manuscritos do personagem principal.¹⁸

¹⁶ MENDES, Oscar. *Influência de Poe no Estrangeiro* in EDGAR A. POE: FICÇÃO COMPLETA, POESIA & ENSAIOS. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

¹⁷ PALEÓLOGO, Constantino. *Machado, Poe e Dostoievski*: Ensaios. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.

¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. "Edgar Allan Poe". In: POE, Edgar Allan. *Contos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Globo: 1985, p. 16.

E mais adiante:

Os personagens de Poe, ou melhor, o personagem de Poe, o homem de faculdades superagudas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar está ajustado com a rigidez duma espada, sobre os objetos que crescem, à medida que ele os contempla - é o próprio Poe.⁷

A biografia e a obra de Poe estão, de fato, bastante relacionadas. Os tormentos, dificuldades de sua vida e a complexidade de sua mente são expressos de forma muito significativa em seus escritos. Antes de iniciar o relato da biografia de Poe, Paleólogo (1950: 19) afirma que, para examinar a obra do autor, primeiramente é necessário “lembrar rapidamente as circunstâncias que, por sua grave natureza, marcaram de modo indelével todas as suas produções.” Citando o exemplo do conto estudado, pode-se dizer que Poe era simples e amável como Júpiter, e ao mesmo tempo complexo e obstinado como William Legrand. Cada personagem criado por ele era, de certo modo, uma alegoria dele mesmo, uma diferente manifestação de sua consciência, de sua intensa personalidade e de sua notável genialidade. Segundo Cahen (1955: 21), Baudelaire considerava Poe um escritor genial: “Dele dizia Baudelaire que era ‘excelente homem de letras, na acepção mais ampla e delicada da palavra’ e que ‘seu estilo era prodigiosamente original e perfeitamente correto’.”¹⁹ Dizia também que Poe era um “grande gênio, profundo como o céu e o inferno” e que possuía uma “alta filosofia”.

Cahen (1955: 19-20) salienta, no entanto que, se entre os franceses Poe era considerado o mais elevado dos escritores, entre seus compatriotas, sua obra era considerada pouco interessante por entenderem na sua época, que faltava a esta moral e ética, bem como a abordagem de questões sociais:

Na França, terra de Baudelaire e Paul Valéry, não é preciso frisar a excelência da poesia de Poe, nem exaltar sua reputação. Este o considerava o mais lúdico dos teóricos da arte de escrever, e aquele o tomava por modelo. Entre seus patrícios, no entanto, o entusiasmo não era grande. Por não cantar a América, não agradava aos patriotas, e no seu tempo – que era também o de Longfellow – suas teorias e poemas afiguravam-se demasiadamente originais e, por isso, pouco próprios para seduzir o público ou os professores. Mais tarde, o impulso da literatura americana tomara a direção do naturalismo e do realismo. Ora, a doutrina artística de Poe, trazia em si, antecipada, a condenação destes movimentos, pois era isenta de preocupação social e não oferecia mais que uma mensagem puramente estética. Não só a ética está ausente de sua obra, como chega a condená-la como estranha, e até mesmo contrária à arte. Ora, os americanos são pouco sensíveis à arte pela arte e mais propensos a julgar os méritos de um escritor segundo o valor de sua mensagem moral.

¹⁹ CAHEN, Jacques-Fernand. *Literatura Americana*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955.

Se a preocupação social não era o tema mais ululante na obra de Poe, isso não quer dizer, todavia, que as questões sociais não estivessem presentes em alguns de seus textos. O conto *The Gold Bug*, ao mostrar a relação entre um homem branco e seu servo negro ex-escravo, bem como os caracteres culturais inerentes a cada um destes personagens, evidencia que Poe alocou também em sua literatura as questões sociais e culturais do momento histórico em que viveu, e é justamente este fator que dá base a presente dissertação. É lícito concordar, no entanto, que Poe não se posiciona perante essas questões e não dá profundidade a elas. Sabe-se, contudo, que elas estão lá, de uma forma ou de outra. Paleólogo (1950: 18) pontua que não foi necessário ao propósito artístico de Poe aprofundar-se em questões sociais: “Para atingir o mistério do ser, não precisou ocupar-se da sociedade em que vivia nem dos seus tipos característicos. Penetrou de chofre nos abismos do espírito”.

No que concerne à valorização da literatura por suas características morais pelos norte-americanos, constatamos a realidade da análise de Cahen (1955) ao lermos a crítica de alguns escritores e ensaístas contemporâneos a Poe, como por exemplo, Walt Whitman, renomado poeta norte-americano. Ao falar da importância de Poe para a literatura, Whitman (1892), critica duramente o que considera “falta de princípios morais nos versos de Poe”. Assim como Baudelaire e Paleólogo, relaciona o conteúdo da obra de Poe com os fatos que marcaram sua vida:

Almost without the first sign of moral principle, or of the concrete or its heroisms, or the simpler affections of the heart, Poe's verses illustrate an intense faculty for technical and abstract beauty, with the rhyming art to excess, an incorrigible propensity toward nocturnal themes, a demoniac understone behind every page-and, by final judgment, probably belong among the electric lights of imaginative literature, brilliant and dazzling, but with no heat. There is an indescribable magnetism about the poet's life and reminiscences, as well as the poems. To one who could work out their subtle retracing and retrospect the latter would make a close tally no doubt between the author's birth and antecedents, his childhood and youth, his physique, his so-call'd education, his studies and associates, the literary and social Baltimore, Richmond, Philadelphia, and New York, of those times-not only the places and circumstances in themselves, but often, very often, in a strange spurning of, and reaction from them all.²⁰

Apesar das críticas, Whitman reconheceu a grandeza da obra de Poe:

For a long while, and until lately, I had a distaste for Poe's writings. I wanted and still want for poetry, the clear sun shining and fresh air blowing- the strength and power of health, not of delirium, even amid the stormiest passions-with always the background of the eternal moralities. Noncomplying with these requirements, Poe's genius has yet conquer'd a special recognition for itself, and I too have come to fully admit it, and appreciate it and him. (Whitman 1897 *apud* Carlson 1970: 74)

²⁰ WHITMAN, Walt. *Edgar Poe's significance*. In: CARLSON, Eric W. (Ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe. Selected Criticism since 1829*. University of Michigan Press, 1970, p. 73.

Segundo relatos ²¹ Walt Whitman foi o único intelectual presente no funeral de Poe, o que comprova que, mesmo com as ressalvas, Whitman era um grande admirador de seu trabalho.

Dostoevski (1861), escritor e jornalista russo, por outro lado, aclamou a obra de Poe e, segundo Mendes (1965), foi fortemente influenciado por ela. Ao apresentar três dos contos de Poe aos leitores da Rússia (*The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat* e *The Devil in the Belfry*), Dostoevski destaca o talento de Poe, valorizando o viés psicológico de sua escrita, além do realismo dos detalhes e sua notável imaginação: “What a strange, though enormously talented writer, that Edgar Poe! His work can hardly be labeled as purely fantastic, and in so far as it falls into this category, its fantasticalness is a merely external one, if one may say so.” ²² E mais adiante:

He chooses as a rule the most extravagant reality, place his hero in a most extraordinary outward or psychological situation and, then, describes the inner state of that person with marvelous acumen and amazing realism. Moreover, there exists one characteristic that is singularly peculiar to Poe and which distinguishes him from every other writer, and that is the vigor of his imagination. Not that his fancy exceeds that of all other poets, but his imagination is endowed with a quality which in such magnitude we have not met anywhere else, namely the power of details. (Dostoevski 1861 apud Carlson 1970: 61)

Além de ter influenciado Dostoevski na Rússia, Mendes (1965) destaca ainda a influência de Poe em escritores notáveis como Mallarmé, Paul Valéry e Júlio Verne na França, Machado de Assis no Brasil e Arthur Conan Doyle na Inglaterra. Se em terras estrangeiras o reconhecimento de Poe parece ter sido quase imediato, em seu próprio país foi bastante tardio. Essa predileção à sua obra pelos estrangeiros e pouco apreço dos norte-americanos da sua época e ainda anos após sua morte, é pontuada por Walker (1973: 157):

For many years following his death Poe was understood better in Europe than in America. His first scholarly biographer, John Ingram, was an Englishman, while the French, inspired by Baudelaire, had no hesitation in acclaiming Poe as a major author with an international appeal. But it was only after the breakdown of the genteel moralistic tradition in American literature that Poe's true significance began to be recognized in his own country. ²³

²¹ Ver op. cit. p. 73: “About the most significant part of the Poe reburial ceremonies yesterday – which only a crowded and remarkably magnetic audience of the very best class of young people, women preponderating, prevented from growing tedious-was the marked absence from the spot of every popular poet and author, American and foreign. Only Walt Whitman was present.”

²² DOSTOEVSKI, Fyodor M. *Three tales of Edgar Allan Poe* In: CARLSON, Eric W. (Ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe. Selected Criticism since 1829*. University of Michigan Press, 1970, p. 60.

²³ WALKER, Ian M. *Edgar Allan Poe*. In: CUNLIFFE, Marcus. (org.) *American Literature to 1900*. Narrie & Jenkins. London, 1973.

Conforme salienta o autor, Poe somente teve sua importância reconhecida nos Estados Unidos quando terminou em sua literatura o período de tradição moralista, o que explica porque Whitman e outros diziam que faltavam princípios morais nos escritos de Poe.

No tocante à variedade de gêneros literários, a obra de Poe, no que concerne ao gênero *conto* é bastante diversa, conforme nos lembra Walker (*apud* Cunliffe 1973: 145): “An aspect of Poe that is often overlooked is the diversity of his work in the short story form. Apart from his studies in psychology of terror, Poe also experimented with science fiction, hoaxes, satires, philosophical dialogues, surrealist fantasies and detectives stories.”. Um dos gêneros que mais se popularizou foi o último citado, que é comumente classificado pelos ensaístas como *detective story*, *tale of mystery* e, no Brasil, ficou conhecido como “conto policial”. Ainda segundo Walker (*apud* Cunliffe 1973: 145), Poe é considerado o criador desse gênero: “The detective stories – ‘The Murders in the Rue Morgue’ (1841), ‘The Mystery of Marie Roget’ (1842), ‘The Gold Bug’ (1843) and ‘The Purloined Letter’ (1845) – have been seen as marking the beginnings of the genre in English.” Assim como Walker, Mattheus (1906) classifica *The Gold Bug* como um conto de detetive. Este último, crítico, editor, romancista e professor universitário, dedicou um ensaio sobre os seguintes contos de detetive de Poe: *Crimes da Rua Morgue* e *A Carta Roubada*, cujo protagonista é Dupin e *O Escaravelho de Ouro*, cujo protagonista, já sabemos, é Willian Legrand. Ainda que o personagem não trabalhe como detetive propriamente falando, Mattheus (1906) coloca Legrand no mesmo patamar de Dupin, devido ao fato de que, assim como este, aquele também utiliza o raciocínio lógico e decifração de códigos visando a solução de um determinado enigma. Embora o conto *The Gold Bug* se pareça em muitos aspectos com uma narrativa de aventura, Mattheus o define como um conto de detetive tendo em vista o caráter de observador analítico de Legrand. De acordo com Mattheus, as histórias de detetive de Poe são diferentes de tudo o que foi produzido antes e depois dele: “The detective story which Poe invented sharply differentiates itself from the earlier tales of mystery, and also from the latter narratives in which actual detectives figure incidentally”²⁴ No trecho a seguir, Mattheus (1906) aborda o método de composição do conto de detetive e do foco narrativo sobre o conto *Murders in the Rue Morgue*, todavia sua explanação também se aplica ao método utilizado em *The Gold Bug*:

In the true detective story as Poe conceived it in the “Murders in the Rue Morgue” it is not in the mystery itself that the author seeks to interest the reader, but rather in the successive steps whereby his analytic observer is enabled to solve a problem that might well be dismissed as beyond human

²⁴ MATTHEUS, J. Brander. *Poe and the Detective Story*. In: Poe In: CARLSON, Eric W. (Ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe. Selected Criticism since 1829*. University of Michigan Press, 1970, p. 83.

elucidation. Attention is centred on the unraveling of the tangled skein rather than on the knot itself. The emotion aroused is not mere surprise, it is recognition of the unsuspected capabilities of the human brain, it is not a wondering curiosity as to an airless mechanism, but a heightening admiration for the analytic acumen capable of working out acceptable answer to the puzzle propounded. In other words, Poe, while he availed himself of the obvious advantages of keeping a secret from his readers and of leaving them guessing as long as he pleased, shifted the point of attack and succeeded in giving a human interest to his tale of wonder.

And by this shift Poe transported the detective story from the group of tales of adventure into the group of portrayals of character. By bestowing upon it a human interest, he raised it in the literary scale. (Mattheus 1906 *apud* Carlson 1970: 85-86)

Para Matheus (1906), a partir da montagem de um quebra-cabeça engendrado pelo raciocínio lógico e dedutivo, Poe elevou os contos de detetive a outro patamar, que foca na profundidade do personagem, tornando-os mais do que contos de aventura. No caso do enredo de *O Escaravelho de Ouro*, os caracteres do conto de aventura estão presentes, todavia a narrativa está focada nos desdobramentos do quebra-cabeça de William Legrand para chegar ao tesouro de pirata. Mattheus (1906 *apud* Cunliffe 1970: 89-90) pontua ainda algumas características de Legrand e Dupin, além de elucidar qual o papel atribuído aos narradores anônimos de seus contos:

In "The Gold Bug" the wonder worker is Legrand, and in the both the "Murders in the Rue Morgue" and the "Purloined Letter" he is M. Dupin; and in all three tales the telling of the story is entrusted to an anonymous narrator, serving not only as a sort of Greek chorus to hint to the spectators the emotions they ought to feel, but also as the describer of the personality and peculiarities of Legrand and Dupin, who are thus individualized, humanized, and related to the real world. If they had not been accepted by the narrator as actual beings of flesh and blood, they might otherwise retain the thinness and the dryness of disembodied intelligences working in a vacuum.

This device of the transmitting narrator is indisputably valuable; and, properly enough, it reappears in the one series of detective tales which may be thought by some to rival Poe's. The alluring record of the investigations of Mr. Sherlock Holmes is the work of a certain Dr. Watson, a human being but little more clearly characterized than the anonymous narrators who have preserved for us the memory of Legrand and Dupin. But Poe here again exhibited a more artistic reserve than any of his imitators, in so far as he refrained from the undue laudation of the strange intellectual feats which are the central interest of these three tales. In the "Gold Bug" he even heightens his suspense by allowing the narrator to suggest that Legrand might be of unsound mind; and in the "Murders in the Rue Morgue" the narrator, although lost in astonishment at the acuteness of Dupin, never permits his admiration to become fulsome; he holds himself in, as though fearing that overpraise might provoke a denial. Moreover, Poe refrained from all exhibitions of Dupin's skill merely for its own sake-exhibitions only dazzling the spectators and not furthering his immediate purpose.

Vemos aqui a importância atribuída ao narrador-personagem anônimo de Poe, cuja função é dar contorno à personalidade dos personagens principais e descrever seus feitos. Mattheus equiparou esses narradores anônimos ao Dr. Watson, que descreve as aventuras de Sherlock Holmes do escritor inglês Arthur Conan Doyle. De acordo com Mattheus, no entanto, Poe se sobressai a seu imitador Doyle, pois permite aos seus narradores anônimos especularem sobre as estranhas características intelectuais dos protagonistas. Para ele, o fato

de o narrador cogitar que William Legrand está louco aumenta ainda mais o mistério que envolve a narrativa.

Assim como Mattheus (1906), Mendes (1965: 56) também aborda a influência de Poe sobre Conan Doyle, destacando que seus contos de detetive inspiraram a criação dos grandes romances policiais na Inglaterra e em outros países:

Mas a revelação mais importante da influência de Poe na Inglaterra ocorre com a estreia da novela policial de Conan Doyle *Um Estudo em Vermelho* em 1889, no *Lippincott's Magazine*, na qual aparece o policial Sherlock Holmes, evidentemente calcado no Dupin de Poe. A fama e a popularidade coroaram as subseqüentes novelas de Conan Doyle e o romance policial, como já o mostramos na nossa nota sobre os contos policiais de Poe, tornou-se um gênero dos mais cultivados na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Alemanha, na França e outros países.

Ainda sobre a contextualização de sua obra, convém salientar como Poe pensava seu método de composição literária, bem como os caracteres universais de sua temática.

No que concerne ao estilo, Poe é normalmente classificado pela crítica como escritor romântico. Segundo Cahen (1955: 23) “Não raro seu vocabulário parece parodiar o estilo romântico.” No entanto, Walker (1973: 133) pontua que, diferente dos românticos, Poe não se apoia na inspiração para escrever: “Although Poe is generally classified as a ‘romantic’ writer, art was never for him a matter of casual inspiration, but a discipline which demanded the highest degree of imagination, and also intense intellectual endeavour.”

Cahen (1955: 20) elucida que o método de composição idealizado por Poe consistia em um efeito de conjunto harmônico, apenas permitido por composições curtas:

A maior parte de sua obra crítica é jornalística e circunstancial. Pode-se, no entanto, extrair dela uma doutrina constante e coerente: o principal cuidado do artista não deve ser a exposição de teses ou de desenvolvimento de idéias, mas a realização de um efeito de conjunto. Daí a necessidade de serem curtas as obras e o afirmar ele que ‘um longo poema é uma contradição de termos’. Quanto ao prosador, deve preferir a novela ou o conto. O efeito total deve ser ‘preconcebido’ friamente e a narração ou poema deve ser composto sem perder de vista tal efeito, sendo o desenvolvimento de seus incidentes ou a invenção de sua melodia rítmica acrescentados posteriormente, com o fim de realçá-lo com maior perfeição. Em poucas palavras, a composição literária seria uma construção comparável à do arquiteto ou compositor musical.

Em análise similar, Walker (*apud* Cunliffe 1973: 134), explica que a estrutura dos poemas e contos de Poe não é arbitrária, mas sim determinada por uma meticulosa filosofia de unidade literária:

According to Poe’s literary theory, the unit of a work of art comprises two important ideas. First, there must be a unity of structure in which each part relates to the whole; and second, the artist must strive to arrange each element in his work in order to emphasize one prevailing idea, and by so doing he creates a psychological ‘unity of effect’ on the reader. But this essential ‘unity of

effect' can only be achieved by the artist who understands the psychological basis of his art, and who accepts the limitations of the human mind.

Conforme elucida Walker (*apud* Cunliffe 1973: 134), Poe acredita que essa 'unidade de efeito' só pode ser concebida em textos curtos, e assim, romances e longos poemas não permitem ao leitor manter em sua mente todos os elementos estruturais da obra. Outros críticos corroboram essa visão, ao afirmarem que Poe considerava o conto como o gênero ideal de literatura, tais como Cahen (1955: 20) segundo o qual para Poe o prosador "deve preferir a novela ou o conto", pois somente no conto, "o verdadeiro artista poderia preencher seu desejo de unidade estética". (Walker *apud* Cunliffe 1973: 136). Segundo Cahen (1955: 23), a própria concepção do conto de detetive engendrada por Poe tem a ver com sua predileção pela unidade de efeito: "É ele, ainda, o inventor do gênero 'policial' – pelo qual se sentia atraído devido à sua predisposição pelo raciocínio lógico, pelas deduções rigorosas e pelas suas teorias sobre as relações entre o efeito de conjunto visado e os incidentes que lhe deveriam estar estritamente subordinados."

De acordo com Paleólogo (1950: 18) esse "desejo de unidade estética" de Poe, é aplicado de fato aos seus escritos, daí a razão de sua obra ser considerada mais universal do que local:

O ponto de contato que existe entre Poe e os grandes vultos da literatura é o da universalidade. Diferem porém os meios usados para conquistá-la. O escritor de gênio costuma atingir a eternidade do homem através do estudo firme e penetrante dos tipos que o rodeiam. Vêmo-lo abandonar, à medida que progride em sua arte, tudo quanto parece secundário e circunscrever-se cada vez mais às características essenciais da personalidade. É-lhe, ao mesmo tempo, imprescindível situar os personagens num determinado ambiente, relacioná-los com a sociedade em que vivem e estudar os efeitos que sobre eles produzem as variadas circunstâncias materiais. Pode-se observar, através da evolução do ficcionista, a importância cada vez maior que empresta à psicologia e o seu crescente desinteresse pelas particularidades materiais do ambiente. A tendência a generalizar, a universalizar suas observações, situando o homem não numa cidade ou num país, mas no Cosmos.

Segundo Walker (*apud* Cunliffe 1973:134), Poe manifesta expressamente essa tendência à universalidade em seu trabalho intitulado *Eureka*, em que descreve Deus como o criador da unidade, em que todos os seus elementos são interdependentes: "In *Eureka*, God is the Supreme Artist who created the universe according to an aesthetic principal of unity." É precisamente como Poe acredita que deve ser um texto literário.

Sobre estes caracteres universais, Paleólogo (1950: 98) assim define a obra de Poe: "Diante da cosmogonia de Poe, só nos resta recordar o ensinamento da psicanálise: todo homem absorve em si o Universo, para depois projetá-lo revestido de suas características pessoais."

2.4 Sobre as traduções escolhidas

Como já foi dito, foram escolhidas, como corpus do presente trabalho três traduções para o português do conto *The Gold Bug*. Todas as traduções foram publicadas por editoras brasileiras e traduzidas para o português brasileiro. Abaixo, estas publicações são apresentadas em ordem cronológica, com algumas características gerais de cada obra, e posteriormente, são enumeradas as razões que motivaram a escolha destas traduções:

a) Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva S.A., 1961.

Extraída da coletânea intitulada *Os Crimes da Rua Morgue e outras histórias*, a tradução de Aldo Della Nina foi publicada pela Editora Saraiva em 1961, época em que a editora começava a se destacar na área de livros de literatura. O miolo é de papel jornal muito simples, e a capa colorida e chamativa destaca o conto do título da coletânea, o que mostra que o alvo da editora era o público que gostava de contos policiais. Esta é a tradução mais antiga de nosso corpus.

b) Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Essa tradução feita por Brenno Silveira “e outros” (embora na edição não seja especificado quem são os outros), foi retirada da coletânea de contos de Poe intitulada *Histórias Extraordinárias*, feita em capa dura pela Editora Abril, cuja primeira edição foi lançada em 1978. O miolo da edição foi impresso em papel de qualidade. A edição luxuosa de capa dura em cor preta com a ilustração em cor dourada mostra o gato preto que dá título a um dos contos e um homem de feições graves que parece ser o personagem Usher do conto *A Queda da Casa de Usher*. A ilustração da capa sugere que o público focado pela editora era aquele interessado em contos de horror.

c) Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

A tradução de Oscar Mendes e Milton Amado é da coletânea de contos de Poe intitulada *Histórias Extraordinárias* da Editora Globo, lançada em 1987. O miolo foi impresso em papel jornal simples. A capa de cor preta contém uma ilustração em que se pode ver ao centro um crânio humano em meio a livros e ao lado de um castiçal com uma vela, entre outros objetos, o que sugere que a principal intenção da editora com essa edição era, semelhante á edição da Editora Abril, captar o público

interessado em contos de horror. Além disso, a edição pertence à coleção *Clássicos Globo*, o que demonstra que a editora também intencionava apresentar a obra como um clássico da literatura ao grande público. Interessante notar que na capa, consta apenas o último sobrenome do autor, “Poe”, e não seu nome completo. Esta é a tradução mais recente escolhida para os fins desta pesquisa.

Uma vez que se pretende aqui uma análise contrastiva entre o complexo língua/cultura do inglês e o complexo língua/cultura do português brasileiro, as razões que motivaram a escolha dessas três traduções para o nosso corpus de análise são elencadas a seguir:

1. Primeiramente, a escolha foi motivada pelos fatos de que são traduções lançadas no Brasil, escritas em português brasileiro e feitas por editoras de renome. O grande número de textos literários clássicos publicados pelas três editoras sugere que um de seus intuitos é a divulgação dos clássicos da literatura mundial para o grande público brasileiro.
2. Por fim, o fator *tempo* também foi uma variante considerada na escolha, uma vez que a distância entre a publicação da edição mais antiga e da mais contemporânea abrange um período de vinte e seis anos, que vai de 1961 a 1987, o que permite que se possa verificar a partir da análise comparativa os sincronismos ou diacronismos no fazer tradutório destes três tradutores, possibilitando avaliar se os fatores *contexto histórico* e *distância no tempo* de alguma forma influenciaram ou determinaram as escolhas dos tradutores na maneira como interpretaram, mantiveram ou recriaram os marcadores culturais.

2.5 Tradução literária

Em se tratando da análise das traduções de um conto, portanto, um texto literário por definição, convém fazer uma abordagem da tradução literária enquanto gênero específico de tradução, visando compreender a sua importância tanto para os Estudos de Tradução quanto para a Teoria Literária.

A tradução literária é um dos gêneros de atividade tradutória que mais tem sido objeto de estudo/reflexão desde os primórdios da atividade tradutória até os dias atuais. Considerando a importância do estudo analítico dos textos literários, tanto para a literatura comparada quanto para as ciências da linguagem, verificamos que o estudo comparativo do

texto literário com suas traduções, bem como a análise do contexto de recepção da língua/cultura do texto-meta, vem a acrescentar reflexões de base empírica tanto aos estudiosos da área de Literatura quanto aos estudiosos da área de Linguística, conforme postula Aubert (2006b: 60):

Na intersecção das preocupações lingüísticas e das reflexões literárias, a linguagem da tradução em geral e da literatura traduzida em particular constitui-se em objeto específico de investigação. Se, conforme atestam seus praticantes, a tradução representa uma das formas mais detalhadas de crítica textual, a análise do texto traduzido cotejado com seu original, por sua vez, há de oferecer uma dupla visão crítica: (i) aquela que diz da adequação do texto traduzido como reflexo e como refração do seu original, lado a lado com (ii) aquela que descortina, no texto traduzido, novas leituras do texto original e nos informa, portanto, acerca da maior ou menor completude das leituras propostas na comunidade original de recepção literária.

Desse modo, vemos que a análise tecida a partir do cotejo entre o original e suas traduções revela-se como uma forma bastante eficaz de evidenciar os mecanismos de linguagem e os modos de atualização em contexto utilizados pelos tradutores a fim de reescrever o texto da língua/cultura fonte na língua/cultura meta.

Milton (1998: 6) aborda a tradução literária em diferentes épocas, desde os primórdios de sua existência até os dias de hoje, fazendo uma abordagem comparativa entre as teorias contemporâneas e as teorias tradicionais sobre a tradução. A principal motivação de seu estudo reside no fato de que “a discussão entre a tradução literal e a tradução mais livre tem sido a principal preocupação entre os comentaristas sobre a tradução literária, desde Cícero e Jerônimo até o presente.” Mais adiante, o autor também corrobora a importância da dimensão contrastiva propiciada pela tradução literária: “Não obstante, nos últimos anos, o estudo da tradução literária tem ampliado os seus horizontes, e pode ser visto como uma chave para abordagens contrastantes dos estudos literários.”

Para Laranjeira (2003: 161), a tradução literária relaciona-se diretamente com a teoria literária tanto pelo perfil de processo, quanto pelo de produto:

Com efeito, a tradução literária pode ser focalizada quer como processo, quer como produto. Enquanto processo, a tradução literária está ligada à teoria literária na medida em que supõe, como primeiro passo, a leitura, que, no caso, implica numa minuciosa análise crítica do texto de partida, de maneira a detectar nele as marcas textuais que identificam a sua especificidade, a sua maneira específica de significar.

O segundo passo é a reescrita dessa leitura, pelo sujeito tradutor, da sua leitura. A teoria literária fornecerá então, muitos dos instrumentos necessários para que o texto literário seja, não idêntico, mas homólogo, do ponto de vista da significância, ao texto de partida, e seja capaz de produzir, na língua-cultura receptora, um fato literário homólogo ao primeiro.”²⁵

²⁵ LARANJEIRA, Mário. *Tradução Literária*. In: Miscelânea, volume 3. Assis: Letras-UNESP: 2003.

De forma semelhante à Laranjeira, Venuti (1998: 65) também defende que a tradução cria um texto homólogo, uma recriação e não mera cópia do texto original. Assim o tradutor é também um autor, pois recriou o texto original em sua própria língua. Esse trabalho de recriação, segundo o autor, é um trabalho de autoria dotado de criatividade e originalidade. Venuti critica aquela visão tradicional que não reconhece a tradução como autoria: “Enquanto a autoria é comumente definida como originalidade, auto-expressão num texto único, a tradução é derivada, nem auto-expressão nem única, ela imita outro texto. Dado o conceito dominante de autoria, a tradução provoca o medo da inautenticidade, da distorção, da contaminação.”²⁶

Além disso, Venuti (1998) também defende um ensino de literatura que não aborde o texto estrangeiro como se tivesse sido escrito originalmente na língua doméstica, mas que o considere como um texto traduzido, para que se estimule em sala de aula uma reflexão entre os alunos que leve em conta as diferenças históricas, sociais e culturais, bem como as possíveis leituras pelo leitor doméstico sobre a tradução do texto estrangeiro, além da recepção de uma determinada tradução em detrimento de outra, tendo em vista os interesses domésticos que visam apresentar o texto estrangeiro com uma determinada leitura, para uma determinada comunidade cultural:

Durante os últimos vinte anos, a tradução também tornou possíveis os desenvolvimentos em teoria cultural que transformaram radicalmente a crítica literária anglo-americana, introduzindo metodologias novas de maior sofisticação e poder explanatório, ligando a cultura a questões sociais e políticas e gerando tendências multidisciplinares como os estudos culturais. Esses conceitos, debates e revisões curriculares, estão, em muitos casos, preocupados com a questão da diferença linguística e cultural que reside no coração da tradução: por exemplo, a questão das ideologias étnicas e raciais nas representações culturais; a elaboração da teoria pós-colonial para o estudo do colonialismo e das culturas colonizadas no decurso da história mundial; a emergência do multiculturalismo para desafiar os cânones culturais europeus, especialmente a forma como foram incorporadas nos cursos sobre os Grandes Livros. (Venuti 1998: 172)

Em grande parte, Venuti defende esta pedagogia devido ao desconforto que lhe causa a situação da língua inglesa no mundo, que tem sido a língua mais traduzida e a língua para a qual menos se traduz. Tendo em vista equilibrar essa situação, ele propõe um ensino de literatura que tenha como foco o estudo do texto estrangeiro estudado como um texto traduzido, o que permitiria aos alunos visualizar com clareza as diferenças linguísticas e textuais e respeitá-las, bem como compreender o processo de formação de identidades culturais que ocorre através da tradução, além das inevitáveis inscrições do contexto histórico atual e da cultura doméstica no texto estrangeiro. O autor acredita ainda que seja importante

²⁶ VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Bauru: EDUSC, 1998.

trazer para a aula de tradução a noção de heterogeneidade, pois segundo ele “a tradução pode iluminar a heterogeneidade que caracteriza qualquer cultura.” (Venuti 1998: 199). Assim, o autor acredita que a supremacia da língua inglesa faz com que essa heterogeneidade seja ignorada. Por essa razão é que se posiciona como defensor do diálogo entre culturas por meio da pedagogia da literatura traduzida:

Reconhecer um texto como sendo traduzido e incorporar esse reconhecimento às interpretações em sala de aula, pode ensinar aos alunos que suas operações críticas são limitadas e provisórias, situadas numa história transitória de recepção, numa situação cultural específica, num currículo, numa língua específica. E com o conhecimento das limitações vem a consciência das possibilidades e maneiras diferentes de entender o texto estrangeiro, maneiras diferentes de entender seus próprios momentos culturais. (Venuti 1998: 179)

Saliente-se que, embora não seja uma de nossas pretensões nos estendermos em questões relacionadas ao ensino de literatura, as colocações de Venuti (1998) a esse respeito corroboram nosso propósito de elucidar aqui a importância da tradução literária em diversos panoramas, e no caso específico do estudo aqui engendrado, auxiliar na compreensão do diálogo entre culturas e da formação de identidades culturais por meio da literatura traduzida, questões estas que estão diretamente ligadas aos propósitos do presente trabalho.

Além de influenciar uma cultura, a tradução literária pode ainda modificar uma literatura por meio da introdução de outras formas literárias e ainda ampliar o vocabulário de uma língua. É o que nos relata Milton (1998: 19) sobre a prática de tradução em fins do século XVI na Inglaterra: “Além de melhorar a literatura inglesa por meio da introdução de modelos de fora, também houve a melhoria e o aumento do vocabulário da língua inglesa através da introdução de novos termos, especialmente do latim.” Segundo o autor, os tradutores da época acreditavam poder efetivamente trazer melhorias à língua e à literatura inglesa a partir de suas traduções. O período que abrange o fim do século XVII até o século XVIII na Inglaterra ficou conhecido como o período *Augustan*, que foi marcado pelas primeiras tentativas de teorizar a tradução, além do grande número de traduções de obras clássicas. Os *Augustans* desejavam revitalizar a cultura nacional inglesa mediante a introdução de modelos clássicos estrangeiros gregos e romanos na literatura, na linguagem, na arquitetura e na cultura de uma forma geral (Milton 1998: 25). Do mesmo modo, Venuti (1998 cap. 4) também ressalta o fato de que a tradução é em grande parte responsável pelo processo de formação de identidades culturais na literatura, na língua e na cultura domésticas.

A tradução literária, se não for o gênero de tradução mais antigo, é certamente o gênero para o qual se conhecem as primeiras reflexões sobre a tradução. As considerações dos

autores elencados acima tornam evidente a sua importância: i) Ela se revela um excelente instrumento para compreensão de fatos linguísticos, culturais e literários, mediante uma análise comparativa entre o texto estrangeiro e o texto traduzido; ii) Produz um texto e um fato literário homólogos aos expressos pelo texto original; iii) Seu estudo em sala de aula propicia compreensões mais profundas do contexto histórico e literário e incentiva o respeito pela diversidade cultural; iii) É capaz de modificar e ampliar uma literatura e os caracteres de uma língua; iv) Pode influenciar e até mesmo determinar a formação de novas identidades culturais na literatura e na sociedade do complexo língua/cultura de chegada.

Como todo texto que é um produto historicamente situado, o texto literário porta as características da época e da língua/cultura da qual provém. O estudo da tradução literária, como vimos, permite uma rica abordagem dos aspectos linguísticos e literários em conjunto com os aspectos históricos e socioculturais das sociedades do texto de chegada e do texto de partida. Assim, no que concerne à reflexão dos fenômenos aqui estudados, esperamos que o estudo das traduções para o português brasileiro do conto *The Gold Bug* de Edgar Allan Poe, venha trazer uma singela contribuição ao mundo acadêmico no âmbito dos estudos tradutológicos, linguísticos, literários e culturais.

Capítulo 3

Marcadores culturais de nível lexical

Neste capítulo, faremos uma análise das traduções no nível lexical, levando em conta a relação entre léxico e cultura, sem omitir algumas questões de nível sintático e discussões no nível discursivo. Serão analisados alguns itens lexicais a partir do cotejo das traduções e das definições encontradas em alguns dicionários monolíngues da língua inglesa disponíveis na internet, e também com o auxílio do dicionário eletrônico Houaiss (2009) da língua portuguesa. Contudo, dois itens do texto-fonte e o tratamento que recebem dos tradutores no texto-meta merecem um certo destaque: *massa* e *negro*. Como fruto da abordagem aqui adotada, espera-se determinar de que forma estes termos se comportam como marcadores culturais nas traduções e quais características inerentes a estes itens lexicais ou fraseológicos permitem que sejam definidos como tal. Tomaremos por base teórico-metodológica para a descrição e análise dos marcadores culturais alguns modelos descritivos, quais sejam, os domínios culturais de Nida (1945), as modalidades de tradução de Aubert (2006b), o modelo de equivalência formal *versus* equivalência dinâmica de Nida (1964) em contraponto com o modelo de tradução semântica *versus* tradução comunicativa de Newmark (1981). O emprego desses modelos visa a dois objetivos: (i) descrever o trabalho dos tradutores com os marcadores culturais e verificar quais são os procedimentos mais utilizados pelos tradutores na tradução desses marcadores e (ii) testar os modelos em situações práticas da tradução literária visando saber se a teoria subjacente a esses modelos é aplicável para descrever e compreender a realidade dos atos tradutórios. Em alguns momentos, os conceitos de Venuti (1998) de estrangeirização e domesticação serão utilizados a fim de auxiliar a compreensão das características da tradução de marcadores culturais.

De acordo com Aubert (2006a: 24), toda expressão de uma língua porta em si uma ou mais marcas do vínculo existente entre língua e cultura, e que tais marcas podem se manifestar em pelo menos três dimensões distintas na linguagem:

Mesmo aspectos aparentemente restritos à dimensão gramatical não deixam de conter essas marcas, como testemunham, entre tantos outros aspectos, as diferenças interlinguais na marcação de gênero, número, grau e definido / indefinido, a expressão de tempo e aspecto (vinculada mais ou menos estreitamente à conjugação verbal), as formas de tratamento, as preposições marcadoras da espacialidade (estática ou dinâmica), etc., etc. No plano discursivo, podem ser observadas marcas desta natureza particularizadora nas intertextualidades que fazem sentido em determinado complexo língua/cultura, mas fazem outro sentido (ou sentido algum) em outros complexos língua/cultura. Outras marcas, ainda, dizem mais diretamente respeito à dimensão referencial das línguas, remetendo aos universos ecológico (flora, fauna, topografia, hidrografia, etc.), da cultura

material (objetos e espaços criados pelo homem), da cultura social (relações sociais de toda ordem) e da cultura religiosa (nos termos de Nida, 1945), ou, talvez mais precisamente, ideológica (referências a sistemas de crenças) (vide, p.ex., Aubert, 1998, 2003b).

O autor denomina essas marcas como marcadores culturais. De tal sorte, assumimos para os fins de nosso estudo que todos os itens lexicais selecionados para a análise comparativa entre o texto original e as traduções possuem uma ou mais dessas marcas: (i) marca gramatical, (ii) marca discursiva e (iii) marca referencial.

Conforme já mencionando, a língua e a cultura são fenômenos diretamente relacionados. Em nossa busca pela identificação e descrição dos marcadores culturais presentes na tradução, por certo, também será abordada a relação que existe entre língua e cultura, e neste sentido, os antropólogos Hoebel & Frost (2006) oferecem algumas perspectivas para pensar essa relação. Os autores sublinham o fato de que a língua e a cultura estão interligadas de tal modo que se não houvesse uma, não haveria a outra:

Sem a linguagem humana, a cultura seria totalmente impossível. Todos os animais que sentem se comunicam e alguns, como as abelhas e as doninhas o fazem muitíssimo bem. Mas somente os seres humanos são capazes de generalizar, de dar explicações e, assim, constituir o corpo de tradições que pode ser identificado como cultura humana. O que não é claro a respeito dos animais que não são seres humanos é até que ponto seus padrões de comunicação são aprendidos. Os seres humanos aprendem uma língua do mesmo modo que aprendem uma cultura; não nascem com a linguagem. Assim a linguagem é “um sistema distintamente humano de comportamento, baseado em símbolos orais”, que são “usados para descrever, classificar e catalogar experiências, conceitos e objetos.” Portanto, a linguagem é um sistema especial de comunicação que é especificamente oral e simbólico. E é aprendido. Hoebel & Frost (2006: 381) ²⁷

Acrescentam ainda que “A língua, em outros termos, não somente fundamenta a cultura, mas oferece uma série de meios para penetrar a cultura e as culturas.” (Hoebel & Frost 2006: 382). Para elucidar tal afirmação, os autores mencionam a provável capacidade inata dos humanos para a linguagem:

Talvez é aqui que a linguagem serve de ponto entre o biológico e o cultural. Qualquer língua é um sistema aprendido, é verdade; mas há sérias indicações de que a capacidade da humanidade para a linguagem é genética, relacionada com o crescimento do cérebro anterior, refletindo uma ruptura neurofisiológica ou ‘virada’ para a verdadeira fala.” (Hoebel & Frost 2006: 382-383).

Em seu livro “Antropologia Social e Cultural”, os autores dedicam um capítulo inteiro para a linguagem e sua relação com a cultura. Uma vez que seu público alvo é composto majoritariamente de antropólogos e estudantes de antropologia e não de linguistas, eles

²⁷ HOEBEL, E. Adamson & FROST, Everett L. *Linguagem*. In: Antropologia Cultural e Social. Tradução: Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 2006 [1976].

explicam pormenorizadamente durante todo o capítulo de que se trata a ciência linguística e da sua relação com a antropologia:

Os linguistas podem interessar-se, por exemplo, pelas diferentes estruturas gramaticais, ou pelo fato de que uma língua pode ter modos de expressão muito diferentes dos modos de expressão de outra. Para os linguistas convencionais, o estudo de uma língua e de línguas é muitas vezes um fim em si mesmo. Os linguistas antropológicos costumam acrescentar uma dimensão um pouco diferente. Eles estão mais interessados na língua como um fenômeno dentro das culturas e na compreensão dos modos complexos em que a língua e a cultura se relacionam mutuamente. (Hoebel & Frost 2006: 382)

Sendo os marcadores culturais na tradução o foco de nosso trabalho, o conteúdo do trecho de Hoebel & Frost (2006) mencionado acima nos interessa diretamente, já que trataremos tanto das diferenças entre os modos de expressão do inglês e do português quanto dos modos complexos da relação língua/cultura na tradução.

Uma vez que será abordada essa relação que se estabelece a partir da tradução, e em se tratando da análise de um texto literário, o olhar de Alfredo Bosi (1992) vem nos auxiliar com algumas definições do termo “cultura”, desde sua proposição pela tradicional Antropologia cultural brasileira até o alargamento do conceito na contemporaneidade:

A tradição da nossa Antropologia Cultural já fazia uma repartição do Brasil em culturas aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças. Uma obra excelente, e ainda hoje útil como informação e método, a *Introdução à antropologia brasileira*, de Arthur Ramos, terminada em 1943, divide-se em capítulos sistemáticos sobre as culturas não européias (culturas indígenas, culturas negras, tudo no plural) e culturas européias (culturas portuguesa, italiana, alemã...), fechando-se pelo exame dos contatos raciais e culturais. Os critérios podem e devem mudar. Pode-se passar da raça para nação, e da nação para a classe social (cultura do rico, cultura do pobre, cultura burguesa, cultura operária), mas, de qualquer modo, o reconhecimento do plural é essencial.²⁸

E mais adiante:

Se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma cultura popular, basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna. (Bosi 1992: 308).

Nos termos aqui apresentados por Bosi (1992), verificamos que essas relações interculturais entre os personagens estão bem delineadas no conto de Poe. William Legrand e

²⁸ BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

o narrador anônimo representam a cultura do homem branco e da cultura erudita, enquanto Júpiter é o representante da cultura do homem negro e da cultura popular. Trata-se, portanto, de um encontro de culturas.²⁹ A partir desse contorno, podemos verificar de que forma os tradutores trabalharam com certos itens lexicais de um contexto específico: o período da escravidão nos Estados Unidos, verificando se este contexto foi equiparado ao mesmo período no Brasil e de que forma os tradutores interpretaram esse encontro cultural e o adequaram ao encontro cultural que ocorre similarmente no contexto brasileiro.

Iniciaremos a análise de alguns termos apresentando definições de dicionários, sendo que parte dessas definições traz a origem etimológica de cada termo. Ilari (2002: 81) elucida os fundamentos científicos da etimologia:

A etimologia científica é o estudo histórico que investiga a origem das palavras. Ela mostra, tipicamente, que há continuidade entre a forma e o sentido que as palavras têm hoje, e a forma e o sentido que elas apresentavam em fases mais antigas da língua. Por exemplo, a etimologia estabeleceu em bases científicas que a palavra portuguesa decidir se originou da palavra latina *decidere*, que significava “cortar”. Do ponto de vista da forma, as principais mudanças dizem respeito à posição do acento (*decidere*>decidir) e ao timbre vogal que identifica a conjugação (*decidere*>decidir). A mudança de sentido explica-se pelo fato de que, em certo momento, a tomada de decisão, corta uma parte, abre mão de alguma coisa.³⁰

Assim sendo, a etimologia irá nos auxiliar a compreender como surgiram os termos analisados, se atualmente estão fora de uso ou se permanecem em uso em apenas alguns contextos, bem como as mudanças ocorridas quanto à forma e ao sentido. A origem etimológica deverá fornecer à nossa análise pistas para compreender o trabalho dos tradutores com os marcadores culturais de nível lexical.

3.1 Léxico e sociedade: os termos *negro* e *massa* da língua inglesa

3.1.1 O termo *massa*

Consideremos o seguinte cotejo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
-----------------	-----------------------------

²⁹ Evidentemente, o encontro das duas culturas também é uma cultura: a cultura escravocrata dos EUA na primeira metade do século XIX. Nesse sentido, os dois compartilham de um mesmo espaço cultural.

³⁰ ILARI, Rodolfo. *Introdução ao Estudo do Léxico*. Brincando com as palavras. São Paulo: Contexto, 2006 [2002].

My mind is got to be berry hebbby bout poor Massa Will. ³¹	Estou muito preocupado com o pobre <i>massa</i> Will. ³²
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
Ando com o espírito muito preocupado por causa do pobre <i>massa</i> Will. ³³	Tou cum a cabeça tonta por causa do pobre sinhô Will. ³⁴

Cotejo 1 - Exemplo de tradução do item lexical “massa”

A fim de dar ensejo à análise das formas de trabalho dos tradutores com o vocábulo *massa*, apresentamos a seguir algumas definições do termo encontradas em dicionários monolíngues de inglês *online*:

Na página do *Oxford Dictionaries*³⁵, encontramos:

Massa

Pronunciation: /'masə/

noun

(in representations of black speech) master:

Massa, I have some news for you.

No *Dictionary.com*³⁶, encontramos uma definição semelhante, porém no termo *marse*, que traz como sinônimo o termo *massa*:

Marse

[mahrs]

noun Southern U.S.

(used chiefly in representation of southern black speech) master.

Also, **mars**, **massa**.

³¹ POE, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Editions, 2004, p. 71.

³² POE, Edgar Allan. *Os Crimes da Rua Morgue*. Tradução: Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva S.A., 1961, p. 182

³³ POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril S.A., 1978, p. 340.

³⁴ POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, p.11.

³⁵ Copyright © 2012 Oxford University Press. Ver: <http://oxforddictionaries.com/definition/massa?q=massa> Acesso em 17 de dezembro de 2011.

³⁶ Ver <http://dictionary.reference.com/browse/marse> Acesso em 17 de dezembro de 2011

No *Urban Dictionary* ³⁷, um dicionário *online* de gírias do inglês americano, localizamos diversas definições do vocábulo *massa*. Seleccionamos três delas a fim de ilustrar as possibilidades de concepção do termo:

1. *Massa*

How the old school black dudes said master

Master: get to the toolshed boy

Black dude: oh yessa massa I gon be a gud nigga.

2. *Massa*

What negro's in the slave times called their masters.

"I picked dah cotton massa! May I get mah cornbread now massa?"

3. *Massa*

3.1. A ghetto way to say "Master"

3.2. Accompanied by Yessa in the front, the appropriate way to say yes to an adult

Teacher: Get on the floor bitch!

Student: Yessa Massa!

De uma forma geral, as definições acima classificam o termo *massa* como a representação da fala afro-americana do termo *master*. Etimologicamente, *Massa* é um termo pertencente ao inglês vernacular afro-americano, derivado do vocábulo *master*. De acordo com os historiadores, era a forma como os escravos negros se dirigiam aos seus proprietários brancos ou a homens brancos de um modo geral durante o período escravagista. Atualmente, está associado à escravidão, desde o período pós-colonial nos Estados Unidos. Como vimos nas definições do *Urban Dictionary*, outro uso contemporâneo do termo é gíria para *master*.

No cotejo 1, vemos que os tradutores 1 e 2 optaram pela permanência do termo *massa* em suas traduções. De acordo com o modelo revisitado de Aubert (2006b), utilizaram um procedimento do grupo do espelhamento, a saber, a modalidade tradutória do empréstimo, uma vez que não houve nenhuma alteração no termo em relação ao texto original. Embora seja uma forma de marcar a procedência do personagem Júpiter (um negro ex-escravo), este sentido só será resgatado no discurso pelo leitor que tiver um determinado conhecimento de mundo, que seria neste caso, as formas de tratamento adotadas durante o período da escravidão nos Estados Unidos. Possivelmente antevendo este fator é que o tradutor 3 tenha optado por traduzir *massa* pelo regionalismo brasileiro “sinhô”. Ele utilizou, portanto, uma modalidade tradutória pertencente ao grupo da equivalência: a adaptação (Aubert 2006b), sendo esta nos termos de Cintrão & Zavaglia (2007: 2), uma adaptação local, optando, conforme salientam as autoras por uma “substituição de um segmento alusivo a um contexto estranho por outro que remeta a um contexto mais familiar ao público-meta”. Embora tenha

³⁷ Ver <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=massa> Acesso em 17 de dezembro de 2011.

optado pela manutenção do empréstimo do termo *massa* em sua tradução tal qual o tradutor 1, o tradutor 2, contudo, combinou a modalidade do empréstimo com a modalidade da explicitação, pois quando o vocábulo aparece pela primeira vez em sua tradução, o mesmo vem acompanhado da nota de rodapé: “Corruptela de *master*: patrão.”, o que denota seu interesse em apresentar a cultura estrangeira do texto original para o público leitor brasileiro.

É interessante o fato de os tradutores 1 e 2 terem optado pelo empréstimo do inglês afro-americano, já que de acordo com Holloway (1990) em seu livro *Africanisms in American culture*, o termo *massa* é na verdade um empréstimo da língua africana Mandingo que foi incorporado ao inglês. Na definição da palavra *jon* em Mandingo, o autor também aborda a origem do termo *massa*:

Mandingo *jon*, slave, a person owned by someone else. An average man, esp. one who can be exploited or easily taken in; a male lover, a prostitutes’s client. Also used in black American folklore, as in John Henry, name of hero-slave frequently in conflict with “*massa*”. The term *massa* provides a convenient convergence of English master and Mandingo *massa*, chief. That Mandingo speakers in U.S. were conscious of this convergence is suggested by the cycle of black American tales involving John-versus-Massa, which corresponds to a similar genre of Mandingo tales in West Africa involving *jon*, the slave, versus *massa*, the chief.³⁸

Nesse sentido, *massa* em inglês não é apenas um termo derivado da fala afro-americana, é também um empréstimo aclimatado, ou seja, um decalque (Aubert 2006b), originado na língua Mandingo. Essa convergência linguística constitui assim, um paralelismo semântico entre “*massa=master*” do inglês e “*massa=chief*” do Mandingo. Os sinônimos para *massa* de uma forma geral aproximam-se de “senhor”, “mestre”, “chefe”, todos utilizados para nomear alguém em posição de autoridade ou liderança. No conto de Poe, o termo marca também aspecto dialetal da fala do personagem Júpiter.

O fato de *massa* ser um vocábulo Mandingo incorporado ao inglês, e que curiosamente acabou por ser mantido como empréstimo em duas das traduções aqui analisadas, não é um fato isolado. Os empréstimos e as incorporações de elementos de outras línguas são um fenômeno comum quando se trata de linguagem. Além de nos lembrar que as culturas podem ter elementos emprestados de outras culturas, Hoebel & Frost (2006) atentam para o fato de que a língua inglesa possui diversos itens lexicais que adentraram o idioma via empréstimo:

Uma cultura, como sabemos, pode incorporar elementos emprestados; pode ser acrescida de invenções; modifica-se gradual e organicamente através dos tempos. A língua funciona do mesmo modo. Os que falam uma língua podem fazer empréstimos e incorporações, não somente de

³⁸ HOLLOWAY, Joseph E. *Africanisms in American culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2005 [1990], p. 99.

palavras, mas também de elementos de estrutura gramatical de outras línguas. Em inglês, por exemplo, há grande número de lexemas (palavras, entradas de dicionários) tirados de línguas de todo mundo. Do japonês temos “tufão” (em inglês “typhoon”) e “quimono”, e do caribe, uma língua indígena americana das Índias Ocidentais, temos “charuto”, “rede”, e “furacão” (em inglês, respectivamente “cigar”, “hammock” e “hurricane”). O inglês pode criar também admitindo novos conceitos na língua e na cultura. “Alta fidelidade”, “diferença de gerações”, “vaquinha” (em inglês, respectivamente, “Hi-Fi”, “generation gap”, “pot”) teriam sido palavras sem nenhum sentido para Shakespeare. Mas, assim como algumas culturas aceitam facilmente mudanças, outras podem resistir a elas. O mesmo é válido para a linguagem em que pode haver ferrenho tradicionalismo. (Hoebel & Frost 2006: 385-386).

Nos termos de Nida (1964: 156)³⁹, a manutenção do vocábulo *massa* nas traduções dos tradutores 1 e 2 consistiu em uma equivalência formal, isto é, centrada no conteúdo e na forma do texto original, ao passo que o tradutor 3 ao traduzir pelo regionalismo do português brasileiro “sinhô”, optou pela equivalência dinâmica (Nida 1964:156), buscando um ar de naturalidade na tradução, aproximando-o da cultura de chegada. Nos termos de Newmark (1981: 39)⁴⁰, os tradutores 1 e 2 fizeram uma tradução semântica e conforme Venuti (1998), uma tradução estrangeirizadora, uma vez que a manutenção do termo *massa* na tradução para o português deu um ar de estrangeiridade ao texto, lembrando aos leitores que se trata de um texto estrangeiro. Já o tradutor 3, tendo optado pela adaptação “sinhô”, obteve nos termos de Newmark (1981: 39) uma tradução comunicativa e de acordo com Venuti (1998), uma tradução domesticadora, uma vez que aproximou mais o leitor do texto, dando a impressão ao leitor doméstico de já ter sido escrito originalmente em português, além de também representar a fala não-padrão da mesma forma que no texto original, já que assim como *massa* em inglês, o termo “sinhô” pertence à fala não-padrão do português brasileiro.

No que concerne aos domínios culturais (Nida 1945), nota-se que o vocábulo *massa* integra a um só tempo: (i) *cultura social*, por ser uma forma de tratamento específica do contexto histórico do texto-fonte; (ii) *cultura linguística*, por elucidar um certo modo de dizer de um personagem estrangeiro ou afrodescendente, que porta em si as marcas linguísticas de sua língua e de seu local de origem.

3.1.2 O termo *negro*

Consideremos a cotejo abaixo:

³⁹ NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill Publishers, 1964.

⁴⁰ NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation: Language Teaching Methodology*. Oxford: Pergamon Press, 1981.

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
I had never seen the good old negro look so dispirited... (p. 71)	Nunca vira o bom negro tão inteiramente abatido. (p. 340)
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
Nunca vira o bom velhote negro tão abatido. (p. 182)	Nunca vira o bom negro tão inteiramente abatido. (p. 11)

Cotejo 2 – Exemplo de tradução do item lexical “negro”

Para dar início à discussão sobre o termo *negro*, apresentamos abaixo algumas definições de dicionários monolíngues do inglês disponíveis *online*.

Na página do *Cambridge Dictionaries*⁴¹, encontramos a seguinte definição:

Negro

/ˈniːɡroʊ/ *n* [C] (PLURAL Negroes) DATED
a person of African origin with dark skin

"Negro" is now considered offensive by most people, and "African-American" is used instead.

Na página do *Oxford Dictionaries*⁴², encontramos uma definição mais detalhada e etimológica do termo:

Negro

Pronunciation: /ˈniːɡroʊ/
noun (plural **Negroes**) dated, often offensive
a member of a dark-skinned group of peoples originally native to Africa south of the Sahara.
adjective
dated, often offensive

Origin:

via Spanish and Portuguese from Latin *niger, nigr-* 'black'

The word **Negro** was adopted from Spanish and Portuguese and first recorded from the mid 16th century. It remained the standard term throughout the 17th-19th centuries and was used by prominent black American campaigners such as W. E. B. DuBois and Booker T. Washington in the early 20th century. Since the Black Power movement of the 1960s, however, when the term **black** was favoured as the term to express racial pride, **Negro** (together with related words

⁴¹ Copyright © Cambridge University Press 2011 Ver:

<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/american-english/negro?q=negro> Acesso em 19 de dezembro de 2011.

⁴² Copyright © 2012 Oxford University Press. Ver:

<http://oxforddictionaries.com/definition/Negro?q=negro> Acesso em 19 de dezembro de 2011.

such as **Negress**) has dropped out of favour and now seems out of date or even offensive in both British and US English.

No *Online Etymology Dictionary* ⁴³ também localizamos uma definição etimológica e abrangente do termo:

Negro

"member of a black-skinned race of Africa," 1550s, from Sp. or Port. negro "black," from L. *nigrum* (nom. *niger*) "black," of unknown origin (perhaps from PIE **nekw-t-* "night," cf. Watkins). Use with a capital N- became general early 20c. (e.g. 1930 in "New York Times" stylebook) in reference to U.S. citizens of African descent, but because of its perceived association with white-imposed attitudes and roles the word was ousted late 1960s in this sense by Black (q.v.).

Professor Booker T. Washington, being politely interrogated ... as to whether negroes ought to be called 'negroes' or 'members of the colored race' has replied that it has long been his own practice to write and speak of members of his race as negroes, and when using the term 'negro' as a race designation to employ the capital 'N' ["Harper's Weekly," June 2, 1906]

Conforme elucidam as definições dos dicionários acima, o termo *negro*, por sua vez, também faz referência ao período da escravidão nos Estados Unidos. Sua origem etimológica consiste em um empréstimo do espanhol e do português *negro*, grafado da mesma forma, porém com a pronúncia inglesa /ni:grow/. A língua inglesa adotou o uso do termo para designar especificamente o africano escravizado, e era este o significado até a década de 1960, época em que as manifestações dos movimentos populares do povo afro-americano conseguiram que o termo *negro*, considerado pejorativo, fosse substituído em definitivo por *black*. ⁴⁴ É interessante notar também que, da mesma forma que o termo *massa* foi incorporado à língua inglesa via empréstimo pela influência dos escravos africanos falantes do idioma Mandingo, o termo *negro*, conforme atestam os dicionários consultados, entrou na língua inglesa via empréstimo do português europeu e do espanhol. Ambos os termos, portanto, são empréstimos de outra língua para o inglês. Conforme nos explica Hoebel & Frost (2006), as línguas estão sujeitas a trocarem elementos emprestados entre si à medida que tomam contato umas com as outras ou descendem de uma língua ancestral comum:

As línguas estão sujeitas a receber grande número de palavras tomadas de empréstimo de outras línguas (por exemplo, em inglês, totem, canoa, tabu, automóvel, etc.) As palavras fundamentais, como os pronomes e palavras que representam as partes do corpo, provavelmente mantêm a sua

⁴³ HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. Copyright © 2001-2012. Ver: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=negro&searchmode=term Acesso em 10 de dezembro de 2011.

⁴⁴ Ver <http://wp.clicrbs.com.br/sualingua/2009/05/04/palavras-que-o-ingles-veio-buscar-no-portugues/> Acesso em 30 de dezembro de 2010.

identidade com os morfemas de seus antepassados. O empréstimo livre de línguas não relacionadas ocorre mais comumente no campo *cultural* (não pessoal). Portanto, quando os linguistas estão diante de um grupo de línguas que mostram mais semelhanças do que justifica a probabilidade nos seus vocabulários fundamentais e ao mesmo tempo carecem de semelhanças nos seus vocábulos culturais, eles têm certeza de que essas línguas derivaram remotamente de uma língua remota comum. Se essas línguas só recentemente entraram em contato umas com as outras, uma deve ter tomado palavras de empréstimo do vocabulário cultural da outra antes de ter descartado suas palavras fundamentais, substituindo-as pelas palavras provenientes da fonte estrangeira. Assim, dispomos de outro recurso para estabelecer as relações históricas entre as línguas. (Hoebel & Frost 2006: 402).

Como já sabemos, o inglês tomou de empréstimo o vocábulo *negro* do português e do espanhol. Embora a língua inglesa tenha grande influência do latim em seu vocabulário, esta não descendeu diretamente do latim como o português e o espanhol, porém, a formação do idioma conta em sua origem histórica com empréstimos do latim e de línguas românicas, principalmente do francês normando. De tal sorte, parece natural que o idioma tome empréstimos de línguas românicas modernas ao ter contato com estas. Assim sendo, em um contexto no qual Portugal ficou famoso no cenário mundial devido ao tráfico negreiro, os falantes de língua inglesa acabaram por incorporar o uso do termo *negro* para designar os membros da raça negra na condição de escravos.

Antes de passar à análise descritiva das traduções do termo *negro* para o português, convém apontar para uma certa dificuldade quanto à escolha do ponto histórico de observação do fenômeno tradutório relacionado a este termo. Diante das mudanças históricas que o termo atravessa em ambas as línguas aqui estudadas, podem-se adotar olhares diversos. O olhar poderia partir de 1843, ano em que foi publicado o conto de Poe, optando entre partir do ponto de vista norte americano ou brasileiro. Seria possível também partirmos da concepção do termo nas décadas de 60, 70 ou 80, décadas de publicação das traduções envolvidas. Há ainda a possibilidade de verificar a tradução do termo partindo do momento histórico atual. Enfim, as possibilidades são várias, o que dificulta a escolha de um ponto de vista. Entretanto, tal escolha é necessária, uma vez que serão abordados aspectos históricos e ideológicos, como escravidão e racismo. O termo *negro* não é considerado ofensivo na época de Poe. A carga pejorativa naquela época era apenas implícita, subjacente à ideia de inferioridade da raça negra que predominava na sociedade norte-americana do século XIX e tida como sendo da ordem natural das coisas. Assim, a utilização do termo na época era considerada normal, sem nenhuma conotação especificamente racista. Os dicionários consultados anteriormente atestam que o termo *negro* só passou a ser considerado pejorativo nos Estados Unidos na década de 60, quando as lutas do Movimento Negro conseguiram que fosse substituído por *black* para designar os membros da raça negra. Diante desse quadro em que a mudança de

sentido do termo data da década de 60 e uma de nossas traduções também é dessa década, será considerado como ponto de partida histórico para a nossa análise o período que vai da década de 60 até os dias atuais, enfatizando, contudo, os dias atuais. Ou seja, assumimos aqui o olhar contemporâneo, sem a pretensão de fazer uma reconstituição da história das mentalidades, salvo na medida que a própria análise justificar uma comparação entre a visão predominante na época da escrita do original e a época da recepção contemporânea de suas traduções. Essa perspectiva também será adotada para a análise do termo *nigger* que se seguirá mais adiante.

Considerando o contexto histórico do texto original, a tradução, por assim dizer, mais próxima de *negro* para o português moderno seria “escravo”, ou ainda “preto”, se a intenção fosse resgatar a pejoratividade implicitamente existente e também a historicidade discursiva do termo. No entanto, ao compararmos o original com as traduções, verifica-se que nenhum dos três tradutores em questão fez opção semelhante. Onde aparece o termo *negro* no original, nas três traduções, este foi substituído pela forma luso-brasileira *negro* que, considerando o período contemporâneo, não é pejorativa em português. Embora no passado, o termo *negro* já tenha sido utilizado pelos portugueses para nomear a todos os escravos, inclusive os de origem indígena, o uso corrente do termo em língua portuguesa não permite esta atualização em contexto, justamente porque *negro* em português é atualmente a forma utilizada para nomear todos os membros da raça negra. Podem ter sido duas as motivações dos tradutores para optarem pela tradução de *negro* por “negro”, embora se trate de *negros* que evocam épocas e sentidos diversos: 1) os tradutores tiveram a intenção de traçar um paralelismo histórico com o período da escravidão no Brasil, quando os portugueses referiam-se a todos os escravos como negros ou 2) os tradutores optaram pelo apagamento do sentido atualmente ofensivo do termo *negro* em inglês, substituindo-o pelo termo não pejorativo *negro* em português, quer fosse para não soar racista no contexto brasileiro contemporâneo, quer fosse pelo possível desconhecimento do sentido pejorativo do termo *negro* em inglês, embora esta hipótese seja remota. Contudo, é certo afirmar que, quaisquer que fossem as intencionalidades dos tradutores, sua escolha resultou inevitavelmente no apagamento da carga pejorativa inerente ao termo em inglês. A hipótese de a escolha dos tradutores ser motivada pela tentativa de evitar que soasse como racismo ganha força ao lembrarmos de que nas décadas em que as traduções foram publicadas (60, 70 e 80) e ainda nos dias atuais, o racismo persiste na sociedade brasileira de uma forma velada. Nesse sentido, o historiador francês Pétrel-Grenouilleau (2009: 22) ressalta que existe uma falsa ideia de harmonia entre as raças que teria resultado do período da escravidão no Brasil:

A ideia de um caldeirão (de um *melting pot*) talvez não seja errada, mas não podemos deduzir daí que essa mistura seja sinônimo de harmonia. De fato, hoje, sabemos que, sob formas mais ou menos dissimuladas, ainda há segregação e racismo no Brasil, do mesmo modo que em outras partes da América e do mundo. Não podemos escrever a história passada da escravidão no Brasil a partir da imagem da sociedade à qual ela supostamente deu origem um ou dois séculos depois!¹⁶

De tal sorte, existe a possibilidade de que os tradutores possam ter sido influenciados pela tendência a acreditar na falsa harmonia resultante da miscigenação racial que faz parte da história brasileira e, por essa razão, optaram pela transferência do termo *negro* em inglês para o termo “negro” em português, evitando uma suposta conotação de racismo que poderia existir se considerarmos a mudança de sentido que ocorre no termo a partir da década de 60. Há ainda a possibilidade de que os tradutores não tenham percebido a diferença entre os termos e acabaram por cair na armadilha de um “falso cognato” bem disfarçado.

Atualmente, o vocábulo *negro* em inglês é considerado arcaico e ofensivo, sendo raramente utilizado em gírias e somente por afro-americanos entre si. Este termo em inglês é tão ofensivo quanto é o termo “preto” em português, quando este se refere a um membro da raça negra, e já era assim no período em que as traduções foram publicadas (anos 60, 70 e 80). Enquanto a tradução de *negro* em inglês por “preto” em português implicaria em uma literalidade conotativa, a opção de todos os tradutores pela tradução do termo *negro* em inglês por *negro* em português converteu-se em um literal etimológico, contudo não literal no sentido *stricto sensu*. Afinal, no texto original, ainda que se admita que haja um olhar paternalista sobre o personagem Júpiter quando o narrador se refere a este como *the good negro*, este olhar é também depreciativo. Na tradução, todavia, a expressão “o bom negro”, vai ao sentido contrário, dando um tom de respeito à figura de Júpiter, e assim, o possível perigo de parte do público considerar a tradução racista foi supostamente eliminado. Supostamente apenas, pois essa cordialidade com Júpiter transmitida pela tradução pode ser resultado daquilo que o Movimento Negro considera um mecanismo de racismo dissimulado e de perpetuação da falsa ideia da harmonia racial idealizada pela sociedade, de acordo com D’Adesky (2001: 174-175):

Em uma sociedade em que a ideia de cordialidade é muito disseminada, e onde a ideia de democracia racial, embora desmascarada pelo Movimento Negro nos anos 70 e 80, ainda constitui uma aspiração partilhada pela opinião pública, a ausência de conflitos raciais é a norma de comportamento. Não que os indivíduos neguem a existência de preconceito racial, mas a sociedade, em seu conjunto, rejeita o racismo explícito, considerado manifestação de intolerância, contrário ao espírito brasileiro e ao sentimento nacional.

Nesse contexto, o racismo torna-se um tema de discussão pouco desenvolvido. E quando abordado em conversas é, geralmente, estigmatizado por um conjunto de representações ideais formadas pela convicção da unidade fundamental do povo brasileiro e da história incruenta do Brasil. Essas

idealizações, da mesma forma que a ideia de cordialidade, constituem, aos olhos de José Rufino dos Santos, um dos elos, senão o elo mais sólido, a sustentar a democracia racial. Chamar a atenção sobre essas idealizações tem o mérito de enriquecer a análise, na medida em que ilumina a especificidade de representação manipulatória que camufla a realidade do racismo. Essas idealizações, que são uma aspiração futura, não somente confundem o espírito crítico, focalizando a harmonia racial como tema real, concreto e presente, mas também instituem, no nível do cotidiano, um racismo não-declarado que não há de ser institucionalizado como o apartheid, nem tampouco parecer intencional.⁴⁵

Portanto, em um contexto social brasileiro em que os conflitos raciais são evitados, o racismo explícito é rejeitado e a cordialidade está na ordem do dia, parece natural que os tradutores optassem pela solução tradutória menos conflitante nesse cenário.

Este aparente cuidado dos tradutores para livrar a tradução de um tom preconceituoso, também pode em certa medida, ter a ver com a tradição literária brasileira que começou com José de Alencar cujo interesse são as figuras do negro, do índio e do sertanejo, em que estes são vistos com simpatia, porém ao mesmo tempo como primitivos ou de inteligência inferior. Nas palavras de Bosi (1992):

A partir da Independência, a cultura erudita muda de tom, passando à exaltação nativista do tipo alencariano que, a rigor, se vale dos mitos e das imagens tupis para enfunar uma ideologia nacional-conservadora. De qualquer modo, porém, o interesse pelo selvagem é, já na segunda metade do século XIX, pelo negro e pelo sertanejo, ganha corpo, saindo à busca de uma metodologia, que se empresta da Sociologia e da Etnologia nascentes. Então, a cultura alta brasileira assimila, o quanto pode, algumas noções do evolucionismo de Darwin a Haeckel, repartindo drasticamente a nossa população em estratos primitivos, arcaicos e modernos. Obras fundamentais são, desse ponto de vista, *O Selvagem*, do general Couto de Magalhães (1877), *L'animisme fétichiste des negres de Bahia*, de Nina Rodrigues (1900) e *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), tratando respectivamente do índio, do negro e do sertanejo brasileiro. Como se articulam nesses livros clássicos e na literatura etnológica do tempo o interesse pela cultura popular e a ciência preconceituosa e colonialista dos fins do século XIX? É ler os ricos ensaios escritos a cavaleiro dos dois séculos por grandes estudiosos do nosso folclore e da nossa *literatura oral*, um Sílvio Romero, um João Ribeiro. O índio, o negro, o mestiço, mulato ou caboclo são vistos como seres dignos de simpatia, embora mais toscos, mais rudes, mais instintivos, em suma, mais primitivos, e, palavra que escapa, *inferiores* aos brancos. Sublinha-se o seu caráter pré-lógico ou não lógico (preconceito que vem sendo desfeito no século XX) e postula-se uma série de alterações negativas ou degenerescentes peculiares à mestiçagem. (Bosi 1992: 321)

Em uma linha de raciocínio similar, Pétré-Grenouilleau (2009) sugere que a ideia de escravidão nasce do racismo, isto é, da ideia de que alguém ter nascido inferior por alguma razão e que isso daria direito a outrem de dominar o indivíduo que é julgado como inferior:

Considerar que alguns homens são “naturalmente” inferiores a outros é o mesmo que adotar uma atitude que podemos classificar de racista, pois passamos facilmente da afirmação de uma “inferioridade natural de alguns homens para um pretenso “direito” de mantê-los numa posição

⁴⁵ D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009 [2001].

social de dominação (esquecendo que, evidentemente, não é a natureza que dita o direito)”. Escravidão e racismo aparecem assim intimamente ligados – embora, como fizeram muitos especialistas, seja preciso distinguir dois tipos de racismo, que, aliás, podem se combinar. O primeiro associa a ideia de inferioridade “natural” às características físicas como a cor da pele. Ele atingiu sobretudo as populações da África negra. (...) O segundo tipo de racismo é mais cultural que físico. Os gregos antigos, por exemplo, alimentavam um sentimento de superioridade em relação aos “bárbaros”, isto é, aos que não falavam o idioma deles. (Pétré-Grenouilleau 2009: 33-34)

Por evidente, a história da humanidade demonstra que não necessariamente a escravidão está ligada a ideia de racismo no sentido estrito, mas sim à ideia de que, para que se escravize um indivíduo, o mesmo precisa, em um determinado contexto, ser considerado um estranho. O próprio autor salienta este fator mais adiante:

Antes de tudo, o escravo é um estranho. Não necessariamente alguém oriundo de outra região, como poderia levar a pensar um dos sentidos comuns da palavra em francês, mas uma pessoa que está fora do grupo de referência numa dada sociedade. Na realidade, sem isso, é quase impossível ser um verdadeiro escravo, totalmente dependente de outra pessoa. Estranho, mas a quê? Não somente a um grupo determinado, mas também a uma dimensão fundamental da vida desse grupo (o escravo não é excluído necessariamente de tudo, nem que seja para evitar tensões demasiado fortes). Para os atenienses, o idioma grego e a participação da vida na polis. Para outros, podia se tratar de diferenças físicas, religiosas, de origem, ou mesmo uma combinação desses vários aspectos. (Pétré-Grenouilleau 2009: 39)

O autor complementa este raciocínio reforçando o fato de que “nunca se escraviza um semelhante”. (op. cit. p. 40)

O quadro exposto acima explicaria então o motivo pelo qual os tradutores adaptaram o simpático, porém hoje ofensivo *the good negro* pelo simpático e respeitoso: “o bom negro”. A carga atualmente preconceituosa do termo original é apagada, ou, ao menos, reduzida, porém, ainda assim, o ar depreciativo permanece ao longo das traduções, que por sua vez reproduzem essa depreciação do texto original. Este pensamento colonialista de que os negros são inferiores está de fato presente em Edgar Allan Poe, em certas passagens do conto em que William Legrand refere-se a seu criado Júpiter como estúpido, ignorante, em que se irrita com Júpiter por achar que este nunca faz corretamente o que lhe pede. Há ainda outras passagens em que Júpiter compreende de forma equivocada certas expressões, contudo este assunto será aprofundado nos próximos capítulos, em que abordaremos a tradução de algumas expressões no nível sintático-semântico e discutimos alguns aspectos discursivos das traduções.

O fato é que, ironicamente, *negro* em inglês e “negro” em português não são “a mesma coisa”, situação curiosa que parece elucidar aquela máxima de Jakobson (1959) segundo a qual a equivalência na diferença é o principal problema da linguagem. Nos termos de Aubert (2006b), a modalidade tradutória utilizada pelos três tradutores, embora possa a

princípio, parecer uma tradução literal, consistiu na verdade em uma modulação, posto que a realidade semântica do item lexical do original foi alterada. É certo que todos os tradutores em questão mantiveram o vocábulo quanto à forma, porém modificando seu conteúdo e que, ao optarem por sua manutenção, eliminaram a pejoratividade inerente ao termo no texto original, resultando assim em uma equivalência dinâmica (Nida 1964: 156) isto é, buscando naturalidade na expressão do original e em uma tradução comunicativa (Newmark 1981: 39), isto é, livre e idiomática, buscando produzir um efeito de como se o texto tivesse sido escrito na língua de chegada. Ao neutralizar a carga de preconceito presente no original, a tradução expressou o vocábulo naturalmente, ou seja, sem causar nenhuma estranheza no público leitor do texto de chegada.

A constatação de que estes dois “negros” não são “a mesma coisa” corrobora a tendência das línguas de se acomodarem às necessidades de suas respectivas culturas. Hoebel & Frost (2006: 387) citam exemplos de comunidades culturais e linguísticas que possuem suas próprias variedades lexicais para expressar os assuntos que são considerados mais importantes, como os esquimós, que possuem um grande número de palavras para designar “neve” de acordo com sua forma e estado, e os *cowboys*, que possuem diversos termos diferentes para “cavalo”, de acordo com o tipo de cavalo. Isto ocorre porque esses elementos (neve e cavalo) são fundamentais para esses grupos, portanto a linguagem utilizada irá se acomodar conforme a necessidade cultural:

O princípio básico ilustrado por esses exemplos é que toda língua é adequada para expressar as necessidades de sua cultura. À medida que a cultura se expande, a língua também se expande. Se a religião ou o sistema de conhecimento da cultura exige a expressão de ideias abstratas, a língua fornecerá os meios de formalizar essas ideias, independentemente do seu tipo de sintaxe. Se a cultura enfatiza o estilo retórico, a oratória, o folclore, ou a poesia, esses interesses culturais encontrarão a sua expressão linguística. (Hoebel & Frost 2006: 387).

Ilari (2002: 151) pontua que “as formas linguísticas admitem extensões de sentido que as tornam aptas a serem utilizadas em diferentes contextos.” O fenômeno aqui explorado é um caso de polissemia, que o autor assim define: “Fala-se em ‘polissemia’ a propósito dos diferentes sentidos de uma mesma palavra que são percebidos como extensões do sentido básico.” (Ilari 2002: 151). Aqui, estamos diante dessa situação. *Negro* em inglês e “negro” em português, embora possuam a mesma origem etimológica e se refiram a um membro da raça negra, datam de épocas e culturas diversas, de um contexto histórico diverso e assim sendo, acabam por terem cargas semânticas diversas. Ao tomar o termo de empréstimo, a língua inglesa o adaptou ao seu contexto e às suas necessidades culturais. Embora seja na origem o

mesmo vocábulo, seus modos de expressão e sua significação diferem consideravelmente conforme o contexto em que estão inseridos:

A implicação é que as línguas, em virtude da espécie de estrutura que trouxeram do passado, podem estar centralizadas em certas espécies e modos de expressão. Qualquer pessoa que tenha estudado uma língua, que não a sua própria, tem consciência deste problema. Começa-se a ver elementos de estrutura que não se enquadram completamente com os elementos da sua própria língua, e pode-se encontrar dificuldades em transferi-los plenamente. Vê-se, com certeza, uma das primeiras e mais evidentes sugestões de diferença, quando se procura captar o significado de uma palavra em outra língua. O dicionário dá a equivalência, mas de certo modo nunca existe uma associação direta. (Hoebel & Frost 2006: 388).

As observações de Hoebel & Frost (2006) convergem com a menção anterior de Jakobson (1959) a respeito da questão da equivalência. De fato, tem sido uma das principais dificuldades dos tradutores estabelecer um liame para transferir os elementos de uma língua para outra de modo satisfatório. No caso em tela, embora *negro* em inglês e “negro” em português seja o mesmo vocábulo na origem, vimos que não são iguais. Cada um possui uma diferente função nas respectivas línguas. Segundo Hoebel & Frost (2006: 382), cada vocábulo fundamenta a sua cultura e oferece meios para penetrar e compreender suas respectivas culturas.

De acordo com a classificação dos domínios culturais de Nida (1945), fica evidente que, assim como o termo *massa*, o vocábulo *negro* em inglês também integra a um só tempo: (i) *cultura social*, por ser uma forma de tratamento específica do contexto histórico do texto-fonte; (ii) *cultura linguística*, por elucidar um certo modo de dizer de um personagem branco, que porta em si as marcas linguístico-culturais de sua língua, de seu local de origem e de seu período histórico.

3.2 O termo *nigger*

Consideremos a cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
“...always want for to raise fuss wid old nigger.” (p. 76)	“O senhor anda sempre querendo desgraçar seu pobre negro.” (p. 189)
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
“Tem de estar sempre armando problemas para o	“Sempre quereno armá barulho com o nego

seu velho negro.” (p. 347)	veio...” (p. 18).
----------------------------	-------------------

Cotejo 3 – Exemplo de tradução do item lexical “nigger”

Consideremos as definições para o termo *nigger* encontrados em dicionários monolíngues do inglês disponíveis online:

No *Oxford Dictionaries* ⁴⁶, encontramos a seguinte definição e origem do termo:

nigger

Pronunciation: /'nɪɡə/

noun

offensive

a contemptuous term for a black person.

Origin:

late 17th century (as an adjective): from earlier neger, from French nègre, from Spanish negro 'black' (see Negro)

The word **nigger** was first used as an adjective denoting a black person in the 17th century, and has long had strong offensive connotations. Today it remains one of the most racially offensive words in the language. However, it has acquired a new strand of use in recent years: it is sometimes used by black people as a mildly disparaging way of referring to other black people, in much the same way that *queer* has been adopted by some gay people as a term of self-reference, acceptable only when used by those within the community.

No *Cambridge Dictionaries* ⁴⁷, temos a definição a seguir:

Nigger *noun*

/ˈnɪɡ.ər/ [C] OFFENSIVE

Definition:

an extremely offensive word for a black person

No *Online Etymology Dictionary* ⁴⁸, encontramos uma definição histórica do termo com muitos detalhes:

nigger

⁴⁶ Copyright 2012 Oxford University Press. Ver <http://oxforddictionaries.com/definition/nigger?q=nigger> Acesso em 19 de dezembro de 2011.

⁴⁷ Cambridge University Press 2011. Ver: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/nigger?q=nigger> Acesso em 19 de dezembro de 2011.

⁴⁸ HARPER, Douglas. Copyright 2001-2012 http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=nigger&searchmode=none Acesso em 19 de dezembro de 2011.

1786, earlier *neger* (1568, Scottish and northern England dialect), from Fr. *nègre*, from Sp. *negro*. From the earliest usage it was "the term that carries with it all the obloquy and contempt and rejection which whites have inflicted on blacks" [cited in Gowers, 1965, probably Harold R. Isaacs]. But as black inferiority was at one time a near universal assumption in English-speaking lands, the word in some cases could be used without deliberate insult. More sympathetic writers late 18c. and early 19c. seem to have used *black* (n.) and, after the American Civil War, *colored person*.

Also applied by English settlers to dark-skinned native peoples in India, Australia, Polynesia. The reclamation of the word as a neutral or positive term in black culture (not universally regarded as a worthwhile enterprise), often with a suggestion of "soul" or "style," is attested first in the U.S. South, later (1968) in the Northern, urban-based Black Power movement. "You're a fool nigger, and the worst day's work Pa ever did was to buy you," said Scarlett slowly. ... There, she thought, I've said "nigger: and Mother wouldn't like that at all. [Margaret Mitchell, "Gone With the Wind," 1936]

Used in combinations (e.g. *nigger-brown*) since 1840s for various dark brown or black hues or objects; euphemistic substitutions (e.g. *Zulu*) began to appear in these senses c.1917. Brazil nuts were called *nigger toes* by 1896. Variant *niggah*, attested from 1925 (without the -h, from 1969), is found usually in situations where blacks use the word. *Nigra* (1944), on the other hand, in certain uses reflects a pronunciation of *negro* meant to suggest *nigger*, and is thus deemed (according to a 1960 slang dictionary) "even more derogatory] than 'nigger.'" Slang phrase *nigger in the woodpile* attested by 1800; "A mode of accounting for the disappearance of fuel; an unsolved mystery" [R.H. Thornton, "American Glossary," 1912]. *Nigger heaven* "the top gallery in a (segregated) theater" first attested 1878 in reference to Troy, N.Y.

O vocábulo *nigger* do inglês, por sua vez, é uma variante do vocábulo *negro*. É também um termo utilizado durante o período escravagista nos Estados Unidos para referir-se a uma pessoa da raça negra. As definições dos três dicionários trazem em comum o fato de apontarem que na língua inglesa contemporânea, é considerada uma palavra de uso bastante ofensivo. O dicionário Oxford aponta que *nigger* teve durante muito tempo uma conotação fortemente ofensiva e que permanece ainda hoje com uma das maiores ofensas raciais na língua inglesa, contudo, também pontua que um dos usos atuais para o termo é no contexto em que duas pessoas da raça negra referem-se uma à outra, e neste caso somente, seu uso não é considerado racista. O *Online Etymology Dictionary* aponta como sua origem etimológica o termo *néger* dos antigos dialetos da Escócia e do norte da Inglaterra, o termo *nègre* do francês e *negro* do espanhol (e também do português, conforme já vimos). Em um primeiro momento, *nigger* parece ser sinonímia para *negro*. De acordo com Ilari (2002: 169), "os sinônimos são palavras de sentido próximo, que se prestam, ocasionalmente, para descrever as mesmas coisas e as mesmas situações. Mas é sabido que não existem sinônimos perfeitos: assim, a escolha entre dois sinônimos acaba dependendo de vários fatores a serem explorados". Esta observação de Ilari converge com aquela feita por Jakobson (1959) quando afirma que "quem diz sinonímia não diz equivalência completa." No que concerne ao texto original do conto de Poe, duas questões podem ser observadas: 1) *Negro* e *nigger* são dois vocábulos de sentido

próximo e 2) servem para descrever o mesmo indivíduo, isto é, uma pessoa da raça negra, porém não nas mesmas situações. Assim sendo, *negro* é utilizado no contexto em que os homens brancos, os “senhores” referem-se a Júpiter e *nigger*, quando Júpiter refere-se a ele mesmo. Na contemporaneidade, ambos os termos são considerados ofensivos, conforme atestam os dicionários consultados, porém o uso de *nigger* é permitido sem implicar em uma conotação racista desde que um afrodescendente utilize o termo, seja para referir-se a outro afrodescendente ou a si mesmo.

Observando o cotejo 3, verificamos que os tradutores 1 e 2 optaram pela tradução de *nigger* por “negro”, o que resultou no apagamento da carga semântica inerente ao termo *nigger*, bem como de seu aspecto contextual, de modo que não se pode notar que há uma diferenciação na forma de tratamento que é dada a Júpiter por seu senhor e pelo narrador anônimo e a forma pela qual ele se refere a si mesmo. O tradutor 3, por sua vez, conseguiu manter essa diferença, bem como a carga semântica do termo no original ao traduzir *nigger* por “nego”. Nos termos de Aubert (2006b), os três tradutores fizeram uso do grupo da equivalência, sendo que os tradutores 1 e 2 utilizaram o procedimento da modulação, pois o conteúdo semântico, embora próximo do original, foi alterado da mesma forma que na tradução do termo *negro* feita por estes mesmos tradutores, provocando uma atualização em contexto. Assim a distinção *negro/nigger* do original tornou-se “negro”/“negro” nas traduções, havendo portanto uma uniformização dos termos. No caso do tradutor 3, a distinção *negro/nigger* foi mantida pela tradução “negro”/“nego” a partir do procedimento da adaptação, já que visou uma intersecção de sentido com o original, adaptando o termo para o contexto brasileiro da língua falada não-padrão.

A opção da tradução de *nigger* por “negro”, feita pelos tradutores 1 e 2, além de resultar na eliminação da carga pejorativa inerente ao termo no texto original, também resultou no apagamento do aspecto dialetal da fala não-padrão do personagem Júpiter. Nos termos de Nida (1964: 156), os tradutores 1 e 2 procederam a uma equivalência dinâmica, uma vez que buscaram uma expressão do original feita de forma natural. De acordo com Newmark (1981: 39), foi feita uma tradução comunicativa isto é, livre e idiomática, buscando produzir um efeito de como se o texto tivesse sido escrito na língua de chegada. A carga de preconceito do original foi neutralizada e assim, a tradução expressou o vocábulo com naturalidade, ou seja, sem causar nenhum tipo de impacto no público leitor do texto de chegada. Já o tradutor 3, ao traduzir *nigger* por “nego”, manteve o aspecto dialetal da fala de Júpiter, bem como a distinção entre a forma que os homens brancos referem a Júpiter e a forma que ele usa para referir-se a ele mesmo, resultando em uma equivalência formal (Nida

1964: 156), por buscar a correspondência mais próxima possível entre o vocábulo utilizado na tradução e a forma e o conteúdo do texto original. Podemos dizer que resultou também em uma tradução semântica (Newmark 1981: 39), por tentar ser mais fiel e literal em relação ao original, buscando a maior aproximação possível com o significado e o contexto do texto original.

No que concerne aos domínios culturais de Nida (1945) o termo *nigger*, por sua vez pertence aos seguintes domínios: (i) *cultura social*, por se tratar de uma forma de tratamento datada do contexto histórico e da sociedade em que se passa o enredo do texto de partida e (ii) *cultura linguística*, por pertencer a um certo modo de dizer do personagem negro, o qual carrega as marcas linguístico-culturais de sua língua, de seu local de origem e de seu período histórico.

3.3 Expressões do latim: os termos *scarabaeus* e *scarabaei*

Consideremos a cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>He had found an unknown bivalve, forming a new genus, and, more than this, he had hunted down and secured, with Jupiter's assistance, a <i>scarabaeus</i> which he believed to be totally new, but in respect to which he wished to have my opinion on the morrow.</p> <p>"And why not to-night?" I asked, rubbing my hands over the blaze, and wishing the whole tribe of <i>scarabaei</i> at the devil. (p. 69)</p>	<p>Descobriria um bivalvo desconhecido, um novo gênero, e, melhor ainda, havia agarrado, com o auxílio de Júpiter, um escaravelho que supunha inteiramente diverso e sobre o qual desejava ter a minha opinião no dia seguinte.</p> <p>- E por que não hoje – perguntei esfregando as mãos em frente do fogo e mandando mentalmente para o diabo toda a raça dos escaravelhos. (p. 178)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>Havia encontrado um bivalve desconhecido, de uma espécie nova, e, melhor ainda, tinha caçado e apanhado, com a assistência de Júpiter, um escaravelho que supunha completamente novo e sobre o qual desejava ter a minha opinião na manhã seguinte.</p> <p>- E por que não esta noite – perguntei esfregando as mãos em frente do fogo e mandando</p>	<p>Encontrara uma concha bivalve desconhecida, formando novo gênero, e, mais do que isso, caçara e apanhara, com o auxílio de Júpiter, um <i>scarabaeus</i> que acreditava ser totalmente novo, mas a respeito do qual desejava conhecer minha opinião, no dia seguinte.</p> <p>- E por que não esta noite? – perguntei esfregando as mãos por cima do fogo e desejando que toda</p>

mentalmente para o diabo todas as raças de escaravelhos . (p. 337)	raça dos <i>scarabaei</i> fosse para o inferno. (p. 8-9).
---	---

Cotejo 4 – Exemplos de tradução dos itens lexicais “scarabaeus” e “scarabaei”

Ao cotejar os trechos das traduções acima, verificamos que os tradutores 1 e 2 não mantiveram os empréstimos *scarabaeus* e *scarabaei* do latim, traduzindo-os pelos termos correspondentes “escaravelho” e “escaravelhos” em português. O tradutor 3, mais uma vez, opta por uma via diferente em relação aos dois primeiros, mantendo na tradução os termos técnicos emprestados do latim. Nota-se neste caso que os tradutores 1 e 2 podem ter mudado seu padrão de comportamento usual, já que até a análise do termo anterior, verificamos que eles tendem a estrangeirizar a tradução, procurando manter o conteúdo e o estilo do texto original. Porém, no caso dos empréstimos do latim em questão, observa-se que esta tendência se inverteu. Os tradutores 1 e 2 traduziram os termos do latim “ao pé da letra” deixando assim o texto traduzido mais inteligível para os leitores brasileiros, ao passo que o tradutor 3 ao manter os empréstimos do latim sem uma nota de rodapé ou aposto explicativo, distanciou o leitor do texto, mantendo assim o estilo da tradução mais próximo do estilo do original. Por evidente, há também a possibilidade de que os tradutores 1 e 2 tenham desejado apenas assegurar uma coerência entre o título do conto em português (“O Escaravelho de Ouro”) e a solução textual que adotaram.

Nos termos de Nida (1964: 156), os tradutores 1 e 2 utilizaram o procedimento da equivalência dinâmica, pois se concentraram no conteúdo e na forma do texto de chegada. De acordo com Newmark (1981: 39), fizeram uma tradução comunicativa, isto é, mais idiomática, em que buscaram uma aproximação com a língua de chegada. O tradutor 3 optou pela equivalência formal (Nida 1964: 156), por buscar a correspondência mais próxima possível com os vocábulos do texto-fonte. Podemos dizer que resultou também em uma tradução semântica (Newmark 1981: 39), mais fiel e literal, ou seja, uma tradução que visou a literalidade em relação ao texto original.

De acordo com a classificação de Aubert (2006b), os três tradutores utilizaram modalidades de tradução pertencentes ao grupo da literalidade, buscando aproximações sinonímicas na medida em que a proximidade entre os complexos língua/cultura de cada língua em questão permitiu. Desse modo, os tradutores 1 e 2 utilizaram a modalidade de tradução palavra por palavra, ou ainda, a explicitação, posto que tanto no conteúdo quanto na

marcação de número, foi buscada a literalidade semântica com os respectivos termos em português. O tradutor 3 fez uso da modalidade tradutória da transcrição, pois os empréstimos do latim foram mantidos na tradução.

Em relação aos domínios culturais de Nida (1945), os termos *scarabaeus* e *scarabaei* pertencem ao domínio ecológico, pois se refere a seres pertencentes à fauna (todos os besouros da família dos escarabeídeos ⁴⁹), portanto ao mundo natural, não criado pelo homem. Ao mesmo tempo, tais termos remetem aos domínios da cultura material e da cultura religiosa/ideológica, em razão de seu uso iconográfico que remete à antiga cultura egípcia, em que o escaravelho era considerado símbolo de imortalidade e usado como amuleto pelos egípcios.

3.4 Léxico e sistemas de medição

Consideremos os trechos o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
This Island is a very singular one. It consists of little else than the sea sand, and is about three miles long . Its breadth at no point exceeds a quarter of a mile . (p.68)	Essa ilha é das mais singulares. Compõe-se de pouco mais que areia do mar e mede três milhas de comprimento . De largura, não tem mais do que um quarto de milha . (p. 177)
The shrub here often attains the height of fifteen or twenty feet , and forms an almost impenetrable coppice, burthening the air with its fragrance. (p. 69)	Os arbustos atingem às vezes uma altura de quinze ou vinte pés , e formam uma rede quase impenetrável, carregando com o seu perfume a atmosfera.
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
Essa ilha é das mais interessantes. Compõe-se apenas da areia do mar e tem cerca de três milhas de comprimento . De largura, nada mais de um quarto de milha . (p. 335)	Esta ilha é bastante singular. É formada quase que só de areia e tem cerca de cinco quilômetros de comprimento . Sua largura em ponto algum excede a quatrocentos metros . (p. 7)
O arbusto alcança aí muitas vezes uma altura de quinze ou vinte pés ; forma uma mata quase	As árvores atingem ali, às vezes, às vezes, a altura de quatro a seis metros e formam um matagal

⁴⁹ Ver dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

impenetrável e carrega a atmosfera com seus perfumes. (p. 335)	quase impenetrável, impregnando o ar com sua fragrância. (p.7).
--	---

Cotejo 5 – Exemplos de tradução de itens lexicais relacionados a sistemas de medição

Nos trechos do texto original apresentados no cotejo acima, encontramos três expressões referentes ao sistema métrico comumente adotado em países de língua inglesa: (a) *three miles long*, (b) *a quarter of mile* e (c) *fifteen or twenty feet*, sendo as duas primeiras referentes a distância e a última referente a altura. Os tradutores 1 e 2 preferiram uma tradução literal, ao traduzi-las respectivamente por “três milhas de comprimento”, “um quarto de milha” e “quinze ou vinte pés”. O tradutor 3, por sua vez, optou pela via oblíqua de tradução, traduzindo as expressões respectivamente por “cinco quilômetros de comprimento”, “quatrocentos metros” e “quatro a seis metros”.

Conforme o modelo de Aubert (2006b), verificamos que os tradutores 1 e 2 adotaram o mesmo padrão, fazendo uso de uma modalidade pertencente ao grupo da literalidade. Portanto, na primeira expressão, os tradutores 1 e 2 empregaram a modalidade da transposição, uma vez que uma das condições para realizar a tradução palavra por palavra foi desfeita e foi necessário um rearranjo sintático. Para a tradução da segunda e da terceira expressão, foi utilizada a modalidade palavra por palavra. O tradutor 3 valeu-se mais uma vez do grupo da equivalência, modalidade da adaptação, obtendo como resultado uma intersecção de sentidos entre o sistema métrico da língua de partida e o da língua de chegada.

O cotejo das traduções dessas expressões revela que os tradutores 1 e 2, tendo optado pela literalidade em sua tradução para o português brasileiro, de forma a inserir o leitor brasileiro no contexto da cultura de partida, utilizaram o processo que Venuti (1998) denomina estrangeirização, decorrendo dessa escolha a aproximação do leitor da cultura do texto original e distanciando do texto traduzido. Em contrapartida, mais uma vez o tradutor 3 faz uma escolha diametralmente oposta ao optar pelo processo que Venuti (1998) classifica por domesticação. Ao adaptar o sistema de medidas do inglês (milhas e pés) para o sistema comumente utilizado no Brasil (metros), o tradutor 3 criou uma aproximação maior com a cultura de chegada, com aquilo que o leitor brasileiro já está familiarizado em sua cultura e em seu cotidiano.

Nos termos de Nida (1964: 156), os tradutores 1 e 2 procederam a uma equivalência formal, pois se concentraram no conteúdo e na forma das expressões do texto original. De

acordo com Newmark (1981: 39), trata-se de uma tradução semântica, isto é, fiel e literal, em que buscaram a maior aproximação possível com a estrutura e o significado do original. Já a opção do tradutor 3, resultou em uma equivalência dinâmica (Nida 1964: 156), por buscar a correspondência mais próxima possível com os vocábulos e modos de expressão aos quais o leitor da cultura de chegada está familiarizado. Podemos dizer que resultou também em uma tradução comunicativa (Newmark 1981: 39), mais livre e idiomática, ou seja, uma tradução que em vez de visar a literalidade em relação ao texto original, buscou as formas equivalentes mais próximas daquelas utilizadas em português brasileiro, buscando produzir nos leitores brasileiros o mesmo efeito produzido nos leitores do original, além de criar uma identificação do leitor com elementos de sua própria cultura.

No tocante à classificação dos domínios culturais de Nida (1945), as expressões relativas aos sistemas de medição pertencem ao domínio da *cultura social*: os conceitos, enquanto tais, bem como os parâmetros de sua aplicação foram estabelecidos pelo homem e seu uso, representa uma convenção da sociedade.

3.5 Léxico, fauna e flora

Consideremos os trechos do cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
It is separated from the main land by a scarcely perceptible creek, oozing its way through a wilderness of reeds and slime, a favorite resort of the marsh-hen . The vegetation, as might be supposed, is scant, or at least dwarfish. No trees of any magnitude are to be seen. Near the western extremity, where Fort Moultrie stands, and where are some miserable frame buildings, tenanted, during summer, by the fugitives from Charleston dust and fever, may be found, indeed, the bristly palmetto ; but the whole island, with the exception of this western point, and a line of hard, white beach on the seacoast, is covered with a dense undergrowth of the sweet myrtle, so much prized by the horticulturists of England. (pp. 68-69)	Separa-a do continente um braço apenas visível, que se esgueira através de uma massa de canas e limo, ponto de encontro habitual de galinhas d'água . A vegetação, como se pode supor, é pobre ou, por assim dizer, anã. Não se vêem árvores do tamanho excepcional. Na extremidade ocidental, no lugar em que se erguem o forte Moultrie e algumas míseras construções de madeira habitadas durante o verão pela gente que foge do pó e das febres de Charleston, encontra-se, é verdade, a palmeira anã de cerdas ; mas toda a ilha, com exceção desse ponto ocidental e de um vão triste e esbranquiçado que beira o mar, está coberta de espesso mato de mirto odorífero, tão apreciado pelos horticultores ingleses. (pp 177-179)

TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>Encontra-se separada do continente por uma estreita faixa de água quase imperceptível, que escorre através de uma área de canaviais e lodo, lugar de encontro habitual de galinhas-d'água. A vegetação, como se pode imaginar, é pobre, ou seja, rasteira. Não de depara ali com árvores de certo porte. Para o extremo ocidental, no lugar em que se erguem forte Moultrie e algumas miseráveis construções de madeira habitadas durante o verão por gente que foge da poeira e das febres de Charleston, encontra-se, a palmeira-anã usada para fazer tecido; mas toda a ilha, com exceção desse ponto ocidental e de um espaço triste e alvacentos que costeia o mar, acha-se coberta de espessas matas de murta odorífera, tão apreciadas pelos horticultores ingleses. (p. 335)</p>	<p>Está separada do continente por um braço de mar quase imperceptível, que se insinua através de uma vastidão de mangues e lodo, refúgio favorito das aves aquáticas. A vegetação, como se pode supor, é escassa, ou, pelo menos raquítica. Nenhuma árvore de grande porte ali se vê. Perto da extremidade ocidental, onde se ergue o Forte Moultrie e onde se encontram alguns miseráveis barracões, habitados durante o verão pelos que fogem da poeira e da febre de Charleston, pode ser encontrada, na verdade a cerdosa palmeira anã. Mas toda a ilha, com exceção dessa ponta ocidental e de uma faixa de áspera e branca praia na costa marítima, está coberta de densa capoeira da murta cheirosa, tão apreciada pelos horticultores ingleses. (p. 7)</p>

Cotejo 6 – Exemplos de tradução de itens lexicais relacionados à fauna e flora

3.5.1 O termo *marsh-hens*

Na página do *Answers.com*, um dicionário monolíngue e também um site de perguntas e respostas em inglês, encontramos para o termo *marsh-hen* a definição a seguir:

Marsh-hen

n.

Any of various marsh birds of the family Rallidae, which includes the gallinules, coots, and rails.

⁵⁰

O termo *marsh-hens* designa certas espécies de aves típicas da fauna dos Estados Unidos, adaptadas a regiões pantanosas. No cotejo 6, verificamos que os tradutores 1 e 2 traduziram o termo pelo regionalismo brasileiro “galinhas d’água”, enquanto que o tradutor 3 optou pela tradução mais geral “aves aquáticas”. No dicionário eletrônico Houaiss (2009), encontramos o termo “galinha d’água” como sinônimo de “frango d’água”. No termo “frango d’água”, lemos a seguinte definição:

⁵⁰ Ver: <http://www.answers.com/topic/marsh-hen> Acesso em 19 de dezembro de 2011.

1 Regionalismo: Brasil.

design. comum às aves gruiformes, cosmopolitas, da fam. dos ralídeos (*Porphyriops*, *Gallinula*, *Porphyryla* e *Fulica*), adaptadas à vida aquática; o macho ger. é maior que a fêmea, possui um escudo frontal mais desenvolvido e algumas spp. são migratórias

1.1 ave (*Gallinula chloropus*) com ampla distribuição nas Américas e no Velho Mundo, de até 37 cm de comprimento, plumagem negro-acinzentada, escudo frontal escarlate, faixas brancas nos flancos e abaixo da cauda, pernas verdes com anel vermelho; abucasta, frango-d'água-comum, galinha-d'água, galinhola, jaçanã-galo, peituda, pinto-d'água.

Os tradutor 1 e 2 portanto, optaram por uma tradução mais específica e mais próxima do contexto do texto de partida, pois, em uma tradução mais literal, *marsh-hen* significa “galinha do pântano”. O *Answers.com* refere-se à *gallinules* como uma das espécies de *marsh-hen*. Em inglês, *gallinule* quer dizer “galinhola”, que em português é sinônimo para “frango d'água” ou “galinha d'água”. Assim sendo, o regionalismo brasileiro “galinha d'água” é semanticamente próximo do termo original em inglês, de maneira que o contexto de uso do termo na língua de partida é bastante próximo do contexto de uso na língua de chegada.

No tocante às modalidades da tradução de Aubert (2006b), os tradutores 1 e 2 utilizaram o grupo da equivalência, dentro do qual procederam à modalidade da adaptação, pois visaram a intersecção de sentidos entre a realidade do complexo língua/cultura do inglês e do português. O tradutor 3, por sua vez, também fez uso do grupo da equivalência, optando pelo procedimento da modulação, pois, partindo do específico para o mais geral, fez uso de um modo de dizer inerente ao complexo língua/cultura do português, ao mesmo em que não especificou uma única espécie de ave aquática, dando a entender que poderia ser qualquer tipo ou todos os tipos de aves aquáticas.

Nos termos de Nida (1964: 156), os tradutores 1 e 2 procederam a uma equivalência formal, pois se concentraram no conteúdo do item lexical do texto original. De acordo com Newmark (1981: 39), trata-se de uma tradução semântica, isto é, mais fiel e literal, cujo foco está sobre a língua de partida. O tradutor 3, por sua vez, procedeu a uma equivalência dinâmica (Nida 1964: 156), por buscar a correspondência mais próxima possível com os vocábulos e modos de expressão aos quais o leitor da cultura de chegada está familiarizado. Podemos dizer que resultou também em uma tradução comunicativa (Newmark 1981: 39), mais livre e idiomática, ou seja, uma tradução que não visou a literalidade, mas um modo de dizer mais geral do português brasileiro.

No que concerne à classificação dos domínios culturais de Nida (1945), o termo *marsh-hens* pertence ao domínio da cultura ecológica, por se tratar de um elemento pertencente à natureza.

3.5.2 O termo *bristly palmetto*

Vejamos a definição de *palmetto* de acordo com o *Answers.com*:

palmetto

n., pl., -tos, or -toes.

Any of several small, mostly tropical palms having fan-shaped leaves, especially one of the genus *Sabal*, such as *S. palmetto* of the southeast United States. Also called *sabal*.

Leaf strips of any of these plants, used in weaving.⁵¹

O termo *palmetto* em inglês se refere a diversos tipos de palmeira de baixo porte. A tradução mais literal para *bristly palmetto* seria “pequena palmeira de cerdas”, porém, no contexto brasileiro, em que também há vários tipos de palmeira, essa definição seria um tanto vaga. Neste caso, os tradutores fizeram opções tradutórias diversas. O tradutor 1 traduziu por “palmeira anã de cerdas”; o tradutor 2 traduziu como “palmeira-anã usada para fazer tecido” e por fim, o tradutor 3 fez uso da tradução “cerdosa palmeira anã”. Até aqui, os tradutores tem pelo menos um consenso: a palmeira é anã. Os tradutores certamente interpretaram a palmeira dessa forma, pois conforme o trecho original do cotejo 6, trata-se de uma região lamacenta na beira do mar com vegetação rasteira, onde não há árvores de grande porte, e assim sendo, a palmeira só poderia ser bem pequena, e conforme atesta a definição do *Answers.com*, de fato o é. Além de sabermos que se trata de uma árvore pequena de uma região lamacenta, sabemos graças à opção do tradutor 3 que ela é “usada para fazer tecido”. Assim sendo, teríamos algumas opções de palmeiras tipicamente brasileiras que poderiam se encaixar nas traduções. No dicionário eletrônico Houaiss (2009), encontramos definições de diversos tipos de palmeira, entre as quais, a “palmeira-do-brejo” ou “buriti”, que pode medir até cinco metros e da qual se podem extrair fibras, além de ser comum em brejos, isto é, regiões pantanosas; encontra-se também a definição de “palmeira-barriguda”, que pode medir até dez metros e que também serve para extração de fibras. No entanto, o cotejo demonstra que nenhum tradutor optou por um regionalismo pertencente à flora brasileira. Em maior ou menor medida, todos buscaram uma literalidade quanto ao termo do texto original.

Nos termos de Aubert (2006b), verificamos que os tradutores 1 e 3 optaram pelo grupo da literalidade, modalidade da transposição, pois recorreram a um rearranjo sintático. O tradutor 2, por sua vez, optou por outra modalidade do grupo da literalidade, a saber, a

⁵¹ Ver: <http://www.answers.com/topic/palmetto>. Acesso em 19 de dezembro de 2011.

explicitação, em que utilizou um aposto explicativo a fim de evidenciar a literalidade semântica do original.

Nos termos de Nida (1964: 156), os tradutores 1 e 3 procederam a uma equivalência formal, pois se concentram no conteúdo e na forma do item lexical do texto original. De acordo com Newmark (1981: 39), trata-se de uma tradução semântica, isto é, mais fiel e literal, cujo foco está sobre a língua de partida. Já o tradutor 2 procedeu a uma equivalência dinâmica (Nida 1964: 156), por buscar a correspondência mais próxima possível do modo de expressão do leitor da cultura de chegada. Podemos dizer que resultou também em uma tradução comunicativa (Newmark 1981: 39), mais livre e idiomática, ou seja, uma tradução que não visou a literalidade no sentido palavra por palavra, mas traduziu o termo e em seguida recorreu a uma explicação sobre o mesmo.

Conforme a classificação dos domínios culturais de Nida (1945), o termo *bristly palmetto* pertence à *cultura ecológica*, por se tratar de um elemento da natureza pertencente à flora.

3.6 Síntese dos resultados

Uma vez que a nossa intenção primordial é um estudo de ordem qualitativa, os marcadores culturais anteriormente analisados não representam o número total de ocorrências de marcadores culturais de nível lexical presentes no texto original, mas sim uma amostra representativa das ocorrências desses marcadores. Apresentamos anteriormente, contudo, parte significativa do número total.

A seguir, encontram-se sistematizados os lexemas dessa amostra conforme os modelos descritivos utilizados e os números de utilizações de cada categoria descrita por tais modelos.

De acordo com o modelo dos domínios culturais de Nida (1945), os lexemas analisados estão distribuídos da seguinte forma:

DOMÍNIOS CULTURAIS (Nida 1945)	TERMOS	NÚMERO
Cultura social	<i>massa, negro, nigger, three miles long, a quarter of mile, fifteen or twenty feet</i>	6
Cultura ecológica	<i>scarabaeus, scarabaei, marsh-hens, bristly palmetto</i>	4

Cultura linguística	<i>massa, negro, nigger</i>	3
Cultura material	<i>scarabaeus, scarabaei</i>	0
Cultura religiosa/ideológica	<i>scarabaeus, scarabaei</i>	0

Tabela 1 – Marcadores culturais de nível lexical na classificação dos domínios culturais

A tabela 1 representa a súmula dos termos anteriormente analisados conforme classificação dos domínios culturais. Todos os termos pertencem a um ou mais domínios culturais, o que representa um dos indícios que auxilia na identificação dos mesmos como marcadores culturais de nível lexical, de acordo com nossa orientação sobre o que consideramos como marcas culturais. A partir da tabela, verifica-se também que a maior variedade de termos situa-se no domínio da cultura social, com seis termos. O domínio da cultura ecológica aparece com quatro termos; o domínio da cultura linguística apresenta três termos, enquanto os domínios da cultura material e da cultura ideológica não apresentaram nenhum termo. Essa amostra sugere que a cultura social é a mais recorrente entre os marcadores culturais da tradução literária do par linguístico inglês/português.

Conforme abordagem de Aubert (2006a: 25), adotada para nossa análise no que concerne às características configuradoras de marcadores culturais, pode-se dizer que as diferentes escolhas interpretativas verificadas nas traduções cotejadas, bem como o conjunto de características linguísticas (e alguns casos, também históricas e discursivas) inerentes a cada termo, sugerem que os itens lexicais analisados se comportam como marcadores culturais na tradução, uma vez que possuem pelo menos duas das três dimensões que podem configurar um marcador cultural: (i) marca gramatical (ii) marca discursiva e (iii) marca referencial. Essas marcas estão distribuídas nos lexemas conforme o quadro a seguir:

LEXEMA	MARCADORES CULTURAIS NA TRADUÇÃO (Aubert 2006a)		
	Marca gramatical	Marca discursiva	Marca referencial
<i>massa</i>		x	x
<i>negro</i>		x	x
<i>nigger</i>		x	x
<i>scarabaeus</i>	x	x	x
<i>scarabaei</i>	x	x	x
<i>three miles long</i>	x		x
<i>a quarter of mile</i>	x		x
<i>fifteen or twenty feet</i>	x		x

<i>Marsh-hens</i>	x		x
<i>Bristly palmetto</i>	x		x
TOTAL	8	5	10

Tabela 2 – Marcas culturais identificadas nos lexemas

Conforme a tabela 2, a marca referencial é a única que se apresenta em todos os itens lexicais. A marca gramatical aparece em segundo lugar com sete termos e a marca discursiva em último lugar, com cinco termos. Os números sugerem que a marca referencial é imprescindível na identificação e definição de um item lexical como marcador cultural na tradução literária que envolve os idiomas inglês e português brasileiro.

Considerando os lexemas descritos conforme o modelo das modalidades de tradução (Aubert 2006b), os procedimentos técnicos adotados pelos tradutores aparecem conforme no quadro a seguir:

LEXEMA	MODALIDADES DE TRADUÇÃO (Aubert 2006b)		
	Tradutor 1	Tradutor 2	Tradutor 3
<i>massa</i>	“massa” Espelhamento > empréstimo	“massa” Espelhamento > Empréstimo + Literalidade > Explicitação	“sinhô” Equivalência > adaptação
<i>negro</i>	“negro” Equivalência > modulação	“negro” Equivalência > modulação	“negro” Equivalência > modulação
<i>nigger</i>	“negro” Equivalência > modulação	“negro” Equivalência > modulação	“nego” Equivalência > adaptação
<i>scarabaeus</i>	“escaravelho” Literalidade > palavra por palavra / explicitação	“escaravelho” Literalidade > palavra por palavra / explicitação	<i>scarabaeus</i> Literalidade > transcrição
<i>scarabaei</i>	“escaravelhos” Literalidade > palavra por palavra	“escaravelhos” Literalidade > palavra por palavra+explicitação	<i>scarabaei</i> Literalidade > transcrição
<i>three miles long</i>	“três milhas de comprimento” Literalidade > transposição	“três milhas de comprimento” Literalidade > transposição	“cinco quilômetros de comprimento” Equivalência > adaptação
<i>a quarter of mile</i>	“um quarto de milha” Literalidade > Palavra por	“um quarto de milha” Literalidade > palavra por	“quatrocentos metros” Equivalência > adaptação

	palavra	palavra	
<i>fifteen or twenty feet</i>	“quinze ou vinte pés” Literalidade > Palavra por palavra	“quinze ou vinte pés” Literalidade > Palavra por palavra	“quatro a seis metros” Equivalência > adaptação
<i>Marsh-hens</i>	“galinhas d’água” Equivalência > adaptação	“galinhas d’água” Equivalência > adaptação	“aves aquáticas” Equivalência > modulação
<i>Bristly palmetto</i>	“palmeira anã de cerdas” Literalidade > transposição	“palmeira-anã usada para fazer tecido” Literalidade > explicitação	“cerdosa palmeira anã” Literalidade > transposição

Tabela 2 – Marcadores culturais conforme descrição das modalidades de tradução

Em número de utilizações, as modalidades de tradução estão distribuídas conforme o quadro a seguir:

MODALIDADES DE TRADUÇÃO (Aubert 2006b)		NÚMERO DE UTILIZAÇÕES
OMISSÃO		0
ESPELHAMENTO	Empréstimo	2
	Decalque	0
LITERALIDADE	Transcrição	5
	Tradução palavra por palavra	8
	Transposição	2
	Explicitação	5
EQUIVALÊNCIA	Implicação	0
	Modulação	6
	Adaptação	7
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA		0

Tabela 3 – Modalidades de tradução em números

A tabela 3 revela que entre os procedimentos mais adotados no tratamento de marcadores culturais encontram-se a modalidade palavra por palavra com oito termos, seguida da adaptação, com sete termos. Em terceiro lugar, aparece a modulação, com seis termos. As modalidades menos utilizadas são o empréstimo e a transposição, cada uma com

dois termos. Não houve nenhuma utilização dos procedimentos omissão, tradução intersemiótica, decalque e implicitação. No que concerne aos agrupamentos de modalidades, o grupo da literalidade aparece em primeiro lugar com vinte termos, seguido do grupo da equivalência com treze termos. Verifica-se ainda que o maior número de modulações e adaptações aparece entre os procedimentos adotados pelo tradutor 3, enquanto o maior número de transposições e traduções palavra por palavra aparece entre os procedimentos dos tradutores 1 e 2.

De acordo com os modelos descritivos de Nida (1964) e Newmark (1981), respectivamente de equivalência formal *versus* equivalência dinâmica e tradução semântica *versus* tradução comunicativa, os termos aparecem distribuídos conforme o quadro a seguir:

LEXEMA	EQUIVALÊNCIA FORMAL X EQUIVALÊNCIA DINÂMICA (Nida 1964) e TRADUÇÃO SEMÂNTICA X TRADUÇÃO COMUNICATIVA (Newmark 1981)		
	Tradutor 1	Tradutor 2	Tradutor 3
<i>massa</i>	“massa” Equivalência formal / tradução semântica	“massa” Equivalência formal / tradução semântica	“sinhô” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
<i>negro</i>	“negro” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“negro” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“negro” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
<i>nigger</i>	“negro” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“negro” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“nego” Equivalência formal / tradução semântica
<i>scarabaeus</i>	“escaravelho” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“escaravelho” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	<i>scarabaeus</i> Equivalência formal / tradução semântica
<i>scarabaei</i>	“escaravelhos” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“escaravelhos” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	<i>scarabaei</i> Equivalência formal / tradução semântica
<i>three miles long</i>	“três milhas de comprimento” Equivalência formal / tradução semântica	“três milhas de comprimento” Equivalência formal / tradução semântica	“cinco quilômetros de comprimento” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
<i>a quarter of mile</i>	“um quarto de milha” Equivalência formal / tradução semântica	“um quarto de milha” Equivalência formal / tradução semântica	“quatrocentos metros” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
<i>fifteen or twenty feet</i>	“quinze ou vinte pés”	“quinze ou vinte pés”	“quatro a seis metros”

	Equivalência formal / tradução semântica	Equivalência formal / tradução semântica	Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
<i>Marsh-hens</i>	“galinhas d’água” Equivalência formal / tradução semântica	“galinhas d’água” Equivalência formal / tradução semântica	“aves aquáticas” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
<i>Bristly palmetto</i>	“palmeira anã de cerdas” Equivalência formal / tradução semântica	“palmeira-anã usada para fazer tecido” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“cerdosa palmeira anã” Equivalência formal / tradução semântica

Tabela 4 – Marcadores culturais conforme classificação dos modelos de Nida (1964) e Newmark (1981)

Em número de utilizações, as categorias propostas por Nida (1964) e Newmark (1981) aparecem conforme o quadro a seguir:

EQUIVALÊNCIA FORMAL X EQUIVALÊNCIA DINÂMICA / TRADUÇÃO SEMÂNTICA X TRADUÇÃO COMUNICATIVA	NÚMERO DE UTILIZAÇÕES
Equivalência formal	15
Equivalência dinâmica	15
Tradução semântica	15
Tradução comunicativa	15

Tabela 5 – Quantificação de utilizações nos modelos de equivalência formal x equivalência dinâmica e tradução semântica x tradução comunicativa

Na tabela 5, vemos que os números não variaram, sendo quinze utilizações de cada procedimento. Podemos apontar duas razões para esses números: (i) a própria natureza desses modelos descritivos, uma vez que se trata de modelos de visão determinista, em que um tipo de tradução é colocado diretamente em oposição a outro tipo antagônico ao primeiro; (ii) os tradutores 1 e 2 tem um comportamento próximo entre si enquanto o tradutor 3 apresenta um comportamento mais distinto em relação aos dois primeiros, o que faz com que os números se equilibrem.

Os dados apresentados acima sugerem que, no que concerne ao tratamento de marcadores culturais de nível lexical, todos os modelos descritivos se mostraram eficientes para a análise de situações práticas de tradução literária do par linguístico inglês/português, contudo, os modelos de Nida (1964) e Newmark (1981), quando aplicados a essas situações, não se mostraram suficientemente adequados para avaliar o trabalho dos tradutores com os marcadores culturais, já que o número de utilizações é o mesmo em ambas as categorias de cada modelo, o que dificulta a concepção de uma imagem mais clara de como os tradutores trabalharam com a materialidade do texto.

As análises feitas neste capítulo com relação à tradução de itens lexicais demonstrou que os tradutores 1 e 2 manifestam um padrão de comportamento tradutório bastante próximo, ao passo que o tradutor 3 demonstra um padrão comportamental diverso daquele manifesto pelos tradutores 1 e 2. Os primeiros parecem ter uma preocupação em manter suas traduções o mais próximo possível do português padrão e em deixar transparecer mais a cultura estrangeira na tradução. Os últimos, contudo, parecem querer aproximar o público leitor de seu texto, buscando identificações com a cultura brasileira e com um modo de falar brasileiro, sobretudo no tocante às falas do personagem Júpiter. Este “modo de falar” de Júpiter, isto é, os aspectos dialetais notavelmente peculiares deste personagem é um dos assuntos que veremos a seguir no capítulo 4.

Em um cotejo inicial, as traduções dos marcadores culturais de nível lexical estudadas neste capítulo pareciam à primeira vista implicar determinados desafios aos tradutores, uma vez que no texto original, alguns deles surgem em contextos culturais muito específicos. Os cotejos das traduções e as análises feitas aqui evidenciaram a difícil tarefa dos tradutores em definir os procedimentos para transferir os termos culturalmente marcados para o português brasileiro, sobretudo no caso dos termos pertencentes ao domínio da cultura social (Nida 1945), já que se tratava de um contexto cultural, histórico e ideológico muito específico. No caso da tradução do termo *negro*, por exemplo, ficou patente que apesar de tanto os Estados Unidos quanto o Brasil terem passado por um período de sociedade escravagista, tal fato não se mostrou um elemento facilitador da escolha dos tradutores. Isso demonstra que a traduzibilidade vai muito além da simples tarefa de substituir um termo por outro de acordo com um dicionário bilíngue. Conforme salientam Hoebel & Frost (2006: 386): “Cada língua representa um produto acabado, um sistema perfeito no sentido de que cada uma é cabalmente

adequada a todas as situações humanas. As ideias que uma língua pode expressar são de certo modo dependentes do interesse e das preocupações da sociedade que a utiliza.” Assim sendo, uma vez que a tradução é um ato de linguagem, as escolhas que determinam a utilização de um determinado procedimento tradutório devem levar em conta os interesses da sociedade para a qual se traduz, ou ainda, as comunidades culturais específicas para as quais se traduz. O ato tradutório, como vimos, envolve uma pluralidade de questões que vão desde os aspectos lexicográficos e etimológicos até aspectos de ordem social e discursivo-ideológica, os quais penetram as visões de mundo de cada povo tanto em épocas anteriores quanto nos dias atuais. Tendo essas questões em mente é que Azenha Júnior (2006: 30) propõe uma definição de marca cultural na tradução que leve em consideração “o modo como cada cultura enxerga o mundo e o reconstrói no interior do discurso”.

Capítulo 4

Marcas dialetais e sintático-semânticas

Neste capítulo, empreenderemos uma análise das traduções no nível da sintaxe e dos significados, bem como das marcas dialetais da fala do personagem Júpiter. Nessa perspectiva, abordaremos o trabalho dos tradutores com as expressões idiomáticas e algumas questões gerais de sintaxe. Nosso intuito é verificar de que forma essas marcas dialetais e sintático-semânticas se configuram como marcadores culturais na tradução.

Optamos em tratar das marcas dialetais e das marcas no nível da sintaxe e da significação no mesmo capítulo por nos parecerem dimensões relativamente próximas. De acordo com o dicionário eletrônico Houaiss (2009), o termo “dialeto” pode ser compreendido como “conjunto de marcas linguísticas de natureza semântico-lexical, morfossintática e fonético-morfológica, restrito a uma comunidade inserida numa comunidade maior de usuários da mesma língua”. De tal sorte, uma vez que marcas dialetais envolvem marcas semântico-lexicais e morfossintáticas, decidimos englobar todas essas marcas em um mesmo capítulo.

Assim como no capítulo anterior, nossa base teórico-metodológica para a descrição e análise dos marcadores culturais serão os modelos descritivos dos domínios culturais de Nida (1945), as modalidades de tradução de Aubert (2006b), o modelo de equivalência formal *versus* equivalência dinâmica de Nida (1964) em contraponto com o modelo de tradução semântica *versus* tradução comunicativa de Newmark (1981), visando descrever as soluções tradutórias relacionadas aos marcadores culturais e também submeter os modelos descritivos a testes práticos na tradução literária a fim de verificar a sua aplicabilidade à realidade tradutória. Além disso, os conceitos de Venuti (1998) de estrangeirização e domesticação serão evocados em alguns momentos com o intuito de auxiliar o entendimento das características da tradução de marcadores culturais.

Adotamos também como apoio teórico o texto de Aubert (2006a: 24) que descreve três dimensões de marcas culturais: (i) marca gramatical, (ii) marca discursiva e (iii) marca referencial. (Ver cap. 3). Assim sendo, para os fins de nossa análise que os segmentos textuais selecionados para cotejo entre o texto original e as traduções possuem uma ou mais dessas marcas.

4.1 Marcas dialetais

Todas as línguas possuem variações linguísticas internas, passíveis de caracterização como conjuntos de variações organizados em subsistemas menores ao interior de um sistema linguístico mais abrangente:

A maioria das línguas, embora sistemas consistentes, têm variações faladas em diferentes grupos. Tais grupos podem ser localizados, e, em tais casos, a variedade é reconhecida como um dialeto ou subdialeto. Ora, tais grupos podem ser grupos de status dentro de uma sociedade. Os homens empregam certos usos de fala que diferem dos usos das mulheres. Do mesmo modo, os usos dos adultos diferem dos das crianças; o dos professores diferem do dos operários; os dos políticos diferem dos dos pregadores. (Hoebel & Frost 2006: 397).

Quando se fala em dialeto, estamos tratando das variantes internas de uma determinada língua. Segundo Coseriu (1980) ⁵², essas variantes podem ser de quatro tipos distintos: (i) variante diacrônica, que engloba as alterações que ocorrem na língua conforme a passagem do tempo, bem como formas de linguagem que datam de certa época; (ii) variante diatópica, ou seja, variante oral pertencente a falantes de uma determinada região; (iii) variante diastrática, isto é, que pertence a uma determinada classe social, e por fim (iv) variante diafásica, que inclui as variações de estilo, como formal e informal, bem como variações dos grupos sociais, tais como, homens, mulheres etc. Coseriu (1982: 11-12), contudo, define o termo dialeto da seguinte forma:

Um dialeto, sem deixar de ser intrinsecamente uma língua, se considera subordinado a outra língua, de ordem superior. Ou, dizendo-se de outra maneira: o termo dialeto, enquanto oposto à língua, designa uma língua menor incluída em uma língua maior, que é, justamente, uma língua histórica (ou idioma). Uma língua histórica – salvo casos especiais – não é um modo de falar único, mas uma família histórica de modos de falar afins e interdependentes, e os dialetos são membros dessa família ou constituem famílias menores dentro de uma família maior. ⁵³

Por essa definição, podemos concluir que por dialeto, entende-se não apenas as variantes geográficas ou regionais (diatópicas), mas também as variantes sociais (diastráticas) e de estilo (diafásicas).

Catford (1980: 94) conceitua o que vem a ser uma variante de língua dentro do contexto de comunicação, isto é, dos atos de fala:

Uma variante de língua é, pois, um subconjunto de traços formais e/ou substanciais que corresponde a um tipo particular de traço sócio-situacional. Para uma classificação geral de

⁵² COSERIU, Eugenio. *Lições de lingüística geral*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

⁵³ COSERIU, Eugenio. *A geografia lingüística*. In: O homem e sua linguagem. Rio de Janeiro: Presença, 1982.

variantes, limitamo-nos a considerar correlatos de situação constantes em situações de língua. Esses correlatos constantes são 1) o performer (falante ou escritor), 2) o destinatário (ouvinte ou leitor), e 3) o meio (fonologia ou grafologia) através do qual se apresenta o texto.”⁵⁴

Catford (1980: 95) classifica as variantes de língua da seguinte forma:

Idioleto: variante de língua relacionadas com características permanentes do(s) performer(es);
 Dialeto: variante de língua relacionada com a proveniência ou as filiações do performer, numa dimensão geográfica, temporal ou social;
 Dialeto (propriamente dito) ou dialeto geográfico: variante relacionada com a proveniência geográfica do performer; por exemplo, inglês americano, inglês britânico, “inglês escocês”, “dialeto dos escoceses”;
État de langue ou dialeto temporal: variante relacionada com a proveniência do performer, ou do texto por ele produzido, na dimensão do tempo; por exemplo, “inglês contemporâneo”, “inglês elisabetano”, “inglês medieval”;
 Dialeto social: variante relacionada com a classe ou o status social do performer.

Nota-se, portanto, que a definição de dialeto de Catford aborda não apenas a dimensão regional, mas também a temporal e a social das variantes linguísticas.

Há ainda o que Catford classifica como variante de “estilo”, citando como exemplos de estilo o “formal”, o “coloquial” e o “íntimo”. (Catford 1980: 95). Logo, o que Catford chama de estilo equivale ao que Coseriu denomina variante diafásica. Do mesmo modo, os dialetos geográfico, social ou temporal correspondem respectivamente as variantes diatópicas e diastráticas e diacrônicas de Coseriu. Todas essas variantes são entendidas aqui como marcas dialetais.

Consideremos o cotejo abaixo:

<i>Trecho original</i>	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina	TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes e Milton Amado
It was about a month after this (and during the interval I had seen nothing of Legrand) when I received a visit, at Charleston, from his man, Jupiter. I had never seen the good old negro look so dispirited, and I feared that some serious disaster had befallen my friend. "Well, Jup," said I, "what is the matter now? --how is your master?" "Why, to speak de troof,	Um mês depois dessa aventura – durante todo o tempo não ouvira falar de Legrand – recebi em Charleston a visita de Júpter. Nunca vira o bom negro tão inteiramente abatido, e tive medo de que houvesse acontecido uma desgraça ao meu amigo. - Então, Jup, que há de novo? Como vai o seu amo? - Ah, para ser franco, não	Cerca de um mês depois deste acontecimento – e durante este intervalo, eu não ouvira falar de Legrand – recebi em Charleston uma visita de seu criado Júpter. Nunca vira o bom velhote negro tão abatido, e fui tomado pelo receio de que houvesse acontecido ao meu amigo uma desgraça séria. - Muito bem, Jup – disse eu -, o que há de novo?	Foi cerca de um mês depois disso (e durante esse intervalo eu nada soubera de Legrand), que recebi, em Charleston, a visita de seu criado Júpter. Eu nunca vira o bom negro velho com aparência tão assustada e temi que algum sério desastre tivesse sobrevindo ao meu amigo. - Bem Jup – falei – Que há agora? Como vai seu patrão?

⁵⁴ CATFORD, John Cunnison. *Uma teoria linguística da tradução*. Tradução: Centro de Especialização de Tradutores do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980 [1965].

<p>massa, him not so berry well as mought be." "Not well! I am truly sorry to hear it. What does he complain of?" Dar! dat's it! --him neber plain of notin --but him berry sick for all dat." "Very sick, Jupiter! -- why didn't you say so at once? Is he confined to bed?" "No, dat he ain't! --he ain't find nowhar --dat's just whar de shoe pinch --my mind is got to be berry hebby bout poor Massa Will." "Jupiter, I should like to understand what it is you are talking about. You say your master is sick. Hasn't he told you what ails him?" "Why, massa, taint worf while for to git mad bout de matter --Massa Will say noffin at all ain't de matter wid him --but den what make him go about looking dis here way, wid he head down and he soldiers up, and as white as a gose? And den he keep a syphon all de time --" "Keeps a what, Jupiter?" "Keeps a syphon wid de figgurs on de slate --de queerest figgurs I ebber did see. Ise gittin to be skeered, I tell you. Hab for to keep mighty tight eye pon him noovers. Todder day he gib me slip fore de sun up and was gone de whole ob de blessed day. I had a big stick ready cut for to gib him d--d good beating when he did come --but Ise sich a fool dat I hadn't de heart arter all --he look so berry poorly." (p. 71-72.)</p>	<p>vai tão bem como devia! - Não vai bem? Sinto muito, Jup. De que se queixa? - Aí é que está o mistério. Não se queixa de nada, mas eu sei que está doente. - Doente, Júpiter? Por que não me disse logo? Está acamado? - Não, isso não <i>massa</i>! Não está bem em parte nenhuma – e aí é que me dói o calo. Estou muito preocupado com o pobre <i>massa</i> Will. - Júpiter, eu gostaria de compreender alguma coisa do que está me dizendo. Você acha que o seu amo está doente. Ele não explicou, por acaso, o que o faz sofrer? - Oh, <i>massa</i>, não vale a pena quebrar a cabeça. <i>Massa</i> Will diz que não tem nada. Mas se é assim, por que anda de um lado a outro, sempre pensativo, de olhos postos no chão, cabeça baixa, ombros curvados e pálido como um ganso? E por que vive sempre fazendo figurinhas? - Fazendo o que Júpiter? - Figurinhas com sinais numa lousa. Os sinais mais esquisitos que já vi. Começo a ter medo. Tenho de vigiá-lo sempre. No outro dia, escapou-me antes do nascer do sol, e passou fora o dia inteiro. Eu já havia preparado um excelente bastão só pra pregar-lhe uma surra dos diabos quando voltasse, mas sou tão burro que não tive coragem. O coitado dá pena! (p. 182, 183)</p>	<p>Como está teu patrão? - Ora essa! Para dizer a verdade, <i>massa</i>, não vai tão bem como deveria. - Não está bem! Realmente sinto muito por saber isso. Mas de que se queixa ele? - Ah, aí está o problema! Nunca se queixa de nada, mas acha-se de qualquer modo muito doente. - Muito doente, Júpiter! Ora, por que não disseste logo isso? Está de cama? - Não, não, não está de cama! Não se sente bem em parte nenhuma; aí está justamente onde o sapato me aperta; ando com o espírito muito preocupado por causa do pobre <i>massa</i> Will. - Júpiter, gostaria de entender alguma coisa em tudo que me contas. Dizes que teu amo se encontra doente. Ele não te disse de que sofre? - Oh, <i>massa</i>, não vale a pena cansar a cabeça. <i>Massa</i> Will diz que não tem absolutamente nada; mas então por que anda de um lado para o outro muito pensativo, de olhar no chão, de ombros curvados, e pálido como um ganso? E por que, então, passa a vida fazendo algarismos? - Passa a vida fazendo o quê, Júpiter? - Faz algarismos com sinais numa ardósia, os sinais mais estranhos que jamais vi. Começo a sentir medo, acima de tudo. Preciso ter um olho em cima dele o tempo todo. Noutro dia, sumiu antes do nascer do sol, e desapareceu durante todo o dia. Eu tinha cortado um pau comprido e forte de propósito para lhe administrar uma correção infernal quando ele voltasse; mas sou tão estúpido, que não tive</p>	<p>- Ora, pra falá a verdade, sinhô, ele num vai tão bem como devia sê. - Não vai bem? Sinto muito em saber disso. De que ele se queixa? - Taí! É isso. Ele num queixa de nada... Mas ele está muito doente, muito mesmo. - Muito doente, Júpiter? Por que você não disse isso logo? Ele está de cama? - Num tá, não. Ele não acha lugar nenhum bão. Aí é que a porca torce o rabo. Tou cum a cabeça tonta por causa do pobre sinhô Will. - Júpiter, eu gostaria de entender o que você está dizendo. Você falou que o seu patrão está doente. Ele não lhe contou de que é que sofre? - Ora, sinhô, é bobagem ficá quebrano a cabeça com esse negócio. O sinhô Will num fala nada, diz que num tem coisa nenhuma. Mas então, por que é que ele fica pra lá e pra cá oiando pra onde anda, com a cabeça pra baixo e os ombro pra cima? E por que é que ele fica o tempo todo com uns numos... ? - Com o quê, Júpiter? - Fazendo uns numos e figuras na pedra. As figuras mais esquisitas que eu já vi. Eu tou ficando com medo, palavra. Tenho de ficá com os óio pregado em riba dele só. Trodia, ele escapuliu antes do sol nascê e ficou sumido todo o santo dia. Eu tinha cortado uma boa vara pra dá um bom ezempro nele. Quando ele vortasse, mas eu sou tão bobo que num tenho coração pra fazê isso... Ele tava com uma cara tão triste... (p. 11, 12.)</p>
--	--	--	---

		coragem; tem um ar tão infeliz. (p. 340, 341.)	
--	--	---	--

Cotejo 7 – amostras dialetais

As marcas de oralidade e de dialeto presentes na fala desse personagem denotam uma intenção bastante peculiar em sua forma. Em *The Gold Bug*, Edgar Allan Poe utilizou uma técnica literária conhecida como *Eye dialect* (que em português, seria algo como “dialeto visual”). Essa técnica consiste na utilização de uma ortografia não-padrão para representar a fala, para que esta seja percebida pelo leitor de três formas possíveis, dependendo da intenção do escritor: (i) como a fala de um estrangeiro, (ii) como uma forma dialetal ou (iii) como uma forma inculta de se falar.⁵⁵ Desse modo, na fala de Júpiter, *truth* foi vertido em *troof*, *very* em *berry*, *that* em *dat*, *never* em *neber* e *where* em *whar*. Pelos exemplos citados, percebe-se com relativa clareza que a ortografia utilizada por Poe intencionava dar ao leitor, quando estivesse lendo o texto, a impressão de estar ouvindo o dialeto de Júpiter nas suas características diatópicas, entre elas o sotaque, bem como as características diastráticas e diafásicas, marcadas pelo uso do inglês não-padrão.

No que concerne ao tratamento de dialetos, Catford (1980: 98) aborda a questão fornecendo um exemplo sobre o dialeto *cockney* (falado na região de *East End* em Londres), relacionado à forma como este pode ser marcado em uma tradução:

Os marcadores do dialeto da LF podem ser formalmente bem diferentes dos do dialeto equivalente da LM. Há certamente marcadores de *cockney* em todos os níveis, mas em muitos textos literários, o *cockney* é marcado principalmente por traços fonológicos refletidos nessas formas grafológicas como ‘*alf*’ ou ‘*arf*’ por *half*, “meio/metade”, *wiv* por *with*, “com”, e por uns poucos traços gramaticais como *aint* por *isn’t/aren’t*, “não é/não são”. Além disso, há frequentemente traços pseudo-fonológicos, indicados peculiaridades grafológicas como *orful* por *awful*, “terrível”, e *ter* por *to*, “para”. Essas formas grafológicas podem ser interpretadas fonologicamente apenas por meio de um inglês padrão perfeitamente normal: são os marcadores de um dialeto puramente visual, literário.⁵⁶

O exemplo citado por Catford (1980) se assemelha ao procedimento utilizado por Poe em *The Gold Bug*, uma vez que as marcas existentes na fala do personagem Júpiter, conforme aparecem no texto original, também representam um “dialeto puramente visual, literário”, vide exemplos dados anteriormente com base no cotejo 7 que traz amostras dialetais.

⁵⁵ Para uma abordagem mais abrangente sobre o tema ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Eye_dialect Acesso em 30 de dezembro de 2010 e BOWDRE, Paul H., Jr. *Eye dialect as a literary device*. In: J. V. Williamson & V. M. Burke (Eds.). *A various language*. New York: Holt, Rinehart & Winston, pp. 178–179, pp. 178–179.

⁵⁶ LF e LM são respectivamente abreviações de “língua fonte” e “língua meta”.

Em virtude da existência desse dialeto visual no texto original, os tradutores poderiam optar em apagar essas marcas visuais ou em utilizar a técnica do *Eye dialect* em português, ou ainda, utilizar um dos dialetos que compõem o português brasileiro. Em relação à escolha do tradutor por um dialeto geográfico, Catford (1980: 98), pontua que a equivalência de tradução

depende da relação dos textos da LF e da LM com ‘a mesma’ substância; para tradução total, isso é substância de situação. Na escolha de um dialeto geográfico equivalente da LM, isso significa escolha de um dialeto relacionado com “a mesma região do país” num sentido geográfico. À geografia dizem respeito mais que topografia e coordenadas espaciais, e a geografia humana é a mais relevante aqui do que a simples localização.

Observando o cotejo 7, vemos que os tradutores 1 e 2 optaram por uma formalização do dialeto de Júpiter, substituindo-o, nos termos de Catford (1980: 96) por um dialeto padrão e não marcado, enquanto o tradutor 3 optou por uma tradução que observasse os aspectos geográficos, sociais e estilísticos, levando mais em consideração a “geografia humana” ou social do contexto brasileiro, haja vista ter optado por uma miscelânea do conceito do *Eye Dialect* (marca ortográfica de pronúncia) com características do português brasileiro *sub-standard* e também de um dialeto geográfico brasileiro, conforme veremos na análise a seguir.

Tomando por base a tipologia das modalidades de tradução, verifica-se que os três tradutores envolvidos optaram principalmente pelo grupo da equivalência (Aubert 2006b), de modo que os tradutores 1 e 2 procederam à modulação no tocante à questão dialetal, enquanto o tradutor 3, optou pela procedimento da adaptação, uma vez que abandonou a pretensão da equivalência plena, sem no entanto deixar de buscar uma intersecção de sentidos que resultasse em uma equivalência possível. Nota-se que o tradutor 1 preferiu modificar os caracteres do sotaque afro-americano de Júpiter, de modo a recriar a sua fala de acordo com a norma culta da língua portuguesa, incluindo contudo um elemento de estrangeirização (Venuti 1998) ao manter o termo *massa* na tradução em português. Em relação ao tradutor 2, podemos notar que ele também traduziu de acordo com a norma culta da língua portuguesa, optando em sua tradução pelo apagamento das marcas de oralidade e das marcas dialetais do personagem, além de também optar pelo empréstimo do termo *massa* do texto original; já o tradutor 3, recriou na língua portuguesa as marcas de oralidade e dialetais do personagem, reconstruindo o texto, nos termos de Venuti (1998) a partir do processo de domesticação, reescrevendo-o de modo a transformar a fala do personagem em um dialeto brasileiro não-padrão por meio da técnica do dialeto visual, que foi combinada a caracteres próprios do português brasileiro *sub-standard* bem como caracteres de um dialeto geográfico brasileiro. Um dos desafios dos tradutores no caso em tela foi decidir em que medida manter na tradução

essas diferenças de dialeto que existem entre os personagens do conto, transpondo os períodos da língua inglesa para a estrutura da língua portuguesa de modo que ficasse consistente em português. Nas palavras de Hoebel & Frost (2006):

Quer a língua portuguesa seja falada pelos portugueses do Norte ou do Sul de Portugal, pelos brasileiros do Norte ou do Sul do Brasil, o português continua o mesmo. Existem regionalismos, com certeza, modismos locais, pronúncias diferentes que muitas vezes podem dificultar a compreensão da mesma língua, falada por um habitante do Sul em sua comunicação com o habitante do Norte, ou vice-versa, mas a *estrutura da língua* permanece consistente. O usuário de qualquer língua segue, e deve seguir, uma estrutura definida na sua língua. Ele aprendeu a estrutura básica da sua língua e assim sabe criar novas expressões que se adaptem à ocasião e está apto para transformar as palavras isoladas em *sentenças e frases de significação*, estruturadas de acordo com severas regras inconscientes. (Hoebel & Frost 2006: 389)

Uma vez que o dialeto de Júpiter era visualmente diferente em relação ao dos outros personagens, coube aos tradutores, portanto, optar por uma variante dialetal do português brasileiro, de modo que esta se “adaptasse à ocasião”. O que verificamos no cotejo das traduções é que o tradutor 3 foi o único que de fato optou por uma variante não-padrão de dialeto brasileiro nos níveis diatópico, diastrático e diafásico, o qual de fato representasse um “falar brasileiro”. Os tradutores 1 e 2 por sua vez, decidiram formalizar as falas de Júpiter de acordo com o português padrão e assim procedendo, uniformizaram o dialeto do texto literário para a variante culta da língua portuguesa. Devido à esta opção de ambos de transcrever as falas de Júpiter de acordo com a norma culta, houve um apagamento das marcas estilísticas, dialetais e orais que o marcavam como um personagem afrodescendente. No caso dos tradutores 1 e 2, foi mantida apenas uma marca dialetal na tradução, qual seja, a manutenção do vocábulo *massa*, que permaneceu nos textos traduzidos como um estrangeirismo, aproximando o leitor do texto original e evidenciando que se trata de um texto estrangeiro traduzido, conforme nos diz Barbosa (1990: 98):

Se uso um estrangeirismo, em uma tradução, o leitor percebe imediatamente que está diante de um item lexical que pertence à LO e que expressa uma divergência extralinguística. Mais ainda, acredito que perceba este fato como um fenômeno tradutório.

A divergência cultural pode ser apresentada de modo diluído dentro do texto, através de explicações ou definições, mas, acredito, também isto será percebido pelo leitor como expressão de uma divergência cultural.⁵⁷

Já em relação ao tradutor 3, é interessante notar que sua opção tradutória, apesar de não resgatar o mesmo contexto histórico e étnico do texto original, ou seja, o período da escravidão nos Estados Unidos, já que não resgatou o dialeto/sotaque afro-americano de

⁵⁷ LO: abreviação de “Língua Original”.

Júpiter, fez no entanto, uma permuta por um sotaque/dialeto brasileiro, procedendo a uma atualização ao contexto brasileiro, evocando aparentemente uma figura próxima do que poderia ser um trabalhador de uma fazenda de uma cidade interiorana no Brasil ⁵⁸, tanto na sintaxe, quanto nas escolhas lexicais. Esta escolha do tradutor 3, permitiu incorporar à sua tradução as características definidoras da personagem, isto é, suas marcas de oralidade e os traços dialetais que lhe dão o contorno de um indivíduo inserido em determinado extrato social e cujo sotaque indica que sua procedência vem de um lugar diferente do dos outros personagens. Ao transferir as marcas dialetais da fala de Júpiter para a língua portuguesa, observa-se que o tradutor 3 valeu-se de diversas características da variante falada não-padrão do português do Brasil. Algumas dessas características são apontadas por Ataliba Castilho, conforme nos diz Ilari (2002):

Convém encarar como normal que, o fato de que, além do português-padrão ensinado na escola e utilizado pela mídia e pela literatura, há um português sub-standard. Segundo o professor Ataliba Castilho (no ensaio “O Português do Brasil” no livro *Linguística Românica*, S. Paulo, Ática.), os traços mais salientes do português sub-standard são estes:

1. Tendência a tornar paroxítonas as palavras proparoxítonas : *figo* por *figado*, *cosca* por *cócega*.
2. Redução de ditongos, como em *caxa* por *caixa*, *quejo* por *queijo*, *experiença* por *experiência*...
3. Troca de “l” por “r” em final de sílaba e nos grupos consonânticos: *Rede Grobo* por *Rede Globo*, *pranta* por *planta*, *pobrema* por *problema*...
4. Alternância de *lh* e *i* – *oreia* por *orelha*, *vêio* por *velho*...
5. Uso de formas como *fiquemo* por *ficamos* (perfeito do indicativo)
6. Perda do valor comparativo em palavras como *melhor* (daí: *mais mió*)
7. Possibilidade de usar o advérbio de negação mesmo quando o verbo é precedido de uma palavra negativa: *ninguém não viu o dinheiro que ele estava falando*.
8. Uso de relativas “copiadoras”: *o menino que o pai dele morreu*.
9. Pela simplificação da concordância no interior do sintagma nominal: *as casinha tudo pintada de verde*...
10. Ausência de concordância verbal quando o sujeito segue o verbo: *ai chegou os dois sujeito*...
11. Uso generalizado de *se* e *si* como reflexivos (assumindo o papel de reflexivos de primeira e segunda pessoa): *eu se lavei*, *eu fiquei fora de si*...
12. Uso regular dos pronomes tônicos na função de objeto do verbo: *eu vi ele*...
13. Redução da conjugação verbal a três *e*, no limite, a duas formas: *eu vou/ ocê*, *ele nós*, *ocês*, *eles vai*.” (Ataliba Castilho *apud* Ilari 2002: 195-196)

Assim sendo, verificamos que o tradutor 3 utilizou grande parte dessas tendências do português não-padrão. No nível lexical, *massa* tornou-se *sinhô*, *figgurs* tornou-se *numos*, e no nível sintático, *Why, to speak de troof, massa, him not so berry well as mought be* foi vertido em “Ora, pra falá a verdade, *sinhô*, ele num vai tão bem como devia *sê*”; *Hab for to keep mighty tight eye pon him noovers* foi vertido em “Tenho de ficá com os óio pregado em riba

⁵⁸ Nesse ponto, assumimos o risco da vagueza presente em tal descrição, uma vez que o outro risco que excluiria este implica em definir um grupo regional brasileiro específico que pode não corresponder totalmente às variantes linguísticas utilizadas na referida tradução.

dele só.” As traduções dos tradutores 1 e 2 são mais formais do ponto de vista da padronização dos dialetos presentes no texto original para a norma culta. A tradução do tradutor 3, contudo mantém as diferenças dialetais que existem no texto original. Possivelmente os tradutores 1 e 2 acreditavam que não seria de “bom tom” haver coloquialismos em um texto literário, afinal a tendência de parte da sociedade brasileira é marginalizar essa variedade da língua:

O português sub-standard é a variedade mais usada, mas é tipicamente a língua das camadas mais pobres da população brasileira e, por isso, é objeto de uma forte discriminação que a escola teria a obrigação social de combater. Um bom começo para esse combate consiste em entender que se trata de uma língua que tem sua própria gramática, tão válida e eficaz quanto a da variedade standard. (Ilari 2002: 196).

Ciente das marcas que a gramática própria dessa variedade carrega, o tradutor 3 soube fazer uso dela, transpondo para o português brasileiro as características dialetais que marcam a procedência do personagem Júpiter, situando-o em certo grupo regional e um determinado extrato social. Assim procedendo, o tradutor 3 foi o único dos três analisados que foi fiel à intenção literária de Poe ao marcar a fala de Júpiter na tradução. A análise anterior indica que o procedimento do tradutor 3 resultou em uma combinação da técnica do *Eye dialect* com características do português brasileiro *sub-standard* e também com características de um dialeto geográfico não-padrão do português brasileiro.

Considerando o modelo de Nida (1964: 156), quanto à transferência do dialeto de Júpiter para o português brasileiro, pode-se dizer que os tradutores 1 e 2 utilizaram o procedimento da equivalência formal, uma vez que procuraram centrar-se no conteúdo e na forma do texto original, dando um aspecto mais formal à fala de Júpiter ao uniformizá-la com a norma culta usada pelos demais personagens. De acordo com o modelo de Newmark (1981: 39), os mesmos fizeram uma tradução semântica, por ser mais literal, ao optarem pela uniformização do uso da norma culta. O tradutor 3, por sua vez efetuou uma equivalência dinâmica (Nida 1964: 156), pois buscou aproximar o leitor do texto ao inserir elementos dialetais encontráveis na própria cultura da língua meta. Nos termos de Newmark (1981: 39), a solução tradutória do tradutor 3 resultou em uma tradução comunicativa, pois apresenta muitos traços idiomáticos, criando a sensação de que o texto foi escrito originalmente na língua meta. O procedimento do tradutor 3 resultou ainda no que Newmark (1981) classifica como “princípio do efeito equivalente”. Segundo Barbosa (1990: 49), para Newmark

O princípio do efeito equivalente mantém o foco sobre o leitor, que é privilegiado no ato comunicativo que se estabelece através da tradução. É em benefício do leitor, para facilitar sua compreensão e para aproximar afetivamente dele o texto, que a tradução procuraria aplainar as diferenças estruturais expressas entre a LO e a LT, bem como as expressas no texto entre a realidade extralinguística da LO e da LT. (Newmark 1981 *apud* Barbosa 1990).⁵⁹

Assim sendo, ao transpor a realidade linguístico-cultural do dialeto de Júpiter em inglês para um dialeto não-padrão do português brasileiro, o tradutor 3 aproximou “afetivamente” o leitor da cultura de chegada do texto traduzido.

Ao fazer uso das classificações de Nida (1964) e Newmark (1981) no caso em tela, nota-se que ficaram um pouco conflitantes, pois, ao mesmo tempo em que pode-se dizer que os tradutores 1 e 2 buscaram maior aproximação com o texto de partida, isso não corresponde inteiramente à realidade, já que suas soluções tradutórias resultaram no apagamento das marcas do dialeto visual de Júpiter. Nesse sentido, embora tenhamos classificado as soluções do tradutor 3 como equivalência dinâmica e tradução comunicativa, tais soluções também tem traços de literalidade e formalidade em relação ao texto original, se for considerado o fato de que as marcas distintivas da fala de Júpiter foram, de algum modo, mantidas na tradução. Desse modo, as opções do tradutor 3 também poderiam ser classificadas como equivalência formal e tradução semântica.

Marcas de oralidade, bem como marcas dialetais são fenômenos de linguagem classificados por Nida (1945) como pertencentes ao domínio linguístico, ou seja, a *cultura linguística*, que expressa um determinado “modo de dizer” característico de um determinado complexo língua/cultura, e no caso em tela, o modo característico de um determinado dialeto representado no texto escrito. No recorte aqui considerado, os marcadores culturais apresentam-se no sotaque/dialeto do personagem em questão, através de suas marcas estilísticas, suas escolhas lexicais e sua sintaxe, expressos a partir da técnica literária *Eye dialect*⁶⁰ utilizada pelo escritor para marcar a fala do personagem Júpiter como a de um afrodescendente (marca diatópica) e um ex-escravo que exerce função de empregado de um homem branco ainda no período escravagista (marca diastrática).

Considerando que as marcas de oralidade e dialetais do texto original foram interpretadas de formas diversas pelos três tradutores, sendo que um dos tradutores recorreu a transpor o dialeto do texto para um dialeto próprio do português brasileiro falado, entendemos que se trata de marcadores culturais que operam nos níveis sintático, semântico e discursivo (Aubert 2006a), uma vez que possuem as três condições que determinam o que vem a ser um

⁵⁹ LT: abreviação de “Língua de Tradução”

⁶⁰ A despeito de sua função primeira de “visualização” dialetal, o recurso também permite sugerir algumas das características fonológicas da fala do personagem.

marcador cultural: (i) marca gramatical (marcação de gênero, número e conjugação verbal) e (ii) marca discursiva, pois está situada em um determinado contexto histórico e social.

4.2 Questões sintático-semânticas

Neste item, serão abordadas questões no nível da sintaxe e da significação verificadas a partir do cotejo das traduções com o texto original. Essas questões permeiam a o fenômeno da heterogeneidade das visões de mundo de cada povo, de cada cultura conforme nos diz Mounin (1975) ⁶¹:

A linguística interna mais recente leva, por conseguinte, à consciência de que cada língua destaca, no mesmo real, aspectos diferentes; que nossa visão do universo é organizada por nossa língua; que, literalmente, só vemos desse universo o que nos é mostrado por nossa língua, com todas as consequências implicadas por esta tese quanto ao que diz respeito a uma teoria da tradução. (Mounin 1975: 63)

Se, conforme vimos no capítulo 3, a tradução no nível lexical já oferece grandes dificuldades para o tradutor, veremos que a tradução da sintaxe de uma língua para a outra parece pode oferecer um grau de dificuldade ainda maior. A sintaxe não constitui apenas um recurso formal de ordenação dos componentes oracionais. Representa, junto com o léxico, um modo específico de ver e de exprimir a realidade, instituindo relações que fazem sentido ao interior de determinado conjunto língua/cultura que podem não fazer sentido – ou podem fazer outro sentido – em outro conjunto língua/cultura. Nesse sentido, Hoebel & Frost (2006: 388) nos oferecem um exemplo de como as sintaxes podem revelar diversas formas de ver o mundo:

O estado de estar do objeto chato relacionado com um plano suspenso é percebido por mim” soa a um falante de língua portuguesa como uma maneira esquisita de dizer “o livro está sobre a mesa” ou “Eu vejo o livro sobre a mesa”. Entretanto, esta espécie de afirmação existencial é exigida pela estrutura de algumas línguas fora da experiência dos que falam a língua portuguesa. O resultado é que o que pode parecer totalmente lógico para quem fala uma língua, é ilógico e caótico para o usuário de outra.

A dificuldade inerente à tradução das sintaxes decorre daquilo que Mounin (1975) denomina “heterogeneidade das sintaxes”. Segundo o autor, a linguística contemporânea tem buscado respostas para a questão da “incomensurabilidade das línguas” e da “impenetrabilidade recíproca de suas sintaxes” (Mounin 1975: 229). De acordo com o autor, a

⁶¹ MOUNIN, Georges. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. São Paulo, Cultrix, 1975 [1963].

linguística sugere a possível resposta de que “se tem sido sempre possível traduzir, a despeito da heterogeneidade, por vezes radical, das sintaxes, é porque, sob as evidentes diferenças entre tais sintaxes, devem existir universais de sintaxe.” (Mounin 1975: 229-230). Também declara que até aquele momento (ano de 1963) as linguísticas estrutural e funcional ainda não haviam feito grandes avanços a este respeito.

Hoebel & Frost (2006: 393) observam o fato de que as diferenças existentes entre os sistemas das línguas impõem dificuldades à tradução:

Como as línguas diferem tanto umas das outras, no modo como relacionam seus conceitos, é necessário “captar o senso” do sistema por meio da morfologia. É aqui que começa a compreensão da índole da língua. Como as línguas diferem, é também necessário obter um certo senso da significação dos morfemas e dos contextos em que eles são usados. A tradução de uma língua para outra é sempre difícil. Pode-se aprender todos os matizes, pode-se compreender tudo o que é transmitido na situação oral-auditiva numa língua que não é a própria? A análise morfêmica, que leva em consideração a língua na sua totalidade estrutural, oferece uma orientação.

No caso do par linguístico inglês/português aqui investigado, vemos que suas sintaxes possuem estruturas muito distintas. Hoebel & Frost (2006: 394) lembram que “o inglês, que perdeu muitas de suas flexões, ou modificações morfêmicas, depende de uma sintaxe bastante rígida.” e que “quando a língua depende mais da morfologia, a sintaxe pode ser menos rígida.” Assim, quanto mais flexões e variações morfêmicas estiverem presentes na morfologia de uma língua, menos rígida é a sintaxe. É o que acontece com o latim e o português, por exemplo. Veremos de que forma os tradutores trabalharam com essas diferenças estruturais entre as duas línguas, bem como, com o sentido presente nessas estruturas.

A seguir, analisamos as questões sintático-semânticas em dois eixos: (i) expressões idiomáticas e (ii) questões gerais de sintaxe e sentido.

4.2.1 Expressões idiomáticas

Ilari (2001: 78) nos oferece uma definição para expressão idiomática:

Chamamos de **idiomáticas** as expressões, compostas de diferentes palavras, cujo sentido vale para o todo, e não pode ser obtido pela montagem dos sentidos das palavras que as compõem, ex. “rodar à baiana” ou “armar o barraco” por brigar, “roer a corda” por fugir, ou “andar no mundo da lua”, por ser distraído etc.

O oposto das expressões idiomáticas são as expressões composicionais, nestas últimas, as palavras mantêm seu sentido corrente, e são analisadas uma a uma, de modo que é possível entender o sentido do todo como uma “composição” ou “montagem”, a partir do sentido das partes.⁶²

Assim sendo, quando falamos em expressões idiomáticas, a questão é mais semântica do que sintática⁶³. A significação aqui é uma questão capital. Hoebel & Frost (2006: 396) salientam que “como a função primária da linguagem é a comunicação, a questão da significação é central” e que “podemos pensar em semântica quando vamos de uma língua a outra ou de uma cultura a outra”. Ressaltam ainda que

Entre as línguas, a significação é sempre um problema. Isto é válido, não somente em nível de palavras apenas, mas em termos das definições básicas que se encontram na estrutura da língua. Afirmou-se que, como o russo e o inglês empregam conceitos próprios de tempo – isto é, o tempo é expresso de modo diferente na estrutura das duas línguas – temos uma base para muita incompreensão em nível internacional. Quer isto seja verdade ou não, é provável que as diferentes estruturas das línguas inibam realmente a compreensão intercultural.

Em se tratando de expressões idiomáticas, portanto, vê-se que a semântica encontra-se arraigada em tais estruturas da língua. Ilari (2001: 78) também atenta para este fato, quando se refere ao grau rígido de fixidez que caracteriza essas expressões:

Uma das características próprias das expressões idiomáticas é que elas apresentam um forte grau de fixidez, isto é, não podemos substituir as palavras que as compõem por outras, nem mudar sua ordem, nem intercalar outras palavras: podemos dizer que alguém fez um determinado trabalho com um pé nas costas, mas não seremos entendidos se dissermos que ele fez o trabalho “com um pé inchado nas costas” etc.

Portanto, o que caracteriza uma expressão idiomática é que, se uma palavra for alterada, ou se a ordem for alterada, essa alteração mudará a forma e o conteúdo do todo, e a sentença deixará de ser uma expressão idiomática. Logo, a tradução dessas expressões impõem aos tradutores certas dificuldades decorrentes do fato de que o que se exprime idiomáticamente em uma língua somente poder ser expresso por composição em outra língua. É o que nos diz o dicionário eletrônico Houaiss (2009) sobre o termo “idiomatismo”. Na referência a seu sinônimo “idiotismo” lemos:

⁶² ILARI, Rodolfo. *Introdução à Semântica*. Brincando com a gramática. São Paulo: Contexto, 2007 [2001].

⁶³ Sabe-se que uma vez consideradas expressões cristalizadas, as expressões idiomáticas podem ser percebidas como mais próximas ao léxico do que à sintaxe. Optamos aqui em enquadrá-las em nossa análise sintático-semântica por estas serem estruturas frasais. Todavia, as expressões idiomáticas serão aqui entendidas mais como um fenômeno semântico do que sintático.

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.

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.

O conto *The Gold Bug* contém algumas expressões idiomáticas do inglês, as quais são verificadas através do cotejo do texto original com as traduções, sobretudo nos trechos em que há falas do personagem Júpiter. Veremos a seguir que esses idiomatismos são trabalhados de maneiras diferentes pelos três tradutores. Em uma análise contrastiva, tornam-se evidentes os mecanismos utilizados pelos tradutores que de forma geral, optam ou por trazer para a língua/cultura meta a expressão idiomática da língua/cultura fonte, ou optam pela adaptação cultural da expressão, substituindo a expressão estrangeira para uma brasileira que mantém, ao menos em parte, os traços semânticos da expressão original. Há ainda alguns casos em que se verifica que uma expressão não idiomática do inglês tornou-se uma expressão idiomática na tradução.

Admitamos inicialmente que toda expressão idiomática, por sua natureza, pertence ao domínio da *cultura linguística* (Nida 1945), pois sua tradução opera no nível da interdizibilidade, isto é, das marcas que se manifestam “na intertextualidade e, de modo mais geral, no acervo dos ‘usos e costumes’ lingüísticos da comunidade lingüístico-cultural em questão.” (Aubert 2006a: 36). Nesse entendimento, os idiomatismos são modos de expressão situados dentro de um determinado complexo língua/cultura que podem fazer pouco ou nenhum sentido em outro complexo língua/cultura.

A partir do cotejo do texto original com as traduções, vamos analisar no nível da sintaxe e da significação de que maneira isso ocorre e procurar compreender qual foi o processo de recriação dos tradutores que determinaram essas soluções tradutórias.

Consideremos o cotejo a seguir:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
No, dat he ain't! --he ain't find nowhar -- dat's just whar de shoe pinch. (p. 71)	- Não, isso não <i>massa</i> ! Não está bem em parte nenhuma – e aí é que me dói o calo. (p. 182)
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
- Não, não, não está de cama! Não se sente bem em parte nenhuma; aí está justamente onde o sapato	- Num tá, não. Ele não acha lugar nenhum bão. Aí é que a porca torce o rabo. (p. 11)

me aperta. (p. 340)	
---------------------	--

Cotejo 8 – Comparativo de expressão idiomática 1

O cotejo revela que cada tradutor teve uma interpretação diferente da expressão idiomática (a) *dat's just whar de shoe pinch*. Aplicando o modelo das modalidades de tradução (Aubert 2006b), verificamos que o tradutor 1, ao traduzir para “aí é que me dói o calo” fez uso de uma modalidade tradutória do grupo da equivalência, a modulação, mantendo parte do original e adaptando parte da expressão. Já o tradutor 2, ao traduzir para “aí está justamente onde o sapato me aperta”, optou pelo grupo da literalidade, pois visou a uma tradução o mais literal possível em relação á expressão idiomática do texto original, optando assim pela modalidade da transposição, pois não satisfaz todas as condições para a efetuação da tradução palavra por palavra. O tradutor 3, por sua vez, substituiu a expressão idiomática do inglês por uma expressão idiomática em português. Ao traduzir para “aí é que a porca torce o rabo”, foi parcialmente mantida a significação da expressão original. O tradutor 3 optou assim pelo grupo da equivalência, dentro do qual utilizou o procedimento da adaptação, pois buscou uma intersecção de sentidos com a expressão idiomática do original, empregando uma expressão tipicamente brasileira e que manteve o sentido da expressão original, isto é, a ideia de que há algo incomodando ou de que existe uma situação difícil a ser enfrentada.

Conforme Venuti (1998), os tradutores 1 e 3 optaram neste trecho, pelo processo de estrangeirização, enquanto que o tradutor 3 procurou aproximar-se do tipo de idiomatismo inerente ao português brasileiro, optando portanto, pelo processo de domesticação. No que concerne ao modelo de Nida (1964: 156), o procedimento utilizado pelos tradutores 1 e 2 foi uma equivalência formal, pois se concentraram no conteúdo e na forma do idiomatismo do texto original. De acordo com Newmark (1981: 39), os mesmos fizeram uma tradução semântica, portanto, mais fiel e literal, cujo foco está sobre a língua original. O tradutor 3 procedeu a uma equivalência dinâmica (Nida 1964: 156), por buscar a correspondência mais próxima possível do modo de expressão que o leitor comumente encontra em sua cultura de chegada. Nos termos de Newmark (1981: 39) resultou também em uma tradução comunicativa, mais livre e idiomática, proporcionando ao leitor da cultura de chegada elementos linguísticos inerentes à sua própria cultura.

Consideremos a cotejo a seguir:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>“Him the syfe and spade what Massa Will sis pon my buying for him in de town, and de debbil’s own lot of money I had to gib for em.”</p> <p>“But what, in the name of all that, is mysterious, is your ‘Massa Will’ going to do with scythes and spades?”</p> <p>“Dat’s more than I know, and debbil take me if I don’t believe ‘t is more dan he know, too. But it’s all cum ob de bug.” (p. 73)</p>	<p>- Massa Will pediu-me para que lhe comprasse esta foice e estas pás na cidade, e paguei bom dinheiro por elas, um dinheirão dos diabos.</p> <p>- Mas em nome de tudo quanto há de misterioso, que pretende o seu Massa Will fazer com elas?</p> <p>- O senhor me pergunta coisa a que não sei responder. Ele próprio, <i>massa</i>, sabe tanto quanto eu. O diabo me leve se não estou convencido disso. Tudo é culpa do escaravelho. (p. 185)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Massa Will disse-me que lhe comprasse esta foice e estas enxadas e bem caro as paguei; isso custou-me um dinheirão dos diabos.</p> <p>- Mas que mistério é esse, o que teu Massa Will vai fazer com as foices e as enxadas?</p> <p>- Pergunta-me mais do que eu sei, ele mesmo, <i>massa</i>, não sabe mais; o diabo me carregue se não estou convencido disso. Tudo, porém, resulta do escaravelho. (p. 343)</p>	<p>- É a foice e as pá que o sinhô Will falou pra eu comprá pra ele na cidade e foi o diabo o dinheirão que eu tive de dá por elas.</p> <p>- Mas por tudo quanto é misterioso, o que seu sinhô Will vai fazer com foices e pás?</p> <p>- Taí uma coisa que eu num sei e um raio me parta se eu num aquerdito que ele também num sabe. Mas isso tudo é coisa do escarvéio. (p. 14)</p>

Cotejo 9 – Comparativo de expressão idiomática 3

No cotejo 9, há dois segmentos textuais culturalmente marcados: (b) *de debbil’s own lot of money* e (c) *debbil take me*. Vejamos a seguir de que forma as marcas culturais se manifestam nestes dois segmentos.

Quanto ao segmento (b), verifica-se que, ao transferi-lo para o português brasileiro, os três tradutores optaram em traduzir para uma expressão idiomática do português brasileiro. Os tradutores 1 e 2 optaram pela expressão: “um dinheirão dos diabos”, que traz a expressão “dos diabos”, um idiomatismo bastante comum nas épocas de publicação das duas edições (anos 60 e 70), porém já não tão usual nos dias atuais. A opção do tradutor 3 foi semelhante à dos tradutores 1 e 2, contudo, sua opção em representar a língua falada resultou na mudança da ordem sintática, sendo a expressão vertida em “e foi o diabo o dinheirão...” Portanto, os três tradutores recorreram ao grupo da equivalência, utilizando o procedimento da modulação (Aubert 2006b), pois expressaram um modo de expressão do complexo língua/cultura do

português brasileiro, havendo contudo um diacronismo entre a tradução dos tradutores 1 e 2 e a do tradutor 3.

De acordo com Nida (1964: 156), todos os tradutores procederam a uma equivalência dinâmica, pois a tradução é próxima da língua de chegada. Conforme Newmark (1981: 39), estes tradutores procederam a uma tradução comunicativa, portanto, mais livre e idiomática, cujo foco está sobre a língua meta.

Em relação ao segmento (c), vemos que cada tradutor procedeu de uma forma. O tradutor 1 optou por uma tradução mais literal, ao traduzir por “o diabo me leve”. O tradutor 2 escolheu traduzir por “o diabo me carregue” a qual pode parecer uma tradução literal em um primeiro momento, porém é uma expressão cujo uso é arraigado em português. O tradutor 3, ao traduzir por “um raio me parta”, manteve a carga semântica da expressão original, porém modificando o seu conteúdo e a imagem transmitida.

Conforme o modelo das modalidades de tradução (Aubert 2006b), o tradutor 1 fez uso do grupo da literalidade, modalidade da transposição. O tradutor 2 procedeu ao grupo da equivalência, procedendo à modulação, pois embora o verbo “carregar” tenha sentido próximo de *to take* no sentido de transportar algo, o sinônimo mais próximo seria *to carry*, e assim, sua escolha em traduzir para “o diabo me carregue” ficou mais próxima do modo de dizer do complexo língua/cultura do português brasileiro, que lembra a expressão idiomática “Vá para o diabo que te carregue”. O tradutor 3 também utilizou o grupo da equivalência, dentro do qual escolheu a modalidade da adaptação, pois buscou uma intersecção de sentidos entre a realidade semântica do texto fonte e do texto meta.

Nos termos de Nida (1964: 156), a escolha do tradutor 1 resultou em uma equivalência formal, devido ao fato de que buscou a maior correspondência possível aos elementos do texto original. Nos termos de Newmark (1981: 39) resultou em uma tradução semântica, por ser mais fiel e literal ao texto de partida. Os tradutores 2 e 3, procederam a uma equivalência dinâmica Nida (1964: 156), pois os leitores encontram elementos linguísticos de sua própria cultura, e a uma tradução comunicativa (Newmark 1981:39), portanto livre e idiomática, visando aproximar o leitor do texto.

Consideremos agora o cotejo a seguir:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
"Get up the main trunk first, and then I will tell you which way to go - and here - stop! take this beetle	- Gualgue em primeiro lugar o tronco, e depois eu lhe direi que caminho deve seguir. Ah, um

<p>with you."</p> <p>"De bug, Massa Will! - de goole bug!" cried the negro, drawing back in dismay - "what for mus tote de bug way up de tree? - d - n if I do!"</p> <p>"If you are afraid, Jup, a great big negro like you, to take hold of a harmless little dead beetle, why you can carry it up by this string - but, if you do not take it up with you in some way, I shall be under the necessity of breaking your head with this shovel."</p> <p>"What de matter now, massa?" said Jup, evidently shamed into compliance; "always want for to raise fuss wid old nigger. Was only funnin' anyhow. Me feered de bug! what I keer for de bug?"(p. 76)</p>	<p>instante! Leve em sua companhia o escaravelho!</p> <p>- O escaravelho, <i>massa</i> Will! O escaravelho de ouro! Gritou o negro, recuando atemorizado. Mas por que devo levar comigo o escaravelho? Prefiro ser amaldiçoado para sempre!</p> <p>- Jup, se tem medo, você, negro grandalhão e forte, de tocar um insetozinho morto e inofensivo, leve-o com esse barbante! Mas se não o levar de uma maneira ou de outra, serei obrigado a rachar-lhe a cabeça com esta pá.</p> <p>- Meu Deus, que aconteceu massa? Retrucou Jup, mais obediente em virtude da vergonha. O senhor anda sempre querendo desgraçar o seu pobre negro. Estava brincando. Imagine eu ter medo do escaravelho! Pouco me importa esse escaravelho! (p. 189)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Trepá primeiro pelo tronco e depois te direi qual o caminho que deves seguir . Ah! Um instante! Leva o escaravelho contigo!</p> <p>- O escaravelho, <i>massa</i> Will, o escaravelho de ouro! – exclamou o negro recuando de pavor. – Por que devo levar comigo para cima da árvore esse escaravelho? Que eu seja condenado às penas eternas se o fizer!</p> <p>- Jup, se tens medo, tu, um negro grande, um negro forte e gordo, de tocar num pequeno inseto morto e inofensivo, está bem! Podes levá-lo com este barbante; mas, se não o levores contigo de um ou de outro modo, terei a necessidade cruel de te rachar a cabeça com esta enxada.</p> <p>- Meu Deus, que se passa, massa? – disse Jup, a quem a vergonha tornava evidentemente mais transigente. – Tem de estar sempre arranjando problemas para o seu velho negro. É uma brincadeira, estou vendo. Eu, ter medo do escaravelho? Quero lá saber do escaravelho! (p. 347)</p>	<p>- Suba primeiro pelo tronco principal e, depois, eu lhe direi que caminho deverá tomar... Ah! Espere! Leve esse escaravelho com você.</p> <p>- O escarvéio, sinhô Will? O escarvéio de oro? – gritou o negro, recuando de medo. – Pur que é que eu tenho de levá o escarvéio pra cima da arve? Que eu me dane se fizé isso!</p> <p>- Se você tem medo, Jup, um negro forte como você, de pegar num pequeno escaravelho morto e inofensivo, pode levá-lo por este barbante. Mas se, de qualquer modo, não quiser levá-lo consigo lá para cima, serei forçado a quebrar sua cabeça com esta pá.</p> <p>- Que negócio é esse sinhô? – disse Júpiter, evidentemente envergonhado, a ponto de se tornar mais transigente. – Sempre quereno armá baruio com o nego véio... Eu tava só brincano! Eu, tê medo de escarvéio? Nem tou ligando pra ele! (p. 18)</p>

Cotejo 10 – Comparativo de expressão idiomática 5

No cotejo 10, há três expressões de destaque no que concerne a idiomatismos do inglês e como foram tratados em português: (d) – *d – n if I do!* (e) *What de matter now, massa?* e (f) *always want for to raise fuss wid old nigger*.

No cotejo do segmento textual (d), temos a expressão – *d – n if I do!*, em que verificamos a forma – *d – n* utilizada como representação do termo *damned* (“condenado”, “danado”). Verificamos que os três tradutores interpretaram dessa forma, contudo, cada qual com seu estilo. Assim o tradutor 1 verteu a pequena expressão do inglês em “Prefiro ser amaldiçoado para sempre.”, acrescentando o “para sempre” a fim de deixar mais claro o significado de *damned*. O tradutor 2, verteu-a para “Que eu seja condenado às penas eternas se fizer isso”, explicitando bem o significado do enunciado dando-lhe ainda um ar mais dramático ao acrescentar “às penas eternas”. O tradutor 3, aproximando mais uma vez a tradução da fala não-padrão, verteu a expressão inglesa para “que eu me dane se fizé isso” que é muito próxima das expressões idiomáticas “Vá se danar”, “Vou me danar” e “Que se dane” do português brasileiro contemporâneo.

Em se tratando das modalidades de tradução (Aubert 2006b), os três tradutores recorreram a modalidades pertencentes aos grupos da equivalência e da literalidade. O tradutor 1 utilizou a procedimento da modulação combinado com a da explicitação, assim como o tradutor 2, sendo que o primeiro adicionou o aposto explicativo “para sempre” enquanto o segundo adicionou “às penas eternas”. O tradutor 3 recorreu à adaptação, buscando uma intersecção entre a realidade semântica da cultura da expressão original com a da cultura brasileira, ao utilizar a expressão idiomática “que eu me dane” cujo uso é próprio do português brasileiro. No tocante aos modelos de Nida (1964) e Newmark (1981), verifica-se que os três tradutores procederam respectivamente à equivalência dinâmica e à tradução comunicativa, pois cada um a seu modo procurou uma aproximação com a realidade semântica do português brasileiro.

No tocante ao segmento textual (e) *What de matter now, massa?*, convém notar que embora *What is the matter?* não seja uma expressão idiomática do inglês no sentido de ser uma frase feita, é contudo, um modo de dizer bastante frequente do idioma. Ademais, suas traduções foram vertidas para modos de dizer também muito comuns em português brasileiro. Vemos pelo cotejo que nenhum dos tradutores optou pela tradução literal do segmento, que seria “Qual é o problema?”. No caso dos tradutores 1 e 2, é interessante notar que a expressão “Meu Deus” foi acrescentada à tradução, provavelmente no intuito de dar o ar de perplexidade

que permeia a fala de Júpiter no texto original. No caso do tradutor 3, nota-se que verteu *matter* para “negócio”, que é de fato uma das acepções do termo em português.

Quanto às modalidades de tradução (Aubert 2006b), vemos que todos os tradutores recorreram ao grupo da equivalência, sendo que os dois primeiros utilizaram o procedimento da modulação e o terceiro o da adaptação, pois ao traduzir como “Que negócio é esse?”, verteu-a para uma expressão idiomática do português brasileiro. Nos termos de Nida (1964) e Newmark (1981) os tradutores 1 e 2 recorreram respectivamente à equivalência formal e tradução semântica, enquanto o tradutor 3 recorreu respectivamente à equivalência dinâmica e à tradução comunicativa.

No que concerne ao segmento textual (f) *always want for to raise fuss wid old nigger*, não se trata também de uma expressão idiomática, porém *to raise fuss* é uma expressão semelhante à expressão *to make a fuss* cujo uso é arraigado em inglês. Aqui, o tradutor 3 foi o que fez a tradução mais literal da expressão, quase que palavra por palavra, e no entanto, dentro das três em cotejo, trata-se da tradução mais idiomática para o português brasileiro. Os tradutores 1 e 2 valeram-se, nos termos de Aubert (2006b) de uma combinação de uma modalidade do grupo da literalidade e outra do grupo da equivalência, respectivamente a explicitação e a modulação, pois o tradutor 1 ao traduzir por “O senhor anda sempre querendo desgraçar o seu pobre negro.”, acrescentou “o senhor anda” que é um aposto explicativo, e permutou o tempo presente de *always want* para o gerúndio “sempre querendo”, daí a modulação; o tradutor 2, por sua vez, ao traduzir para “Tem de estar sempre arranjando problemas para o seu velho negro” acrescentou “tem de estar” e também mudou o infinitivo presente do inglês para o gerúndio “sempre arranjando”. O tradutor 3 adotou uma modalidade do grupo da literalidade mesclada a uma modalidade do grupo da equivalência, respectivamente, a transposição e a adaptação. Ao traduzir para “Sempre quereno armá baruio com o nego véio”, verteu o verbo *raise* em “armar” que é uma das acepções do verbo e *fuss* em “baruio”, sendo que “barulho” também é uma das possibilidades de sentido do termo *fuss*. Nessa tradução praticamente literal, entra a transposição. A adaptação reside no idiomatismo que foi criado ao verter a sentença para o português e, particularmente, na expressão “nego véio”, que é próxima da expressão “preto véio”, que remete a “preto velho”, conceito pertencente às religiões afro-brasileiras, que integra o domínio da cultura religiosa/ideológica (Nida 1945), gerando assim toda uma cadeia associativa, evocando relações históricas e ideológicas com as religiões e culturas afro-brasileiras, tornando-se evidente aí o mecanismo de domesticação do texto original (Venuti 1998) engendrado pelo tradutor.

Não nos parece aqui que as distinções de Nida (1964) e Newmark (1981) respectivamente entre equivalência formal e equivalência dinâmica, e entre tradução semântica e tradução comunicativa possam ser aplicadas, pois, do ponto de vista da proximidade com o texto original, as traduções dos tradutores 1 e 2 se distanciam da língua meta e se aproximam da língua fonte na forma e no sentido (como o uso de gerúndio onde não há gerúndio no original e o uso de verbos como “arranjar” e “criar” em lugar de *raise*). Assim sendo, as traduções dos tradutores 1 e 2 são mais livres, porém menos idiomáticas em comparação com a tradução do tradutor 3, que é mais fiel e literal do ponto de vista da sintaxe e dos significados, mas é, ao mesmo tempo, mais idiomática e mais próxima da língua e da cultura de chegada. Assim, para aplicar esses modelos, teríamos que dizer que cada tradução é uma equivalência formal e ao mesmo tempo dinâmica, bem como configura uma tradução semântica e ao mesmo tempo comunicativa, pois é próxima da língua fonte e ao mesmo tempo, da língua meta, o que explica porque, no tocante às modalidades de tradução, os tradutores combinaram procedimentos de literalidade e equivalência, haja vista que apenas um deles não daria conta de explicar a interpretação dos tradutores. Barbosa (1990: 79-82) refere-se a esse tipo de situação quando afirma que a tensão existente nessas teorias entre a tradução literal e a não literal parece ser insuficiente para explicar o que ocorre em alguns casos.

Consideremos agora o cotejo a seguir:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>“Did you say it was a dead limb, Jupiter?” cried Legrand in a quavering voice.</p> <p>"Yes, massa, him dead as de door-nail --done up for sartain --done departed dis here life." (p. 77)</p>	<p>- Tem certeza de que é um galho morto Júpiter? gritou Legrand com voz trêmula de emoção.</p> <p>- Sim, <i>massa</i>, morto como um prego de porta. Está liquidado, sem vida. (p. 190)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Disseste de fato que era um ramo morto, Júpiter? – gritou Legrand com uma voz trêmula de emoção.</p> <p>- Sim, <i>massa</i>, morto como um velho prego de porta, é coisa certa, está bem morto, completamente sem vida. (p. 349)</p>	<p>- Você está dizendo que é um galho <i>podre</i>, Júpiter? – gritou Legrand, com voz trêmula.</p> <p>- Nhô, sim. Tá podre que nem tranca véia. Podrinho da sirva. Não tá prestano mais pra nada. (p. 19-20)</p>

No cotejo acima, temos dois trechos distintos do conto, cada um contendo um segmento textual que analisamos a seguir: (g) *dead as de door-nail --done up for sartain --done departed dis here life*.

Quanto ao segmento (g), reconhecemos *dead as a door-nail* como uma expressão idiomática da língua inglesa, cujo uso é bastante frequente e cujo sentido aproxima-se do sentido de “mortinho da silva”, expressão idiomática comumente usada no português brasileiro. A partir do cotejo, pode-se verificar que o tradutor 1 resumiu a ideia central do segmento ao traduzi-lo por “morto como um prego de porta. Está liquidado, sem vida”. O tradutor 2 recorreu a uma tradução mais fiel ao original. Já o tradutor 3, manteve também a ideia central, procedendo contudo a várias modificações. Aplicando as modalidades de tradução (Aubert 2006b), verificamos que os tradutores 1 e 2 recorreram ao grupo da literalidade, modalidade da transposição, traduzindo a expressão idiomática literalmente para “morto como um prego de porta”.⁶⁴ O tradutor 3 empregou, por sua vez, modalidades pertencentes aos grupos da literalidade e da equivalência, respectivamente a explicitação combinada à modulação e à adaptação. Ao traduzir o segmento para “Tá podre que nem tranca véia. Podrinho da sirva. Não tá prestano mais pra nada”, o tradutor 3 transmitiu o sentido do original empregando modos de expressão comumente encontrados no português brasileiro. Note-se que traduziu *door-nail* como “tranca véia” remetendo ao sintagma presente no texto original, porém com o registro de fala do português não-padrão e em seguida, emprega a expressão “podrinho da silva” como explicitação e equivalente cultural da expressão *dead as a door-nail*, e também como expressão análoga à expressão idiomática “mortinho da silva”, efetuando assim, nos termos de Venuti (1998) a domesticação da tradução, enquanto que as opções dos tradutores 1 e 2 resultaram na estrangeirização da tradução.

Nos termos de Nida (1964) e Newmark (1981) os tradutores 1 e 2 recorreram respectivamente à equivalência formal e tradução semântica, pois se aproximaram mais da cultura de partida, enquanto o tradutor 3 recorreu respectivamente à equivalência dinâmica e à tradução comunicativa, visto que se aproximou mais de elementos da cultura de chegada.

4.2.2 Questões gerais de sintaxe e sentido

⁶⁴ Em certa perspectiva, a solução tradutória adotada pelos tradutores 1 e 2 pode constituir simplesmente um erro de tradução, já que é possível que não tenham compreendido que se tratava de uma expressão idiomática do inglês. Ainda assim, tal solução acabou por resultar em um elemento de estrangeirização nas traduções.

Consideremos agora o seguinte cotejo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>“De bug – I’m berry sartain dat Massa Will bin bit somewhere bout de head by that goole-bug.”</p> <p>“And what cause have you, Jupiter for such a supposition?”</p> <p>“Claws enuff, massa, and mouff too.” (p. 72)</p>	<p>- Do escaravelho... Tenho certeza que <i>massa</i> Will foi mordido em alguma parte da cabeça por aquele escaravelho de ouro.</p> <p>- E que motivo é o seu, Júpiter, para semelhante suposição?</p> <p>- O escaravelho tem muitas pinças, <i>massa</i>, e uma boca também. (p. 183)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Ao escaravelho... Estou certo de que <i>massa</i> Will foi mordido em qualquer parte da cabeça por esse escaravelho de ouro.</p> <p>- E que motivos tens, Júpiter, para fazer tal suposição?</p> <p>- Ele tem pinças que servem para isso, <i>massa</i>, e também uma boca. (p. 341)</p>	<p>- O escarvéio. Tou com toda a certeza de que sinhô Will foi mordido, lá por perto da cabeça, por aquele escarvéio de ouro.</p> <p>- E que motivo você tem para essa suposição, Júpiter?</p> <p>- Ele tem ferrão que chega, sinhô, e boca também. (p. 12)</p>

Cotejo 12 – Comparativo de questões de sintaxe e sentido 1

No cotejo 12, verifica-se que existe no segmento textual (h) *And what cause have you, Jupiter for such a supposition?/Claws enuff, massa, and mouff too* um trocadilho que ocorre devido a uma confusão do personagem Júpiter da palavra *cause* com a palavra *claws*. A proximidade fonética aliada à significação divergente de ambas permitiu esta anedota na língua inglesa. Assim, o desafio dos tradutores aqui era transferir o diálogo para o português de modo a manter a divergência semântica de dois termos que se aproximassem foneticamente. Contudo, nenhum dos três tradutores conseguiu fazer por completo este resgate na transferência para o português brasileiro. O que fizeram foi uma tradução literal do diálogo para o português e assim *cause* foi vertido em “motivo” e *claws* em “pinças” ou “ferrão”, e assim, a confusão de Júpiter, a qual assume um tom humorístico no texto, se perdeu nas traduções. Desse modo, a ideia do diálogo original foi transmitida, porém sem o tom de humor do trocadilho, o qual podemos captar somente ao ler o texto original. Aplicando o modelo das modalidades de tradução (Aubert 2006b), verificamos que os tradutores 1 e 2 utilizaram o grupo da literalidade, dentro do qual procederam a uma

combinação da transposição com a explicitação, uma vez que a literalidade da ideia foi mantida a partir de rearranjos sintáticos com acréscimo de apostos explicativos, em que o tradutor 1 acrescentou “o escaravelho tem” e o tradutor 2 acrescentou “que servem para isso”. No caso do tradutor 3, o mesmo valeu-se do grupo da equivalência, dentro do qual foi usado o procedimento da modulação, pois a frase de Júpiter *Claws enuff* foi vertida em uma expressão idiomática do português: “Ele tem ferrão ‘que chega’”, ou seja, um “modo de dizer” pertencente ao português brasileiro.

Segundo o modelo de Nida (1964: 156), os tradutores 1 e 2 utilizaram uma equivalência formal, pois se concentraram no conteúdo e na forma do texto original. Conforme Newmark (1981: 39), estes tradutores procederam a uma tradução semântica, portanto, mais fiel e literal, cujo foco está sobre a língua original. O tradutor 3 fez uso da equivalência dinâmica (Nida 1964:156), por buscar uma aproximação com um modo de dizer da cultura de chegada. Segundo Newmark (1981: 39) procedeu a uma tradução comunicativa, mais livre e idiomática, trazendo ao leitor do texto traduzido elementos linguísticos de sua própria cultura.

Observe o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
"Why taint noffin but a skull --somebody bin lef him head up de tree, and de crows done gobble ebery bit ob de meat off." (p. 78)	- Uma caveira, massa, uma caveira! Alguém deixou a cabeça na árvore e os corvos comeram toda a carne. (p. 191)
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
- Eh, não passa de um crânio; alguém deixou a cabeça em cima da árvore, e os corvos comeram a carne toda. (p. 350)	- Uai! Pra mim isso é uma caveira! Arguém deixo a cabeça dele aqui em riba da arve e os corvo comero tudo quanto era pedaço de carne. (p. 20)

Cotejo 13– Comparativo de questões de sintaxe e sentido 2

O segmento textual (i) *Why taint noffin but a skull* traz a expressão *there is nothing but* cujo uso é arraigado em inglês. Observando o cotejo, vemos que o tradutor 1 ao traduzir por “Uma caveira, *massa*, uma caveira!” optou pela repetição a fim de enfatizar a descoberta de Júpiter. Do texto original, foi mantido somente *a skull*. O tradutor 2 optou por uma tradução mais fiel ao traduzir por “Eh, não passa de um crânio”. O tradutor 3, aproximou mais a

tradução da fala brasileira não-padrão ao traduzir por “Uai! Pra mim isso é uma caveira!”. No tocante às modalidades de tradução (Aubert 2006b), verifica-se que os três tradutores recorreram ao grupo da equivalência. Os tradutores 1 e 2 fizeram uma modulação, enquanto o tradutor 3 fez uma adaptação, em que utilizou a interjeição “uai”, um regionalismo brasileiro popularmente conhecido como originado do Estado de Minas Gerais. É possível que tenha incluído essa interjeição na tradução porque a sentença do texto original começa com *why*, e os dois termos possuem uma pronúncia muito semelhante. De qualquer modo, esta opção tradutória nos dá o ensejo para dizer que o tradutor 3 pretendeu transferir as marcas dialetais de Júpiter para algo próximo do dialeto mineiro.

Nos termos de Nida (1964) e Newmark (1981) todos os tradutores recorreram respectivamente à equivalência dinâmica e tradução comunicativa, posto que cada um a seu modo aproximou a tradução de elementos linguísticos presentes na cultura de chegada.

Observemos o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>-the bug. It is of a brilliant gold color --about the size of a large hickory-nut --with two jet black spots near one extremity of the back, and another, somewhat longer, at the other. The antennae are -- "Dey aint no tin in him, Massa Will, I keep a tellin on you," here interrupted Jupiter; "de bug is a goole bug , solid, ebery bit of him, inside and all, sep him wing --neber feel half so hebby a bug in my life." (p. 70)</p>	<p>- O escaravelho. Possui brilhante cor de ouro, é quase do tamanho de uma noz das grandes, traz duas manchas bem negras numa das extremidades das costas, e uma, pouco mais alongada, na outra. As antenas, de estanho...</p> <p>- Estanho? Nada disso, <i>massa Will</i>, eu já disse nada disso! interrompeu-o Júpiter, não compreendendo direito a palavra. O escaravelho é ouro, inteirinho de ouro maciço, de uma ponta a outra, dentro e fora, menos as asas. Nunca vi, em minha vida, outro que pesasse tanto. (p. 179-180)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- O escaravelho. Tem uma cor de ouro brilhante, mais ou menos tão volumoso como uma noz grande, com duas manchas escuras cor de jade num extremo das costas, e uma terceira, um pouco mais alongada, no outro. As antenas são...</p> <p>- Não há nenhuma antanha nele, <i>massa Will</i>, aposto – interrompeu Júpiter. – O escaravelho é um escaravelho de ouro, de ouro maciço, de uma</p>	<p>- O escaravelho. É de uma brilhante cor de ouro, mais ou menos do tamanho de uma noz grande, com duas manchas, negras de azeviche, perto de uma das extremidades das costas, e uma outra um pouco mais comprida, na outra extremidade. As antenas se dilatam...</p> <p>- Não tem nada de lata nele não, <i>sinhô Will</i>, to apostano – interrompeu Júpiter. – O escarvéio é</p>

ponta à outra, por dentro e por fora, exceto nas asas; nunca na minha vida vi um escaravelho metade sequer tão pesado. (p. 337)	um escarvéio de oro maciço, cada pedacinho dele, por dentro, e tudo menos as asa. Eu nunca vi escarvéio nem a metade mais pesado, em toda minha vida. (p. 9)
---	--

Cotejo 14 – Comparativo de questões de sintaxe e sentido 3

O cotejo 14 traz o segmento textual (j) *The antennae are -- "Dey aint no tin in him, Massa Will, I keep a tellin on you,"* que mostra um engano do personagem Júpiter causado pelo termo em latim *antennae*. Vemos que a confusão de Júpiter reside na similaridade fonética entre a sílaba tônica de *antennae* e a palavra inglesa tin (“estanho” ou “lata” em português). Júpiter acreditava que William se referia à composição do escaravelho, por isso emendou dizendo *de bug is a goole bug*, ressaltando que o mesmo era feito de ouro. Estava aí, portanto implicado o desafio dos tradutores: como transferir essa confusão fonético-semântica feita por Júpiter para o português brasileiro? Cada tradutor encontrou para essa questão uma diferente solução, procedendo a reconstruções diversas do texto.

O tradutor 1, ao traduzir para “As antenas, de estanho... / - Estanho? Nada disso, *massa* Will, eu já disse nada disso!” lidou com a questão eliminando a palavra latina *antennae*, e transformando *the antennae* em “antenas de estanho”, aproveitando o fato de que Júpiter entendeu que foi dita a palavra *tin*, cuja uma das designações em português é o metal estanho. Contudo, segundo a tradução, não parece ter havido nenhum equívoco de entendimento por parte de Júpiter, ele teria apenas discordado de William. Essa escolha tradutória parece ficar ainda mais obscura quando o tradutor acrescenta depois de *here interrupted Jupiter* a explicação: “interrompeu-o Júpiter, **não compreendendo direito a palavra.**” Todavia, o texto deixa claro que quando William disse “estanho”, Júpiter entendeu “estanho”, o que faz com que esse complemento do tradutor soe um tanto despropositado. Assim, o tradutor 1 transmitiu a mensagem sem transferir o equívoco causado pela saliência fonética entre as pronúncias de *antennae* e *tin*, privilegiando o conteúdo do texto, o “estanho” presente no original, deixando a forma do texto em segundo plano. Ao aplicar as modalidades de tradução (Aubert 2006b), vemos que o tradutor 1 combinou modalidades do grupo da equivalência e da literalidade, respectivamente a modulação e a explicitação, pois ao mesmo tempo que transpôs o trecho para um modo de dizer da língua de chegada, traduzindo inclusive o empréstimo do latim presente no original para o português, também salientou a

literalidade semântica da situação por meio de um aposto explicativo (ainda que, como dissemos, este aposto soe contraditório com a situação expressada).

O tradutor 2, por sua vez, traduziu o segmento para “As antenas são... /- Não há nenhuma antanha nele, *massa* Will, aposto”. Na primeira parte, correspondente à fala de William, vemos que o tradutor 2 traduziu literalmente, incluindo o empréstimo do latim, assim como procedeu o tradutor 1. Na segunda parte, que corresponde à fala de Júpiter, o tradutor fez uma tradução quase palavra por palavra, porém o termo inglês “tin” tornou-se “antanha” em português. Por um lado, a similaridade fonética que causa o engano de Júpiter no texto original é mantida a partir do par “antenas/antanha”. Por outro lado, embora o termo “antanha” exista em português, o mesmo não poderia ser usado neste contexto, devido à sua significação. No dicionário eletrônico Houaiss (2009), encontramos a seguinte acepção:

Antanho:

- 1 no ano que se passou
- 2 em épocas passadas; outrora

Em pesquisas feitas em *sites* de busca na internet, encontramos referências à “antanha” como forma feminina de “antanho”, porém em nenhuma delas, o termo designa um metal ou material físico qualquer de que um ser ou objeto possa ser feito. Grande parte dessas referências pertence à literatura, como lemos nesse trecho de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa:

Estavam falando todos juntos? Então Medeiro Vaz não estava lá. O que tinha sido antanha a história mesma dele, o senhor sabe? Quando Moço, de antepassados de posses, ele recebera grande fazenda.⁶⁵

Assim sendo, “antanha” não é adjetivo que possa ser atribuído diretamente a um inseto, a não ser em uma sentença como “Um escaravelho de épocas antanhas”, e mesmo assim, o adjetivo nesse caso, faz referência a “épocas”, não a “escaravelho”. Logo, o tradutor 2, com o intuito de resgatar a situação do texto original, concentrou-se na forma, isto é, na semelhança fonética dos termos, sacrificando o conteúdo do trecho, já que não se encontra em nenhum dicionário o sentido de “antanha” supostamente adotado pelo tradutor. Aplicando as modalidades de tradução (Aubert 2006b), verifica-se que o tradutor 2 procedeu a uma

⁶⁵ ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*, São Paulo: Círculo do Livro, Nova Fronteira, 1984, p.41.

modalidade do grupo da equivalência, qual seja, a modulação, pois adotou um modo de expressão do complexo língua/cultura do português.

O tradutor 3, ao traduzir o segmento por “As antenas se dilatam... / Não tem nada de lata nele não, sinhô Will, to apostano” parece ter sido o que mais se aproximou da intenção literária do autor, e ainda assim, a tradução adotou uma forma mais idiomática em relação às duas primeiras, isto é, mais aproximada do complexo língua/cultura do português brasileiro. Na parte do diálogo que corresponde ao que diz William, o tradutor também traduziu o empréstimo do latim para o português, como fizeram os dois primeiros, porém fez o acréscimo “se dilatam”, que deu ensejo para traduzir a parte que corresponde à fala de Júpiter para “de lata”. Desse modo, foram mantidos tanto a similaridade fonética obtida a partir do par “dilatam/de lata” quanto o conteúdo do original, pois “lata” é uma das acepções para o termo *tin* em inglês. No tocante às modalidades de tradução (Aubert 2006b), vemos que o tradutor 3 valeu-se do grupo da equivalência, utilizando a modalidade da adaptação, visando assim uma intersecção de sentidos entre a língua-fonte e a língua-meta, uma vez que houve uma alteração na estrutura semântica de superfície que manteve, contudo, o mesmo efeito geral de sentido presente no contexto original.

No caso em tela, também parece não se aplicar os modelos de Nida (1964) e Newmark (1981) respectivamente entre equivalência formal e equivalência dinâmica, e entre tradução semântica e tradução comunicativa, pois, do ponto de vista da proximidade com o texto original, estamos novamente diante de um caso em que a tradução mais próxima do original é ao mesmo tempo a mais idiomática, com traços semânticos da língua meta. A primeira tradução se aproximou mais do conteúdo do original, a segunda, mais da forma do original, mas todas, de um modo ou de outro, conseguiram uma intersecção entre o texto original e o texto traduzido, não possibilitando assim uma visão determinista, conforme indicam os modelos dos autores.

4.3 Síntese dos resultados

Por ser um estudo de ordem qualitativa, os marcadores culturais anteriormente analisados não representam o número total de ocorrências de marcadores culturais de nível sintático-semântico presentes no texto original, mas sim uma amostra representativa desses marcadores. A seguir, encontram-se sistematizados os segmentos textuais dessa amostra conforme os modelos descritivos aplicados e o número de vezes que é utilizada cada categoria pertencente a tais modelos.

Conforme abordagem de Aubert (2006a: 25), adotada para nossa análise no que concerne às características configuradoras de marcadores culturais, pode-se dizer que as diferentes soluções tradutórias examinadas nas traduções cotejadas, bem como o conjunto de características linguísticas inerentes a cada termo, sugerem que os segmentos textuais analisados se comportam como marcadores culturais na tradução, uma vez que possuem pelo menos duas das três dimensões que podem configurar um marcador cultural: (i) marca gramatical (ii) marca discursiva e (iii) marca referencial. Essas marcas estão distribuídas nos segmentos textuais conforme o quadro a seguir:

SEGMENTO TEXTUAL	MARCADORES CULTURAIS NA TRADUÇÃO (Aubert 2006a)		
	Marca gramatical	Marca discursiva	Marca referencial
(a) <i>dat's just whar de shoe pinch</i>	x	x	
(b) <i>de debbil's own lot of money</i>	x	x	
(c) <i>debbil take me</i>	x	x	
(d) <i>– d – n if I do</i>	x		
(e) <i>What de matter now, massa?</i>	x		
(f) <i>always want for to raise fuss wid old nigger.</i>	x	x	
(g) <i>dead as de door-nail</i>	x	x	
(h) <i>And what cause have you, Jupiter for such a supposition? / Claws enuff, massa, and mouff too.</i>	x	x	
(i) <i>Why taint noffin but a skull</i>	x		
(j) <i>The antennae are - Dey aint no tin in him, Massa Will, I keep a tellin on you</i>	x	x	

Tabela 7 – Marcadores culturais de nível sintático-semântico

Conforme a tabela 7, a marca gramatical está presente em todos os segmentos textuais analisados. A marca discursiva está presente em sete dos segmentos textuais, pois as análises das traduções em cotejo revelaram que estes segmentos fizeram outro sentido em português brasileiro como, por exemplo, as expressões idiomáticas dos segmentos (a) e (g). A marca referencial não consta em nenhum segmento textual, uma vez que todos pertencem à cultura linguística, e a marca referencial é entendida aqui como extra-linguística. Os números

sugerem que as marcas gramatical e discursiva são fundamentais na identificação e definição de um segmento textual como portador de marcas culturais na tradução literária que envolve o par linguístico inglês/português.

Considerando os segmentos textuais descritos conforme o modelo das modalidades de tradução (Aubert 2006b), os procedimentos técnicos adotados pelos tradutores aparecem conforme quadro a seguir:

SEGMENTO TEXTUAL	MODALIDADES DE TRADUÇÃO (Aubert 2006b)		
	Tradutor 1	Tradutor 2	Tradutor 3
(a) <i>dat's just whar de shoe pinch</i>	“aí é que me dói o calo” Equivalência > modulação	“aí está justamente onde o sapato me aperta” Literalidade > transposição	“aí é que a porca torce o rabo” Equivalência > adaptação
(b) <i>de debbil's own lot of money</i>	“um dinheirão dos diabos” Equivalência > modulação	“um dinheirão dos diabos” Equivalência > modulação	“e foi o diabo o dinheirão...” Equivalência > modulação
(c) <i>debbil take me</i>	“o diabo me leve” Literalidade > transposição	“o diabo me carregue” Equivalência > modulação	“um raio me parta” Equivalência > adaptação
(d) <i>– d – n if I do</i>	“Prefiro ser amaldiçoado para sempre.” Equivalência > modulação + Literalidade > explicitação	“Que eu seja condenado às penas eternas se fizer isso” Equivalência > modulação + Literalidade > explicitação	“que eu me dane se fizé isso” Equivalência > adaptação
(e) <i>What de matter now, massa?</i>	“Meu Deus, que aconteceu massa?” Equivalência > modulação	“Meu Deus, que se passa, massa?” Equivalência > modulação	“Que negócio é esse sinhô?” Equivalência > adaptação
(f) <i>always want for to raise fuss wid old nigger.</i>	“O senhor anda sempre querendo desgraçar o seu pobre negro” Literalidade > explicitação + Equivalência > modulação	“Tem de estar sempre arranjando problemas para o seu velho negro” Literalidade > explicitação + Equivalência > modulação	“Sempre quereno armá baruio com o nego véio” Literalidade > transposição + Equivalência > adaptação
(g) <i>dead as de door-nail</i>	“morto como um prego de porta” Literalidade > transposição	“morto como um velho prego de porta” Literalidade > transposição	“Tá podre que nem tranca véia. Podrinho da sirva” Literalidade > explicitação +

			Equivalência > adaptação + modulação
(h) <i>And what cause have you, Jupiter for such a supposition? / Claws enuff, massa, and mouff too.</i>	E que motivo é o seu, Júpiter, para semelhante suposição? / O escaravelho tem muitas pinças, <i>massa</i> , e uma boca também. Literalidade > transposição + explicitação	E que motivos tens, Júpiter, para fazer tal suposição? / Ele tem pinças que servem para isso, <i>massa</i> , e também uma boca. Literalidade > transposição + explicitação	E que motivo você tem para essa suposição, Júpiter? / Ele tem ferrão que chega, sinhô, e boca também. Equivalência > modulação
(i) <i>Why taint noffin but a skull</i>	“Uma caveira, <i>massa</i> , uma caveira!” Equivalência > modulação	“Eh, não passa de um crânio” Equivalência > modulação	“Uai! Pra mim isso é uma caveira!” Equivalência > adaptação
(j) <i>The antennae are - "Dey aint no tin in him, Massa Will, I keep a tellin on you</i>	“As antenas, de estanho... / - Estanho? Nada disso, <i>massa</i> Will, eu já disse nada disso!” Equivalência > modulação + Literalidade > explicitação +	“As antenas são... /- Não há nenhuma antanha nele, <i>massa</i> Will, aposto” Equivalência > modulação	“As antenas se dilatam... / Não tem nada de lata nele não, sinhô Will, to apostano” Equivalência > adaptação

Tabela 8 – Marcadores culturais de nível sintático-semântico conforme descrição das modalidades de tradução

Em número de vezes que aparecem, as modalidades de tradução estão distribuídas conforme o quadro a seguir:

MODALIDADES DE TRADUÇÃO		NÚMERO DE UTILIZAÇÕES
OMISSÃO		0
ESPELHAMENTO	Empréstimo	0
	Decalque	0
LITERALIDADE	Transcrição	0
	Tradução palavra por palavra	0
	Transposição	5
	Explicitação	8
EQUIVALÊNCIA	Implicação	0
	Modulação	14
	Adaptação	8

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA		0
-------------------------	--	---

Tabela 9 – Quantidade de utilizações das modalidades de tradução

A tabela 9 revela que entre os procedimentos mais adotados no tratamento de marcadores culturais em nível sintático-semântico, encontram-se a modalidade modulação com catorze utilizações. Empatados em segundo lugar, aparecem a adaptação e a explicitação com oito utilizações cada. Em terceiro lugar, aparece a transposição com cinco utilizações. Nos segmentos textuais analisados, não houve nenhuma utilização dos procedimentos omissão, tradução intersemiótica, empréstimo, decalque, transcrição, tradução palavra por palavra e implicação. No que concerne aos agrupamentos de modalidades, o grupo da equivalência aparece em primeiro lugar com vinte e duas utilizações, seguido do grupo da literalidade com treze utilizações. Verifica-se ainda que o maior número de modulações e adaptações aparece entre os procedimentos adotados pelo tradutor 3, enquanto o maior número de transposições e explicitações aparece entre os procedimentos dos tradutores 1 e 2.

De acordo com os modelos descritivos de Nida (1964) e Newmark (1981), respectivamente de equivalência formal *versus* equivalência dinâmica e tradução semântica *versus* tradução comunicativa, os procedimentos aparecem distribuídos conforme o quadro a seguir:

SEGMENTO TEXTUAL	EQUIVALÊNCIA FORMAL X EQUIVALÊNCIA DINÂMICA (Nida 1964) e TRADUÇÃO SEMÂNTICA X TRADUÇÃO COMUNICATIVA (Newmark 1981)		
	Tradutor 1	Tradutor 2	Tradutor 3
(a) <i>dat's just whar de shoe pinch</i>	“aí é que me dói o calo” Equivalência formal / tradução semântica	“aí está justamente onde o sapato me aperta” Equivalência formal / tradução semântica	“aí é que a porca torce o rabo” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(b) <i>de debbil's own lot of money</i>	“um dinheirão dos diabos” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“um dinheirão dos diabos” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“e foi o diabo o dinheirão...” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(c) <i>debbil take me</i>	“o diabo me leve” Equivalência formal / tradução semântica	“o diabo me carregue” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“um raio me parta” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(d) <i>– d – n if I do</i>	“Prefiro ser amaldiçoado	“Que eu seja condenado às	“que eu me dane se fizé

	para sempre.” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	penas eternas se fizer isso” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	isso” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(e) <i>What de matter now, massa?</i>	“Meu Deus, que aconteceu <i>massa?</i> ” Equivalência formal / tradução semântica	“Meu Deus, que se passa, <i>massa?</i> ” Equivalência formal / tradução semântica	“Que negócio é esse sinhô?” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(f) <i>always want for to raise fuss wid old nigger.</i>	“O senhor anda sempre querendo desgraçar o seu pobre negro” ----	“Tem de estar sempre arranjando problemas para o seu velho negro” ----	“Sempre quereno armá baruio com o nego véio” ----
(g) <i>dead as de door- nail</i>	“morto como um prego de porta” Equivalência formal / tradução semântica	“morto como um velho prego de porta” Equivalência formal / tradução semântica	“Tá podre que nem tranca véia. Podrinho da sirva” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(h) <i>And what cause have you, Jupiter for such a supposition? / Claws enuff, massa, and mouff too.</i>	E que motivo é o seu, Júpiter, para semelhante suposição? / O escaravelho tem muitas pinças, <i>massa</i> , e uma boca também. Equivalência formal / tradução semântica	E que motivos tens, Júpiter, para fazer tal suposição? / Ele tem pinças que servem para isso, <i>massa</i> , e também uma boca. Equivalência formal / tradução semântica	E que motivo você tem para essa suposição, Júpiter? / Ele tem ferrão que chega, sinhô, e boca também. Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(i) <i>Why taint noffin but a skull</i>	“Uma caveira, <i>massa</i> , uma caveira!” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“Eh, não passa de um crânio” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa	“Uai! Pra mim isso é uma caveira!” Equivalência dinâmica / tradução comunicativa
(j) <i>The antennae are - "Dey aint no tin in him, Massa Will, I keep a tellin on you</i>	“As antenas, de estanho... / - Estanho? Nada disso, <i>massa</i> Will, eu já disse nada disso!” ----	“As antenas são... /- Não há nenhuma antanha nele, <i>massa</i> Will, aposto” ----	“As antenas se dilatam... / Não tem nada de lata nele não, sinhô Will, to apostano” ----

Tabela 10 – Marcadores culturais de nível sintático-semântico conforme classificação dos modelos de Nida (1964) e Newmark (1981)

Em número de utilizações as categorias propostas por Nida (1964) e Newmark (1981) aparecem conforme o quadro a seguir:

EQUIVALÊNCIA FORMAL X EQUIVALÊNCIA DINÂMICA / TRADUÇÃO SEMÂNTICA X TRADUÇÃO COMUNICATIVA	NÚMERO DE UTILIZAÇÕES
Equivalência formal	9
Equivalência dinâmica	15
Tradução semântica	9
Tradução comunicativa	15

Tabela 11 – Quantificação de utilizações nos modelos de equivalência formal x equivalência dinâmica e tradução semântica x tradução comunicativa

Na tabela 11, vemos que não houve variações nos números. A equivalência formal e a tradução semântica, que são procedimentos similares que sempre apareceram juntos, tiveram cinco utilizações cada. Do mesmo modo, a equivalência dinâmica e a tradução comunicativa, também similares e concomitantes, tiveram quinze utilizações cada. Os números sugerem que a equivalência dinâmica e a tradução comunicativa foram os procedimentos mais empregados. Em conjunto com os dados apresentados na tabela 10, os números também demonstram que, embora os tradutores 1 e 2 também tenham utilizado a equivalência dinâmica e a tradução comunicativa, estes procedimentos são usados em maior número pelo tradutor 3, enquanto os procedimentos da equivalência formal e da tradução semântica são usados em maior número pelos tradutores 1 e 2. Convém notar também que nas traduções dos segmentos textuais (f) e (j), os procedimentos teriam de ser usados concomitantemente, porém, uma vez que são opostos (um focado na língua de partida e outro focado na língua de chegada), não houve possibilidade de aplicação de tais modelos nestes casos.

Os dados apresentados acima sugerem que, no que concerne ao tratamento de marcadores culturais de nível sintático-semântico, todos os modelos descritivos demonstraram eficiência para a análise de situações práticas de tradução literária do par linguístico inglês/português. Todavia, os modelos de Nida (1964) e Newmark (1981), quando aplicados a essas situações, não se mostraram suficientemente apropriados para avaliação do trabalho dos tradutores com os marcadores culturais, tendo em vista que o número de utilizações das categorias de cada modelo são muito equilibrados, o que dificulta a concepção de uma ideia mais abrangente do trabalho dos tradutores com a materialidade do texto. Nota-se também que o modelo dos domínios culturais de Nida (1945) parece ter se mostrado mais aplicável a classificações no nível do léxico, do que no nível da sintaxe.

A partir das análises feitas neste capítulo, vimos que, na tradução vista como processo, as marcas dialetais e sintático-semânticas implicaram certos desafios aos tradutores. Embora a tradução do tradutor 3 seja a mais rica em número de idiomatismos do português brasileiro e aproximações com a cultura brasileira geral, os tradutores 1 e 2, ainda que tenham optado por uma tradução mais formal e mais próxima da língua e da cultura originais, também apresentaram alguns idiomatismos brasileiros e formas de expressão arraigadas do português brasileiro. Vimos que as diferenças estruturais entre o inglês e o português impuseram certos desafios aos tradutores:

Assim, as línguas variam muitíssimo de estrutura, de sons, de morfologia ou de sintaxe. Alguns linguistas tentaram classificar as línguas de acordo com a espécie de morfologia e sintaxe, processo esse que é útil para mostrar a grande capacidade potencial dos padrões da fala humana. É também claríssimo que não se pode aplicar a estrutura da própria língua a outra língua. O que é válido para o inglês não será válido nem para uma língua muito afim do inglês.

Toda língua está sujeita a suas próprias regras rígidas de gramática e toda pessoa que fale e que deseje ser entendida deve dominar as regras e segui-las. A língua é um tirano que não permite muita liberdade intelectual, embora possa haver sempre grandes diferenças na capacidade individual de usar a própria língua. (Hoebel & Frost 2006: 394)

Nossa análise demonstrou que o que se aplica ao sistema do inglês não pode de fato ser aplicado ao sistema do português brasileiro, o que remete novamente à questão da heterogeneidade das sintaxes elucidada por Mounin (1975). Todavia, o autor salienta que, do ponto de vista da tradução, essa heterogeneidade não deve ser encarada como propriedade intrínseca da linguagem, mas sim como um processo:

O recurso sistemático à situação não-linguística como elemento de referência, oferece finalmente a possibilidade de conceber a tradução (das heterogeneidades das sintaxes) não como propriedade intrínseca associada à própria natureza da linguagem em geral, ou à natureza de duas línguas em particular, *a priori*, mas sim como um processo; ou melhor, como um progresso. Pode-se então descrever essa tradução – tal como a aprendizagem da comunicação pela criança – como uma série de aproximações que se vão corrigindo recíproca e gradativamente, cada recurso e cada retorno à situação não-linguística (isto é, à prática) servindo para aprimorar a análise das relações entre o enunciado e a situação. (Mounin 1975: 243).

O estudo das marcas dialetais, bem como das marcas da sintaxe e da semântica ora engendrados, demonstram a dificuldade colocada pelas diferentes visões de mundo que permeiam cada cultura. Segundo Mounin (1975: 63), as ciências auxiliares da linguística, tais como a Sociologia, a Antropologia Cultural e a Etnologia também trazem a tona essa dificuldade:

A linguística externa – que recorre à sociologia como ciência auxiliar – acrescenta às da linguística interna outras razões para pôr em dúvida a legitimidade, assim como a validade, do mister de traduzir. Não somente a mesma experiência do mundo é analisada diferentemente em línguas diferentes como também a antropologia cultural e a etnologia levam a pensar que (dentro de limites a serem determinados) nem sempre é o mesmo o mundo expresso pelas estruturas linguísticas diferentes. Admite-se hoje que existem “culturas” (ou “civilizações”) profundamente diferentes, que constituem, não outras tantas “visões de mundo” diferentes, mas outros tantos “mundos” reais diferentes. E propõe-se a questão de saber se esses mundos profundamente heterogêneos se compreendem ou podem compreender-se (vale dizer, também traduzir-se).

Em virtude disso, no capítulo anterior e no presente capítulo, recorreremos à Antropologia Cultural como ciência auxiliar, a qual contribuiu para a compreensão da inter-relação entre as línguas e as culturas aqui estudadas. Procuramos aqui, em certa medida, compreender as questões colocadas por Mounin (1975) a respeito da heterogeneidade das visões de mundo de cada cultura e de sua traduzibilidade. Pode-se dizer que a possibilidade de traduzir e as dificuldades intrínsecas ao ato tradutório podem variar muito a depender do par de línguas e culturas considerado e também do gênero discursivo que é traduzido.

No que concerne à multiplicidade de línguas e culturas e dos mundos diversos que são expressos por esses complexos língua/cultura, Mounin (1975: 71) declara:

Podemos admitir, para concluir, que a existência de culturas ou de civilizações diferentes, constituindo outros tantos mundos perfeitamente distintos, é uma realidade comprovada. Podemos admitir também que, numa medida ainda não determinada, esses mundos distintos são impenetráveis entre si. E esses hiatos entre duas culturas dadas somam-se às dificuldades opostas pelas próprias línguas à tradução total.

O caso ora analisado, qual seja, a tradução literária dentro do par linguístico inglês/português, demonstra que, apesar de implicar certas dificuldades colocadas pelas diferenças estruturais de ambas as línguas, tal tradução se mostra possível, embora admita-se que, em certas circunstâncias, haverá alguma perda informacional. Nos termos de Catford (1980) e Mounin (1975), essa perda pode impor obstáculos ao que chamam de “tradução total”, supondo-se que essa totalidade da tradução seja almejada.

A despeito da distinção entre as culturas e das diferenças estruturais de cada língua, as diversas análises elencadas neste capítulo demonstram que a operação de traduzir tem sido possível no que concerne à tradução literária entre o inglês e o português brasileiro, quer trazendo o elemento estrangeiro para o texto de chegada, quer recriando os elementos estrangeiros na cultura de chegada, quer sendo o resultado da tradução um misto destas duas operações.

Capítulo 5

O *conto* como gênero de discurso: marcadores culturais de nível discursivo

Neste capítulo, partindo do conceito do gênero “conto” entendido aqui como gênero de discurso, nosso propósito é empreender uma investigação acerca dos processos textuais desenvolvidos pelos tradutores ao lidarem com este gênero. Com esse intuito, nos apoiaremos no arcabouço teórico de Bakhtin a respeito dos gêneros de discurso e na noção de conto das abordagens de Bosi (2002) e Cortázar (1974). A partir desse quadro, procederemos à abordagem de alguns marcadores culturais discursivos levando em conta essas noções, através do cotejo de trechos do texto original com suas traduções. Posteriormente levantaremos alguns aspectos discursivos de ordem geral nas traduções, considerando os conceitos de adaptação local e adaptação global (Cintrão & Zavaglia 2007) bem como os conceitos de estrangeirização e domesticação (Venuti 1998).

5.1 Os gêneros do discurso segundo Bakhtin

Situando na linha do tempo, o ensaio intitulado “Os gêneros do discurso”, segundo Todorov ⁶⁶, faz parte do último período “sintético” da vida de Bakhtin, apresentando-se “como o início, ou o plano, de um livro consagrado aos Gêneros do discurso; é algo como uma síntese das reflexões lingüísticas de Bakhtin nos anos vinte.” Segundo Brait (2009: 24), Bakhtin escreveu este ensaio na década de 1950, época em que dirigia a Cátedra de Literatura Russa e Estrangeira na Universidade de Saransk. De todo modo, sabe-se que este ensaio consiste em um princípio de análise pertencente a um projeto maior que infelizmente não foi realizado.

Bakhtin (1997: 279) começa o ensaio apontando a multiplicidade de situações e de formas diferentes em que a língua é usada e afirma que a língua é utilizada por meio de enunciados orais e escritos. A seguir, ele formula seu conceito do que vem a ser um enunciado: uma unidade composta por três elementos, a saber: a) conteúdo temático; b) estilo; c) construção composicional. Em seguida, define: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos*

⁶⁶ TODOROV, Tzvetan. *Prefácio*. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.”⁶⁷ Assim sendo, é a recorrência de um certo tipo de enunciado em uma determinada esfera de comunicação que dá forma a um gênero de discurso. Bakhtin (1997: 282) explica que, talvez em virtude de “a diversidade funcional parecer tomar traços comuns a todos os gêneros de discurso abstratos e inoperantes”, o problema geral dos gêneros nunca tenha sido devidamente colocado, tarefa que ele decide cumprir neste ensaio. Bakhtin então ressalta que, até aquele momento, os gêneros literários foram estudados, mas apenas pelo viés artístico; os gêneros retóricos foram estudados, porém sua natureza jurídica ou política encobria a natureza linguística do enunciado; os gêneros do discurso cotidiano também foram estudados, todavia os estruturalistas e behavioristas, segundo Bakhtin só o fizeram pelo viés do discurso cotidiano oral. Em razão disso, ele propõe uma tipologia de gêneros discursivos que efetivamente levem em conta a natureza essencialmente linguística do enunciado. De tal sorte, Bakhtin (1997: 282) propõe uma distinção essencial entre o que ele classifica como *gênero primário* e *gênero secundário*:

Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea.

Dessa forma, Bakhtin liga os gêneros de discurso primários à fala, enquanto ato de comunicação, de modo que os gêneros secundários tidos como complexos são derivados daqueles que se situam dentro das situações interacionais de fala, tidos como simples. Além disso, o autor assinala que pretende definir a natureza do enunciado pela análise de ambos os gêneros. O delineamento dessa noção evidencia que Bakhtin busca uma concepção de gênero de discurso que não seja estática, que não seja meramente um conjunto de sequências textuais como ocorre, segundo ele, na definição do estruturalismo, mas sim que pense o gênero como algo dinâmico que se manifesta sempre na interação do “eu” com o “outro”. Bakhtin ressalta a importância de se ter em mente uma “concepção clara da natureza do enunciado”, de modo que ignorá-la “leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida

⁶⁷ BAKHTIN, M. *Os gêneros de discurso*. In: Estética da Criação Verbal. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

penetra na língua” (Bakhtin 1997: 282). Aqui, notamos que Bakhtin enfatiza o aspecto da historicidade e do vínculo da vida com a língua, isto é da comunicação. Essas noções mais tarde, delinearam o surgimento de disciplinas como a Análise do Discurso francesa e a Pragmática.

Passando a abordar o que ele considera problemas gerais da linguística, Bakhtin (1997: 285) toca na questão do estilo, em que começa postulando: “O estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso.” Segundo o autor, uma vez que a natureza do enunciado em qualquer esfera da comunicação verbal tem uma dimensão individual, esta “pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve).” Ainda segundo ele, os gêneros literários são os mais propícios para se usar o estilo individual, enquanto que os menos propícios são os do tipo padronizado, tais como documentos oficiais e notas de serviço. Bakhtin entende o estilo como um dos elementos constitutivos do gênero: “onde há estilo, há gênero”, portanto uma análise que separe estilo de gênero seria, para ele, no mínimo descabida:

O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.) (Bakhtin 1997: 285).

Essas considerações são corroboradas por Discini (2004: 67), que pondera quanto à homogeneidade e à heterogeneidade que compõem o estilo, dando uma dimensão maior do pensamento bakhtiniano no que concerne ao conceito de estilo:

A totalidade do estilo é homogênea e heterogênea. O fato de estilo garante essa homogeneidade, já que pressupõe uma semelhança de procedimentos na construção do sentido, que por sua vez constrói o ator da enunciação, efeito de individuação de uma totalidade. É heterogênea, pois supõe uma relação dialógica entre a grandeza inteira e discreta, o *unus* com outras unidades integrais, num desdobramento do diálogo do discurso com as formações ideológicas de uma cultura. É do diálogo que falamos, ao pensarmos numa heterogeneidade constitutiva de um estilo, que se não mantém fechado em si mesmo, aprisionado nos próprios limites que o definem. Esta definição de limites que aponta para o eu que fala por meio de uma totalidade, se faz exatamente pela relação com o não limite, com o não-eu, com o outro. A homogeneidade do sentido, condição para a unidade do estilo, é, portanto, constitutivamente diversificada, mesmo porque em cada enunciação pressuposta a cada totalidade já se pressupõem dois sujeitos. Só assim, esta ou aquela totalidade pode se constituir como signo, pode signi-ficar. O signo, no estilo, longe de se fechar em si mesmo, salta para o exterior de si, onde encontra o outro, constituindo-se assim ideologicamente. Ideologia é signo e a recíproca também é verdadeira em se tratando de signo.

Certamente, uma das maiores revisões de conceitos dentro deste ensaio de Bakhtin diz respeito aos conceitos de enunciado e de discurso. Segundo ele, formas como “receptor” e “destinatário” colocadas pela linguística estrutural não levam em consideração o “outro” na

interação verbal, e quando o levam, é apenas como um destinatário passivo, que somente compreende a mensagem que lhe foi enviada, sem, no entanto responder ao interlocutor de alguma forma, confirmando ou refutando. Para Bakhtin, a comunicação verbal é a função primordial da língua. A fim de reformular o conceito de discurso, Bakhtin aborda como tal conceito se constituía na época:

É uma pena que a Gramática da Academia, publicada há tão pouco tempo, também utilize esta mesma formulação ambígua. E o que é então “nosso discurso”? Eis como é introduzida a seção que corresponde à fonética: “Nosso discurso se divide acima de tudo em orações que, por sua vez, podem dividir-se em combinações de palavras e em palavras. As palavras se decompõem em unidades fônicas menores, as sílabas. As sílabas em sons distintos ou fonemas...”. (Bakhtin 1997: 292)

E mais adiante:

A vaga palavra “discurso” que se refere indiferentemente à língua, ao processo da fala, ao enunciado, a uma seqüência (de comprimento variável) de enunciados, a um gênero preciso do discurso, etc., esta palavra, até agora, não foi transformada pelos lingüistas num termo rigorosamente definido e de significação restrita (fenômenos análogos ocorrem também em outras línguas). Esse estado de coisas explica-se pelo fato de que os problemas do enunciado e dos gêneros do discurso (e, por conseguinte, os da comunicação verbal) ficaram quase intocados. Em quase toda parte, os estudiosos divertem-se em jogar com o enredamento de todas essas significações. Geralmente, aplica-se a expressão “nosso discurso” a qualquer enunciado de qualquer locutor; mas tal acepção jamais é sustentada até o fim. (Bakhtin 1997: 293)

Assim sendo, Bakhtin entende que a definição de discurso não havia sido devidamente postulada pelos linguistas até então, e que quando usada, era normalmente para definir sequências textuais (orações que se decompõem em palavras, e assim por diante). Contudo, o autor entende que é necessário dar uma consistência mais sólida ao termo e dar verdadeira importância ao que ele classifica como a unidade real de comunicação verbal: o enunciado. Dessa forma, postula:

A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam o volume, o conteúdo, a composição, os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhes são comuns, e, acima de tudo, fronteiras claramente delimitadas. (Bakhtin 1997: 293)

Desse modo, Bakhtin reformula os conceitos de enunciado e de discurso, que aqui não designam mais simples sequências textuais que se decompõem em orações, palavras, sílabas, fonemas, mas existem dentro de um todo coerente que produz efeitos de sentido dentro de uma determinada situação: os enunciados enquanto unidades de comunicação verbal formam discursos, que por sua vez, pressupõem interação verbal entre o “eu” e o “outro”.

5.2 O conto como gênero de discurso

Bakhtin define o gênero de discurso secundário, como aquele em que se encontram principalmente textos escritos, de caráter “complexo e mais evoluído”, que aparece em um contexto cultural e artístico, incluindo o romance nesta classificação. Tendo em mente essa definição, pode-se classificar também o conto dentro dos gêneros literários como gênero de discurso secundário, pressupondo aqui o conceito bakhtiniano de discurso que é constituído de enunciados, sendo que estes enunciados por sua vez são formados pela junção de conteúdo temático, estilo e construção composicional. No conto, enquanto texto literário, encontramos de fato esses três elementos constitutivos. Bosi (2002: 7) compreende da seguinte forma a composição da natureza de um conto:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem.

Esse caráter plástico já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático.

Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados.⁶⁸

Bosi (2002) aborda os caracteres multifacetados do conto enquanto criação literária, devido à pluralidade quase infindável de temas e formas que um conto pode adotar, daí a dificuldade de se enquadrar o conto em uma classificação fixa de gêneros. Algumas características, entretanto, se sobressaem nessa definição do autor: (i) o conto é multiforme e (ii) o conto é uma narrativa curta, um “quase-romance”, uma espécie de romance condensado.

Cortázar (1974: 150-151) ao abordar os aspectos do conto, também se depara com a dificuldade em defini-lo. Assim como Bosi, também alude ao seu caráter sintético:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua

⁶⁸ BOSI, Alfredo. *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: O Conto Brasileiro Contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 7-22.

vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva, ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes.⁶⁹

Cortázar (1974: 151) aponta como primeiro traço definidor do conto o seu limite: “[...] o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”. Visando dar uma imagem do que seria o conto, o autor o coloca em contraste com o romance, valendo-se de uma analogia entre o romance e o cinema *versus* o conto e a fotografia:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que protege a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar 1974: 152)

Bosi (2002: 8) também compara o conto ao romance ao abordar a questão da escolha de um acontecimento para composição temática do conto, referindo a este como “situação”:

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. Repito a palavra-chave: *situações*. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e ações e um discurso que os amarra.”

Aqui, temos então uma terceira característica inerente ao conto que se sobressai: a temática do conto resulta na escolha de uma situação, em que se distingue do romance, que pode conter um emaranhado de situações. Ainda no comparativo entre a natureza do romance e do conto, Cortázar (1974: 152) afirma que “o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Bosi (2002: 7) também alude a esse caráter incisivo do conto quando se

⁶⁹ CORTAZAR, Júlio. *Alguns aspectos do conto*. In: Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-163.

refere à luta que o escritor trava com as técnicas de invenção do conto. Ainda sobre essa invenção, diz Bosi (2002: 8):

A invenção do contista se faz pelo achamento (*invenire* = achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço, tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o eu contista faz do seu universo.

No capítulo 2, abordamos o princípio da “unidade de efeito” ao qual Edgar Allan Poe acredita que todo escritor deve obedecer. Bosi (2002: 8) também fala dessa questão:

É provável, também que o “efeito único” exigido por Edgar Allan Poe de todo conto bem feito não resida tanto na simplicidade do trecho ou no pequeno número de atos e de seres que porventura o habitem; o sentimento de unidade dependerá, em última instância, de um movimento interno de significação, que aproxime parte com parte, e de um ritmo e de um tom singulares que só leituras repetidas (se possível, em voz alta) serão capazes de encontrar.

E mais adiante:

Diz Poe: “Um escritor hábil construiu um conto. Se foi sábio, não afeiçoou os seus pensamentos para acomodar os seus incidentes, mas, tendo concebido com zelo deliberado a um certo efeito único ou singular para manifestá-lo, ele inventará incidentes tais e combinará eventos tais que melhor o ajudem a estabelecer esse efeito preconcebido. Se a sua primeira frase não tender à exposição desse efeito, ele já falhou no primeiro passo. Na composição toda, não deve estar escrita nenhuma palavra cuja tendência, direta ou indireta, não se ponha em função de um desígnio preestabelecido (Graham’s Magazine, maio de 1842).” (Edgar Allan Poe *apud* Bosi 2002: 8)

Essa unidade de efeito visada por Poe converge com o que Cortázar afirma a respeito do caráter incisivo que deve permear o conto. Com base nos referidos autores, pode-se traçar um conjunto das características definidoras do conto enquanto gênero:

- (a) Multiforme: grande variedade de temas e cenários;
- (b) Narrativa curta: parte da noção de limite físico (Cortázar 1974: 151).
- (c) Tema único: escolha de uma situação real ou imaginária, cujo efeito prenda o leitor.
- (d) Caráter sintético e incisivo: é uma narrativa intensa que visa uma unidade de efeito.

5.3 Marcadores culturais de nível discursivo

Tendo discutido a natureza do conto, e tendo-o suficientemente definido e contextualizado como um gênero discursivo, passaremos agora à análise de alguns

marcadores culturais de nível discursivo. Pretende-se verificar algumas características da construção composicional dos tradutores, se estes seguiram algum rigor relacionado ao método de composição do conto, sua linguagem, seu estilo e sua estética literária.

O conto, como vimos, possui seu próprio estilo; afinal como afirmou Bakhtin, “onde há gênero, há estilo”. Além disso, cada escritor possui o seu próprio estilo de escrita. Segundo Bakhtin, os gêneros literários são os que mais permitem a utilização de um estilo individual. Pode-se dizer que o mesmo também vale para os tradutores de textos literários. Observando os cotejos entre o original e as traduções nos capítulos 3 e 4, pode-se notar que cada tradutor possui um estilo, confirmado por suas escolhas lexicais e gramaticais e até mesmo na organização textual.

A partir dos cotejos, vamos verificar de que forma os tradutores trabalharam com determinadas marcas culturais discursivas presentes no conto de Poe, levando em consideração o conto enquanto gênero de discurso na acepção bakhtiniana e tomando como descrição de “marca discursiva” a encontrada em Aubert (2006a: 23): “No plano discursivo, podem ser observadas marcas desta natureza particularizadora nas intertextualidades que fazem sentido em determinado complexo língua/cultura, mas fazem outro sentido (ou sentido algum) em outros complexos língua/cultura”. Também podem ser consideradas marcas culturais discursivas aquelas que representam determinados aspectos culturais e comportamentais, entendidos de uma determinada forma em uma época/cultura e de outra forma em outra época/cultura. As marcas discursivas serão analisadas em dois eixos: (i) marcas discursivas socioculturais e (ii) marcas discursivas linguístico-culturais, sendo o primeiro grupo pertencente ao domínio da cultura social e o segundo, ao domínio da cultura linguística (Nida 1945). Além disso, considerando o conto como um todo e suas traduções, cada uma considerada em seu conjunto, serão discutidos também os conceitos de adaptação global e adaptação local (Cintrão & Zavaglia 2007), bem como os conceitos de domesticação e estrangeirização (Venuti 1998).

5.3.1 Marcas discursivas socioculturais

Consideremos o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
-----------------	-----------------------------

<p>"Keeps a syphon wid de figgurs on de slate --de queerest figgurs I ebber did see. Ise gittin to be skeered, I tell you. Hab for to keep mighty tight eye pon him noovers. Todder day he gib me slip fore de sun up and was gone de whole ob de blessed day. I had a big stick ready cut for to gib him d--d good beating when he did come --but Ise sich a fool dat I hadn't de heart arter all --he look so berry poorly." (p. 71-72.)</p>	<p>- Figurinhas com sinais numa lousa. Os sinais mais esquisitos que já vi. Começo a ter medo. Tenho de vigiá-lo sempre. No outro dia, escapou-me antes do nascer do sol, e passou fora o dia inteiro. Eu já havia preparado um excelente bastão só pra pregar-lhe uma surra dos diabos quando voltasse, mas sou tão burro que não tive coragem. O coitado dá pena! (p. 182, 183)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Faz algarismos com sinais numa ardósia, os sinais mais estranhos que jamais vi. Começo a sentir medo, acima de tudo. Preciso ter um olho em cima dele o tempo todo. Noutro dia, sumiu antes do nascer do sol, e desapareceu durante todo o dia. Eu tinha cortado um pau comprido e forte de propósito para lhe administrar uma correção infernal quando ele voltasse; mas sou tão estúpido, que não tive coragem; tem um ar tão infeliz. (p. 340, 341.)</p>	<p>- Fazendo uns numos e figuras na pedra. As figuras mais esquisitas que eu já vi. Eu tou ficando com medo, palavra. Tenho de ficá com os óio pregado em riba dele só. Trodia, ele escapuliu antes do sol nascê e ficou sumido todo o santo dia. Eu tinha cortado uma boa vara pra dá um bom ezempro nele. Quando ele vortasse, mas eu sou tão bobo que num tenho coração pra fazê isso... Ele tava com uma cara tão triste... (p. 11, 12.)</p>

Cotejo 15 - Marcas discursivas socioculturais

O cotejo 15 mostra a cena em que Júpiter relata ao narrador anônimo, amigo pessoal de William que pretendia castigar seu patrão com uma vara por ter sumido o dia todo, porém acabou por não ter coragem de fazê-lo por ter sentido pena do estado de espírito de seu patrão. Se considerarmos a época em que se passa a narrativa do conto, a própria ideia em seu contexto original já causa estranhamento: o criado deseja castigar o patrão com uma surra, sendo que o primeiro é um ex-escravo afrodescendente e o segundo é um homem branco, em um período em que a escravidão ainda estava em vigor nos Estados Unidos, bem como existia o conceito de inferioridade da raça negra (já amplamente discutidos nos capítulos 3 e 4). O padrão social evocado na cena é outro: naquela época, os mais velhos deviam educar mais jovens com rigor. Por um momento, Júpiter deixou de ver-se a si mesmo como o criado e passou a ver-se como o mais velho que deve educar o mais jovem, esquecendo naquele momento a sua verdadeira posição social. Existe aí, portanto, uma inversão do padrão de valores da época, afinal naquele contexto, tal situação seria impensável. A questão aqui,

portanto, é verificar de que forma os tradutores interpretaram essa inversão. Observando o cotejo, vemos que segmento textual: *I had a big stick ready cut for to gib him d--d good beating when he did come --but Ise sich a fool dat I hadn't de heart arter all --he look so berry poorly* foi interpretado de formas diversas. O tradutor 1 traduziu o segmento por: “Eu já havia preparado um excelente bastão só pra pregar-lhe uma surra dos diabos quando voltasse, mas sou tão burro que não tive coragem. O coitado dá pena!”. O tradutor 2 traduziu por: “Eu tinha cortado um pau comprido e forte de propósito para lhe administrar uma correção infernal quando ele voltasse; mas sou tão estúpido, que não tive coragem; tem um ar tão infeliz”. O tradutor 3 traduziu por: “Eu tinha cortado uma boa vara pra dá um bom ezempro nele. Quando ele vortasse, mas eu sou tão bobo que num tenho coração pra fazê isso... Ele tava com uma cara tão triste...”. Apesar da situação atípica presente no conto, esta permaneceu nas três traduções. Contudo, pode-se notar que os tradutores 2 e 3, optaram por traduzir *good beat* por “correção” e “bom exemplo”, atenuando desse modo o efeito da surra presente no original, possivelmente porque acreditavam que soaria de maneira estranha ao leitor da cultura de chegada o padrão levar uma surra do criado. Dessa forma, os tradutores 2 e 3 procederam a uma reconstrução do sentido na tradução. Ao abordar o trabalho com marcas culturais na tradução em sala de aula, Azenha Júnior (2006: 17-18) exemplifica de que forma pode ser operada essa reconstrução de caracteres discursivos na tradução:

“ [...] itens lexicais, desde que considerados na sua inter-relação no interior do discurso, estabelecem campos semânticos que ajudam os estudantes a identificarem pontos de vista no texto de partida, legitimam interpretações que demandam ajustes no texto de chegada e, como consequência disso, também podem ser tomados como marcas culturais num sentido mais amplo do termo”

Assim sendo, foi visando a redução do impacto no leitor que os tradutores 2 e 3 reconstruíram o sentido do original, atenuando seu efeito na tradução, ao escolher itens lexicais com campo semânticos que produzissem este efeito.

Consideremos agora o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
"Get up the main trunk first, and then I will tell you which way to go - and here - stop! take this beetle with you."	- Gualgue em primeiro lugar o tronco, e depois eu lhe direi que caminho deve seguir. Ah, um instante! Leve em sua companhia o escaravelho!
"De bug, Massa Will! - de goole bug!" cried the negro, drawing back in dismay - "what for mus tote	- O escaravelho, <i>massa</i> Will! O escaravelho de ouro! Gritou o negro, recuando atemorizado. Mas

<p>de bug way up de tree? – d – n if I do!"</p> <p>"If you are afraid, Jup, a great big negro like you, to take hold of a harmless little dead beetle, why you can carry it up by this string - but, if you do not take it up with you in some way, I shall be under the necessity of breaking your head with this shovel."</p> <p>"What de matter now, massa?" said Jup, evidently shamed into compliance; "always want for to raise fuss wid old nigger. Was only funnin' anyhow. Me feered de bug! what I keer for de bug?"(p. 76)</p>	<p>por que devo levar comigo o escaravelho? Prefiro ser amaldiçoado para sempre!</p> <p>- Jup, se tem medo, você, negro grandalhão e forte, de tocar um insetozinho morto e inofensivo, leve-o com esse barbante! Mas se não o levar de uma maneira ou de outra, serei obrigado a rachar-lhe a cabeça com esta pá.</p> <p>- Meu Deus, que aconteceu <i>massa</i>? Retrucou Jup, mais obediente em virtude da vergonha. O senhor anda sempre querendo desgracar o seu pobre negro. Estava brincando. Imagine eu ter medo do escaravelho! Pouco me importa esse escaravelho! (p. 189)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Trepa primeiro pelo tronco e depois te direi qual o caminho que debes seguir . Ah! Um instante! Leva o escaravelho contigo!</p> <p>- O escaravelho, <i>massa</i> Will, o escaravelho de ouro! – exclamou o negro recuando de pavor. – Por que devo levar comigo para cima da árvore esse escaravelho? Que eu seja condenado às penas eternas se o fizer!</p> <p>- Jup, se tens medo, tu, um negro grande, um negro forte e gordo, de tocar num pequeno inseto morto e inofensivo, está bem! Podes levá-lo com este barbante; mas, se não o lewares contigo de um ou de outro modo, terei a necessidade cruel de te rachar a cabeça com esta enxada.</p> <p>- Meu Deus, que se passa, <i>massa</i>? – disse Jup, a quem a vergonha tornava evidentemente mais transigente. – Tem de estar sempre arranjando problemas para o seu velho negro. É uma brincadeira, estou vendo. Eu, ter medo do escaravelho? Quero lá saber do escaravelho! (p. 347)</p>	<p>- Suba primeiro pelo tronco principal e, depois, eu lhe direi que caminho deverá tomar... Ah! Espere! Leve esse escaravelho com você.</p> <p>- O escarvéio, sinhô Will? O escarvéio de oro? – gritou o negro, recuando de medo. – Pur que é que eu tenho de levá o escarvéio pra cima da arve? Que eu me dane se fizé isso!</p> <p>- Se você tem medo, Jup, um negro forte como você, de pegar num pequeno escaravelho morto e inofensivo, pode levá-lo por este barbante. Mas se, de qualquer modo, não quiser levá-lo consigo lá para cima, serei forçado a quebrar sua cabeça com esta pá.</p> <p>- Que negócio é esse sinhô? – disse Júpiter, evidentemente envergonhado, a ponto de se tornar mais transigente. – Sempre quereno armá baruio com o nego véio... Eu tava só brincano! Eu, tê medo de escarvéio? Nem tou ligando pra ele! (p. 18)</p>

No cotejo 16, verificamos uma situação inversa à que foi analisada no cotejo 15. Aqui, é William, o patrão, quem ameaça quebrar a cabeça de Júpiter com a pá, e Júpiter clama por piedade de William. De acordo com a apresentação do personagem Júpiter no conto, trata-se de um ex-escravo que foi libertado ainda durante o período escravagista, e que decide ser criado de William por vontade própria. Essa situação aparentemente cordial descrita no conto, no entanto, parece não se verificar na maioria dos momentos da narrativa, já que Júpiter não tem a opção de não fazer o que William lhe ordena, sendo recorrentemente ameaçado por William a cada mínimo sinal de desobediência ou recusa. Ele deve obediência plena à Júpiter, o que nos faz refletir sobre a real posição social de Júpiter nesse contexto: trata-se mesmo de um escravo libertado? Durante toda a narrativa, Júpiter está incansavelmente a serviço de William, que o ameaça constantemente de violência. Qual foi a releitura dos tradutores em relação a este quadro? Verificamos que os três tradutores, cada um ao seu estilo, retrataram a situação com certa fidelidade, porém fizeram com que Júpiter parecesse mais expressivo e mais amedrontado em relação ao texto original. Nota-se também que o tradutor 2 traduz o segmento *I shall be under the necessity of breaking your head with this shovel* por “terei a necessidade cruel de te rachar a cabeça com esta enxada” fazendo a inserção da palavra “cruel” que não aparece no original, deixando assim William com um aspecto ainda mais exasperado em relação ao comportamento de Júpiter. Há ainda uma outra leitura possível em que William na verdade quer dizer : “não é que eu queira mas a necessidade é cruel e me obriga a arrebentar a tua cabeça com a pá”.

O tradutor 2, como vimos nos capítulos 3 e 4, optou por diversas soluções que deram à sua tradução o efeito de domesticação (Venuti 1998). Soma-se aos aspectos dialetais já abordados no capítulo 4 a inserção de expressões como “nego véio”, como já vimos, é próxima de “preto véio” e “preto velho”, o tradutor 2 acaba por formar uma identidade cultural diferente para o personagem Júpiter. Venuti (1998: 131) descreve da seguinte forma o processo de formação de identidades culturais que ocorre por meio da tradução:

[...] uma vez que as traduções são geralmente destinadas a comunidades culturais específicas, elas iniciam um processo ambíguo de formação de identidade. Ao mesmo tempo em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade, que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos.

De tal sorte, a utilização de tal expressão evoca ideologias e aspectos culturais próprias do contexto brasileiro, tanto na reconstrução dialetal quanto na referência a um elemento que evoca ligação com a religiosidade afro-brasileira.

Consideremos o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>"You scoundrel," said Legrand, hissing out the syllables from between his clenched teeth -"you infernal black villain! - speak, I tell you! - answer me this instant, without prevarication! which - which is your left eye?"</p> <p>"Oh, my golly, Massa Will! ain't dis here my lef' eye for sartain?" roared the terrified Jupiter, placing his hand upon his right organ of vision, and holding it there with a desperate pertinacity, as if in immediate dread of his master's attempt at a gouge. (p. 80)</p>	<p>- Patife! gritou Legrand, assobiando as sílabas por entre os dentes, negro do inferno! Fale, seu desgraçado, responda-me já! Qual é o seu olho esquerdo?</p> <p>- Ah misericórdia, massa Will! Este aqui não é o meu olho esquerdo? rugiu o coitado, terrorizado, colando a mão sobre a vista direita, e lá mantendo com a obstinação do desespero, como se temesse ver o amo arrancá-la. (p. 194)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Canalha! – gritava Legrand fazendo assobiar as sílabas por entre os dentes. – Negro infernal! Patife de preto! fala, eu te ordeno! responde-me já e sobretudo não mintas! Qual é, qual é o teu olho esquerdo?</p> <p>- Ah! Misericórdia, <i>massa</i> Will! não é este, com certeza, o meu olho esquerdo? – rugia Júpiter apavorado, pondo a mão sobre o órgão <i>direito</i> da visão, e mantendo-a aí com a obstinação do desespero, como se temesse que o patrão quisesse arrancá-lo. (p. 353)</p>	<p>- Vagabundo! – disse Legrand, sibilando as palavras, por entre os dentes cerrados. – Negro dos diabos! Fale, estou-lhe dizendo! Responda-me neste instante, sem querer enganar-me. Qual é... qual é seu olho esquerdo?</p> <p>- Oh, meu Deus! Sinhô Will! Então num é esse aqui meu oio esquerdo? – grunhiu o aterrorizado Júpiter, colocando a mão sobre o órgão <i>direito</i> da visão e conservando-a ali com desesperada pertinácia, como se temesse uma tentativa imediata de seu patrão para arrancá-lo. (p. 23)</p>

Cotejo 17 - Marcas discursivas sócio-culturais

No cotejo 17, verificamos uma passagem do conto em que William não apenas ameaça, mas age de fato com violência em relação a Júpiter. Devido ao equívoco de Júpiter quando confunde o olho esquerdo da caveira com o direito, os personagens acabam cavando o lugar errado, o que deixa William muito enraivecido. O que chama a atenção nessa passagem é a forma como William se refere a Júpiter, chamando-o de *You scoundrel* e *you infernal black villain!*. A cena como um todo denota o fato de Júpiter ser considerado inferior naquele contexto em razão de sua cor e de sua condição social, somando-se a este fato, a carga

ofensiva do termo *villain*. Os tradutores transmitiram os caracteres presentes na cena, cada qual com seu estilo, porém os tradutores 1 e 3 recorreram a uma tradução mais fiel do original, enquanto que o tradutor 2 ao traduzir a segunda expressão por “Negro infernal! Patife de preto!”, deu uma ênfase maior à cor da pele do personagem, ao inserir a expressão “Patife de preto!” que não estava presente no original. O que chama atenção particularmente nesse caso, é a ênfase na cor da pele de Júpiter que é dada pelo tradutor. Venuti (1998: 130) elucida o fato de que determinados padrões tradutórios podem estabelecer certos estereótipos da cultura estrangeira e enfatizar certos aspectos ideológicos em detrimento de outros:

Os padrões tradutórios que venham a ser razoavelmente estabelecidos fixam estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas. Ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo.

Assim sendo, embora não tenha sido fiel ao trecho linguisticamente expresso no original, o tradutor 2 foi fiel aos caracteres discursivos situados historicamente nele presentes, ao enfatizar a inferioridade de Júpiter considerada no contexto do texto de partida, o que pode ter implicado, em última análise, na criação de um estereótipo negativo do personagem. Voltando ao exemplo do cotejo 16, vemos que o tradutor 3, ao trazer elementos de identificação com um certo modo de falar brasileiro e com parte da cultura religiosa brasileira, pode ter criado um estereótipo positivo do personagem Júpiter, ou no mínimo, um estereótipo familiar.

5.3.2 Marcas discursivas linguístico-culturais

Observemos o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
"You may have heard of one Captain Kidd. I at once looked on the figure of the animal as a kind of punning or hieroglyphical signature." (p. 86)	- Já ouviu falar, com certeza, de um tal Capitão Kidd. Imediatamente considerei a figura do animal como uma espécie de assinatura logográfica ou hieroglífica (<i>kid</i> , cabrito). (p. 204)
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
- Ouvi talvez falar de um certo Capitão Kidd.	- Você deve ter ouvido falar num tal Capitão Kidd,

Considerarei imediatamente a figura desse animal como uma espécie de assinatura logográfica ou hieroglífica. (Nota de rodapé: Kidd: <i>cabrito</i>). (p. 363)	isto é, <i>cabrito</i> . Considerarei logo a figura do animal como espécie de assinatura figurada ou hieroglífica. (p. 23)
--	--

Cotejo 18 - Marcas discursivas linguístico-culturais

No cotejo 18, há um trocadilho no texto original entre o nome do Capitão Kidd e o animal que este nome também designa em inglês. Observando o cotejo, verificamos que os três tradutores optaram de uma forma ou de outra pela tradução indireta do termo para o português, mantendo, contudo, o termo original na tradução. O tradutor 1 inseriu em sua tradução o aposto explicativo “(*kid*, cabrito)” entre parênteses após a referência ao termo. O tradutor 2, por sua vez, optou pela nota de rodapé explicativa “Kidd: *cabrito*”. O tradutor 3 fez a inserção do aposto explicativo “isto é, cabrito” no interior de sua tradução. Nos termos de Cintrão & Zavaglia (2007: 1), os três tradutores recorreram a uma adaptação local. Segundos as autoras, podem ser duas as motivações para recorrer a tal procedimento: “(1) a falta de equivalentes lexicais na língua-meta (muitas vezes no caso do uso de metalinguagem) ou (2) um contexto referido no original que não existe na cultura-meta.”. No caso em questão, existe sim um equivalente lexical na língua-meta, porém, a motivação para não optar pela simples substituição de um item pelo outro foi de ordem discursiva, estando, portanto, mais para a motivação (2), ou seja, um contexto do original difícil de ser resgatado na língua/cultura meta nesta situação. Dizem as autoras: “Esse tipo de adaptação é uma técnica localizada, motivada por fatores internos ao texto-fonte, que o tradutor pode aplicar a uma unidade de tradução que envolve desencontros e assimetrias entre língua e cultura-fonte vs. língua e cultura-meta.” Dizem ainda que se trata não de uma equivalência lexical, mas sim de uma “equivalência situacional” (*situational equivalence*), a qual é definida “como a substituição de um segmento alusivo a um contexto estranho por outro que remeta a um contexto mais familiar ao público-meta.” (Cintrão & Zavaglia 2007: 1-2)

Observe-se que nenhum dos tradutores optou em traduzir o nome do referido capitão por “Capitão Cabrito”, o que eliminaria a necessidade de nota de rodapé ou aposto explicativo. Possivelmente, decidiram evitar tal procedimento quer fosse por terem aquele conhecido pensamento de que “não se traduz nomes próprios”, ou porque a mudança do nome em inglês por seu correspondente em português acarretaria toda uma série de mudanças em relação à parte final do conto, em que o William explica ao narrador anônimo como decifrou

o criptograma do pergaminho que o levou ao tesouro de pirata. Todavia, o próprio Poe dá a resposta em seu conto. Mais adiante da passagem presente no cotejo 18, diz o texto: *The pun on the word 'Kidd' is appreciable in no other language than the English.* (op. cit. p. 89). Diante deste quadro, os três tradutores recorreram à equivalência situacional referida por Cintrão & Zavaglia (2007: 2). Se, conforme atesta o texto original, o trocadilho só é possível na língua inglesa, provavelmente motivados por essa informação é que os tradutores decidiram manter nas traduções tudo o que se referia à decifração do criptograma no original em inglês, conforme se verifica na observação dos dois cotejos a seguir.

Observemos, portanto, o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>“To verify the supposition, let us observe if the 8 be seen often in couples --for e is doubled with great frequency in English --in such words, for example, as 'meet,' 'fleet,' 'speed,' 'seen,' 'been,' 'agree,' &c. In the present instance we see it doubled less than five times, although the cryptograph is brief.” (p. 89)</p>	<p>“Para verificarmos tal suposição, vejamos se o 8 se vê frequentemente duplicado, pois o <i>e</i> se duplica a miúdo em inglês, como por exemplo, nas palavras <i>meet, fleet, speed, seen, been, agree</i>, etc. Ora, no caso presente, vemos que o está cinco vezes, apesar de curto o criptograma.” (p. 207-208)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>“Para verificar essa suposição, vejamos se o 8 se encontra muitas vezes dobrado, porque o <i>e</i> aparece muitas vezes dobrados em inglês, como por exemplo, nas palavras <i>meet, fleet, speed, seen, been, agree</i>, etc. Ora, no caso presente, vemos que é dobrado nada menos do que cinco vezes, embora o criptograma seja muito curto.” (p. 367)</p>	<p>“Para verificar essa suposição, observemos se o 8 aparece muitas vezes aos pares, pois o <i>e</i> se duplica, com grande frequência, em inglês, como por exemplo, nas palavras <i>meet, fleet, speed, seen, been, agree</i>, etc. No caso presente, nós o vemos duplicado não menos de cinco vezes, embora o criptograma seja curto.” (p. 23)</p>

Cotejo 19 - Marcas discursivas linguístico-culturais

No conto, a partir do momento em que William Legrand passa a revelar ao narrador anônimo o seu processo de decifração do criptograma, aparecem no texto diversas referências a palavras do inglês. Nesse sentido, as três traduções têm em comum o fato de que mantiveram essas referências no idioma original, por meio da modalidade do empréstimo (grupo da literalidade, Aubert 2006b), conforme podemos observar no exemplo do cotejo 19. Vemos que nas traduções, as palavras que aparecem em virtude do processo de decifração são

mantidas no idioma original exatamente na mesma sequência. Assim sendo, existe nas traduções um evidente contraste entre a língua inglesa e a língua portuguesa.

Além da já referida afirmação de Poe de que o criptograma só faria sentido em inglês, a referência à duplicação da letra “e”, a qual é uma característica morfológica da língua inglesa, também pode ter sido um dos fatores considerados pelos tradutores em sua tomada de decisão.

Observemos agora o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>“It now only remains to give you the full translation of the characters upon the parchment, as unriddled. Here it is:</p> <p><i>'A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out.'"</i> (p. 91)</p>	<p>Só me resta dar-lhe a tradução completa do documento, como se tivéssemos sucessivamente decifrado todos os caracteres. Ei-la:</p> <p>A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out. (Um bom vidro na pousada do bispo no trono do diabo quarenta e um graus e treze minutos nordeste quadrante norte tronco principal sétimo galho lado leste atire do olho esquerdo da caveira uma linha de abelha da árvore através do tiro por cinquenta pés). (p. 210)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>“It now only remains to give you the full translation of the characters upon the parchment, as unriddled. Here it is:</p> <p><i>“A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out.”</i> (Um bom vidro na pousada do bispo na cadeira do diabo quarenta e um graus e treze minutos nordeste quarto de norte principal tronco sétimo ramo lado leste larguem do olho esquerdo</p>	<p>“Agora só resta dar-lhe a tradução completa dos caracteres do pergaminho, depois de decifrados. Aqui está ela:</p> <p><i>“A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out.”</i></p> <p>(Um bom vidro no hotel do bispo na cadeira do diabo quarenta e um graus e treze minutos nordeste</p>

da caveira uma linha de abelha da árvore através da bala cinquenta pés ao largo.) (p. 370)	quadrante norte tronco principal sétimo galho lado leste atirai do olho esquerdo da caveira uma linha de abelha da árvore através o tiro quinze metros e quarenta centímetros distante.) (p. 39-40)
--	---

Cotejo 20 - Marcas discursivas linguístico-culturais

No cotejo 20, encontra-se o momento em que William Legrand revela ao narrador anônimo o criptograma já decifrado. Observando o cotejo, nota-se um claro contraste linguístico entre o original e as traduções. Os três tradutores optaram em manter o trecho da revelação do código, espelhando o texto presente no original em inglês, traduzindo logo em seguida o conteúdo do trecho. Novamente, os tradutores valeram-se da modalidade do empréstimo (grupo do espelhamento, Aubert 2006b). Esse momento do conto em que William Legrand passa a falar sobre o processo de decifração do criptograma é particularmente notável quando comparado às traduções para o português, pois há este caráter contrastivo entre a língua de partida e a língua de chegada. É o momento em que fica evidente para o leitor do texto de chegada que ele está lendo um texto traduzido. É aqui que a presença do tradutor no texto pode ser sentida com mais força. Para Venuti (1998: 124) este processo é importante, pois marca a autoria do tradutor:

[...] o tipo peculiar de reescritura envolvido em qualquer tradução força a uma distinção entre cópia e imitação do texto estrangeiro. Uma tradução não copia no sentido de repetir aquele texto literalmente; ao contrário, a tradução realiza uma relação mimética que inevitavelmente se desvia da língua estrangeira ao privilegiar aproximações na língua-alvo. Ainda que se exija que uma tradução contemporânea imite o texto estrangeiro por inteiro, suas características linguísticas e culturais são suficientemente distintas para permitirem que sejam considerados trabalhos autônomos.

De fato, ainda que haja trechos do texto original que foram transcritos para as traduções, há um esforço dos tradutores em fazer as adequações necessárias, ou seja, em estabelecer essa relação mimética com o texto de partida sem que este processo resulte em mera cópia do mesmo.

Os exemplos dos cotejos 19 e 20 demonstram que os tradutores que, em tantos momentos analisados anteriormente, divergiram em suas escolhas tradutórias, parecem ter tido a mesma intuição quanto à escolha da tradução do processo de decodificação do criptograma, convergindo, no caso em tela, no mesmo padrão de comportamento tradutório. Uma vez que este processo foi inteiramente pensado por Poe na língua inglesa, para transferir

este processo para o português brasileiro de modo que ficasse coeso e coerente, seria necessário refazer, ou melhor, reinventar em português o processo de articulação do criptograma. Conforme verificamos, nenhum dos tradutores envolvidos fez semelhante opção, possivelmente pela quantidade de trabalho de adaptação envolvida em tal processo, ou ainda por não parecer a mais viável do ponto de vista da recriação textual que envolve o trabalho de tradução. É possível ainda que os tradutores desejassem aproximar seus leitores da língua e da cultura do texto original. Fato posto é, essa escolha tradutória homogênea nesse momento do conto, resultou em uma aproximação dos leitores do complexo língua/cultura de chegada com a língua/cultura de partida, pois permitiu a esses leitores tomar contato diretamente com trechos do conto escritos no idioma original, possibilitando inclusive uma aproximação com trocadilhos da língua inglesa, alguns de seus aspectos morfológicos e possibilidades de construções estruturais. Aqui, se faz fortemente presente o conceito de enunciado elaborado por Bakhtin, que leva em consideração a língua como ato comunicativo, em que existe a ideia do “eu” que sempre interage com o “outro”.

5.3.3 Aspectos discursivos gerais: adaptação, domesticação e estrangeirização

A partir dos cotejos analisados neste capítulo, pudemos verificar de que forma os tradutores trabalharam com as questões discursivas sugeridas pelo texto original, tanto no que concerne a questões sociais e ideológicas situadas historicamente (cotejos 15, 16 e 17), quanto no tocante a questões de ordem propriamente linguística que resultaram em modificações de ordem discursiva (cotejos 18, 19 e 20). Veremos agora alguns aspectos gerais de cada tradução considerada como um todo.

Considerando o texto original em sua totalidade, bem como a totalidade das três traduções estudadas, nos termos de Cintrão & Zavaglia (2007: 2), verificamos que nenhum dos tradutores trabalhou com uma adaptação global, que segundo as autoras, envolve “uma reformulação abrangente, que se aplica ao texto como um todo, e é determinada por fatores externos ao texto-fonte.” Os tradutores trabalharam somente com a operação de adaptação local, sendo que o maior número de adaptações locais se encontram na tradução do tradutor 3, conforme atestam as análises deste capítulo, bem como as análises feitas nos capítulos 3 e 4. O que determina uma adaptação global, além das modificações profundas nos sentidos do texto, são as motivações externas do tradutor, conforme exemplificam Cintrão & Zavaglia (2007: 3):

Embora tenhamos afirmado que a adaptação local responde a condicionantes internos ao texto e a global a fatores externos, o dilema envolvendo a tradução de elementos culturalmente marcados, e que poderia formular-se em termos dos polos “estrangeirização” vs. “domesticação”, mesmo em segmentos localizados, só pode ser resolvido em face de fatores externos, relacionados aos motivos da tradução que está sendo feita. Em 1995, Aubert traduz para o português uma seleção de contos folclóricos noruegueses, com a intenção de propiciar o contato do público brasileiro com elementos da natureza e da cultura norueguesas que lhe facilitassem a leitura posterior de clássicos da literatura daquele país, como as obras de Ibsen (cf. Aubert 1995b). Se sua tradução dos contos pretendia transportar o público brasileiro até a cultura norueguesa e familiarizá-lo com suas diversidades, a aclimação cultural de seres imaginários como *troll* por meio de uma relação analógica com algum ser do folclore brasileiro não se sustentaria como procedimento tradutório adequado à finalidade da tradução.⁷⁰

Assim sendo, com base nas análises feitas até aqui e considerando cada tradução em seu todo, vemos que os três tradutores procederam a adaptações locais aqui e ali para adequar questões linguísticas e culturais ao contexto de recepção, porém os tradutores 1 e 2 tenderam mais para a estrangeirização, enquanto o tradutor 3 tendeu mais para a domesticação (Venuti 1998). Todavia, embora o tradutor 3, ao mesmo tempo em que domestica a tradução quando insere marcas dialetais do contexto brasileiro, traz sempre elementos do texto estrangeiro presentes em expressões como “floresta americana” e “os corvo”, que nos lembram de que se trata de um texto estrangeiro que foi traduzido. Esse “lembrete” fica mais evidente na parte final da tradução em que há diversas palavras e trechos do texto original em contraste com o texto traduzido conforme vimos nos exemplos dos cotejos 18, 19 e 20.

Por ser um conceito bastante amplo e multifacetado, é de relativa dificuldade definir o que é a adaptação, bem como o seu grau de aproximação ou distanciamento da tradução. Milton (2010: 3) sugere, contudo, algumas definições para o termo:

[...] a number of the terms used in the area, many of which are self-explanatory, may be mentioned: adaptation, appropriation, recontextualization, tradaptation, spinoff, reduction, simplification, condensation, abridgement, special version, reworking, offshoot, transformation, remediation, re-vision.⁷¹

Amorim (2005) discorre sobre os limites conceituais da tradução e a da adaptação, verificando as dificuldades em delimitar com precisão o que viria a ser cada um destes conceitos, dado o fato de que há vários aspectos conflitantes quando se tenta distinguir um do outro. Ao abordar, por exemplo, os conceitos de tradução e adaptação de Johnson (1984), diz que o teórico considera que, embora ambos operem em níveis semelhantes, o grau e a natureza da aplicação mental varia a cada caso. Conforme Amorim (2005: 81), para Johnson,

⁷⁰ Ver AUBERT, Francis Henrik: *Desafios da Tradução Cultural*. As Aventuras Tradutórias do Askeladden. TradTerm, São Paulo, v. 2, p. 31-44, 1995a. e _____. (Org. e Trad.). *Novas aventuras de Askeladden*. São Paulo: EDUSP, 1995b.

⁷¹ MILTON, John. *Adaptation* In: Handbook of Translation Studies. John Benjamins Publishing Company, 2010.

a adaptação é um processo mais extensivo e frequentemente engloba a tradução. Ainda segundo o teórico, “a adaptação por um lado seria mais flexível por permitir maior espaço para modificações ou ‘perda de informação’. A tradução, por outro, reproduziria a totalidade da informação, exigindo maior rigor e fidelidade ao original.”⁷² Amorim, contudo, refuta essa distinção conceitual rígida, defendendo que ambas as operações, quais sejam, a de traduzir e a de adaptar, muitas vezes se misturam na materialidade textual. De fato, no caso da tradução do tradutor 3, há uma enorme quantidade de adaptações verificadas nos capítulos 3 e 4, no que concerne à adaptação enquanto modalidade tradutória (Aubert 2006b). Nessa tradução em particular, o diálogo entre culturas, ou ainda, para usar um termo bakhtiniano, a existência dessas relações dialógicas entre a tradução e o texto original, demonstram a co-existência de elementos domesticadores e estrangeirizadores neste caso particular. Por isso, o número de adaptações locais presentes na tradução quase nos faz pensar que se trata de uma adaptação global, porém, a ocorrência de elementos estrangeiros referentes, por exemplo, à fauna e à flora, nos faz recordar de que não é. Assim, a tradução do tradutor 3 fica em um limiar do que seria a adaptação local e a adaptação global, sugerindo uma categoria intermediária, a qual poderíamos classificar como uma “adaptação parcial”, uma vez que intercambia elementos do processo de domesticação com elementos do processo de estrangeirização, e que teria motivações tanto internas quanto externas ao texto operando na construção do sentido:

[...] a construção do sentido em tradução – mesmo para aquelas passagens em que se verificam diferenças significativas no modo como duas culturas enxergam um fenômeno – desloca-se da noção do referente para a atividade da referenciação, entendida esta não como a relação entre o que está “dentro” e o que está fora do texto, mas como uma gama de recursos de que faz uso o produtor do texto, por um lado, e o leitor do texto, por outro, para construir, desconstruir e reconstruir cadeias significativas. (Azenha Junior 2006: 17)

Tal reflexão sugere uma abordagem conceitual que pode vir a ser ampliada em novos trabalhos, feitos a partir desta percepção no tocante às releituras engendradas pela tradução de um complexo língua/cultura e sua transferência para outro complexo língua/cultura.

Retomando o conceito de gênero de discurso de Bakhtin que envolve um conjunto de enunciados detentores de estilo, tema e construção composicional, o que se pode dizer sobre as traduções de um conto é que o tema será invariavelmente o mesmo do tema original, porém o estilo e a construção composicional podem variar bastante de tradutor para tradutor. Ao olharmos para os cotejos, fica evidente que cada tradutor tem um estilo. O estilo dos tradutores 1 e 2 tende mais para o formal, para a norma culta, sendo que o estilo do tradutor 2

⁷² AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação*. Encruzilhadas da Textualidade em Alice no País das Maravilhas de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

soa mais culto em relação ao do tradutor 1, no que se refere às escolhas lexicais e formas gramaticais. A mesma tendência se verifica nas escolhas lexicais e gramaticais destes dois tradutores. Ambos parecem tentar imitar o estilo de escrita de Poe tanto quanto possível. O tradutor 3 também utiliza a norma culta nos diálogos das falas de William Legrand e do narrador anônimo, mas ainda assim de modo um pouco menos formal quando faz uso de formas como “Você vai” em vez de “Tu vais”, que é normalmente a opção dos tradutores 1 e 2. Uma tradução, ainda que estabeleça uma relação mimética com o texto original conforme afirma Venuti (1998), acaba por manifestar características estilísticas e composicionais que são próprias de um determinado tradutor. O exemplo do cotejo 18 é uma boa demonstração deste fato. Embora os três tradutores tenham convergido na escolha de manter o termo *Kidd* e sua tradução para “cabrito”, cada um adotou uma diferente operação tradutória para realizar a tarefa, o que ilustra a afirmação de Bakhtin que o gênero de discurso secundário (incluindo neste os gêneros literários) é o que mais permite a manifestação do estilo individual. Cada tradutor tenderá a ter uma interpretação distinta do mesmo fenômeno tradutório e reproduzirá isso textualmente e discursivamente conforme seu entendimento e suas características estilísticas. Nas palavras de Azenha Júnior (2006: 20):

“[...] a relação dos itens lexicais entre si organiza e reorganiza cadeias significativas a cada etapa de leitura e pode estabelecer campos semânticos capazes de ativar molduras, padrões e esquemas cognitivos, que ora dão sustentação à continuidade do tema abordado, ora provocam rupturas que apontam para desdobramentos temáticos. Nesse contexto, a “marca cultural” do texto a ser traduzida – entendida esta mais no sentido como cada um lê e interpreta o mundo – desloca-se da relação entre um item lexical correspondente no universo extralinguístico para o interior da tessitura do discurso”.

Conclusão

A tradução de marcadores culturais tem se configurado uma preocupação frequente dos Estudos de Tradução. A partir do mapeamento de marcadores culturais no conto *The Gold Bug* de Edgar Allan Poe, nosso estudo almejou elucidar algumas questões concernentes ao tratamento de marcadores culturais na tradução literária que envolve o par linguístico inglês/português.

Nas análises de nível lexical, constatamos que na perspectiva das modalidades de tradução (Aubert 2006b) os recursos mais frequentes são os empréstimos, as modulações e as adaptações, sendo o primeiro e o segundo procedimento mais recorrentes nos tradutores 1 e 2 e o último, mais recorrente no tradutor 3. Verificamos, subsidiariamente, que a tradução de certos itens lexicais, tais como *negro* e *massa*, necessita ir além dos fatos de dicionário, pois permeiam relações históricas, discursivas e ideológicas.

Nas análises de nível sintático-semântico, em que abordamos marcas dialetais, expressões idiomáticas e questões gerais de sintaxe, vemos que os tradutores enfrentaram desafios específicos. Em relação às marcas dialetais, vimos que os tradutores 1 e 2 optaram pela uniformização da linguagem, utilizando apenas a norma culta da língua portuguesa para marcar a fala dos três personagens do conto, ao passo que o tradutor 3 optou pela combinação da técnica *Eye dialect* com traços dialetais do português brasileiro nos níveis diatópico, diastrático e diafásico. Assim, o tradutor 3 manteve um dialeto marcado textualmente, da mesma forma que no conto original, obtendo além disso uma aproximação maior com o público leitor brasileiro. No trabalho com as expressões idiomáticas, verificou-se que os tradutores 1 e 2 muitas vezes optaram pela tradução quase literal dos idiomatismos da língua inglesa, enquanto que o tradutor 3 optou pela adaptação das expressões do original para expressões idiomáticas próprias do português brasileiro, as quais se aproximassem semanticamente das expressões originais.

Nas análises de nível discursivo, verificamos dois tipos distintos de marcas culturais nas traduções: as sócio-culturais e as linguístico-culturais. Nas marcas socio-culturais, vimos que os tradutores não divergiram muito, embora as análises tenham revelado acréscimos que

ênfâtizaram certos aspectos (como fez o tradutor 2 ao referir-se duas vezes à cor de Júpiter quando no original, aparece apenas uma vez) certas atenuações de situações conflitantes do texto original, além de aproximações com a realidade do contexto brasileiro. Nas marcas linguístico-culturais, os três tradutores demonstraram grande convergência nas operações tradutórias.

De forma geral, identificamos dois padrões distintos de comportamento tradutório no tocante ao tratamento de marcadores culturais. Os tradutores 1 e 2 revelam um comportamento muito próximo entre si, que tende mais para a formalização do texto (no sentido da utilização da normal culta para todos os personagens), bem como para a estrangeirização, quando por exemplo, introduzem empréstimos da língua inglesa e traduzem quase literalmente certas expressões idiomáticas. O tradutor 3, por sua vez, revela um padrão mais distinto daquele revelado pelos tradutores 1 e 2, demonstrando uma tendência que está mais para a domesticação do texto original, quando opta, por exemplo, por marcas dialetais próprias do português brasileiro, ou quando traduz expressões idiomáticas do inglês por expressões idiomáticas semanticamente próximas do português.

No tocante à aplicação das teorias de tradução que oferecem modelos de procedimentos técnicos para descrição e análise dos atos tradutórios, verificamos que o modelo revisitado das modalidades de tradução de Aubert (2006b), o qual subdivide as modalidades em agrupamentos, mostrou-se eficiente para a descrição e análise do fazer tradutório voltado para os marcadores culturais, uma vez que pôde dar conta da realidade da tradução. Tal modelo revelou-se satisfatório, sobretudo nas análises de nível lexical e sintático. Há casos, por exemplo, em que não se pode dizer que o procedimento utilizado pelo tradutor consistiu apenas em uma modalidade do grupo da literalidade ou da equivalência, mas sim, que a operação de traduzir foi efetuada mediante a combinação de modalidades tradutórias pertencentes a ambos os grupos.

A teoria dos domínios culturais de Nida (1945) mostrou-se eficiente sobretudo para análises no nível lexical, todavia, mostrou-se pouco viável na classificação de marcadores culturais nos níveis sintático e discursivo, dada a natureza da própria classificação sugerida por Nida que aparenta ser mais voltada para o léxico.

O modelo de equivalência formal *versus* equivalência dinâmica de Nida (1964), bem como o modelo da tradução semântica *versus* tradução comunicativa de Newmark (1981) demonstraram-se aplicáveis à descrição e análise de marcadores culturais no nível lexical. Já no nível sintático, sobretudo em se tratando do trabalho com expressões idiomáticas, tais modelos, embora plausíveis, revelaram-se insuficientes para descrever o que ocorre na prática da tradução literária, por serem visões deterministas que colocam dois conceitos em oposição. Houve casos em que esses modelos não puderam dar conta do que ocorreu na realidade tradutória, de forma que teria sido necessário mesclar os dois conceitos opostos para explicar as operações tradutórias envolvidas. A este respeito, apontamos uma sugestão mais adiante.

O modelo de Venuti (1998), que propõe os conceitos de tradução estrangeirizadora e tradução domesticadora, mostrou-se útil e satisfatório na descrição de marcadores culturais nos níveis lexical, sintático e discursivo. Todavia, nossa análise revelou que, embora pareçam a princípio conceitos opostos, os mesmos não são necessariamente excludentes. Nossa análise em nível discursivo no capítulo 5 revelou que o tradutor 3 adotou tanto práticas estrangeirizantes quanto domesticantes, mesclando-as durante o texto traduzido.

O modelo de adaptação local *versus* adaptação global elucidado por Cintrão & Zavaglia (2007) também mostrou-se útil. Quando aplicado à tradução do tradutor 3, demonstrou que esta contém diversas adaptações locais e que não pode ser classificada como uma adaptação global, pois apesar das marcas dialetais darem à tradução um “ar de brasilidade”, seriam também necessárias adaptações de termos referentes à fauna, flora e a localizações geográficas para o contexto brasileiro. Porém, o contraste sempre presente entre elementos domesticantes e elementos estrangeirizantes sugere que poderíamos classificar tal tradução em uma posição intermediária, como uma adaptação parcial.

O teste de aplicação de tais teorias efetuado em nosso estudo dá ensejo a uma sugestão para pesquisas futuras. Pode-se proceder à análise de marcas culturais em traduções ou ainda adaptações a fim de melhor delinear as bases para a criação de classificações intermediárias para modelos como o de Nida (1964), Newmark (1981) e Cintrão & Zavaglia (2007), para que assim tais modelos possam ser ampliados de modo a se aproximarem mais da realidade dos atos tradutórios.

Quanto aos objetivos almejados para essa pesquisa, esperávamos fazer um mapeamento de marcadores culturais na tradução literária a partir do cotejo de algumas

traduções com o texto original, de modo que este resultasse em um trabalho de Linguística Aplicada que possibilitasse, a partir de um estudo de caso, a efetuação de um teste de algumas teorias de tradução, verificando a viabilidade da aplicação de tais teorias na prática de tradução. Tal objetivo foi alcançado. Esperava-se engendrar uma análise da ocorrência e do tratamento de marcadores culturais nos níveis lexical, sintático-semântico e discursivo, objetivo que também alcançamos. Esperávamos também procurar compreender o processo de atualização no tempo e no espaço efetuado pelos tradutores, resultado que foi obtido com o auxílio de bibliografia da área de História, Sociologia e Antropologia Cultural. Esperávamos corroborar a nossa análise das relações que são mantidas entre dois complexos língua/cultura na tradução com o auxílio de um olhar antropológico, resultado que foi obtido com o apoio teórico de Bosi (1992) e dos antropólogos Hoebel & Frost (2006).

Através de nosso estudo, oferecemos como contribuições, primeiramente a fundamentação teórica exposta em ordem cronológica, uma vez que a cronologia pode auxiliar na compreensão da evolução do pensamento sobre o fazer tradutório. Oferecemos um panorama mais abrangente da ocorrência dos marcadores culturais ao abordar essas ocorrências em três níveis linguísticos: lexical, sintático-semântico (que incluiu marcas dialetais) e discursivo. Além disso, oferecemos uma abordagem qualitativa, de modo que o enfoque não estava em prover dados estatísticos de ocorrências de marcadores culturais, mas sim direcionado ao trabalho de composição textual dos tradutores e na descrição de seus processos de transferência dos marcadores culturais da língua inglesa para o português brasileiro. Ainda assim, oferecemos ao final dos capítulos 3 e 4 uma súmula dos resultados obtidos a partir da aplicação dos modelos descritivos com os números da amostra representativa selecionada para este trabalho. No que concerne à eficiência das teorias que sistematizam procedimentos técnicos para a tradução, oferecemos testes práticos que revelaram quais teorias são satisfatórias nesse sentido, bem como as teorias que demonstraram insuficiências e que, portanto, necessitam de revisão e/ou complementação. (vide modelos de Newmark e Nida aplicados nos capítulos 3 e 4). Assim, nossa análise pode corroborar a extensão e reformulação de tais teorias.

Uma vez que grande parte das pesquisas sobre marcadores culturais na tradução partem do português, como as pesquisas voltadas para a literatura brasileira traduzida e seus contextos de recepção em países estrangeiros, como por exemplo, os trabalhos de Aubert

(2006b) e Aubert & Zavaglia (2006), acreditamos ter sido um desafio pessoal fazer uma pesquisa sobre marcadores culturais partindo da língua inglesa, pois quando o pesquisador parte de sua língua materna, é mais provável que ele já conheça intuitivamente as marcas culturais de sua língua. No caso em tela, como o ponto de partida foi a língua estrangeira, foram necessárias pesquisas a fim de certificar que os termos e segmentos textuais escolhidos para análise eram portadores de marcas culturais na língua inglesa. Assim sendo, caminhando na direção inversa das pesquisas em tradução que focam a questão dos marcadores culturais no Brasil tomando o português como língua de partida e a leitura desses marcadores em línguas estrangeiras, oferecemos ainda, para a área de Estudos de Tradução, um estudo de caso de marcadores culturais em que a língua de partida foi o inglês e a língua de chegada, o português brasileiro.

Como possível desdobramento das contribuições já mencionadas, a abordagem aqui adotada, bem como os cotejos reunidos e as tabelas de dados geradas a partir de nosso estudo, podem ainda ser úteis para professores e alunos de tradução, quando o aprendizado envolver a tradução de marcas culturais, contribuindo assim para o ensino e a prática de tradução em sala de aula.

Por fim, nosso estudo sugere que a relação intrínseca existente entre língua e cultura pode ser visualizada de diversas formas, dependendo do povo, do tradutor e do estudioso que reflete sobre a tradução. Pode depender também de fatores como a sociedade e a época. Partindo da distinção de Vinay & Darbelnet (1958) entre tradução direta e tradução oblíqua, os encaminhamentos propostos em nosso estudo apontam que se deve ir além da antiga tensão entre tradução literal e tradução não literal, buscando sistematizações gradativas, isto é, que passem de um polo a outro a partir de categorias intermediárias conforme já sugerido, tanto no que concerne ao tratamento de marcadores culturais, quanto a questões de ordem mais geral.

Referências Bibliográficas

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação*. Encruzilhadas da Textualidade em Alice no País das Maravilhas de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

AUBERT, Francis Henrik. *Desafios da Tradução Cultural*. As Aventuras Tradutórias do Askeladden. TradTerm, São Paulo, v. 2, p. 31-44, 1995a.

_____. (Org. e Trad.). *Novas aventuras de Askeladden*. São Paulo: EDUSP, 1995b.

_____. *Modalidades de tradução: teoria e resultados*. In *TradTerm* 5.1. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 1998.

_____. *Traduzindo as diferenças extra-lingüísticas*. Procedimentos e condicionantes. TradTerm, São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2003.

_____. *Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução*. Revista de Estudos Orientais, São Paulo: DLO/FFLCH/USP, v. 5, p. 23-36, 2006.

_____. *Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida. Revendo a ferramenta de análise*. Revista Literatura e Sociedade, São Paulo: DTLLC/FFLCH/USP, v. 9, p. 60-69, 2006.

AZENHA JÚNIOR, João. *Linguística Textual e Tradução: redefinindo o conceito de marca cultural*. In: TradTerm 12. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2006.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2004 [1990].

BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Allan Poe*. In: POE, Edgar Allan. Contos Escolhidos. Tradução: Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo: 1985.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

_____. *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 7-22.

BOWDRE, Paul H., Jr. *Eye dialect as a literary device*. In: J. V. Williamson & V. M. Burke (Eds.). *A various language*. New York: Holt, Rinehart & Winston, pp. 178–179.

BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

CAHEN, Jacques-Fernand. *Literatura Americana*. Tradução: Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955.

CARLSON, Eric W. (Ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe*. *Selected Criticism since 1829*. University of Michigan Press, 1970.

CATFORD, John Cunnison. *Uma teoria linguística da tradução*. Tradução: Centro de Especialização de Tradutores do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980 [1965].

CINTRÃO, H. P.; ZAVAGLIA, A.. *Domínios culturais e função poética como condicionantes da adaptação dentro da tradução: reflexões sobre o conceito de adaptação*. In: VI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. *Caderno de Resumos do VI Encontro Regional da BRALIC*, 2007, p. 1-11.

COSERIU, Eugenio. *Lições de lingüística geral*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

_____. *A geografia lingüística*. In: *O homem e sua linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1982.

CUNLIFFE, Marcus. *American Literature to 1900*. Narrie & Jenkins. London, 1973.

D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009 [2001].

DISCINI, Norma. *O Estilo nos Textos*. São Paulo: Contexto, 2004.

DOSTOEVSKI, Fyodor M. *Three tales of Edgar Allan Poe* In: CARLSON, Eric W. (Ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe. Selected Criticism since 1829*. University of Michigan Press, 1970, p. 60-62.

HOEBEL, E. Adamson & FROST, Everett L. *Linguagem*. In: _____. *Antropologia Cultural e Social*. Tradução: Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 2006. [1976].

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOLLOWAY, Joseph E. *Africanisms in American culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2005 [1990].

ILARI, Rodolfo. *Introdução à Semântica*. Brincando com a gramática. São Paulo: Contexto, 2007 [2001].

_____. *Introdução ao estudo do léxico*. Brincando com as palavras. São Paulo: Contexto, 2006 [2002].

JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969 [1959].

LARANJEIRA, Mário. *Tradução Literária*. In: *Miscelânea*, volume 3. Assis: Letras-UNESP: 2003.

MENDES, Oscar. *Influência de Poe no Estrangeiro* In: EDGAR A. POE: FICÇÃO COMPLETA, POESIA & ENSAIOS. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, p. 53-56.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MILTON, John. *Adaptation*. In: *Handbook of Translation Studies*. John Benjamins Publishing Company, 2010.

MOUNIN, George. *Os Problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975 [1963].

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation: Language Teaching Methodology*. Oxford: Pergamon Press, 1981.

NIDA, Eugene. *Linguistics and ethnology in translation problems*. In: Word II, 1945.

_____. *Toward a Science of Translating*. Brill Publishers, 1964.

MATTHEUS, J. Brander. *Poe and the Detective Story*. In: Poe In: CARLSON, Eric W. (Ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe*. Selected Criticism since 1829. University of Michigan Press, 1970, p. 82-94.

MENDES, Oscar. *Influência de Poe no Estrangeiro* in EDGAR A. POE: FICÇÃO COMPLETA, POESIA & ENSAIOS. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, p. 53-56.

PALEÓLOGO, Constantino. *Machado, Poe e Dostoievski: Ensaio*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.

PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Olivier. *A história da escravidão*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2009.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POE, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Editions, 2004.

_____. *Os Crimes da Rua Morgue*. Tradução: Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva S.A., 1961.

_____. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril S.A., 1978.

_____. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *Prefácio*. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris, Didier, 1958.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Bauru: EDUSC, 1998.

WALKER, Ian M. *Edgar Allan Poe*. In: CUNLIFFE, Marcus. *American Literature to 1900*. Narrie & Jenkins. London, 1973, p. 130-159.

WHITMAN, Walt. *Edgar Poe's significance* In: CARLSON, Eric W. (Ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe. Selected Criticism since 1829*. University of Michigan Press, 1970, p. 73-76.

Internet:

Answers.com: <http://www.answers.com/>

Cambridge Dictionaries Online: <http://dictionary.cambridge.org/> Copyright Cambridge University Press 2011.

Dictionary.com: <http://dictionary.reference.com/>

HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. <http://www.etymonline.com/> Copyright 2001-2012.

Oxford Dictionaries: <http://oxforddictionaries.com/> Copyright Oxford University Press 2012.

Urban Dictionary: <http://www.urbandictionary.com/>