UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA ITALIANAS

DAYANA ROBERTA DOS SANTOS LOVERRO

Orfeo Negro: Estudo dos marcadores culturais na tradução italiana de
Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes

Versão corrigida

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA ITALIANAS

Orfeo Negro: Estudo dos marcadores culturais na tradução italiana de
Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes

Versão corrigida

Dayana Roberta dos Santos Loverro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Língua, Literatura e Cultura Italianas do
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Roberta Barni

São Paulo

2014

Aos meus pais,

Nelson e Celia Loverro

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela realização dessa etapa do meu percurso acadêmico e pela presença constante em todos os momentos da minha vida.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

À minha orientadora, Profa. Dra. Roberta Barni, pelo apoio, pelas contribuições neste trabalho, por tudo que me ensinou nestes anos de convivência e pela oportunidade de ser sua orientanda.

À Profa. Dra. Elisabetta Santoro, minha professora de língua italiana, conhecimento essencial à realização desta pesquisa e à minha felicidade.

Ao Prof. Dr. Francis Henrik Aubert e à Profa. Dra. Doris Natia Cavallari pelas preciosas observações e colaborações no meu exame de Qualificação.

À Capes, pelo apoio financeiro durante a realização desta pesquisa.

Aos professores que fizeram parte da minha formação nos anos de graduação e de mestrado, por tudo que me ensinaram como aluna, profissional e pessoa.

Aos professores que fizeram parte da minha formação escolar e pessoal, em especial àqueles que me ensinaram as primeiras letras, o gosto pela língua portuguesa, por escrever e a paixão pela literatura.

A Vinicius de Moraes, por ser um dos principais escritores a me despertar o gosto pela literatura e por sua obra sempre presente em mim.

Aos meus avós, Orlando Loverri e Conceição Maciel, por todo amor e por tudo que me ensinaram. À minha tia, Irene Loverri, por todo carinho e inspiração.

Aos meus pais, Nelson e Celia Loverro, pelo amor, presença e apoio incondicionais, por acreditarem no meu potencial e me incentivarem rumo aos meus sonhos.

À minha irmã Sheila Loverro, pela amizade, pelo carinho e pelo apoio durante a minha trajetória.

Aos meus sobrinhos, que me inspiram e me presenteiam com a renovação da vida. Ao Punk, meu cão, e ao Laerte, meu gato, sempre fiéis companheiros.

À amiga Juliana Mendes de Oliveira, que me incentivou a seguir para o mestrado e com quem dividi as primeiras intenções de realizá-lo, pelo apoio fundamental na finalização dessa etapa.

À amiga e colega de curso Celina Vivian Lima Augusto, pela amizade e companheirismo.

Aos amigos Alex Bosco, Esmeralda Silva, Leonardo Rezio, André Pellegrini e Margareth Nunes pela amizade, carinho e receptividade em Goiânia/GO, quando estive na UFG (Universidade Federal de Goiás).

Às amigas Karina Tumura e Luciana Viana, minhas grandes incentivadoras e pacientes ouvintes, presentes em momentos cruciais.

Aos amigos André Calou, Cristina Casagrande, Isabella Razaboni, Amanda Alexandrini, Denise Crispim, Ederson Rafael Gomes, Luana Souza, Miriam Adabo, Amanda Bardini e Fabio Novais, pela amizade, apoio e carinho também nos momentos em que mais tive necessidade.

Aos caros amigos italianistas e beletristas pelas valiosas trocas e amizade.

Aos meus alunos, que me inspiram ao constante aprimoramento profissional e dão vida às minhas mais belas experiências como docente.

Aos amigos e familiares que estiveram presentes de alguma forma durante o meu caminho no mestrado. Aos amigos e familiares que compreenderam as minhas ausências com carinho e incentivos. Aos amigos e familiares que me animaram, me apoiaram e torceram por mim durante todo este percurso acadêmico.

“A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar”

Vinicius de Moraes

RESUMO

LOVERRO, D. R. S. *Orfeu Negro: Estudo dos marcadores culturais na tradução italiana de Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes*. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O mito de Orfeu assinalou a produção literária de autores clássicos, marcando presença também em obras modernas e contemporâneas. Na literatura brasileira, a obra *Orfeu da Conceição*, texto dramático de Vinicius de Moraes, buscou promover o diálogo entre a mitologia grega clássica e as raízes culturais brasileiras através da incorporação de elementos órficos. Publicada em 1956, com o subtítulo *Tragédia Carioca*, alcançou sucesso significativo no âmbito literário e cinematográfico. Destacou-se pelas adaptações e referências ao mito original no interior de sua trama, que transcorre nos morros do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1960.

Pasquale Aniel Jannini, pesquisador e acadêmico italiano, publicou em 1961 a tradução de *Orfeu da Conceição* em língua italiana, sob o título *Orfeo Negro*. Através do cotejo entre original e tradução, constituiu-se um corpus de termos e expressões que evidenciam marcas culturais entre os textos. Após essa etapa, estes dados foram submetidos à classificação e análise através do modelo “Modalidades de Tradução”, de Francis Henrik Aubert (1998). Esse modelo consiste em uma metodologia de pesquisa tradutológica derivada de conceitos elaborados por Vinay e Darbelnet acerca de procedimentos técnicos da tradução. Um dos principais diferenciais do modelo em questão liga-se à possibilidade de análise quantitativa e tipológica dos elementos destacados na tradução. A metodologia selecionada para a observação de *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro* considera, ainda, a tradução como um ato de comunicação que ocorre entre indivíduos e entre grupos sociais, assumindo sua função frente a culturas, ideologias e diferentes pontos de vista. A proposta de estudo destes marcadores culturais levantados pretende analisar aproximações e afastamentos entre *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro*, assim como refletir acerca de peculiaridades e traços interculturais expressos entre os textos.

Aplicando-se metodologia de Aubert (1998) aos marcadores culturais identificados, verificou-se uma maior incidência da modalidade modulação, o que evidencia uma tradução predominantemente domesticadora, de acordo com os conceitos de Venuti (1999). Verificou-se também uma incidência significativa de erros dentre as modalidades mais recorrentes. Ainda que a tradução em questão seja considerada domesticadora, é relevante o fato de que contém inserções de elementos estrangeirizadores, também de acordo com a conceituação de Venuti (1999).

Em nosso estudo, buscamos ainda observar se o ciclo da tradução se completaria em um eventual leitor brasileiro, conhecedor do idioma italiano, em termos de reconhecimento próprio e de sua cultura no texto traduzido. Para tal questionamento, obtivemos resposta positiva, somada ao fato de que a leitura do texto original, *Orfeu da Conceição*, pode ser enriquecida pela análise contrastiva e pelo contato com a tradução *Orfeo Negro*.

Palavras-chave: Marcadores Culturais – Diálogos Interculturais – Literatura Comparada – Tradução – Texto Teatral – Italiano – Vinicius de Moraes – Orfeu da Conceição – Orfeo Negro

ABSTRACT

LOVERRO, D. R. S. Orfeo Negro: Study of cultural markers on italian translation of Orfeu da Conceição, by Vinicius de Moraes. 2014. 112 p. Master's Thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences at the University of São Paulo, São Paulo, 2014.

Orpheus' myth has marked literary production of classic authors, and made its presence felt in modern and contemporary literary works as well. On Brazilian literature, *Orfeu da Conceição, a dramatic work* by Vinicius de Moraes, aimed to promote the dialog between classic greek mythology and Brazilian cultural roots by incorporating orphic elements. Published in 1956, with the subtitle "*Tragédia Carioca*" (*Carioca Tragedy*), it has achieved significant success at the literature and movies scopes. It has stood out by the adaptations and references to original the myth inside the story, which takes place at the shanty towns of Rio de Janeiro city between the decades of 1950 and 1960.

Pasquale Aniel Jannini, an Italian researcher and academic, published in 1961 the translation of *Orfeu da Conceição* into Italian language, under the title *Orfeo Negro*. By comparing the original text to the translation, it has been composed a corpus of terms and expressions that highlight cultural markers between the texts. After that step, these data had been classified and analyzed by the theoretical model "Translation Modalities", by Francis Henrik Aubert (1998). This model consists of a translation research methodology derived from the concepts made by Vinay and Darbelnet concerning technical procedures of translation. One of the main differentials of this model is the possibility of making a quantitative and typological analysis of the highlighted elements on translation. Besides, the methodology selected for the observation of *Orfeu da Conceição* and *Orfeo Negro*, understands translation as a communication act between individuals and between social groups as well, taking on its role when comes to cultures, ideologies and different points of view. The purpose of the study of these collected cultural markers attempts to analyze approximations and distances between *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro*, as well as to reflect on particularities and intercultural traits expressed between the texts.

By applying the methodology of Aubert (1998) to the identified cultural markers, we have verified a major occurrence of the modality modulation, which has evidenced a predominant domesticating translation, according to the concepts of Venuti (1999). We have also verified a significant occurrence of errors among the most common modalities. Although this translation is considered a domesticating translation, it is relevant the fact that it contains the insertion of foreignizing elements, also according to the conceptualization of Venuti (1999).

In our study, we have also aimed to observe if the cycle of translation would complete itself by an eventual Brazilian reader who knows the Italian language, in terms of self-recognition and recognition of his or her own culture on the translated text. For such question, we have reached an affirmative answer, added to the fact that the reading of the original text, *Orfeu da Conceição*, can be enriched by the contrastive analysis and the contact with the translation *Orfeo Negro*.

Keywords: Cultural Markers – Intercultural Dialogs – Compared Literature – Translation – Theatrical Text – Italian – Vinicius de Moraes – Orfeu da Conceição – Orfeo Negro

RIASSUNTO

LOVERRO, D. R. S. *Orfeo Negro: Studio dei marcatori culturali nella traduzione italiana di Orfeu da Conceição, di Vinicius de Moraes*. 2014. 112 p. Tesi (Master di II livello) – Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane dell'Università di San Paolo, San Paolo, 2014.

Il mito di Orfeo ha segnato la produzione letteraria di autori classici, essendo presente anche in opere moderne e contemporanee. Nella letteratura brasiliana, l'opera *Orfeu da Conceição*, testo drammatico di Vinicius de Moraes, ha cercato di promuovere il dialogo tra la mitologia greca classica e le radici culturali brasiliane attraverso l'incorporazione di elementi orfici. Pubblicata nel 1956, con il sottotitolo "*Tragédia carioca*", ha raggiunto un successo significativo nell'ambito letterario e cinematografico. Si è distaccata per gli adattamenti e riferimenti al mito originale all'interno della sua trama, che trascorre nei "morros" del Rio de Janeiro fra le decadi di 1950 e 1960.

Pasquale Aniel Jannini, ricercatore e accademico italiano, ha pubblicato nel 1961 la traduzione di *Orfeu da Conceição* in lingua italiana con il titolo *Orfeo Negro*. Attraverso il paragone tra l'originale e la traduzione si è costituito un corpus di termini ed espressioni che mettono in evidenza le marche culturali fra i testi. Dopo questa tappa, questi dati sono stati sommessi alla classificazione e analisi attraverso il modello "Modalità di Traduzioni", di Francis Henrik Aubert (1998). Questo modello consiste in una metodologia di ricerca tradutologica venuta dai concetti elaborati da Vinay e Darbelnet sui procedimenti tecnici della traduzione. Uno dei principali differenziali del modello in questione si lega alla possibilità di analisi quantitativa e tipologica degli elementi distaccati nella traduzione. La metodologia utilizzata per l'osservazione di *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro* considera anche la traduzione come un atto di comunicazione che succede fra individui e fra gruppi sociali, assumendo la sua funzione davanti a culture, ideologie e differenti punti di vista. La proposta di studio di questi marcatori culturali distaccati pretende analizzare gli avvicinamenti e gli allontanamenti tra *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro*, ed anche riflettere sulle peculiarità e le tracce interculturali espressi tra i testi.

Applicandosi la metodologia di Aubert (1998) ai marcatori culturali identificati, si è verificata una maggior incidenza della modalità "modulazione", che sottolinea una traduzione predominantemente "adomesticante", d'accordo con i concetti di Venuti (1999). Si è verificata anche un'incidenza significativa di errori tra le modalità più ricorrenti. Anche se la traduzione in questione è considerata "addomesticante", è rilevante il fatto che contiene anche l'inserzione di elementi "estranianti" – sempre d'accordo con Venuti (1999).

Nel nostro studio, cerchiamo anche di osservare se il ciclo della traduzione sarebbe completato in un eventuale lettore brasiliano, conoscente della lingua italiana, in termini di riconoscimento di sé stesso e della sua cultura nel testo tradotto. Per questo questionamento abbiamo avuto una risposta positiva, legata al fatto che la lettura del testo originale, *Orfeu da Conceição*, può essere arricchita per l'analisi contrastiva e per il contatto con la traduzione *Orfeo Negro*.

Parole-chiave: Marcatori Culturali – Dialoghi Interculturali – Letteratura Comparata – Traduzione – Testo Teatrale – Italiano – Vinicius de Moraes – *Orfeu da Conceição* – *Orfeo Negro*

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Notas de rodapé da tradução italiana de Pasquale Aniel Jannini	p.33
Quadro 2 – Nota de rodapé da tradução italiana sobre o termo “capoeira”	p.34
Quadro 3 – Notas de rodapé da tradução italiana sobre os termos “pandeiro” e “tendinha”	p.34
Quadro 4 – Exemplo de tradução domesticadora e nota de rodapé da tradução italiana sobre a escolha tradutória	p.36
Quadro 5 – Cotejo de um caso de Explicitação	p.47
Quadro 6 – Cotejo de casos de Omissão	p.48
Quadro 7 – Cotejo de casos de Adaptação	p.50
Quadro 8 – Cotejo de casos de Tradução literal	p.53
Quadro 9 – Cotejo de casos de Empréstimo	p.55
Quadro 10 – Cotejo de casos de Erro	p.58

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Marcadores culturais na tradução italiana conforme as Modalidades de tradução	p.46
---	------

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Distribuição dos Marcadores culturais conforme as Modalidades de tradução: ocorrências e porcentagens correspondentes	p.90
--	------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.01
------------------	------

CAPÍTULO 1 – Vinicius de Moraes: *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro*

.....	p.11
1.1 Vinicius de Moraes e a criação de <i>Orfeu da Conceição</i>	p.11
1.2 Vinicius de Moraes e a produção do filme <i>Orfeu da Conceição</i>	p.16
1.3 Vinicius de Moraes e a montagem da peça <i>Orfeu da Conceição</i>	p.19
1.4 Pasquale Aniel Jannini e <i>Orfeo Negro</i>	p.22
1.5 Breve reflexão sobre o contexto editorial da recepção da tradução <i>Orfeo Negro</i> na Itália	p.25

CAPÍTULO 2 – Estudo dos marcadores culturais em *Orfeo Negro*

.....	p.27
2.1 Marcadores culturais em <i>Orfeo Negro</i> : uma proposta de estudo	p.27
2.2 Cultura periférica x cultura dominante: domesticações e estrangeirizações	p.27
2.3 A metodologia <i>Modalidades de Tradução</i> e os marcadores culturais em <i>Orfeo Negro</i>	p.37
2.4 Identificação dos marcadores culturais em <i>Orfeo Negro</i>	p.38
2.5 Parâmetros de Pesquisa: aspectos temporais e espaciais	p.42
2.6 Perguntas de pesquisa	p.44
2.7 As <i>Modalidades de tradução</i> em <i>Orfeo Negro</i>	p.45
Outras <i>Modalidades</i>	p.63

CAPÍTULO 3 – A Modulação em *Orfeo Negro*

.....	p.66
3.1 A Modulação em <i>Orfeo Negro</i>	p.66
3.2 Usos linguísticos no português brasileiro versus usos linguísticos em italiano	p.71
3.3 Universo ecológico	p.79
3.4 Referências sociais e étnicas	p.80
3.5 Referências culturais	p.81
3.6 Termos e expressões de baixa frequência no português brasileiro atual e soluções tradutórias à época de <i>Orfeo Negro</i>	p.82

CONSIDERAÇÕES FINAIS

p.84

Orfeo Negro: a inserção de uma cultura periférica em uma cultura dominante
..... p.84

Orfeo Negro: uma tradução domesticadora ou uma tradução estrangeirizadora?
..... p.84

Marcadores culturais em *Orfeo Negro*: distribuição e recorrências entre as
Modalidades de tradução de Aubert (1998) p.89

Ciclos da tradução: o possível leitor brasileiro e as perspectivas futuras para
Orfeo Negro p.92

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

p.94

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

p.99

INTRODUÇÃO

Os antigos mitos, tratados e retomados pela literatura no decorrer dos séculos, foram submetidos recorrentemente a intervalos de estabilidade e metamorfose. De acordo com Fachin (1990), a elaboração mítica propriamente dita, que consiste em dar novos significados a antigos mitos, iniciou-se na literatura europeia com o período do Romantismo: “o século XIX vê eclodirem os mitos da Revolta através das figuras de Satã, Caim e Prometeu, enquanto no século XX florescem os mitos do conhecimento fundados em Narciso e Orfeu” (FACHIN, 1990, p. 9).

Conforme explicita Tringali (1990), o texto mais antigo que menciona Orfeu data do século VI a.C. – e consiste em uma breve referência feita pelo poeta grego Íbico. A partir da produção literária de Platão, Virgílio, Ovídio e Horácio, passando por Victor Hugo, Paul Valéry, Cocteau, Apollinaire – dentre outros autores no âmbito da Literatura francesa, por exemplo –, o mito de Orfeu assinalou sua influência em todas as manifestações artísticas, marcando presença na epopeia, no teatro, na ópera, na poesia e no cinema. No caso da Literatura italiana, a figura de Orfeu e seus elementos órficos são notadamente encontrados na produção humanista do autor Angelo Poliziano, bem como em produções literárias modernas, como nas obras dos autores Dino Campana e Gabriele D’Annunzio – segundo Sitzia (2007). A tendência à incorporação de elementos órficos e ao Orfismo na Literatura não se restringiu ao cenário europeu, mas alcançou destaque também na literatura brasileira, principalmente através da obra *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes.

Realizando uma intersecção entre cinema e Literatura, o diretor de cinema Jean Cocteau retomou o mito de Orfeu em 1950 (com o filme *Orphée*); seguido de *Orfeo Negro*, de Marcel Camus (com roteiro de Vinicius de Moraes), que em 1959 revelou novamente “a plasticidade do mito, apto a revestir as formas mais modernas e diversificadas” (FACHIN, 1990, p. 11). No cinema brasileiro, em 1999 foi lançado o filme “Orfeu”, dirigido por Cacá Diegues, baseado na peça “*Orfeu da Conceição*” de Vinicius de Moraes.

A obra *Orfeu da Conceição* de Moraes foi traduzida em francês (*Orfeu Negro*, por Jean Georges Rueff, em 1959) e em italiano (*Orfeo Negro*, por Pasquale Aniel Jannini, em 1961), sendo considerada para este estudo a tradução italiana em paralelo com a 1ª edição da obra original, lançada em 1956.

Vinicius de Moraes, através de sua inspiração poética, possivelmente identificou esse potencial de atualização e transformação do mito de Orfeu ao escrever *Orfeu da Conceição*, recriando-o na realidade dos morros cariocas entre os anos de 1950 e 1960. Na obra, após situar o tempo e local do texto teatral – “Ação: um morro carioca” / “Tempo: O presente” (MORAES, 1956, p. 15) –, o autor apresenta as personagens e inclui uma nota para instruir a forma de lidar com seu texto dramático, bem como a abordagem a ser dada ao mito de Orfeu em eventuais produções futuras da peça:

Tôdas as personagens da tragédia, devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições. As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antonio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível. (MORAES, 1956, p. 15).

Ao dar abertura para as atualizações da peça, Vinicius de Moraes parece seguir a tendência de outros escritores que trabalharam com o mito de Orfeu, mas propondo uma nova identificação e também ressignificação de acordo com o momento da futura concepção artística – dessa forma, relacionando-se à definição de “mito” de Bricout (2003):

O mito escapa, portanto, de todos os entraves conceptuais bem como das clivagens sociológicas: seu reino é ‘sempre um local provisório, uma praça aberta, um lugar nômade’. A despeito da relativa perenidade de suas estruturas, oferece possibilidades de jogos e de efeitos ‘em abismo’ que fazem dele uma quimera em que todos se reconhecem. Atravessa gêneros literários e hermenêuticas, reverte as divisões retóricas, abre-se à diversidade de culturas. Inscrito na longa duração, ele se oferece à leitura através da sobreposição de imagens e do mosaico sempre mutante de seus motivos, tal qual um caleidoscópio, um pretexto para infinitas variações. Jogo de espelhos, ele traz a visão de antigas fantasmagorias. Laboratório onde se operam as tergiversações míticas, ele atrai e anuncia obras por vir. (BRICOUT, 2003, p. 18).

Observando-se os textos *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro* é possível verificar que, além da indicação diacrônica de Vinícius para a realização da peça, a maioria dos verbos encontra-se no tempo presente: em se tratando de um texto dramático, o presente é o tempo da encenação.

Conforme explica Pretti (2004), alguns estudos revelam que as gírias começaram a entrar na Literatura brasileira nas primeiras décadas do século XX. O autor explica que a “gíria da malandragem” e das favelas cariocas passou a aparecer na música popular brasileira, por exemplo, por volta dos anos 30, com a figura do sambista de morro. Segundo Pretti (2004), o poeta e compositor Noel Rosa é o primeiro a valorizar essa linguagem, através de seus sambas, em oposição à língua portuguesa de Portugal. O sambista concebia que a gíria da capital carioca se originava nos morros, para depois espalhar-se pelo linguajar comum da cidade.

De acordo com Pretti (2004), a partir da década de 60, o uso de gírias aumentou consideravelmente nas cidades grandes, motivado em parte pela evolução da sociedade urbana brasileira: “Não só a música popular, mas também o cinema e o teatro; a imprensa; o rádio e a televisão; a propaganda; os grandes esportes, como o futebol; os centros de diversão, como o “mundinho” noturno e as casas de danças criaram seu vocabulário típico, às vezes, verdadeiros códigos fechados, em constante transformação, para manter a originalidade e preservar o signo identificador do grupo social” (PRETTI, 2004, p. 76). Vinicius de Moraes, que propôs a reinvenção de Orfeu nos morros cariocas, parece reforçar que sua obra é aberta a uma contínua renovação também ao deixar explícita a possibilidade de inserções de novos registros de fala de acordo com a temporalidade da adaptação do texto. A atenção de Vinicius de Moraes à questão das gírias em seu texto teatral durante os anos 50 pode representar um prenúncio do novo hábito do uso destes verbetes também em textos escritos – elementos enriquecedores do texto, no caso de Orfeu, por evidenciar nuances da oralidade e linguajar típicos dos morros cariocas, bem como da época de escrita deste texto teatral – e sugere que o autor estava ligado à essa tendência literária de seu tempo. Tendência essa que permanece até os dias atuais:

Embora de natureza tipicamente oral, o vocabulário gírio já invadiu a linguagem da mídia, o que ajudou a sua maior divulgação, inclusive na escrita. Hoje a gíria aparece na TV, no rádio, no cinema, no jornal, atingindo até a literatura moderna, cujos escritores incorporaram a seu estilo contribuições da oralidade, quer na linguagem de suas personagens, quer nos seus narradores. (PRETTI, 2003, p. 111).

A obra *Orfeu da Conceição* registra traços do vocabulário popular através de influências espaciais (por ter sua trama desenvolvida no ambiente do morro carioca) e também temporais (por retratar personagens que viviam entre os anos de 1950 e 1960). Refletindo-se acerca das questões da oralidade em um texto teatral, sobretudo no caso daquele traduzido para outro idioma – de acordo com conceitos expostos por Susan Bassnet (2003) –, é ressaltada a importância da definição da proposta do trabalho tradutório de acordo com o objetivo final do texto teatral. Alguns textos dramáticos visam a leitura apartada da representação, embora essa tipologia textual alcance seu inteiro potencial somente através da encenação teatral. Nos textos teatrais direcionados à leitura, o trabalho tradutório é diferenciado, pois necessita ter em vista as situações extralinguísticas. Susan Bassnet (2003) destaca que Robert Corrigan (1961, apud BASSNET, 2003, p. 192), em um artigo sobre tradução para atores, afirma que, para o caso dos textos teatrais, está entre as tarefas do tradutor: “ouvir a voz que fala e ter em consideração o carácter gestual da linguagem, o ritmo e as pausas que ocorrem quando o texto escrito é falado.” (BASSNET, 2003, p. 192).

No caso de *Orfeu Negro*, o seu contexto sugere que o texto foi traduzido com vistas à leitura. A obra faz parte de uma coleção de livros denominada *Il mosaico dei poeti*, que contém autores brasileiros traduzidos para o italiano, selecionados pelo editor e pelo diretor, Emilio Mariano. No prefácio de *Orfeu Negro*, Mariano ressaltava que o filme sobre a obra *Orfeu da Conceição* – por meio de artifícios sonoros e musicais, cores e movimentos, e da representação “negra” – traduziu com sucesso a teatralidade do texto original de Vinícius de Moraes em linguagem cinematográfica. No entanto, a popularidade do filme fez com que o ponto de partida – o texto teatral – fosse em parte esquecido. Mariano pondera que Vinícius de Moraes transportou sem esforço os elementos do mito de Orfeu para o universo e para a mentalidade do povo brasileiro. Um Orfeu pobre, negro, vítima do ciúme e armadilhas em ritmo de samba, foi desenvolvido por Vinícius de modo simples e próximo do público leitor, sem maiores erudições e fiel à “cor” brasileira da época. Por este motivo, o diretor da

coleção – em consenso com o editor – acreditou que a tradução da obra *Orfeu da Conceição* para o italiano possibilitaria o contato de um novo público com o texto que deu origem à produção fílmica da peça teatral, e que *Orfeo Negro* continha em si razões emblemáticas para se destacar entre os volumes da coleção (da qual participou em outro volume também Carlos Drummond de Andrade, cuja tradução para o italiano foi revista por Murilo Mendes). Foi então conferida a Pasquale Aniel Jannini a incumbência de formar tal ponte entre as culturas brasileira e italiana através do trabalho tradutório com os textos de partida (*Orfeu da Conceição*, em português brasileiro) e de chegada (*Orfeo Negro*, em italiano).

A introdução de *Orfeo Negro*, elaborada por Jannini, traz informações úteis aos leitores, situando-os ao contexto brasileiro da obra. De acordo com o texto, em meados dos anos 20 houve uma redescoberta do Brasil, mas dessa vez pelos próprios brasileiros. A Semana de Arte Moderna (realizada na cidade de São Paulo, em 1922) rompera antigos modelos da cultura colonialista para então instaurar uma nova arte brasileira que, mesmo ligada à tradição, projetava-se com vistas ao futuro e revelava-se original, local e autônoma. Assim, estava agora em relevo uma realidade anteriormente suprimida: o Brasil, o seu povo, os seus costumes, o seu folclore, bem como a complexa e intensa espiritualidade embutida no imaginário cultural do país.

Essa espiritualidade é apresentada ao público leitor italiano na introdução de *Orfeo Negro* como resultado de uma formação peculiar do Brasil, que foi composto em grande parte por elementos da cultura europeia colonizadora e, ao mesmo tempo, por elementos oriundos de etnias africanas, que desenvolviam no país a sua força de trabalho e instauravam marcadamente seus traços culturais. Segundo Jannini (1961), essa mistura norteou o surgimento de uma “cultura brasileira”, transparecida no texto de Vinícius de Moraes e ressaltada pela presença do elemento negro.

O tradutor adverte aos leitores europeus, no entanto, sobre a percepção étnica negra para o caso brasileiro, não comparável à época aos parâmetros dos Estados Unidos da América, Porto Rico ou Cuba, por exemplo. Jannini (1961) infere que nestes países havia uma maior segregação racial entre negros e caucasianos, em que os primeiros buscavam estabelecer suas identidades e posições diante do mundo em que viviam. O tradutor completa tal pensamento dizendo que após a

abolição da escravatura, a sociedade brasileira passou a ter uma convivência interracial mais harmônica; ainda que a maior parte dos negros pertencesse naquele momento histórico a uma classe proletariada em condições sociais bastante desfavoráveis. Tal classe também era composta por “brancos” e mestiços e, na ótica de Jannini, as questões passíveis de gerar conflitos e preconceitos entre as pessoas no Brasil eram muito mais de ordem social que de ordem racial. O tradutor considera que essa condição aparece como fator de influência para que o negro tenha figurado como objeto de destaque na Literatura Brasileira, na poesia e na narrativa, desde as suas origens.

Jannini lembra ainda de outros autores, além de Moraes, que trabalharam a temática negra na Literatura Brasileira, como Castro Alves, Cruz e Sousa e Machado de Assis. Seguindo as inspirações surgidas na época das manifestações modernistas, Vinicius de Moraes realiza ao longo de sua obra uma profunda incursão em si mesmo, falando de amor (em geral, um amor sensual e repleto de fortes anseios), solidão, e ao tratar de questões externas ou de tendências realistas, busca abordar de modo participativo os problemas humanos e sociais.

Sobre *Orfeo Negro*, Jannini diz ainda que

V'è però in Vinicius – come si è visto – um angolo visuale affatto nuovo, nella meravigliosa ricerca del momento in cui le due civiltà, quella clássica – vale a dire europea – e quella negra, si fondano in un piano di umanità che le comprende e le trascende.¹ (MORAES, 1961, p. 23).

Acerca da temática negra abordada em *Orfeu da Conceição*, Vinicius de Moraes disse no prefácio da obra, datado em 19 de setembro de 1956, que a sua peça é uma homenagem ao negro brasileiro,

a quem, de resto, a devo; e não apenas pela sua contribuição tão orgânica à cultura deste país, - melhor, pelo seu apaixonante estilo de viver que me permitiu, sem esforço, num simples relampejar do pensamento, sentir no divino músico da Trácia a natureza de um dos divinos músicos do morro carioca. (MORAES, 1960, p. 15).

A nossa escolha pela obra *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e sua tradução em língua italiana, *Orfeo Negro* (feita por Pasquale Aniel Jannini) para este

¹ Está em Vinicius – come se viu – um ângulo visual completamente novo, na maravilhosa procura do momento em que duas civilizações, aquela clássica – vale dizer, europeia – e aquela negra, se fundem em um plano de humanidade que as compreende e as transcende. (Quando não aparecer nas traduções o nome do tradutor, significa que a tradução é nossa)

estudo relaciona-se, para além das motivações ligadas a gostos pessoais, ao interesse pela proposta intercultural que a ligação entre as obras traz em si: a observação de marcadores culturais na tradução italiana de um mito grego à brasileira. Esse texto desperta o interesse também pela sua temática relacionada à etnia negra e pela possível dedução (em 2014) do retrato da sociedade e dos morros cariocas entre os anos de 1950 e 1960, podendo ser considerado inovador em alguns pontos abordados até os dias atuais. A peça, que após ir aos palcos no ano de 1956 passou cerca de quatro décadas sem ser oficialmente encenada, ganhou novas versões recentemente, como a montagem do diretor de teatro brasileiro Aderbal Freire Filho (apresentada em 2010), e tem expectativas de realização na Broadway (objetivo antigo de Moraes) ainda no ano de 2014. Por muito tempo, a obra foi um ícone da imagem do Brasil em outros países, ganhando ainda mais visibilidade no exterior ao ser mencionada na biografia do presidente norte-americano Barack Obama. O texto de *Orfeu da Conceição* também foi amplamente retomado em 2013 – através de eventos e expressões artísticas diversificadas – pela ocasião do centenário de Vinicius de Moraes.

Siri Nergaard, de acordo com Even-Zohar (1978, apud NERGAARD, 2002, p. 20) destacou que no conjunto literário de determinada cultura há, basicamente, duas posições que as traduções podem ocupar: a “inovativa”² e a de “manutenimento”³. Zohar afirma que “Attraverso le opere straniere vengono introdotti nella propria letteratura elementi che prima non esistevano”⁴ (1978, apud NERGAARD, 2002, p.20). A tradução *Orfeo Negro* assumiu uma posição “inovativa” ao trazer elementos externos aos da cultura italiana ao público leitor da Itália, sendo estes incomuns e originais diante da formação cultural local.

É possível verificar no decorrer da obra que algumas expressões foram substituídas talvez não somente por critérios adotados por Jannini, mas também por fatores de ordem cultural. Na Itália, a noção de preconceito racial é diversa daquela do Brasil. Como foi dito anteriormente, de acordo com Jannini (1961), a formação sociocultural brasileira proporcionou uma convivência relativamente mais pacífica entre as diferentes etnias, reduzindo desse modo o impacto das diferenças entre as pessoas componentes da massa popular (o que não significa de modo algum que o

² “inovadora”

³ “conservadora”

⁴ Através das obras estrangeiras são introduzidos na própria literatura elementos que antes não existiam.

povo brasileiro seja isento de preconceitos e de atitudes extremadas a esse respeito). É comum no Brasil que pessoas da etnia negra ou de outras etnias eventualmente tratem-se como “neguinho”, “neguinha”, entre outras variações, sem que isso possa designar uma manifestação preconceituosa, mas de cunho afetivo. Essas palavras configuram na fala popular um modo afetivo de chamamento. Na Itália, de forma geral, abordar a etnia de uma pessoa no momento de chamá-la não é uma situação muito confortável ou pelo menos não é muito comum culturalmente. Trata-se de um país menos miscigenado, por isso os traços étnicos diferentes entre as pessoas acabam por tornarem-se mais evidentes na percepção do povo local. Assim, é comum observar que as palavras “neguinho” e “neguinha” que aparecem em *Orfeu da Conceição* são traduzidas por expressões como “mio caro” e “mia piccola cara”, respectivamente, em *Orfeo Negro*, expressando desse modo uma forma de correspondência semântica encontrada pelo tradutor na cultura de chegada. Tal solução tradutológica é consonante também com a conceituação de Aubert (1998):

A tradução, como qualquer outro ato de comunicação, de qualquer tipo ou natureza, é algo que ocorre entre indivíduos e entre grupos sociais. A tradução é, também, algo que tem lugar entre culturas, ideologias e visões de mundo distintas. (Aubert, 1998, p. 100).

Nossa pesquisa buscará observar também de que modo os conceitos de domesticação e estrangeirização de Venuti (1999) podem ser aplicados às escolhas do tradutor no que concerne aos aspectos culturais da tradução em relação ao texto original. Venuti (2002) traz a perspectiva de que

La traduzione è un processo che implica la ricerca delle attività tra lingue e culture – in particolare i messaggi simili e le tecniche formali – ma lo fa soltanto perchè confronta costantemente le differenze.⁵ (VENUTI, 2002, p. 385).

Aubert (2006) explicita que todas as línguas e atos enunciativos possuem marcas culturais, de tal modo que um texto culturalmente marcado demanda um posicionamento diferenciado na prática tradutória e no estudo de seus elementos textuais de ordem linguística, extralinguística, gramatical e discursiva. Os termos e

⁵ A tradução é um processo que implica a pesquisa das atividades entre línguas e culturas – particularmente as mensagens semelhantes e as técnicas formais – mas o faz somente porque compara constantemente as diferenças.

expressões considerados relevantes no contraste comparativo entre original e tradução são denominados no nosso estudo – de acordo com a definição de Aubert (2006) – como *marcadores culturais* (AUBERT, 2006, p. 25).

Orfeu da Conceição possui entre seus importantes aspectos a qualidade de ser capaz de aproximar duas realidades diferentes – a brasileira e a italiana dos anos 50 e 60 – através de sua tradução para o idioma italiano. Ao ser traduzida, a obra confronta visões de um mesmo tempo, mas de espaços diferentes. A obra é também caracterizada por fortes referenciais socioculturais. Assim sendo, a presença de marcadores culturais no texto é uma constante, proporcionando diversos elementos para observação no texto de chegada. Para trabalhar com a tradução destes elementos textuais e marcadores culturais, foi escolhido o método de quantificação e classificação denominado *Modalidades de tradução*, proposto por Francis Henrik Aubert, elaborado com base nas pesquisas anteriormente desenvolvidas por Vinay e Dalbernet em 1958.

A base descritiva do método encontra-se no artigo publicado em 1998 pelo autor na revista TradTerm: “Modalidades de Tradução: Teoria e Resultados”. O artigo aborda os limites mínimo e máximo alcançados pela metodologia criada inicialmente por Vinay e Dalbernet, com a reelaboração das ferramentas de classificação consideradas anteriormente.

Para fins práticos, Aubert (1998) determinou duas modalidades principais de tradução: a tradução direta e a tradução indireta. Na tradução direta, encontram-se englobados os processos de ordem gramatical, que tratam de componentes estruturais e referentes à sintaxe, ao léxico e à morfologia do idioma de chegada. Incluem-se nessa modalidade os processos de transcrição, transposição, decalque, empréstimo e tradução literal. A tradução indireta, por sua vez, trata dos processos realizados para assegurar maior correspondência entre texto de chegada e de partida, considerando artifícios para a interpretação adequada de sua mensagem e aspectos socioculturais manifestos no entorno do texto e ali representados através de elementos de tradução intersemiótica, adaptação, modulação, explicitação/implicitação. Há também as modalidades correção, acréscimo e erro apresentados por Aubert (1998), embora não estejam especificados pelo autor entre as classificações dos casos de tradução direta e tradução indireta.

Dada a aplicação ideal do método de Aubert (1998) para a análise da tradução com vistas ao tratamento estatístico dos dados levantados em nossa pesquisa, nos próximos capítulos segue-se a abordagem do corpus de marcadores culturais – obtidos pelo cotejo entre as obras *Orfeo Negro* e *Orfeu da Conceição* – e considerados à luz deste modelo de pesquisa tradutológica.

CAPÍTULO 1

VINICIUS DE MORAES: *ORFEU DA CONCEIÇÃO* E *ORFEO NEGRO*

1.1 Vinicius de Moraes e a criação de *Orfeu da Conceição*

Marcus Vinitius da Cruz e Mello Moraes, autor conhecido como Vinicius de Moraes, nasceu em 19 de outubro de 1913, no Rio de Janeiro. Desde a infância realizou incursões no mundo literário por influência de seu pai, o poeta Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, amigo de Olavo Bilac. Em 1929 bacharelou-se em Letras e, no ano seguinte, ingressou na faculdade de Direito no Centro Acadêmico de Estudos Jurídicos e Sociais (CAJU), no Rio de Janeiro. Em 1933, formou-se em Direito e publicou seu primeiro livro, *O caminho para a distância*, pela livraria e editora de Augusto Schmidt. A partir de então iniciou sua trajetória autoral, publicando livros e poemas em jornais e revistas, recebendo prêmios e inserindo-se cada vez mais na cena literária brasileira também por meio do contato e amizade com autores como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (que conhecera em 1936), Mario de Andrade (de quem se tornara amigo em 1940) e João Cabral de Melo Neto (com quem travou amizade em 1945), por exemplo, sendo que este último incentivou e influenciou decisivamente o lançamento da obra *Orfeu da Conceição* de Moraes, em 1954.

Em um livro da série “Encontros”, organizado por Sergio Cohn e Simone Campos, foram reunidas importantes entrevistas concedidas por Vinicius de Mores a diversos meios de comunicação de seu tempo, nas quais revelou detalhes de sua vida e obra. Em 12 de junho de 1967, Moraes – que era membro do Conselho Superior de Música Popular Brasileira – foi entrevistado para o MIS (Museu da Imagem e do Som) do Rio de Janeiro por Lúcio Rangel, Otto Lara Resende e Ricardo Cravo Albim. Nessa entrevista o autor relatou o processo criativo da obra *Orfeu da Conceição*, assim como o contexto de sua vida pessoal a que a obra estava relacionada.

Moraes conta ali que em meados de 1938 viajou para a Inglaterra graças a uma bolsa de estudos para a Universidade de Oxford - a primeira bolsa que o Conselho Britânico concedeu para um brasileiro. Ali realizou um curso de língua e literatura inglesas que foi muito importante para sua formação cultural, sendo este um momento em que se dedicou intensamente à leitura, à escrita e ao contato com a poesia inglesa, sobretudo a de Shakespeare. Como resultado destes estudos, o autor tornou-se Doutor em poemas metafísicos ingleses. Nessa fase, seu contato com o teatro, a música e o cinema também se estreitaram e mais tarde Vinicius tornou-se crítico de cinema. Casou-se em 1939 por procuração com Tati (Beatriz Azevedo de Mello), sua primeira esposa, que havia conhecido no Brasil antes de sua viagem. À época, Tati morava em Londres e ele em Oxford. Naquele ano, foram passar as férias de verão na França e presenciaram a movimentação para a segunda guerra em Paris. Ao tentarem voltar para a Inglaterra, o Conselho Britânico não autorizou o regresso, uma vez que havia submarinos alemães no Canal da Mancha atingindo os navios que ali circulavam. Desse modo, foi necessário que fossem para Portugal, onde permaneceram por dois meses. Assim que retornaram ao Brasil, Moraes iniciou os estudos visando prestar concurso para o Itamaraty.

Em meados de 1940 foram morar no Rio de Janeiro, na casa de Carlos Leão, arquiteto, amigo e concunhado de Moraes – Tati é irmã de Beatriz, esposa de Carlos. De acordo com o relato do autor, certa noite ele estava na casa de Leão lendo sobre o mito de Orfeu, que sempre o interessou muito por conta do conceito do poeta músico, do “poeta total” (COHN & CAMPOS, 2007), assim como pela relação de amor sublime por Euridice. De acordo com Castello (1994), a edição de Orfeu lida por Moraes nessa ocasião foi escrita pelo autor italiano Calzabígi, no século XVIII, musicada à época pelo alemão reformador da ópera, Cristoph Gluck.

A edição de Calzabígi contava a história do mito de Orfeu – músico, cantor e poeta da Trácia, considerado o inventor da cítara. Seu canto era tão envolvente, que era capaz de amansar as feras que o seguiam, domar os ímpios, calar as sereias; enfim, fazia com que a força selvagem e incontrolável da natureza se aquietasse. Por esse motivo, recebeu a lira de Apolo, deus da música e seu próprio pai. Orfeu se apaixonou por Euridice e casou-se com ela. Mas, picada por uma serpente, Euridice morreu. Inconformado, Orfeu desce até o mundo dos mortos a fim de buscá-la. Após uma série de acontecimentos, chega ao trono de Hades e obtém do rei dos mortos a

promessa de que Eurídice poderia voltar com ele ao mundo dos vivos com uma condição: não poderia olhar para ela até o fim da viagem. Quando já haviam atingido a luz do sol, Orfeu angustiou-se pois não tinha certeza de que Eurídice o estava seguindo, não resistiu e voltou-se para trás. No mesmo instante, Eurídice transformou-se novamente em espectro e Orfeu a perdeu para sempre.

O autor Julio Diniz (2011), no livro “Vinicius de Moraes – O poeta da vida”, afirma que o mito de Orfeu acompanhou o poeta durante toda a sua vida. Diniz (2011) pondera que a distância entre a realidade e a fantasia, a luz e a sombra, a vida e a morte, o corpo e o espírito, o concreto e o abstrato, é, às vezes, nenhuma para Moraes.

A ideia de escrever *Orfeu da Conceição* – a adaptação do mito grego ao ambiente de uma favela carioca – surgiu durante uma visita de Moraes à favela da Praia do Pinto, juntamente com o escritor Waldo Frank, em 1942. Na ocasião, de acordo com Castello (1994), Frank encantou-se com o ritmo, a dança e a sensualidade dos negros da favela que visitava, e comentou com Moraes: “Eles parecem gregos”, “Gregos antes da cultura grega” (CASTELLO, 1994, p. 182).

Segundo o website oficial de Vinicius de Moraes (<http://www.viniciusdemoraes.com.br>), a incursão nas favelas, nos terreiros de candomblé, na região do Mangue e nas escolas de samba da cidade, mergulharam o poeta em uma realidade afro-brasileira que não vivera até então. O comentário de Frank e a imagem dos negros permaneceram na mente do autor, até a chegada da mencionada noite na casa de Carlos Leão.

Enquanto realizava a leitura de Orfeu, acontecia uma batucada no morro do Cavalão, ao lado de onde estava, entre meia-noite e uma hora da manhã. Assim, de improviso surgiu a ideia da criação de *Orfeu Negro*, uma proposta de fusão do poeta sublime ao poeta popular. Moraes associou o morro “negro” a uma série de elementos de uma Grécia “branca”, trazidos pela obra, conforme o autor, através de paixões, música e poesia.

Nessa mesma entrevista para o MIS, de 1967, Moraes recordou que escrevera o primeiro ato todo naquela noite, indo dormir exausto após contemplar a vista da Baía da Guanabara ao amanhecer. Até então, o nome do personagem Orfeu da Conceição ainda não havia sido escolhido. Até que o segundo ato fosse escrito, passaram-se seis anos (de acordo com o prefácio escrito por Moraes na

primeira edição de *Orfeu da Conceição*). Já segundo Castello (1994), esse intervalo teria sido de cinco anos, quando Moraes já estava instalado no posto de vice-cônsul brasileiro em Los Angeles.

Vinicius explicou – ainda na entrevista de 1967 - que durante o intervalo entre a escrita do primeiro e a do segundo ato ele estava buscando uma solução diferente daquela do mito grego - “uma solução mais realista”, nas palavras de Vinicius - para a questão da descida de Orfeu ao inferno. Entre 1947 e 1948, enquanto estava em Los Angeles, ocorreu-lhe inserir o inferno de *Orfeu Negro*, até então o nome do protagonista de sua obra, no carnaval carioca. Moraes relatou que propôs como ambientação para essa parte da peça um baile de gafeira, “Uma gafeira com uma decoração meio infernal” (COHN & CAMPOS, 2007, p.39). Assim, tendo encontrado uma solução que o satisfizesse, escreveu o segundo e terceiro atos ainda em Los Angeles. Todavia, perdeu o terceiro ato durante uma viagem de avião e não conseguiu mais recuperá-lo.

Ainda sobre a solução encontrada, Calil (1995), considerando a relação entre os morros e o restante da cidade do Rio de Janeiro, elucida que a “associação entre o inferno e a cidade em pleno Carnaval permite ao poeta, além do elogio da folia, elaborar uma metáfora poderosa: Orfeu, quando desce à cidade, revela seu caráter secreto, *a cidade como inferno da favela*, vista até então como o lugar do idílio e da beleza” (CALIL, 1995, p.12). A esse respeito, Moraes explicou que, ao transportar o mito de Orfeu para o morro carioca, tudo o que fez foi

colocar nas mãos de um herói de favela, em lugar da lira helênica, o violão brasileiro, e submetê-lo ao sublime e trágico destino de seu homônimo grego – destino que levou, mediante a integração total pela música, ao conhecimento do amor no seu mais alto e belo sentido e, pelo amor, às forças incontáveis da paixão, à destruição eventual da harmonia em si mesmo e no mundo em torno e, finalmente, à sua própria morte. (sem data, apud CALIL, 1995, p. 48).

A influência de João Cabral de Melo Neto foi muito importante para a história da obra *Orfeu da Conceição*. Vinicius havia entrado para o Itamaraty desde fins de 1943, ao passo que João Cabral começou a trabalhar ali por volta de 1945 na mesma divisão, que era a Divisão Cultural. Atuaram juntos em alguns projetos culturais, como, por exemplo, o do semanário *Flan*, de Samuel Wainer. A partir daí, passaram a ser amigos próximos e mais tarde partiram ao mesmo tempo para seus respectivos postos, Moraes para Los Angeles e Cabral para Barcelona. Quando

Moraes retornou dos Estados Unidos, comentou com Cabral sobre o projeto de *Orfeu Negro*, com o qual estava desanimado, especialmente porque havia perdido parte do material e por isso havia desistido de lhe dar continuidade. Nessa ocasião, em 1953, encaminhou os originais da peça para que Cabral os analisasse. No dia seguinte, Cabral procurou Moraes para dar seu parecer: “Os dois primeiros atos estão ótimos. O terceiro, péssimo” (CASTELLO, 1994, p. 126). E continuou: “Vamos, o que está esperando? Reescreva!” (CASTELLO, 1994, p. 126). Moraes então começou a reescrever o terceiro ato, desejando participar de um concurso de teatro para o IV Centenário do Estado de São Paulo, que ocorreria no ano seguinte. Participaram do concurso também autores como Joel Silveira, Nelson Rodrigues, Hélio Pellegrino e Otto Lara Resende. João Cabral de Melo Neto sugeriu o novo título da obra que, de *Orfeu Negro*, passou a chamar-se *Orfeu da Conceição* (CASTELLO, 1994, p.126).

Moraes foi um dos premiados do concurso, e de acordo com ele “aquilo não adiantou nada porque realmente não havia teatro negro no Brasil” (COHN & CAMPOS, 2007, p.44) – somente iniciativas ainda incipientes de Abdias do Nascimento, e poucas montagens de teatro folclórico por Solano Trindade – o que não dava possibilidade de trabalhar uma peça com a complexidade de *Orfeu da Conceição*. Sobre a peça e sua vitória no concurso, disse Moraes:

Me lembro que acabei de bater à máquina o final da peça no trem que me levou à São Paulo, nas vésperas do encerramento. A peça mereceu um dos três primeiros prêmios, mas não foi montada porque era muito complexa (PECCI, 1994, p. 248).

Dessa forma, Moraes mais uma vez tornou a guardar seu texto e partiu para Paris, que era seu segundo posto como diplomata.

A primeira edição em livro de *Orfeu da Conceição* (referencial para a discussão dessa pesquisa) foi publicada pela Editora Imprensa Nacional em 1956; a peça, no entanto, já havia sido publicada em 1954, na Revista Anhembi (CASTRO, 2003).

1.2 Vinicius de Moraes e a produção do filme *Orfeu da Conceição*

Em 1955, Vinicius de Moraes conheceu Mary Menson, diretora da Cinemateca Francesa, em um jantar oferecido pela Panair do Brasil na França, no qual comentaram sobre o Brasil e Menson se lembrou de Sacha Gordine, um produtor francês simpatizante do Brasil, que desejava realizar um filme com uma temática brasileira. De acordo com Castello (1994), Menson perguntou a Moraes se ele teria alguma história que pudesse interessar a Gordine, e o poeta desconversou, dizendo que não tinha história alguma. Menson então ressalta os feitos de Gordine: “Foi o homem que lançou Gérard Phillipe, Simone Signoret... Ele não é pouca coisa” (CASTELLO, 1994, p. 180). Assim, com as insistências da diretora, Moraes se propôs a pensar em algo, e recordou-se então de *Orfeu da Conceição*. Entrou em contato com Gordine e contou sobre o encontro com Mary Menson, explicando-lhe sobre a proposta de seu Orfeu. Gordine solicitou uma sinopse dessa trama, que Moraes produziu em cerca de quinze dias. O produtor aprovou o material de Moraes, que começou a trabalhar no roteiro do filme *Orfeu Negro* (título da adaptação para o cinema da peça *Orfeu da Conceição*), que ficou pronto em um mês. Pecci (1994) relata que Gordine julgou o roteiro pouco comercial, solicitando a Jacques Viot uma readaptação. Posteriormente, o diretor Marcel Cammus, adicionou novos elementos à trama de Viot.

Apesar de ter gostado da ideia, Gordine estava passando por um momento de quase falência. Pecci (1994) relata que o filme em que o produtor estava trabalhando – *L'affaire Seznec* – tivera sua filmagem proibida quando todos os contratos já haviam sido firmados. Ainda assim, Moraes e Gordine levaram adiante a ideia do filme.

De acordo com Castello (1994), Moraes e Lila, sua terceira esposa, convidaram Sacha Gordine para uma feijoada no apartamento deles em Paris, onde estariam outros convidados como Jerusa Carvalho (melhor amiga de Lila) e seu namorado marroquino, Raymond Pinto. Moraes e Gordine conversam sobre as dificuldades para produzirem o filme, em cujo potencial têm confiança, embora necessitassem encontrar apoio financeiro para sua realização (após este encontro, Gordini e Moraes chegaram a circular pelo Brasil em busca de patrocínio para o

filme no final de 1955, mas não tiveram sucesso). Raymond Pinto interessa-se e pede a Moraes que conte mais sobre a peça. Moraes aproveita a ocasião e improvisa uma leitura do primeiro ato da adaptação de *Orfeu da Conceição* com atores brasileiros presentes. O marroquino, ao final da leitura, anunciou: “Filme eu não financio, mas uma peça de teatro me interessa” (CASTELLO, 1994, p. 183).

Para essa mesma ocasião fora convidado Haroldo Costa, ator negro que estava em Paris com a *Brasilianna*, uma companhia de dança e folclore brasileiro que estava se apresentando no Théâtre de l'Étoile. O grupo passava por dificuldades com o fisco francês e precisava de um atestado oficial de qualidade para conseguir uma isenção de imposto. Costa então procurou Moraes e os dois se tornaram amigos. Na leitura improvisada da peça, Haroldo leu, e representou dali em diante, o papel de Orfeu no teatro.

Ao sair dos palcos para as telas de cinema, *Orfeu da Conceição* não levou consigo as mesmas músicas que fizeram parte da peça teatral. Sacha Gordiner solicitou uma nova trilha musical para o filme e, além de duas composições de Luis Bonfá (“Manhã de Carnaval” e “Samba de Orfeu”, com letras de Antonio Maria), surgiram mais três composições de Jobim e Moraes: “O nosso amor”, “Frevo” e “A Felicidade” (PECCI, 1994, p. 284). O filme *Orfeu da Conceição* foi lançado em 1959, com produção ítalo-franco-brasileira.

Em entrevista a Tarso de Castro, Jaguar e Luiz Carlos Maciel, originalmente publicada no *Pasquim* em agosto de 1969, Moraes relatou sua opinião acerca do filme *Orfeu Negro*. O autor afirmou na ocasião que o filme fora uma das maiores decepções de sua vida. Ainda não havia visto o “copião” quando recebeu a notícia em Montevideu – no Consulado Geral, cercado de amigos e da imprensa – de que o filme havia recebido a Palma de Ouro em Cannes. Nesse momento, vibrou com o acontecimento, acreditando que havia sido um acerto (dentro de suas concepções). Em um depoimento publicado em 14 de junho de 1959 no *Diário Carioca*, o autor disse: “As glórias não me interessam. Mas conservo sinceramente como uma das mais fortes emoções de minha vida o momento em que recebi a notícia de que *Orfeu do Carnaval* triunfara em Cannes” (PECCI, 1994, p. 285).

Quando Moraes retorna ao Brasil, o presidente Juscelino Kubitschek o convida para a primeira exibição privada do filme no palácio, junto de sua família e

cerca de três profissionais franceses da produção. Moraes conta sobre sua sensação diante da projeção nas seguintes palavras:

Eu tive um choque tão grande durante a projeção que me esgueirei e fui embora, porque senti que não poderia enfrentar aqueles franceses quando as luzes se acendessem, eu era até capaz de partir para a porrada com eles. Por aí vocês podem imaginar o que eu penso do filme. (COHN & CAMPOS, 2007, p.116).

Em uma entrevista a Lourenço Dantas Mota, Frederico Branco e Nilo Scalzo, publicada no jornal “O Estado de São Paulo” anos mais tarde, em 1979, Moraes expressou que, em sua opinião, a readaptação feita por Cammus enfraqueceu o filme, ainda que tenha obtido diversos prêmios, como a mencionada Palma de Ouro em Cannes e o Oscar em Hollywood, em 1959. É muito provável que Moraes não estivesse a par das mudanças incluídas no roteiro por Marcel Cammus. Todavia, ao longo da entrevista o autor apresenta uma apreciação do filme um tanto diferente da anterior. De fato, Vinícius declara que, embora não o considere um filme condizente com o que ele havia sonhado para *Orfeu da Conceição*, tantos prêmios atestam, no entanto, que se trata de um bom filme do ponto de vista comercial, tendo sido sempre reapresentado em diversas capitais (como Buenos Aires, Nova York, Paris e Londres, por exemplo), geralmente em cinemas de arte. Acerca desse aspecto, Moraes discordava do teor exótico dado à trama: “Essa história de se puxar demais pelo ‘exotique’ não pegou nada bem.” (COHN & CAMPOS, 2007, p.214).

1.3 Vinicius de Moraes e a montagem da peça *Orfeu da Conceição*

Orfeu da Conceição foi um ícone do teatro musical brasileiro e, nas palavras de Calil (1995),

introduziu uma qualidade lírica rara no teatro brasileiro, resultante de uma alta concentração de poesia num texto em que estão habitualmente harmonizadas as linguagens alta e a vulgar, que, para a época, faz uso desabusado da gíria. (CALIL, 1995, p.11).

Calil (1995) prossegue, inferindo que: “Não surpreende, portanto, a escolha do gênero – tragédia, mas com adjetivo, ‘tragédia carioca’, para sublinhar a opção pelo aqui-e-agora, enunciado simplesmente como ‘tempo: o presente’. A carga dramática do mito do cantor que perde a musa e cala, temperada com uma quedinha pela melancolia, que estimula os músculos da criação, a perspectiva de falar da dignidade dos negros para brancos indiferentes, a possibilidade de mesclar teatro com música, por meio de canções que surgem naturalmente da lira de Orfeu, tudo converge para uma experiência que marcará fundo a obra de Vinicius. Sabe-se que ele, apesar das queixas com relação ao resultado financeiro da montagem, sempre prezou a obra e sua encenação” (CALIL, 1995, p. 11).

Em 1956, o autor precisou pedir uma licença-prêmio do cargo de diplomata para que pudesse acompanhar a montagem da peça *Orfeu da Conceição* no Brasil e realizar os ajustes necessários. Segundo Moraes (conforme prefácio da primeira edição de *Orfeu da Conceição*), os ensaios e a produção da peça foram realizados em apenas três meses. A equipe profissional era composta por um grupo de peso: o diretor Leo Jusi, o cenógrafo Oscar Niemeyer, o compositor Antônio Carlos Jobim, a figurinista Lila de Moraes, a coreógrafa Lina de Luca e o pintor Carlos Scliar, bem como um elenco de 45 atores. *Orfeu da Conceição* estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956, às 21 horas, sendo que o espetáculo ficou em cartaz até o dia 30 de setembro de 1956 (CALIL, 1995). Segundo Castello (1994), “O Orfeu tem, depois, uma temporada que atravessa todo o mês de novembro no Teatro República, na Lapa”.

De acordo com o website oficial de Vinicius de Moraes, foi a primeira vez, na história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que atores negros pisaram em seu

palco. Calil (1995) relata que o diretor Leo Jusi e o ator Abdias do Nascimento reforçavam a Moraes o quanto seria importante para o negro brasileiro a montagem de *Orfeu da Conceição*, sugerindo-lhe por vezes que, se necessário, trabalhariam até mesmo sem pagamento para a realização desse projeto. Ambos consideravam a peça da maior importância para o teatro brasileiro e para consolidar a dignificação da figura do negro no Brasil.

Vinicius de Moraes conheceu Tom Jobim em 1956 e com ele compusera as músicas de *Orfeu da Conceição*. Moraes buscava um músico popular e certa noite, quando conversava sobre o assunto com Lúcio Rangel e Haroldo Barbosa em um bar, Rangel sugeriu Tom Jobim, ainda anônimo à época. Moraes já o havia visto antes, entre 1952 e 1953, no *Clube da Chave*, no Rio de Janeiro, onde também conheceu João Gilberto, João Donato, entre outros nomes da Bossa Nova. Nessa noite, Jobim estava na mesa ao lado quando Moraes, Rangel e Barbosa o chamaram para juntar-se a eles. Moraes então fez a proposta de musicar *Orfeu da Conceição* a Jobim e levou a peça *Orfeu da Conceição* até sua casa para que ele a lesse e examinasse. Jobim aprovou o material, nascendo assim a parceria entre ambos e, naquele momento, a composição de diversos sambas que constavam da peça. A parceria entre Vinicius de Moraes e Tom Jobim era profícua na composição de músicas, até mesmo à distância. Como exemplo, o samba “A Felicidade”, tema do filme *Orfeu Negro*, foi feito pelo telefone, uma vez que nesse período Moraes havia regressado ao seu posto de trabalho como diplomata em Paris. Os compositores comunicavam-se também através de cartas, como a que fora enviada por Jobim a Moraes em 1957, na qual relatou o sucesso do samba “Se todos fossem iguais a você” no Brasil, lançado pela peça *Orfeu da Conceição*. Segundo Pecci (1994), “Um dos méritos da peça ‘*Orfeu da Conceição*’ foi provocar a junção de Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes, que não tardaram a revelar uma fecunda e excelente continuidade criativa em quase sessenta canções que criaram juntos” (PECCI, 1994, p. 256).

Em relação à Itália, até o momento não foram localizados registros oficiais de encenação da peça *Orfeu da Conceição*, mas em uma das correspondências de Lygia de Moraes, irmã do autor, datada de 23 de setembro de 1958 e enviada para Moraes a partir do Rio de Janeiro, é descrita uma possibilidade, ainda que não

confirmada, de que a peça possa ter sido, de alguma forma, levada a palcos italianos. Na carta, Lygia dizia:

Tom me disse ontem, no telefone, que uma pessoa que se não me engano se chama Odette Lara, e que está na Itália no momento, pede a peça Orfeu ainda, porque conseguiu interessar na mesma o pessoal de teatro na Itália. Tom me disse que te escreveria a respeito e, se você quiser, eu tenho ainda uma cópia comigo, daquelas que eu mimeografei. Ela explicou que queria a peça, aliás sem compromisso, mas que as pessoas com as quais está em contato se demonstraram muito interessadas em vê-la, com esperanças de que seja montada em teatro na Itália. (CASTRO, 2003, p. 245).

Ainda que não tenha sido confirmada a montagem de *Orfeu da Conceição* na Itália, sabe-se que anos mais tarde, Vinicius de Moraes e a atriz Odette Lara desenvolveram uma parceria musical, lançando em conjunto o disco *Vinicius e Odette Lara* em 1963, no Brasil.

Ainda na entrevista a Tarso de Castro, Jaguar e Luiz Carlos Maciel (publicada no Pasquim, em agosto de 1969), Vinícius comenta sobre suas concepções e perspectivas para a peça *Orfeu da Conceição* à época. Sobre o teatro, afirmou: “Eu particularmente acho o teatro chatíssimo, não vou nunca. Mas o curioso é que gosto de escrever teatro.” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 116). O autor pensava com convicção em montar novamente a peça com ideias novas, transformando-a em dois atos e talvez inserindo mais músicas. Havia ainda um projeto paralelo de incentivo americano, que o interessava sob o ponto de vista financeiro: produzir este musical na Broadway. Planejava ir aos Estados Unidos em setembro do mesmo ano dessa entrevista para tratar do assunto. Não foram encontrados registros sobre os desdobramentos de tal empreitada.

1.4 Pasquale Aniel Jannini e *Orfeo Negro*

Orfeo Negro – tradução em italiano da obra *Orfeu da Conceição*, feita por Pasquale Aniel Jannini – foi publicada em 1961 pela Nuova Accademia Editrice de Milão. Não foram encontrados registros sobre uma proximidade entre Moraes e Jannini ou diálogos entre os dois sobre a tradução. As biografias de Moraes consideradas neste trabalho, de Castello (1994) e Pecci (1994), não assinalam o lançamento da tradução em italiano. Tal informação, no ano de 2014, é encontrada no website oficial de Vinicius de Moraes, na seção *Vida e Obra*, na qual se menciona na cronologia biográfica de Moraes, a publicação da obra em 1961: “Publica pela Nuova Accademia Editrice, em Milão, a tradução italiana de Orfeu Negro, feita por P. A. Jannini”.

O tradutor Pasquale Aniel Jannini (Busto Arsizio, 06/08/1921 – Roma, 05/08/1988) foi um ensaísta, tradutor e professor universitário italiano, tendo atuado principalmente na Universidade La Sapienza de Roma. Formado na Università Cattolica del Sacro Cuore de Milão, era um francesista, que começara a ensinar a língua francesa na *Scuola di Avviamento “Cavalieri” di Milano*, depois no *Liceo* e, posteriormente, como professor assistente de Língua e Literatura Luso-brasileira junto à Università Bocconi, também em Milão. Torna-se professor titular de Língua e Literatura Francesa em 1968, assumindo sua cadeira no *Magistero di Roma*, cidade onde passa a dirigir o *Istituto di Letteratura Francese*. Dirigiu também a Revista *Sì & No* e foi co-diretor dos *Quaderni del Novecento Francese* e dos *Quaderni del Seicento Francese*. Era especializado na obra de Apollinaire, dedicando-se ainda aos estudos de vanguardas literárias, principalmente ao futurismo e à figura de Filippo Tommaso Marinetti. Escreveu também para a revista de Italianística *Il Veltro*, fundada em 1956 em Roma por Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti com o subtítulo “*Rivista della civiltà italiana*”, substituído mais tarde por “*Rassegna di vita italiana*”. Tal publicação surgiu como revista oficial da *Società Dante Alighieri*, cujo presidente era Ferrabino, e obteve grande sucesso de público pela variedade de temas abordados, de caráter literário em sua maior parte.

Jannini dedicou-se ainda aos estudos literários em língua portuguesa, do Brasil e de Portugal, e à tradução. Além de *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de

Moraes, traduziu outros autores, textos e obras para o italiano. Em sua publicação *Le più belle pagine della Letteratura Brasiliana*, publicada em 1957, o tradutor apresentou a Literatura Brasileira ao leitor italiano por um viés cronológico e estilístico, no qual traçou um panorama de momentos históricos do Brasil, apresentando autores nacionais, bem como suas características e influências mediante trechos de poesia e prosa traduzidos. Lançado em 1959, seu livro *Storia della Letteratura Brasiliana*, também propõe um panorama da Literatura Brasileira, mas dessa vez mediante uma abordagem descritiva de autores e obras. Sobre *Orfeu da Conceição*, Jannini escreveu:

Vinicius de Moraes si è occupato con successo di teatro. Conviene ricordare il suo *Orfeu da Conceição* (1956), opera drammatica di intenso lirismo, ove il mito classico di Orfeo ed Euridice si rinnova sullo sfondo di una Rio popolare di negri⁶ (JANNINI, 1959, p. 209).

E prossegue dando seu parecer sobre o autor Vinicius de Moraes (1959):

Non è dato sapere quale potrà essere il seguito dell'avventura poetica di Vinicius de Moraes, ma allo stato attuale è facile prevedere che la sua fama si consoliderà e il suo nome sarà messo accanto a quello di un Pablo Neruda, ad esempio, poeta che ha anche tradotto alcune opere del brasiliano.⁷ (JANNINI, 1959, p. 209).

O tradutor recebeu em 11 de setembro de 1956 um título honorífico da “Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul” (ONCS). De acordo com o website do Itamaraty:

Enquanto a Ordem Imperial do Cruzeiro se destinava a dignitários brasileiros e estrangeiros, a ONCS ficou restringida a personalidades estrangeiras. Sua concessão dá-se por decreto presidencial, configurando-se em ato de relações exteriores. É a mais alta condecoração brasileira atribuída a cidadãos estrangeiros.

A publicação da obra *“Un’espressione della lirica brasiliana: Jorge de Lima”* em 1955, pelo Istituto Editoriale Cisalpino em Milão, pode ter sido um dos motivos para o recebimento deste título honorífico.

⁶ Vinicius de Moraes ocupou-se de teatro com sucesso. Convém lembrar o seu *Orfeu da Conceição* (1956), obra dramática de intenso lirismo, onde o mito clássico de Orfeu e Euridice se renova sob a perspectiva de um Rio popular de negros.

⁷ Não se sabe qual poderá ser o próximo passo da aventura poética de Vinicius de Moraes, mas no atual status é fácil prever que a sua fama se consolidará e o seu nome será posto ao lado de um Pablo Neruda, por exemplo, poeta que também traduziu algumas obras do brasileiro.

Além de seu interesse pela Literatura Brasileira, pode-se inferir a hipótese de que Jannini tenha tomado contato com Vinicius de Moraes e a obra *Orfeu da Conceição* nesse período por duas razões: Moraes estava no Brasil nessa ocasião e trabalhava no Itamaraty. Além disso, a peça estreou nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro cerca de duas semanas após o recebimento desse título pelo tradutor no Brasil.

Jannini recebeu dois títulos similares ao recebido no Brasil também na França: Cavaliere dell'Ordine delle Plame Accademiche (pour les Services rendu à la Culture Francaise) em Paris, em 11 de fevereiro de 1970; e Ufficiale dell'Ordine delle Palme Accademiche (pour les Services rendu à la Culture Francaise), também em Paris, em 22 de agosto de 1977.

1.5 Breve reflexão sobre o contexto editorial da recepção da tradução *Orfeo Negro* na Itália

Conforme observa Torquato (2007), na década de 50, há um intenso crescimento tanto no número de publicações quanto na variedade de autores traduzidos pela primeira vez na Itália. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, por exemplo, foram apresentados aos leitores italianos por antologias dedicadas exclusivamente às poesias de cada um. Além da inserção de novos autores, foram também retraduzidos dois romances de Machado de Assis, e Jorge Amado liderou o elenco de autor mais traduzido, com cinco de seus livros vertidos em italiano.

A autora infere que

“a representação de um país dos trópicos, exótico aos olhos dos europeus, agradou ao público italiano a ponto de impulsionar o interesse dos leitores pela nossa literatura, e prova disso é o fato de que Jorge Amado permanecerá, nas décadas seguintes, como um dos ficcionistas brasileiros mais traduzidos na Itália.” (TORQUATO, 2007, p. 6).

O poeta italiano Giuseppe Ungaretti, que viveu no Brasil entre os anos de 1936 e 1942, dedicou-se a traduzir autores brasileiros não só no tempo em que lecionou na Universidade de São Paulo, mas também quando retornou à Itália. Torquato (2007) ressalta que Ungaretti já era um poeta consagrado pela crítica e, por esse motivo, suas traduções e seus ensaios sobre a literatura brasileira despertavam o interesse do público italiano. Ungaretti traduziu autores como Oswald de Andrade, José de Anchieta, Tomás Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Murilo Mendes. Muitas de suas traduções foram publicadas em periódicos, mas ainda assim o poeta italiano contribuiu marcadamente para a difusão da literatura brasileira na Itália. Através de seu trabalho tradutório, Ungaretti colaborou para ampliar a influência da Literatura Brasileira no sistema cultural italiano, “instigando o público a ultrapassar os clichês e aprofundar, através da poesia, o seu conhecimento sobre aquela terra distante” (TORQUATO, 2007, p. 7).

Edoardo Bizzarri também contribuiu para a divulgação da Literatura Brasileira na Itália por meio de suas traduções para o italiano de textos de Guimarães Rosa,

por exemplo. Pasquale Aniel Jannini também colaborou para essa divulgação neste período, traduzindo *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Rosa.

Torquato (2007) destaca que as traduções realizadas por Bizzarri favoreceram uma abertura ainda maior do pensamento dos italianos no que diz respeito à imagem do Brasil até então, haja vista que a narrativa de Guimarães Rosa mostra uma nova faceta do Brasil, desconhecida por boa parte dos leitores italianos.

Ainda segundo a autora,

“Não seria equivocado afirmar que a década de 60 representou um passo importante para as traduções de literatura brasileira na Itália e em outros países, dado o aumento significativo do número de traduções para o inglês naquele mesmo período (TORQUATO, 2007, p. 8).

Este foi o momento editorial em que a tradução de *Orfeu da Conceição* de Pasquale Aniel Jannini foi lançada na Itália, sob o título *Orfeo Negro*, em 1961.

No caso particular da Itália, a década de 70 foi um ícone para a tradução em italiano da ficção brasileira, registrando, além do aumento no número de traduções, a regularidade desse crescimento. Diversos autores inéditos até aquele momento foram apresentados ao leitor italiano, como, por exemplo, Oswald de Andrade, Antonio Callado e João Cabral de Melo Neto.

Uma justificativa possível para o crescente interesse da Itália pela literatura brasileira nesses anos, na perspectiva de Torquato (2007), refere-se à ditadura militar brasileira e suas consequências. O Brasil deixava de ser visto apenas como o país dos trópicos dos textos de Jorge Amado ou o país do sertão de Guimarães Rosa. As transformações sociais brasileiras eram sentidas por toda parte, inclusive na Europa. A cultura brasileira (literatura, música, teatro e cinema, por exemplo) reagia às mudanças pelas quais o Brasil estava passando, ainda que houvesse a necessidade de lidar com a censura.

Há ainda o fato de que muitos artistas e intelectuais foram exilados, o que contribuiu de diversos modos para dar visibilidade à cultura brasileira no exterior. Dentro desse contexto histórico, a literatura brasileira conseguiu conquistar seu espaço no mercado editorial italiano. De acordo com Torquato (2007), tal intercâmbio literário, mais intenso entre os anos 60 e 70, teve continuidade nas décadas seguintes, intensificando-se, ainda que o número de autores tratados não tenha apresentado grande variação e crescimento quantitativo.

CAPÍTULO 2

ESTUDO DOS MARCADORES CULTURAIS EM *ORFEO NEGRO*

2.1 Marcadores culturais em *Orfeo Negro*: uma proposta de estudo

Neste trabalho, nos concentraremos na identificação e análise de termos e expressões culturalmente marcados na obra *Orfeo Negro*, tradução em língua italiana – realizada por Pasquale Aniel Jannini – da obra *Orfeu da Conceição*, escrita originalmente em português pelo autor brasileiro Vinicius de Moraes.

2.2 Cultura periférica x cultura dominante: domesticações e estrangeirizações

De acordo com Aubert (2006), o estudo da tradução de uma obra literária considerada em relação ao seu texto original geralmente parte de duas perspectivas distintas e complementares: a observação de elementos do texto traduzido como reflexo e refração daqueles presentes no texto original, e a identificação de novas leituras e acepções no texto de chegada para informações contidas no texto de origem.

A cultura brasileira, considerada por Aubert (2006) como periférica, quando presentificada em relação às demais culturas dominantes através da tradução, constitui, de acordo com Aubert & Zavaglia (2003, apud AUBERT, 2006, p.14), uma matéria de interesse linguístico, literário e antropológico concomitantes, na qual se pode observar o tratamento particular dado pelos tradutores às marcas linguísticas dos traços culturais peculiares expressos, assim como as formas de recepção do texto, refletindo se estes “manifestam ou deixam ‘traços identificáveis nos textos traduzidos e nas opções lexicais, morfossintáticas, semânticas (...) feitas por seus tradutores’ ” (AUBERT, 2006, p. 14).

Aubert (2003) evidencia que, independentemente da tipologia textual a que o texto traduzido pertença (no nosso caso, o texto teatral), assim como dos pares de idiomas/culturas envolvidos (neste estudo, português e italiano), o status de uma literatura e de uma cultura periféricas que buscam inserir-se em uma rede de interação cultural mais “universal” (nas palavras do autor), é recoberto de determinadas especificidades.

Nesse sentido, o autor explica que no processo tradutório de um espaço cultural dominante para um espaço cultural dependente, as culturas centrais são em grande parte conhecidas pelas culturas periféricas, sobretudo se estas são oriundas de uma ou mais culturas centrais, como acontece, por exemplo, com as culturas latino-americanas – dentre as quais, evidentemente, insere-se a cultura brasileira.

Nas culturas periféricas, de acordo com Aubert (2003), há uma inclinação a não se considerar como alteridade as particularidades culturais do espaço dominante, mas como um modelo, um consenso universal. As culturas dependentes, por sua vez, geralmente são vistas de forma exótica, o que configura uma condição contraditória: ao mesmo tempo em que são atrativas por suas características supostamente diferenciadas e incomuns, surge também um embaraço em relação a essas características atribuídas. Em nosso caso, tal incômodo pôde ser observado na reação do autor Vinicius de Moraes, mencionada no capítulo anterior, frente ao exotismo dado ao filme *Orfeu Negro* (pertencente à cultura dominante) em comparação com a atmosfera da trama de sua obra literária e dramática originais, *Orfeu da Conceição*, vinculada à cultura periférica. Em contrapartida, esse mesmo exotismo atribuído à película representou um dos pilares para a premiação e prestígio internacional do filme e, de algum modo, colaborou para a popularização e maior difusão dessa obra de Moraes.

Ainda segundo Aubert (2003), a tradução literária de uma cultura periférica em uma cultura hegemônica tenderá a assumir uma tendência domesticadora, de acordo com Venuti (1995, apud AUBERT, 2003, p.2), de perfil assimilativo, com vistas ao apagamento parcial das marcas de alteridade. Ao contrário, as literaturas hegemônicas traduzidas, por constituírem referenciais para o ambiente cultural de recepção, sugerem-se transparentes e transmitem seus valores culturais e estéticos como claros e plenamente aceitáveis. Assim, de acordo com o autor, “as literaturas periféricas que nos chegam já intermediadas pelas culturas hegemônicas tenderão a

perder sua especificidade cultural e estética, tendo já sido ‘domesticadas’ pela referida intermediação” (AUBERT, 2003, p. 2). Com efeito, conforme observamos, é essencial que seja feita a distinção entre critérios de hegemonia e não-hegemonia para o entendimento de determinadas escolhas tradutórias, que nem sempre possuem uma única acepção em si.

Lawrence Venuti dedicou atenção particular aos pontos de diferenciação entre textos originais e traduzidos em alguns de seus estudos, voltando-se à análise detalhada dos conceitos de domesticação e estrangeirização na tradução textual. Tais conceitos constituem referências para o entendimento e a suposição do quanto um texto traz novos elementos da língua e cultura em que foi traduzido, bem como um dos quesitos possíveis para se determinar o grau de diferenciação entre a tradução e o original considerados. Os critérios para tal avaliação relacionam-se a parâmetros dados por estratégias discursivas na tradução, como fluidez *versus* resistência, transparência *versus* “opacidade autorrefletora” (VENUTI, 1999, p. II), entre outros.

Deleuze e Guattari (1978, apud VENUTI, 1999, p. 347) inferem que quando um autor e seu tradutor vivem durante os mesmos anos, ou seja, no mesmo momento histórico, é mais provável que compartilhem de uma sensibilidade comum, sendo essa característica classificada por Venuti (1999) como: “cosa altamente auspicabile nella traduzione perché aumenta la fedeltà del testo tradotto all’originale”⁸ (VENUTI, 1999, p. 347). Vinicius de Moraes e Pasquale Aniel Jannini viveram contemporaneamente, embora em locais geograficamente distintos: Brasil e Itália, respectivamente. Ainda que não tenham sido encontrados indícios de contato entre ambos, é possível que determinados pontos de vista, compartilhados entre autor e tradutor através do período histórico mundial que viveram em comum, tenham favorecido de algum modo o trabalho tradutório de Jannini, haja vista que, conforme exposto no capítulo anterior, há também a possibilidade de que o tradutor tenha recebido influências do contexto brasileiro no trabalho entre culturas ao tomar contato com a peça *Orfeu da Conceição* à época de sua estreia no Rio de Janeiro, em 1956.

Na tradução *Orfeu Negro*, Jannini aparenta ter lançado mão de tendências domesticantes e estrangeirizantes de forma mesclada. Observa-se no conjunto da

⁸ Algo altamente desejável na tradução, porque aumenta a fidelidade do texto traduzido em relação ao original.

obra, por exemplo, a presença de notas de rodapé, com indicações interpretativas que esclarecem determinados elementos da língua e da cultura brasileiras presentes no texto. Sobre as notas de rodapé, Venuti (2002) afirma que

Para compensar uma implicatura no texto estrangeiro, o tradutor pode acrescentar notas de rodapé ou incorporar o material suplementar no corpo da tradução, mas qualquer escolha representa uma máxima diferente de quantidade que se direciona a uma comunidade diferente: acrescentar notas de rodapé à tradução pode restringir o público doméstico a uma elite cultural, visto que as mesmas fazem parte de uma convenção acadêmica (VENUTI, 2002, p. 47).

Há a possibilidade de que o público final da obra esteja de acordo com o exposto por Venuti (2002), embora acreditemos que essa informação sobre o público final de *Orfeo Negro* não possa ser determinada somente através desse critério avaliativo.

É possível verificar nas notas de rodapé de *Orfeo Negro* a busca do tradutor em apresentar – pelo que o texto sugere, especialmente ao leitor de nacionalidade italiana – os conceitos relacionados à língua e cultura brasileiras, efetuando uma operação estrangeirizante, como podemos observar a seguir:

Referência em <i>Orfeu da Conceição</i>	Referência em <i>Orfeo Negro</i>	Nota de Rodapé em <i>Orfeo Negro</i>
“Não me encontrando, estou em algum lugar” (MORAES, 1956, p. 43)	“Se poi non mi trovi, be’ sarò in qualche posto ¹ ” (JANNINI, 1961, p.63)	“ ¹ Tutto il discorso è una colorita espressione brasiliana che sta a significare: vattene via, gira al largo.” (JANNINI, 1961, p.63)

<p>“Poucos segundos depois, aparece Orfeu acompanhando no violão um choro que se executa longe no morro.” (MORAES, 1956, p. 50)</p>	<p>“Pochi secondi più tardi, appare Orfeo che accompagna sulla chitarra un << chôro >>¹ che viene eseguito lontano, sulla collina.” (JANNINI, 1961, p. 70)</p>	<p>“¹ Chôro: composizione musicale tipica del Brasile, eseguita da un piccolo complesso strumentale composto di flauto, chitarra, <i>cavaquinho</i> (strumento a quattro corde) <i>pandeiro</i> (specie di tamburello) e <i>reco-reco</i> (strumento a percussione che produce un suono di raspa causato dall’attrito di due parti distinte).” (JANNINI, 1961, p. 70)</p>
<p>“Os sons, à medida que se avolumam, vão criando uma impressão formidável de magia negra, de macumba, de bruxedo.” (MORAES, 1956, p. 54)</p>	<p>“I suoni a misura che diventano più forti creano una fortissima impressione di magia negra, di << macumba >>¹ di sortilegio.” (JANNINI, 1961, p. 73)</p>	<p>“¹ Macumba: cerimônia feticista di provenienza africana con elementi cristiani, accompagnata da danze e canti al ritmo del tamburo.” (JANNINI, 1961, p. 73)</p>
<p>“É o bumbo!” (MORAES, 1956, p. 68)</p>	<p>“È il bumbo¹” (JANNINI, 1961, p. 89)</p>	<p>“¹ Bumbo (o bombo): specie di tamburo molto grande.” (JANNINI, 1961, p. 89)</p>

<p>“É o tamborim!” (MORAES, 1956, p. 68)</p> <p>“É a cuica!” (MORAES, 1956, p. 68)</p>	<p>“È il tamborim¹.” (JANNINI, 1961, p. 90)</p> <p>“È la cuíca!³” (JANNINI, 1961, p. 90)</p>	<p>“¹ Tamborim: piccolo tamburo ad un solo cuoio, fatto in genere di un bariletto o di mezzo barile che il suonatore mette sotto il braccio sinistro e suona battendo con la mano destra.” (JANNINI, 1961, p. 90)</p> <p>“³ Cuica: strumento tipico fatto con un piccolo barile di una certa apertura ricoperta da una pelle che ha al centro una verga.” (JANNINI, 1961, p. 90)</p>
<p>“É o agogô!” (MORAES, 1956, p. 69)</p>	<p>“È l'agogô!¹” (JANNINI, 1961, p. 91)</p>	<p>“¹ Agogô: strumento originario dell'Africa con duplice campana di ferro.” (JANNINI, 1961, p. 91)</p>
<p>“Uma após a outra, tôdas as figuras vão se imobilizando nas posturas originais do samba, e o som do batuque decresce, à medida que o das cordas aumenta.” (MORAES, 1956, p. 70)</p>	<p>“Una dopo l'altra tutte le figure vanno immobilizzandosi nelle posizioni originali del samba, e il suono del << batuque >>¹ decresce man mano che quello degli strumenti a corda aumenta.” (JANNINI, 1961, p. 92)</p>	<p>“¹ Batuque: designazione genérica di danze negre, accompagnate da strumenti a percussione. Qui sta a indicare gli strumenti stessi.” (JANNINI, 1961, p. 92)</p>

<p>“Ciranda, cirandinha Vamos todos cirandar Já bateu a meia noite Carnaval vai acabar.” (MORAES, 1956, p. 79)</p>	<p>“Ciranda Cirandinha¹ Balliamo la ciranda È venuta mezzanotte Carnevale sta finendo” (JANNINI, 1961, p.100)</p>	<p>“¹ Ciranda: danza popolare brasiliana, chiamata anche << cirandinha >>.” (JANNINI, 1961, p. 100)</p>
<p>“Logo depois, alguém começa a tocar um chorinho macio ao cavaquinho.” (MORAES, 1956, p. 105)</p>	<p>“Poco dopo qualcuno comincia a suonare un piccolo choro dolce al << cavaquinho >>¹.” (JANNINI, 1961, p. 127)</p>	<p>“¹ Strumento brasiliano a quattro corde.” (JANNINI, 1961, p. 127)</p>

Quadro 1 – Notas de rodapé da tradução italiana de Pasquale Aniel Jannini

Ao efetuar tais correspondências, Jannini age segundo a interpretação de Venuti (1999) no tratamento de determinadas informações estrangeirizantes, onde “L’estraneità nella traduzione estraniante è segnalata più decisamente dall’associazione del familiare e del meno familiare sulle scene domestiche”⁹ (VENUTI, 1999, p. III).

Venuti (1999) afirma que “la traduzione estraniante tende ad essere praticata dai traduttori più inclini alla scrittura, dai traduttori che sono poeti di diritto”¹⁰ (VENUTI, 1999, p. IV). Em algumas estrangeirizações, observa-se um discreto traço autoral, no qual Jannini aparenta revelar parte de suas ideias sobre o Brasil, possivelmente identificadas com a sociedade italiana de seu tempo. Observando o trecho a seguir, podemos verificar uma passagem em que se faz presente uma provável visão, senão do tradutor, de alguns estrangeiros em relação à capoeira.

⁹ A estranheza na tradução estrangeirizante é marcada incisivamente pela associação do familiar e do menos familiar em cenas domésticas.

¹⁰ A tradução estrangeirizante tende a ser praticada por tradutores mais propensos à escrita, por tradutores que são poetas por direito.

Referência em <i>Orfeu da Conceição</i>	Referência em <i>Orfeo Negro</i>	Nota de Rodapé em <i>Orfeo Negro</i>
“Um casal de malandros dança um de frente ao outro jogando capoeira” (MORAES, 1956, p.62)	“Una coppia di vagabondi danza l’uno di fronte all’altro, giocando la << capoeira >> ¹ .” (JANNINI, 1961, p. 102)	¹ Caratteristico gioco atletico del nord-est brasiliano nato negli ambienti di malavita.” (JANNINI, 1961, p. 102)

Quadro 2 – Nota de rodapé da tradução italiana sobre o termo “capoeira”

Nesta nota de rodapé referente à capoeira, afirma-se que a luta nasceu no Nordeste do Brasil, em um ambiente de condições precárias de vida. O conceito pode não estar totalmente equivocado, mas não informa que a capoeira surgiu entre os escravos do Brasil colonial, dando abertura a interpretações errôneas de que a capoeira seria uma luta difundida somente no nordeste do país ou de que seja uma atividade exclusiva de ambientes sociais ligados à criminalidade.

Mostramos agora alguns pontos em que o tradutor lançou mão do expediente da domesticação, em que foram encontrados alguns prováveis equívocos, como podemos observar nos exemplos:

Referência em <i>Orfeu da Conceição</i>	Referência em <i>Orfeo Negro</i>	Nota de Rodapé em <i>Orfeo Negro</i>
“É o pandeiro!” (MORAES, 1956, p. 68)	“È il pandeiro ² .” (JANNINI, 1961, p. 90)	² Pandeiro: strumento di legno quadrato o tondo con una pelle che si suona battendo con i gomiti.” (JANNINI, 1961, p. 90)

<p>“Doida varrida, Mira... / Diz que fica / Lá na ‘Tendinha’” (MORAES, 1956, p. 94)</p>	<p>“Matta da legare, Mira... / Dice che resta / Là nella << Tendinha >>¹.” (JANNINI, 1961, p. 115)</p>	<p>“¹ Tendinha: piccolo caffè di infimo ordine.” (JANNINI, 1961, p. 115)</p>
---	--	--

Quadro 3 – Notas de rodapé da tradução italiana sobre os termos “pandeiro” e “tendinha”

No primeiro exemplo, define-se que o “pandeiro” é um instrumento tocado com os cotovelos, ao passo que comumente é tocado com as mãos. No segundo exemplo, “Tendinha” é definida como uma pequena cafeteria de padrão inferior, ao passo que, de acordo com o contexto da cena em questão, a palavra refere-se ao vocábulo “tenda” no diminutivo, que no texto possui a acepção de local onde são realizadas sessões umbandistas e espíritas.

Ao realizar determinadas escolhas domesticadoras ao longo da tradução, o tradutor sugere a busca por correspondências com a cultura italiana a fim de, provavelmente, efetuar uma aproximação entre texto e leitor utilizando elementos próprios da cultura do texto de chegada. Como exemplo, podemos citar:

Referência em <i>Orfeu da Conceição</i>	Referência em <i>Orfeo Negro</i>	Nota de Rodapé em <i>Orfeo Negro</i>
<p>“Os escravos de Job Gostavam de brigar Vira, mata, pega o zamberê Que dá! Guerreiro com guerreiro (bis) Zip-zip-zip-zá! (bis)” (MORAES, 1956, p. 81)</p>	<p>“Gli schiavi di Giobbe Amavan litigare Gira, uccidi, piglia il zamberé Dai dai dai! Guerriero con guerriero Guerriero con guerriero Zip-zip-zip-zá! Zip-zip-zip-zá! ²” (JANNINI, 1961, p. 102)</p>	<p>“² Si tratta di una cantilena infantile equivalente al << Girotondo >> italiano.” (JANNINI, 1961, p. 102)</p>

Quadro 4 – Exemplo de tradução domesticadora e nota de rodapé da tradução italiana sobre a escolha tradutória

A análise e o confronto de termos e expressões que passaram pelo processo de *domesticação* e *estrangeirização* no processo tradutório fizeram parte das etapas que nos auxiliaram na identificação de marcadores culturais em *Orfeo Negro*, objeto central de nossa pesquisa, observados com os instrumentos de uma análise estilística proveniente do método *Modalidades de Tradução* que comentaremos a seguir.

2.3 A metodologia *Modalidades de Tradução* e os marcadores culturais em *Orfeo Negro*

Para a observação e análise dos marcadores culturais na obra *Orfeo Negro*, adotamos a abordagem técnica *Modalidades de tradução*, de Francis Henrik Aubert (1998). Este modelo descritivo permite medir e quantificar o grau de diferenciação linguística entre o texto original e o texto traduzido considerados, fornecendo dados propícios ao tratamento estatístico. A elaboração deste modelo baseou-se em Vinay e Darbelnet (1958), que desenvolveram um conjunto de procedimentos técnicos para a análise estilística da tradução. Estes procedimentos foram sistematizados em forma de escala – que partia do grau zero da tradução (empréstimo) ao grau máximo de distanciamento do texto original (adaptação) – e, de acordo com Aubert (1998), pretendiam constituir um referencial didático para tradutores profissionais em formação. Por lidar com “produtos” e não com “procedimentos” na diferenciação entre texto original e traduzido, o modelo reformulado por Aubert (1998) foi designado *Modalidades de tradução*.

Aubert (1998) observa que para avaliar o grau de diferenciação entre texto original e traduzido é importante refletir acerca de três questões relevantes: 1) a formulação da indagação em relação aos textos, 2) a definição da unidade textual que será referência para a quantificação, e 3) a proposição de uma eventual redefinição operacional de cada modalidade a fim de tornar o processo de análise e quantificação mais preciso.

2.4 Identificação dos marcadores culturais em *Orfeo Negro*

Para o entendimento da proposta de análise dos marcadores culturais presentes em *Orfeo Negro*, elucidamos algumas questões referentes à identificação destes elementos.

De acordo com Aubert (2006), alguns conceitos são essenciais e recorrentes na observação de marcadores culturais em determinada produção linguística, como por exemplo:

- Todas as línguas e atos enunciativos possuem marcas culturais;
- As marcas culturais constituem desafios relevantes ao trabalho tradutório;
- Um texto culturalmente marcado requer uma postura diferenciada na prática tradutória.

Para elaborarmos os nossos parâmetros de identificação das marcas culturais, entendemos, *a priori*, que “toda língua é um fato cultural” (Aubert, 2006, p. 24). Assim sendo, constitui e engendra diversos códigos comportamentais nas comunidades que a utilizam, sendo uma das ferramentas mais complexas de expressão e atuação na vida em sociedade. Uma determinada língua apresenta parâmetros que a individualizam em relação a outra língua e revelam dados de sua identidade cultural, como valores e padrões comportamentais linguísticos e extralinguísticos, evidenciados por características fonológicas, gramaticais, semânticas, entre outras.

Estes elementos textuais de ordem linguística, extralinguística, gramatical e discursiva serão observados através do cotejo das obras e do contraste entre os idiomas português brasileiro e italiano presentes, respectivamente, em *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro*. Os termos e expressões que forem considerados relevantes neste contraste serão denominados no nosso estudo – de acordo com a definição de Aubert (2006) – como *marcadores culturais* (AUBERT, 2006, p. 25), sendo analisados conforme suas especificidades e funções nos textos de partida e de chegada.

Podemos destacar três aspectos importantes utilizados em paralelo neste estudo e na identificação destes marcadores culturais: a visão cultural, a perspectiva funcional e o ponto de vista contrastivo. A visão cultural é proveniente das nossas

reflexões de caráter antropológico; a perspectiva funcional corresponde às observações de natureza lexical – teóricas e práticas; e o ponto de vista contrastivo é dado através dos conceitos trazidos pelas *Modalidades de tradução*, derivadas de preceitos linguísticos descritivos e também estruturalistas, que priorizam a autonomia das línguas e da linguagem na condição de objetos de pesquisa.

Neste estudo, a ideia de “cultura” se relaciona à ótica da Linguística (de acordo com Aubert (2006), a Linguística também pode ser considerada uma subárea da Antropologia), com foco no marcador cultural expresso linguisticamente. A partir da análise de termos e segmentos textuais culturalmente marcados e destacados no cotejo entre original (*Orfeu da Conceição*) e tradução (*Orfeo Negro*), serão observadas as escolhas adotadas na operação tradutória de elementos lexicais, gramaticais e discursivos, cujas substituições podem representar objetos de refração entre as obras abordadas.

Sendo *Orfeu da Conceição* um texto dramático, é notável a presença de elementos discursivos em sua composição escrita. Sobressaem em nossos objetos de estudo – *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro* – os atos de enunciação, do discurso voltado à produção verbal. Desse modo, o marcador cultural será visto não só como elemento linguístico, mas também como objeto de contexto discursivo. Este mesmo contexto discursivo pode delimitar – ampliar ou condensar – o potencial de significação de determinado elemento textual.

Tecnicamente, os marcadores culturais são determinados através de características distintivas, que demonstram os motivos da adoção de uma escolha tradutória em detrimento de outra solução parcial ou totalmente correspondente (AUBERT, 2006). De acordo com o ponto de vista de Aubert (2006), tais distinções se processam com base em quesitos de referencialidade, que podem ser, por exemplo, de três naturezas diferentes: intralinguística, intertextual e extralinguística. Em síntese:

- A referencialidade intralinguística pode ser encontrada nos dêiticos próprios de determinada linguagem, como a jurídica, por exemplo.
- A referencialidade intertextual é ligada ao discurso, aos dizeres, aos usos da fala atrelados ao modo de comunicar-se de determinado grupo sociolinguístico.

A referencialidade extralinguística liga-se aos termos, vocábulos e expressões que definem um referente não-linguístico. Atendem, por exemplo, os domínios da ecologia, da cultura social e da cultura ideológica, sendo que determinado termo pode transitar entre os domínios de acordo com o contexto prevalente a que se relaciona, sem configurar ambiguidades.

Aubert (2006) elucida que a identificação dos marcadores culturais assemelha-se a operações efetuadas na prática tradutória, não limitadas a aspectos interlinguais, mas atentas a variações no plano intralingual. Assim, o marcador cultural não pode ser identificado com clareza quando tomado isoladamente ou limitado somente ao seu espaço discursivo original. O marcador cultural ganha visibilidade em seu discurso original ao representar em si uma diferenciação ou ao ser posto em uma situação na qual sua diferenciação sobressaia. No entanto, essa diferenciação torna-se um marcador cultural se os receptores do texto forem identificados em termos sócio-linguísticos como parte de outro subsistema linguístico ou se, através de recursos metalinguísticos, o próprio texto incorporar tais interlocutores distintos.

Assim, a identificação das marcas culturais processa-se através de contrastes, consistindo em grande parte na observação das relações entre língua e fala que representem uma situação de diferenciação. A partir da confirmação do contraste e da análise da atuação de determinado sema no cenário do texto e da cultura de partida, é possível avaliar suas opções de dizibilidade no texto e na cultura de chegada. Nesse sentido, entendemos, de acordo com Aubert (2006), que a percepção da marca cultural é condicionada pelo olhar do observador.

No cotejo entre as obras, buscamos identificar os marcadores culturais presentes nos textos também de acordo com os nossos referenciais empíricos de bilinguismo (línguas portuguesa e italiana) e biculturalidade (conhecimento das culturas brasileira e italiana), admitindo que alguns elementos podem ter sido identificados em nossa pesquisa através do espectro predominante da cultura brasileira. E, como especificamos anteriormente, adotamos neste estudo uma posição refrativa, assumindo o ponto de vista do ano de 2014 e na direção Brasil – Itália (no que concerne a aspectos temporais e espaciais) em todas as análises e reflexões expostas sobre as obras.

Em relação às unidades textuais que constituem o corpus do nosso trabalho, serão consideradas aquelas de natureza sintática (sintagmas ou orações) e lexical (unidades vocabulares). As unidades vocabulares serão observadas de acordo com o contexto mais amplo em que ocorrem no texto original, sendo também analisadas em relação aos aspectos sintáticos a que se ligam na tradução *Orfeo Negro*.

O modelo de Aubert (1998) foi reformulado e redefinido por meio de variados experimentos até por volta de 1990, com poucas alterações posteriores, e adequando-se aos objetivos de análises específicas de corpus. Utilizaremos em nossa pesquisa – no ano de 2014 – a versão do modelo publicada em 1998, que dispõe as modalidades de tradução em treze classificações distintas. O modelo foi publicado na Revista Tradterm (Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP), número 5, volume 1.

Aubert (1998) ressalta que o modelo de análise proposto não engloba implicações específicas acerca da natureza da linguagem e das línguas específicas, e deve ser entendido como um dos modelos possíveis para observações e comparações entre as estruturas de superfície do texto fonte e do texto meta correspondentes; no nosso caso, entre o “ponto zero” (texto original) e os marcadores culturais presentes na tradução *Orfeo Negro*.

2.5 Parâmetros de Pesquisa: aspectos temporais e espaciais

A publicação das obras consideradas em nossa pesquisa ocorreu em diferentes épocas: *Orfeu da Conceição* foi publicada em 1956, ao passo que a tradução *Orfeo Negro* (a única tradução conhecida em língua italiana da obra em questão) foi publicada em 1961. Assim sendo, é importante observar que entre o momento da publicação da obra original e o ano de publicação de sua tradução em italiano certamente ocorreram refrações temporais e espaciais em relação às informações observadas e abarcadas no processo tradutório. Por esse motivo tornou-se uma alternativa inviável a adoção de um posicionamento de estudos que reconstruísse a relação entre as obras de acordo com o cenário cultural brasileiro e italiano dos anos 1956 e 1961, dado o distanciamento temporal da época de produção das obras entre si, bem como o distanciamento de ambas as obras em relação ao momento de desenvolvimento deste estudo.

Entendemos que, para a elucidação dos nossos dados de pesquisa, é importante situarmos quando e onde estão sendo feitas as considerações acerca das obras em estudo. Assim, realizaremos uma nova refração temporal em relação às obras, assumindo que o tratamento dos dados linguísticos e literários com que lidaremos nesse estudo parte do ponto de vista temporal do ano de 2014 e na direção Brasil – Itália. Este ponto de vista adotado visa reduzir as distâncias entre original, tradução e o leitor contemporâneo (considerado aqui como receptor de tais leituras).

Uma vez que os parâmetros de nossa pesquisa remontam ao período cronológico e espacial mencionados, os dicionários que nos serviram de base para o estudo da tradução foram dicionários de língua portuguesa e italiana publicados no período das obras – como o dicionário de Carlo Parlagreco e Maria Cattarini, de 1960, e o dicionário de Salvatore Battaglia, de 1961, para a língua italiana; e os dicionários de Antonio Joaquim de Macedo Soares (1955), Antenor Nascentes (1955), Manuel Viotti (1956) e Henrique Pedro Carlos de Beaurepaire-Rohan (1956) para a língua portuguesa.

A fim de compreendermos e analisarmos vocábulos regionais e datados expressos na versão original de *Orfeu da Conceição* (e presentes em *Orfeo Negro* –

traduzidos ou conservados), consultamos ainda glossários sobre termos cariocas disponíveis em websites, livros que abordam a questão do linguajar carioca sob uma perspectiva diacrônica, como o do autor Antenor Nascentes, e também vocabulários de livros traduzidos do português ao italiano, como o elaborado por Pasquale Aniel Jannini (tradutor de *Orfeo Negro*) em seu livro *Le più belle pagine della Letteratura Brasiliana*.

Para as referências atuais em língua italiana seguimos as definições dadas pelo dicionário Lo Zingarelli – Vocabolario della Lingua Italiana (2009) da Editora Zanichelli, e para a língua portuguesa tomamos as acepções obtidas no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009) da Editora Objetiva.

2.6 Perguntas de pesquisa

Considerando o texto que adotamos para a aplicação do método de Aubert (1998) – *Orfeo Negro* – as principais perguntas sobre as quais desenvolveremos a nossa pesquisa são:

- 1) Como se distribuem as *Modalidades de tradução* entre os marcadores culturais levantados pelo cotejo entre as obras?
- 2) Em relação à recorrência das modalidades, o que se denota através das modulações presentes em *Orfeo Negro*?
- 3) Há a possibilidade de que o ciclo da tradução se complete no leitor brasileiro de *Orfeo Negro*? Ou seja, hipoteticamente, o leitor brasileiro atual, conhecedor do idioma italiano, conseguiria ou não identificar-se e reconhecer-se através de traços da cultura brasileira expressos pelos marcadores culturais presentes na tradução em estudo?

2.7 As Modalidades de tradução em *Orfeo Negro*

A proposta de Aubert (1998) na elaboração do modelo *Modalidades de Tradução* para a observação de termos culturalmente marcados baseia-se na investigação das soluções propostas pelos tradutores ao lidar com palavras e expressões ancoradas em uma cultura ou um ambiente natural específico para os quais, ainda que em teoria, não houvesse correspondentes no idioma de chegada. Aubert (1998) infere que, com recorrência, a característica exótica dos textos – principalmente daqueles produzidos em países periféricos – constitui-se como um atrativo para tradutores e para o público leitor. A obra *Orfeu da Conceição* apresenta este componente diferenciado que pode oferecer ao tradutor a possibilidade de trabalhar com um tom “estrangeiro” pela abordagem do cenário do Rio de Janeiro e de outros elementos reveladores de uma brasilidade arquetípica presente na personalidade das personagens, bem como no samba, em traços religiosos, no folclore e na paisagem local (morros cariocas), por exemplo.

De acordo com o levantamento e análise dos marcadores culturais observados no cotejo entre as obras *Orfeu da Conceição* (texto de partida) e *Orfeu Negro* (texto de chegada), consideramos que sete das treze modalidades de Aubert (1998) fazem-se presentes na tradução em questão.

As modalidades nas quais se classificam os marcadores culturais apurados são: Omissão, Empréstimo, Tradução literal, Explicitação, Erro, Adaptação e Modulação. As modalidades de tradução que mais apresentaram ocorrências foram Modulação (119 casos) e Erro (28 casos), seguidas das modalidades Empréstimo (11 casos), Tradução literal (4 casos), Omissão (3 casos), Adaptação (3 casos) e, por fim, Explicitação (1 caso).

Assim, os marcadores culturais de *Orfeu Negro* distribuídos pelas modalidades na tradução, podem ser representados da seguinte forma:

Gráfico 1 – Marcadores culturais na tradução italiana conforme as Modalidades de tradução

Abordaremos a seguir as Modalidades descritas por Aubert (1998) em ordem crescente do número de ocorrências na tradução *Orfeo Negro*. Foram respeitadas as acentuações e escritas originais nas citações apontadas, que serão apresentadas nos quadros sempre na ordem: 1) citação em português de *Orfeu da Conceição* e 2) citação em italiano de *Orfeo Negro*.

A análise dos marcadores culturais levantados será conduzida do seguinte modo: primeiramente, procederemos à descrição das Modalidades de tradução de Aubert (1998). Em seguida, serão apresentados os exemplos da aplicação da modalidade descrita. Por fim, apresentaremos comentários acerca de alguns dos exemplos destacados.

Optamos por essa abordagem por entendermos que esta forma de organização favorece o entendimento dos estudantes, professores, pesquisadores e profissionais da área de tradução, uma vez que alia a teoria à prática, evidenciando o processo de aplicação desta metodologia ao fazer tradutório.

Entendemos também que esta abordagem mais objetiva no modelo teoria / exemplo / comentário pode facilitar o trabalho de pesquisadores dos Estudos da Tradução, Literatura Comparada e Estudos Interculturais.

Explicitação/Implicação

Na modalidade explicitação, as informações textuais do texto de partida são explicitadas no texto de chegada. Essa evidenciação pode ocorrer através de aposto explicativo ou parentético, paráfrase e nota de rodapé, por exemplo. Pode ainda ocorrer a operação inversa, em que informações explícitas presentes em um segmento textual do texto de partida tornam-se referências implícitas no texto de chegada, o que configura a implicação.

“Pois <u>a gente</u> não é de carne e osso” (MORAES, 1956, p. 22)	“Ma una madre non è di carne e ossa” (JANNINI, 1961, p. 46)
--	--

Quadro 5 – Cotejo de um caso de Explicitação

Encontramos uma ocorrência de explicitação entre os marcadores culturais de *Orfeo Negro*, onde o segmento textual “a gente” presente no texto original subentende a ideia de “mãe” através do contexto da fala da personagem Clio. Sabemos que “a gente” em língua portuguesa é uma expressão comumente utilizada no lugar da pessoa verbal “nós”. Discursivamente, um de seus usos possui a característica de familiarizar ou incluir o interlocutor no assunto abordado. Na tradução, essa informação provavelmente foi explicitada para tornar-se mais clara, haja vista que uma tradução literal (“la gente”) por exemplo, não transmitiria a ideia correta do texto por ter significado diferenciado em língua italiana. “La gente” designa um coletivo de pessoas e seu uso não seria adequado para este caso por gerar ambiguidades ou mesmo impossibilidade de recuperar o sentido do segmento textual original.

Omissão

A omissão é encontrada na tradução quando determinado segmento textual do texto de partida, bem como as informações atreladas a ele, não são encontrados no texto de chegada. Em outras modalidades, como a transposição e a implicação, embora não haja a total correspondência entre as escolhas tradutórias, o sentido original expresso se mantém. Diversos motivos justificam a ocorrência de omissões, como a censura, limitações de espaço físico (encontradas, por exemplo, em legendas de filmes, em textos multilíngues, em publicações que seguem determinados critérios editoriais), a menor importância de um segmento textual para determinados objetivos tradutórios ou de acordo com critérios adotados pelo tradutor, entre outros.

Dentre os quatro casos de omissão registrados nos marcadores culturais de *Orfeo Negro*, em dois deles (2 e 4) percebe-se que foram suprimidos segmentos textuais com expressões da fala coloquial do português brasileiro, que reforçam o sentido das frases das quais fazem parte.

1	“Tu com essas partes tôdas, <u>coisa atoa!</u> / Não faz um ano andava me pegando...” (MORAES, 1956, p.35)	“Tu con tutte le arie che ti daí, / Ancóra un anno fa mi venivi indietro.” (JANNINI, 1961, p.64)
2	“Sempre mulher <u>dê no que der</u>” (MORAES, 1956, p. 38)	“Sei sempre donna” (JANNINI, 1961, p. 67)
3	“Êle quer é rosetar! Deixa êle, <u>bem.</u> / Olha para mim!” (MORAES, 1956, p.57)	“Vuol solo godersela! Lascia stare. / Guarda me!” (JANNINI, 1961, p.95)
4	“Tinha um poder <u>a bem dizer</u> divino...” (MORAES, 1956, p. 68)	“Aveva un potere divino” (JANNINI, 1961, p. 111)

Quadro 6 – Cotejo de casos de Omissão

A expressão “dê no que der” possui o sentido de incondicionalidade, indica que independentemente de fatores externos, há uma condição que se preserva em uma ação ou em uma característica. A expressão “a bem dizer” é enfática, utilizada para reiterar ou elucidar uma informação exposta.

Como possível justificativa, Jannini teria considerado que a supressão destes marcadores culturais não acarretaria prejuízo de sentido no texto de chegada, conservando as informações do texto original.

Adaptação

De acordo com Aubert (1998), a modalidade adaptação denota uma “assimilação cultural”, estabelecendo uma relação de equivalência parcial de sentido entre o segmento textual original e aquele traduzido, não atingindo parâmetros totalmente “perfeitos” ou “fidedignos”.

Como exemplo de marcadores culturais traduzidos através de adaptações em *Orfeo Negro*, podemos observar, por exemplo:

1	<p>"Com Eurídice, <u>nêgo</u>?" (MORAES, 1956, p.28)</p> <p>"Sou eu, <u>nêguinho</u>" (MORAES, 1956, p.27)</p> <p>"Ouve o meu coração / Como bate, <u>nêguinho</u>" (MORAES, 1956, p.27)</p> <p>"Não, meu <u>nêguinho</u>" (MORAES, 1956, p.29)</p> <p>" 'Tado do meu <u>nêguinho</u>!" (MORAES, 1956, p.43)</p>	<p>"Con Euridice, <u>gioia mia</u>?" (JANNINI, 1961, p.47)</p> <p>"Sono io, <u>mio caro</u>" (JANNINI, 1961, p.52)</p> <p>"Ascolta Il mio cuore / Come batte, <u>mio caro</u>." (JANNINI, 1961, p.53)</p> <p>"No, <u>mio caro</u>" (JANNINI, 1961, p.55)</p> <p>"Povero <u>amore mio</u>" (JANNINI, 1961, p.74)</p>
2	<p>"Ah, <u>nêguinha</u> / Quanta saudade!" (MORAES, 1956, p.34)</p> <p>"Ninguém tem culpa, / Minha <u>nêguinha</u>..." (MORAES, 1956, p.30)</p> <p>"Sossega, coração. / Tem calma, Clio, pelo amor de Deus... / Olha os vizinhos, <u>minha nêga</u>." (MORAES, 1956, p.66)</p>	<p>"Mia <u>piccola cara</u>, / Che <u>dolcezza</u>!" (JANNINI, 1961, p.54)</p> <p>"Nessuno ha colpa, <u>cara</u>..." (JANNINI, 1961, p.56)</p> <p>"Calmati, cuor mio, / Pazienza, Clio, per l'amor di Dio... / Ci sono i vicini, <u>mia cara</u>." (JANNINI, 1961, p.109)</p>

3	"essa saudade / De estar perto" (MORAES, 1956, p.32)	"questo <u>desiderio</u> / Di stare vicino" (JANNINI, 1961, p.60)
	"Ah, <u>nêquinha</u> / Quanta <u>saudade</u> !" (MORAES, 1956, p.34)	"Mia <u>piccola cara</u> , / Che <u>dolcezza</u> !" (JANNINI, 1961, p.54)
	"Ah, que <u>saudade</u> !" (MORAES, 1956, p.48)	"Ah, che <u>dolcezza</u> !" (JANNINI, 1961, p.82)

Quadro 7 – Cotejo de casos de Adaptação

Nessa modalidade, a idiomaticidade é operada também na gramática textual, e não somente nos níveis frástico e sub-frástico. Algumas palavras e expressões usuais em português são traduzidas em italiano com vistas a uma adequação discursiva, como verificamos nos exemplos acima.

A adequação discursiva realizada em italiano diz respeito ao aspecto étnico que as expressões em português mencionadas abrangem. Na língua portuguesa corrente, termos como "nêga" e "neguinho" por vezes são utilizados como termos de chamamento afetivo, como se pode observar nas frases destacadas. Em italiano não é comum que tais termos referentes à pele negra sejam utilizados como ocorre na cultura brasileira e, possivelmente por este motivo, o autor traduziu estes marcadores culturais por expressões afetivas de ideia correspondente em língua italiana para que não comparecessem em *Orfeo Negro* expressões de ordem preconceituosa de acordo com a ótica sociolinguística italiana.

Aubert (2008) explica que se a tradução preterir o uso de deslocamentos poderá tornar-se necessário o uso de adaptações ao invés de modulações, haja vista que os dialetos, os socioletos e as normas cultas orais e escritas firmam-se em situações sócio-históricas singulares, para as quais podem ser encontradas similaridades, mas dificilmente equivalências fidedignas. Podemos observar em *Orfeo Negro* um exemplo de termo "intraduzível" do português brasileiro – "saudade" – adaptado ao contexto da tradução em língua italiana.

Aubert (2008) cita ainda, de acordo com Nida (op.cit., p. 28), outra exceção relevante na relação entre cultura linguística *versus* modulação na dimensão intertextual. A dimensão intertextual engloba um conjunto de marcadores culturais específicos, mas que não representa um fenômeno cristalizado no código linguístico, situando-se no plano dos dizeres, das falas e dos discursos encontrados no repertório de determinado grupo sociolinguístico de destaque. O autor exemplifica elementos que integram esse repertório, como: obras literárias de grande difusão, determinados textos religiosos, títulos, peças publicitárias, canções populares, filmes, novelas e seriados televisivos, frases atribuídas (ainda que nem sempre corretamente) a personagens históricos recentes ou mais remotos, bordões de locutores. A este repertório por vezes são acrescentados repertórios mais localizados, pertencentes a outros subgrupos específicos (regionais, institucionais e familiares, por exemplo). Tais relações intertextuais formam redes entrelaçadas por pressupostos, alusões e ecos da memória individual e coletiva que representam desafios tradutórios complexos. E essas redes, por sua vez, tendem a pertencer ao uso de determinada comunidade sociolinguística ou subgrupos a ela atrelados, não representando uma relação de equivalência total, mas parcial, sendo assim uma adaptação.

Tradução literal

A tradução literal é descrita no modelo de Aubert (1998) como sinônimo de tradução “palavra por palavra”. Ao serem comparados, os segmentos textuais do texto de partida e de chegada revelam dados característicos dessa modalidade, como o mesmo número de palavras, na mesma ordem sintática, aplicadas nas mesmas classificações gramaticais e que se configurem como sinônimos interlinguísticos. Os casos identificados entre os marcadores culturais de *Orfeo Negro* são:

“ <u>morro</u> ” (MORAES, 1956, p. 15)	“ <u>collina</u> ” (JANNINI, 1961, p. 38)
“ <u>barraco</u> ” (MORAES, 1956, p. 17) / “ <u>barracão</u> ” (MORAES, 1956, p. 20)	“ <u>baracca</u> ” (JANNINI, 1961, p. 39) / “ <u>baracca</u> ” (JANNINI, 1961, p. 39 / 44)
“ <u>terreiro</u> ” (MORAES, 1956, p. 19) “ <u>terreiro</u> ” (MORAES, 1956, p. 77)	“ <u>spianata</u> ” (JANNINI, 1961, p. 41)

Quadro 8 – Cotejo de casos de Tradução literal

As palavras “morro” e “barraco” (bem como sua variante “barracão”) traduzidas em italiano, respectivamente, como “collina” e “baracca”, fazem parte de um mesmo campo semântico e de uma mesma paisagem retratada em *Orfeu da Conceição*: as favelas cariocas. Podemos dizer que a tradução literal de “morro” perdeu boa parte da carga semântica que a palavra possui em língua portuguesa, pois seu significado não se resume a características de relevo geográfico (como “collina”), mas alude também a uma realidade antropológica e sociológica desenvolvida nesse ambiente. “Barraco” e seu aumentativo “barracão” são sinônimos que designam as habitações presentes nos morros.

A tradução literal em italiano é correspondente à descrição física de “barraco”, mas parece reproduzir com menor intensidade imagética o conceito presente nas favelas brasileiras, especialmente as dos morros do Rio de Janeiro, retratadas no texto.

A acepção da palavra “terreiro” utilizada no contexto da obra é explicada pelo dicionário Houaiss como “espaço ao ar livre, à porta das habitações” (HOUAISS, 2001, p. 2706), como podemos observar nas duas ocorrências presentes:

Ficava engatinhando no terreiro
Nuzinho como Deus o fez (MORAES, 1956, p. 19)

Algumas mulheres bêbadas saem para o terreiro em frente, entre as quais
Mira. (MORAES, 1956, p. 77)

Assim, a tradução “spianata” em italiano, que pelo dicionário Zingarelli significa “spazio di terreno spianato, pianeggiante” corresponde a um sentido adicional da palavra em português trazido pelo dicionário Houaiss: “espaço de terra largo e plano” (HOUAISS, 2001, p. 2706). Embora se associem literalmente, as duas palavras não representam a mesma ideia entre os textos.

Pudemos notar que, como sugere Aubert (1998) em algumas análises, a tradução literal não é frequente em textos literários, assim como ocorre em *Orfeo Negro*.

Empréstimo

Ocorre empréstimo quando um segmento textual do texto de partida é reproduzido no texto de chegada com ou sem indicações (aspas, itálico, negrito, entre outros). Nomes próprios, topônimos, bem como termos e expressões ligados a realidades antropológicas e etnológicas específicas, podem ser considerados empréstimos na tradução. Dentre os marcadores culturais em *Orfeo Negro*, os casos de empréstimo são:

"pedaços soltos de um ensaio de <u>batucada</u> " (MORAES, 1956, p.19)	"pezzi staccati di un accenno di << <u>batucada</u> >>" (JANNINI, 1961, p.42)
"(...) aparece Orfeu acompanhando no violão um <u>choro</u> que se executa longe no morro." (MORAES, 1956, p. 40)	"(...) appare Orfeo che accompagna sulla chitarra un << <u>choro</u> >> che viene eseguito lontano, sulla collina." (JANNINI, 1961, p. 70)
"É o <u>bumbo!</u> " (MORAES, 1956, p. 53)	"È il <u>bumbo!</u> " (JANNINI, 1961, p. 89)
"É o <u>tamborim!</u> " (MORAES, 1956, p. 53)	"È il <u>tamborim.</u> " (JANNINI, 1961, p. 90)
"É o <u>pandeiro!</u> " (MORAES, 1956, p.53)	"È il <u>pandeiro.</u> " (JANNINI, 1961, p. 90)
"É a <u>cuíca!</u> " (MORAES, 1956, p. 53)	"È la <u>cuíca.</u> " (JANNINI, 1961, p. 90)
"É o <u>agogô!</u> " (MORAES, 1956, p. 54)	"È l' <u>agogô!</u> " (JANNINI, 1961, p. 91)
"e o som do <u>batuque</u> decresce" (MORAES, 1956, p. 55)	"e il suono del << <u>batuque</u> >> decresce" (JANNINI, 1961, p. 92)
" <u>Ciranda, cirandinha</u> / Vamos todos cirandar / Já bateu a meia-noite / Carnaval vai acabar." (MORAES, 1956, p. 60)	" <u>Ciranda Cirandinha</u> / Balliamo la ciranda / È venuta mezzanotte / Carnevale sta finendo." (JANNINI, 1961, p. 100)

<p>“Um casal de malandros dança um de frente ao outro jogando <u>capoeira</u>” (MORAES, 1956, p. 62)</p>	<p>“Una coppia di vagabondi danza l’uno di fronte all’altro, giocando la <<<u>capoeira</u>>> .” (JANNINI, 1961, p. 102)</p>
<p>“Os escravos de Job Gostavam de brigar Vira, mata, pega o <u>zamberê</u> Que dá! Guerreiro com guerreiro (bis) Zip-zip-zip-zá (bis)” (MORAES, 1956, p. 62)</p>	<p>“Gli schiavi di Giobbe Amavan litigare Gira, uccidi, piglia il <u>zamberé</u> Dai dai dai! Guerriero con guerriero Guerriero con guerriero Zip-zip-zip-zá! Zip-zip-zip-zá! ² ” (JANNINI, 1961, p. 102)</p>

Quadro 9 – Cotejo de casos de Empréstimo

A maior parte dos empréstimos encontrados na tradução é relacionada aos sons (“batuque”, “choro”) e instrumentos musicais (“bumbo”, “tamborim”, “pandeiro”, “cuíca”, “agogô”) utilizados em ritmos e ritos característicos do Brasil, como o samba e a “macumba” (nome popularmente difundido para classificação genérica das religiões de influência africana), mencionados ao longo de *Orfeo Negro*.

Há ainda ocorrências ligadas a cantigas populares, como o segmento “Ciranda, cirandinha”. Ao realizar o empréstimo, o tradutor explica na nota de rodapé que “Ciranda” é uma dança popular brasileira também denominada como “Cirandinha”. No caso de “zamberê” de “Escravos de Jó”, houve o empréstimo da palavra, mas com acentuação modificada (“zamberè”), que pode ter sido aplicada pelo tradutor para transmitir determinada sonoridade da palavra usando acentuação italiana (ainda que não corresponda totalmente à sonoridade da palavra expressa em português). Jannini explica ao leitor, ainda na nota de rodapé, que esta cantiga é semelhante ao “Girotondo”, uma cantiga de roda infantil difundida em toda a Itália.

Há, ainda, o empréstimo da palavra “capoeira”, que é explicada na nota de rodapé como um “Caratteristico gioco atletico del nord-est brasiliano nato negli ambienti di malavita.” (JANNINI, 1961, p. 102). Essa explicação, como comentamos anteriormente, sugere a visão que o tradutor transmite ao leitor em italiano sobre a

capoeira, identificada como uma atividade praticada em contextos sociais onde há criminalidade. Neste mesmo trecho, a palavra “malandros” aparece relacionada à capoeira (“Um casal de malandros dança um de frente ao outro jogando capoeira” – MORAES, 1956, p. 62), sendo traduzida como “vagabondi” (“Una coppia di vagabondi danza l’uno di fronte all’altro, giocando la <<capoeira>>” – JANNINI, 1961, p. 102). A palavra “vagabondi”, de acordo com o dicionário Zingarelli, transmite a ideia de pessoas à toa, sem propósito, trabalho e residência fixa. De acordo com o dicionário Houaiss, a palavra “malandros” presente no texto original, embora inclua em seu significado uma acepção semelhante a “vagabondi” em italiano e a ideia de pessoas que abusam da confiança das outras, incute também um significado peculiar relacionado à obra, o conceito do “malandro carioca”, tido como boêmio, pertencente a classes sociais menos favorecidas e dotado de trejeitos específicos, como o modo de se vestir, andar e expressar-se verbalmente. Na tradução, “vagabondi” e “malandros” não seriam segmentos textuais correspondentes em totalidade, mas o significado de “malandros” pode ter sido absorvido ao menos em parte pelo tradutor e constituído uma informação relevante para reforçar a ideia de pertencimento da “capoeira” a ambientes sociais desfavorecidos. Vale ainda considerarmos que a difusão da prática da capoeira em outros contextos sociais é notada como uma tendência atual, situação possivelmente distinta daquela dos anos de produção do texto original e da tradução considerada.

Erro

Essa modalidade compreende os casos em que há enganos na tradução, ou seja, quando o tradutor acredita que um termo tenha determinado significado na língua em que está traduzindo, mas, na realidade, representa outra informação no texto de partida. Não compreende escolhas tradutórias tidas como errôneas, dada a visão subjetiva para determiná-las.

1	" <u>Toca muito o meu filho, até parece</u> / Não um homem, mas a voz da natureza... / Se uma estrela falasse, assim dizia." - (MORAES, 1956, p. 18)	" <u>Suona. Suona, figlio mio, devi sembrare</u> / Non un uomo, ma la voce della natura... / Se una stella parlasse, avrebbe la tua voce" (JANNINI, 1961, p. 41)
2	" <u>Vai ver conversa mesmo</u> " (MORAES, 1956, p. 19)	" <u>Sai, conversa proprio</u> " (JANNINI, 1961, p. 41)
3	" <u>Se conversa!</u> " (MORAES, 1956, p. 19)	" <u>Se conversa!</u> " (JANNINI, 1961, p. 42)
4	" <u>Uai, podendo!</u> " (MORAES, 1956, p. 22) " <u>Uai! porquê?</u> " (MORAES, 1956, p. 68)	" <u>Almeno potessi!</u> " (JANNINI, 1961, p. 46) " <u>Uh! Perchè?</u> " (JANNINI, 1961, p. 111)
5	"Não sustenta um malandro, um <u>coisa ruim</u> " (MORAES, 1956, p. 22) " <u>coisa ruim</u> " (MORAES, 1956, p.30)	"Non sostenta un furfante, <u>un brutto arnese</u> " (JANNINI, 1961, p. 46) " <u>diavolo</u> " (JANNINI, 1961, p.56)
6	"não <u>capina</u> " (MORAES, 1956, p.22)	"non <u>maledisce</u> " (JANNINI, 1961, p.46)
7	"Mas toma <u>tento</u> , filho" (MORAES, 1956, p. 25)	"Ma <u>sta' attento</u> , figlio" (JANNINI, 1961, p. 49)
8	"Eu estou brincando, <u>bem querer...</u> " (MORAES, 1956, p. 30)	"lo sto scherzando, <u>voler bene...</u> " (JANNINI, 1961, p. 56)

9	“Me esqueci. Ora <u>essa é boa!</u> ” (MORAES, 1956, p. 35)	“Ho dimenticato. <u>Ah, questa, poi...</u> ” (JANNINI, 1961, p. 64)
10	“ <u>Vê se eu estou na esquina.</u> ” (MORAES, 1956, p. 35)	“ <u>Va’ un po’ a vedere se sono sull’angolo</u> ” (JANNINI, 1961, p. 63)
11	“ <u>Mete o fé, ferida</u> / Senão eu te arrebento de pancada / A bôca carcomida” (MORAES, 1956, p. 36)	“ <u>Piantala, squaldrina:</u> Altrimenti con una legnata ti spacco / Quella bocca schifosa!” (JANNINI, 1961, p. 64)
12	“ <u>Bancando o seu abob’ra... / Nem te ligo...</u> ” (MORAES, 1956, p. 36)	“ <u>Ma che ti credi... Con me non attaca...</u> ” (JANNINI, 1961, p. 65)
13	“ <u>Que é isso, Orfeu...</u> Muita calminha, homem, calma...” (MORAES, 1956, p.36)	“ <u>Attento, Orfeo...</u> Molta calma, uomo, calma...” (JANNINI, 1961, p.65)
14	“Me bota <u>mandinga</u> / Depois faz a briga / Só pra ver quebrar! / Mulher, seja leal / Você bota muita banca / E infelizmente eu não sou jornal.” (MORAES, 1956, p.38)	“Mi getti il <u>malocchio</u> / E poi resisti / Ed è per vedermi in rovina! / Sii leale, donna, / Ti daí molte arie, / Ma invano, non son fatto per questo.” (JANNINI, 1961, p.67)
15	“ <u>Vá fazendo a pista</u> / Chore um bocadinho / E se esqueça de mim” (MORAES, 1956, p. 38)	“ <u>Rasségnati</u> / Piangi un pochino / E poi dimentica” (JANNINI, 1961, p. 68)
16	“Menina, <u>toma tento!</u> espera um pouco / Sossega com êsse fogo, se resguarda / Patati-patatá.” (MORAES, 1956, p. 43)	“Ragazza, <u>attenta</u> , aspetta un poco / Piano con questo fuoco, fai attenzione, / E via dicendo.” (JANNINI, 1961, p. 74)
17	“É o reinado da <u>folia!</u> ” (MORAES, 1956, p.53)	“È il regno della <u>folia!</u> ” (JANNINI, 1961, p.89)
18	“Um casal de <u>malandros</u> dança um de frente ao outro jogando capoeira” (MORAES, 1956, p. 62)	“Una coppia di <u>vagabondi</u> danza l’uno di fronte all’altro, giocando la <<capoeira>>.” (JANNINI, 1961, p. 102)

19	<p>“Para de fazer <u>gracinha!</u>” (MORAES, 1956, p. 58)</p> <p>“Acho-te uma <u>gracinha...</u>” (MORAES, 1956, p. 68)</p>	<p>“Non dire <u>sciocchezze!</u>” (JANNINI, 1961, p. 96)</p> <p>“Non far lo <u>spiritoso!</u>” (JANNINI, 1961, p. 111)</p>
20	<p>“É? <u>Tem cada uma...</u>” (MORAES, 1956, p. 68)</p>	<p>“Ma sì! <u>Ognuno ha...</u>” (JANNINI, 1961, p. 111)</p>
21	<p>“Mira e mais aquelas / Outras rameiras que tem lá por cima / Fazendo tôda a sorte de <u>estrupício</u> / Dizendo cada nome e <u>enchendo a cara</u> / Fazendo bruxaria noite a dentro” (MORAES, 1956, p.71)</p>	<p>“Mira, / assieme a quelle / Altre prostitute che stanno lassù / E che fanno ogni sorta di <u>meretrício</u>; / Dicono male parole e <u>s'accapigliano</u>. / E fanno sortilegi durante la notte” (JANNINI, 1961, p.116)</p>
22	<p>“<u>Eu que o diga!...</u>” (MORAES, 1956, p. 72)</p>	<p>“<u>Lasciatemelo dire!...</u>” (JANNINI, 1961, p. 116)</p>
23	<p>“<u>Tás ai pra isso, tás? Vá! Taca peito.</u>” (MORAES, 1956, p. 76)</p>	<p>“<u>Lascia stare! Su! Andiamo! Attaca!</u>” (JANNINI, 1961, p. 122)</p>
24	<p>“<u>Te 'quenta, Mira...</u>” (MORAES, 1956, p.78)</p>	<p>“<u>Sta' attenta, Mira...</u>” (JANNINI, 1961, p. 125)</p>
25	<p>“Põe banca não, perua, que eu <u>te manjo...</u> / Tu não dás nem prá saída.” (MORAES, 1956, p.78)</p>	<p>“Non alzare la cresta che io <u>ti sbrano</u>, / Non vali nemmeno per cominciare.” (JANNINI, 1961, p.124)</p>
26	<p>“É. Não tem nada... / Eu quero é <u>encher a cara!</u>” (MORAES, 1956, p.79)</p>	<p>“Bene. Non ho niente... Voglio solo <u>menar le mani!</u>” (JANNINI, 1961, p.126)</p>
27	<p>“<u>Tou nisso</u>, hein Mira...” (MORAES, 1956, p.79)</p>	<p>“<u>Bene, dài!</u>, Mira...” (JANNINI, 1961, p. 126)</p>
28	<p>“Ah, ninguém me acredita... <u>Suas negras!</u>” (MORAES, 1956, p.82)</p>	<p>“Ah, nessuno mi crede... <u>Negracce!</u>” (JANNINI, 1961, p.130)</p>

Quadro 10 – Cotejo de casos de Erro

O exemplo 1 (“Toca muito o meu filho”) parece representar um erro de entendimento do tradutor, uma vez que o segmento textual traz a ideia de exaltação das qualidades de Orfeu, ao passo que a tradução apresenta tom de aconselhamento (“Suona. Suona, figlio mio”). As expressões 2 e 3, características da fala popular do português brasileiro, perderam seu sentido original na tradução: “Vai ver”, com o sentido de “talvez”, recebe a tradução como “sabe”; e “se conversa”, no sentido de “e como conversa” é traduzido com o uso da partícula condicional “se” e não se liga ao significado da frase de origem. A expressividade da interjeição “uai” também se perde nos exemplos destacados, traduzidos com o sentido de “se ao menos pudesse” e com a interjeição “uh”, que denota surpresa, mas não corresponde à intenção de “uai” – nesse caso, de impaciência – do texto original.

A palavra “arnese” no sentido de ferramenta, não é adequada para a tradução da expressão “coisa ruim” por não terem sentidos correspondentes. Logo abaixo do exemplo destacado, percebemos que o tradutor, em outra ocorrência, utilizou a palavra “diavolo”, sendo esta mais próxima do sentido da expressão “coisa ruim”.

Em 7 e 16 temos dois casos em que a expressão “tomar tento” é confundida com “stare attento”. Em 9, 20 e 22, as expressões “essa é boa”, “tem cada uma” e “eu que o diga” são traduzidas literalmente, mas não possuem sentido algum no contexto da tradução. Em 27, a expressão “Tou nisso” não é traduzida literalmente, mas encontra-se sem função no texto de chegada. A tradução de “ferida” por “sgualdrina” em 11 não é correspondente, haja vista que “ferida” possui o sentido de “malvado”, difundido popularmente no português brasileiro; ao passo que “sgualdrina” liga-se ao sentido de “prostituta” em italiano.

A expressão “Con me non attaca” não possui um tom parecido a “Nem te ligo” em 12. Em 15, a expressão “Vá fazendo a pista”, no sentido de “vá embora” ou “dê meia volta” (em termos coloquiais, no português brasileiro), também não corresponde a “Rassegnati”, cujo sentido é “render-se” a uma situação. Em 19, a palavra “sciocchezze” corresponde a “estupidez” ou a dizer algo de pouco valor, ao passo que “gracinha”, nessa ocorrência, liga-se ao sentido de um gesto engraçado, divertido. Na segunda ocorrência de “gracinha” destacada, o sentido é o de alguém que provoca encantamento, mas a tradução dessa vez liga-se ao sentido de alguém dotado de bom humor, “spiritoso” – solução que poderia ter sido usada na tradução da primeira ocorrência, mas nessa não funciona bem. A expressão “taca peito” em

23 possui o sentido de “vamos embora”, ou ainda, coloquialmente, “simbora”, que não corresponde a “attaca” em italiano.

Tradução direta x Tradução indireta

As modalidades empréstimo e tradução literal, presente nos marcadores culturais de *Orfeo Negro* são consideradas por Aubert (1998) como modalidades de tradução direta. A modulação e a explicitação/implicitação são, por sua vez, consideradas modalidades de tradução indireta. Aubert (1998) explica que as modalidades podem ocorrer isoladamente ou associadas. Assim, um empréstimo comumente aparece acompanhado de uma explicitação (em forma de nota de rodapé, por exemplo), ou uma modulação e uma transposição podem coexistir em um mesmo segmento textual, por exemplo, configurando categorias híbridas.

Outras modalidades

A título de conhecimento, segue abaixo breve descrição das *Modalidades de tradução* elencadas por Aubert (1998) que não comparecem entre os marcadores culturais destacados em *Orfeo Negro* nesta pesquisa.

Acréscimo

Ocorre quando um segmento textual é inserido pelo tradutor no texto de chegada sem que haja ligação com algum conteúdo implícito ou explícito no texto de partida. Pode ocorrer como uma forma de comentário (velado ou explícito) do tradutor quando houver fatos ocorridos após a produção do texto que justifiquem a observação.

Transcrição

Essa modalidade pode ser considerada como o “grau zero” da tradução. É representada por segmentos textuais pertencentes a ambas as línguas contrastadas (como algarismos, fórmulas algébricas e similares) ou que pertençam a um terceiro idioma, sendo comumente considerados como empréstimos no texto de partida (como frases e aforismos latinos, por exemplo). Há também transcrição nos casos em que o texto de partida contém uma palavra ou expressão emprestada da língua de chegada.

Decalque

Ocorre quando uma palavra ou expressão foi submetida a adaptações gráficas e/ou morfológicas para inserir-se nas regras da língua de partida, mas não se encontra ainda dicionarizada.

Transposição

Essa classificação é adotada sempre que ao menos um dos três primeiros critérios que designam a tradução literal deixa de ser atendido, ou seja, sempre que houver rearranjos morfossintáticos como: duas ou mais palavras fundidas em uma, uma única palavra desdobrada em duas ou mais unidades lexicais, inversões e deslocamentos da ordem das palavras na tradução, alteração de classe gramatical da palavra na tradução, entre outras possibilidades que, por mais “literais” que seus significados se apresentem, não constituirão segmentos textuais estruturalmente literais.

Tradução intersemiótica

É representada através de figuras, ilustrações, logotipos, selos, brasões e similares presentes no texto de partida, expressos textualmente na tradução.

Correção

Corresponde a erros factuais e/ou linguísticos e inadequações corrigidas pelo tradutor no texto de chegada.

No próximo capítulo refletiremos acerca das modulações, modalidade de tradução presente em maior volume dentre os marcadores culturais de *Orfeo Negro*.

CAPÍTULO 3

3.1 A Modulação em *Orfeo Negro*

A modulação é o procedimento tradutório encontrado com maior frequência na tradução de textos literários, estabelecendo uma significativa ligação com essa tipologia textual. Aubert (2008) infere que a definição deste procedimento, desde a sua primeira conceituação em Vinay e Darbelnet (1958), é de algum modo incerta, por isso propôs determinados parâmetros de discussão para as aplicações dessa modalidade de tradução. Assim, por meio da observação do corpus de modulações presentes em *Orfeo Negro* – a modalidade que apresentou maior número de ocorrências dentre os marcadores culturais identificados, conforme demonstramos no gráfico do capítulo anterior – buscaremos refletir sobre a atuação destes casos na tradução considerada à luz dos conceitos expostos por Aubert (2008).

Como salientamos no capítulo anterior, o modelo analítico *Modalidades de tradução* de Aubert (1998) permite observar os diversos procedimentos adotados pelo tradutor mediante uma série de classificações em escala, na qual o nível de proximidade e distância entre o texto de partida e suas respectivas traduções é classificado a partir do que seria o grau zero da tradução (a transcrição) até o grau máximo de afastamento (a adaptação). O modelo descritivo elaborado por Aubert (1998) originou-se a partir da revisão dos *Procedimentos técnicos da tradução* propostos por Vinay e Darbelnet (1958/1977). Este modelo oferece a possibilidade de estabelecer correlações significativas não somente entre a ocorrência das diversas modalidades e as tipologias linguísticas (como o maior número de traduções literais observado entre línguas românicas, por exemplo), mas também entre a ligação das modalidades e tipologias textuais (como a maior ocorrência de modulações em textos literários e jurídicos), e ainda entre as modalidades e a direção tradutória (maior literalidade na direção inglês – português do que na direção inversa, por exemplo). Assim, o modelo favorece verificar aspectos específicos, como expressões e termos culturalmente marcados – objetos de nosso estudo – permitindo a observação não apenas quantitativa do ponto de vista das *Modalidades*

de tradução aplicadas, mas com vistas às diferentes soluções de aproximação, gerando a possibilidade de observar ao longo do texto traduzido as tentativas de reconstituição do sentido cultural presente no texto original. Devido a essas suas particularidades, o modelo pode apresentar-se como uma ferramenta eficiente para ao menos três possibilidades de aplicação: a tradutologia descritiva, o ensino da tradução e a linguística contrastiva.

A observação e análise de manifestações linguísticas de superfície formam o componente central da escala das *Modalidades de tradução*. Aubert (2008) explica que as modalidades de *espelhamento* (transcrição, empréstimo e decalque) e de *literalidade* (tradução literal, transposição e explicitação) em geral não apresentam consequências semânticas perceptíveis na tradução, sendo mais frequentes as alterações gráficas, morfológicas e sintáticas na estrutura de superfície. Nas modalidades ligadas à *equivalência* (implicitação, modulação e adaptação), por sua vez, a observação dos elementos distintivos entre o texto de partida e sua respectiva tradução se defronta com uma questão potencialmente mais complexa e de avaliação subjetiva, ligada às alterações semânticas expressas linguisticamente na tradução.

Nas palavras de Aubert,

a vinculação do domínio da 'cultura linguística' à modulação, e dos domínios das culturas extra-linguísticas (ecológica, material, social e religiosa/ideológica, para seguir a classificação de Nida, 1945) à adaptação por vezes se afigura como uma simplificação" (AUBERT, 2008, p. 28).

Desse modo, ao contrastar *Orfeo Negro* em relação ao seu texto de partida *Orfeu da Conceição* (que apresenta características expressivas do linguajar popular carioca), observamos a aplicação da conceituação proposta por Aubert & Zavaglia (2004). Os autores expuseram que em textos de marcado cunho regionalista o esperado seria que o número de termos ancorados em uma realidade cultural singular fosse elevado na tradução, entretanto a baixa ocorrência de adaptações pode indicar a preferência do tradutor por outras estratégias, como a explicitação ou, como no caso de *Orfeo Negro*, a modulação. Tal procedimento pode ter gerado uma tênue aproximação entre as duas línguas e culturas envolvidas – língua portuguesa e língua italiana / cultura brasileira e cultura italiana – através de usos semânticos com confluência de significados.

Segundo Aubert (2008), as modulações podem ser obrigatórias ou facultativas. As modulações facultativas podem revelar processos criativos, o exercício da liberdade do tradutor, assim como um possível trabalho de co-autoria. Entretanto, identificar precisamente em qual dessas classificações as modulações se encaixam é uma tarefa mais complexa, pois, como explicita o autor (op. cit., p. 29), a liberdade do tradutor relaciona-se em grande medida a fatores extratextuais, como as condições de produção da tradução:

idioleto do tradutor, experimentalismo mais ou menos liberado, situação de comunicação não usual, finalidade da tradução eventualmente diversa da finalidade do texto original, política editorial, ou até, mais prosaicamente, limitação do espaço, entre outros. (AUBERT, 2008, p. 29).

O uso de modulações, de acordo com Aubert (2008), origina-se de diferenças estruturais no léxico e nos campos semânticos relacionados ou, ainda, diferenças no acervo de idiomatismos. Condicionados ao léxico e aos idiomatismos, encontram-se ainda os fatores externos à linguagem, como diferenças de ordem histórica, cultural e sociolinguística, e limitações de cunho pragmático, como a identificação da necessidade de gerar uma relativa aculturação do texto traduzido – com parâmetros variáveis, por exemplo, em relação à tipologia textual, objetivos comunicacionais e perfil do público leitor e receptor da obra traduzida. Com efeito, a modulação liga-se aos usos linguísticos contrastivos, prática que Nida (1945, apud AUBERT, 2008, p. 28) classifica como “cultura linguística”: marcas culturais internas à língua, modos de dizer que identificam o comportamento linguístico de determinada comunidade em um tempo e espaço determinados. De acordo com o conceito exposto no texto de Aubert (2008), entendemos que uma modulação se efetua sempre que são apresentadas alterações de qualquer grau na estrutura semântica de superfície, ainda que o sentido resultante seja, em essência, o mesmo.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, o nosso *corpus* de marcadores culturais em *Orfeo Negro* é relacionado ao discurso pertencente aos morros cariocas entre as décadas de 1950 e 1960 (registrado na obra *Orfeu da Conceição*), nunca sendo demais salientar que a identificação e observação partem da ótica do ano de 2014. Dessa forma, reiteramos que todos os comentários acerca do significado de termos e expressões destacados nesse estudo são pautados fundamentalmente nas acepções trazidas por dicionários de língua portuguesa e italiana veiculados no

período de publicação das obras, dicionários atuais destes mesmos idiomas, bem como glossários disponíveis em websites e livros que tratam sobre o linguajar da época dos textos de chegada e de partida.

A modulação é um recurso tradutório que promove uma nítida equivalência de conteúdo, por vezes apresentado de modo diferente do original na forma. Desse modo, faz uso não somente da semântica em senso estrito, mas também da sintaxe semântica.

Considerando-se a escala das *Modalidades de tradução*, as alterações morfossintáticas enquadram-se na transposição. São os casos em que se observam alterações na colocação adverbial, variações entre formas compostas e formas simples, a presença ou ausência de artigo definido ou indefinido, entre outros. No entanto, há situações em que as alterações são realizadas sintaticamente, mas geram conteúdos distintos e assim caracterizam primordialmente a modulação em relação à transposição. Como exemplo, podemos observar os segmentos textuais:

A) “Dizer que isso já foi o tal” (MORAES, 1956, p.36)

B) “E dire che questo / Era Orfeo!” (JANNINI, 1961, p.65)

No segmento textual A, a expressão “o tal” denota uma pessoa extraordinária, fora do comum. No segmento B, por sua vez, a expressão é substituída por “Orfeo”, destacando-o diretamente. Graficamente, foi suprimido o artigo definido da expressão em português, que determina o substantivo “tal”.

Outra ocorrência de modulação se faz presente na tradução quando há a substituição de um segmento textual sem figuras de linguagem por uma metáfora, ou quando uma expressão metafórica do original é substituída por outra de uso mais frequente na língua de chegada. Podemos observar esse procedimento em:

A) “Põe banca não, perua, que eu te manjo...

Tu não dás nem prá saída.” (MORAES, 1956, p.78)

B) “Non alzare la cresta che io ti sbrano,

Non vali nemmeno per cominciare.” (JANNINI, 1961, p.124)

- Expressão do original: "Põe banca não"

- Expressão recorrente na língua de chegada: "Non alzare la cresta"

Os deslocamentos de registro na tradução constituem mais uma faceta das modulações, com um direcionamento do coloquial para o formal, do dialetal para a norma culta, do padrão oral para o padrão escrito ou, ainda, do marcado para o não-marcado.

A) "Tá bem. Faço das tripas coração" (MORAES, 1956, p.29)

B) "Va bene. Sopporterò anche questo" (JANNINI, 1961, p.56)

C) "Para êsse samba, para êsse negócio

Senão eu corto os cornos dum!" (MORAES, 1956, p.77)

D) "Basta con questo samba, basta con quest'affare

Se no io farò uno sproposito." (JANNINI, 1961, p.123)

- Expressões coloquiais / marcadas: "Faço das tripas coração", "Senão eu corto os cornos dum!"

- Expressões formais / não-marcadas correspondentes: "Sopporterò anche questo", "Se no io farò uno sproposito"

Ainda na definição de Aubert (1998), a modulação ocorre sempre que um segmento textual é traduzido de modo a gerar um deslocamento notável na estrutura semântica de superfície, mesmo que conserve o mesmo efeito de sentido no contexto e co-texto específicos. Pode assumir diversas formas, com variações através de detalhes ou até o ponto em que nada lembraria ao observador as estruturas do segmento textual original diante da solução tradutória adotada, de modo que o sentido do texto de partida possa ser recuperado somente através do contexto da referida expressão.

A respeito da predominância de modulações no texto literário, Aubert (2006) observa que o uso desse mecanismo tradutório pode representar

um esforço deliberado por parte dos tradutores de conferir às traduções uma tipologia textual literária, ou, ainda, uma busca de formas alternativas de lidar com a diversidade cultural, que comumente implicaria um índice mais elevado de ocorrências de empréstimos, adaptações e, subsidiariamente, de explicitações (2003, apud AUBERT, 2006, p. 14).

Neste estudo, classificamos as modulações (sublinhadas nos quadros) em cinco áreas temáticas de acordo com a recorrência na obra, a saber:

3.2 Usos linguísticos no português brasileiro *versus* usos linguísticos em italiano

3.2.1 Expressões com alusões ao corpo humano

1	"Ninguém como mulher para <u>ter língua para dizer as coisas...</u> " (MORAES, 1956, p.18)	"Nessuno come le donne per <u>dire cose a sproposito...</u> " (JANNINI, 1961, p.40)
2	"Que só sabe <u>contar muita garganta</u> / E beber sem parar no botequim?" (MORAES, 1956, p.22)	"Che solo sa <u>vantarsi a parole</u> / E bere senza posa nell'osteria" (JANNINI, 1961, p.46)
3	" <u>fala mansa</u> / Que tôda me arrepia!" (MORAES, 1956, p.28)	" <u>dolci parole</u> / Che mi fan tremare tutta!" (JANNINI, 1961, p.54)
4	"Tu <u>com essa pinta</u> " (MORAES, 1956, p.29)	"Tu <u>così bello</u> " (JANNINI, 1961, p.49)
5	"Tá bem. <u>Faço das tripas coração</u> " (MORAES, 1956, p.29)	"Va bene. <u>Sopporterò anche questo</u> " (JANNINI, 1961, p.56)
6	"Pôxa! estou com a <u>cabeça revirada...</u> " (MORAES, 1956, p.30)	"Dio mio, ho <u>la testa tutta sconvolta...</u> " (JANNINI, 1961, p.57)

7	<p>“Senão eu te arrebento de pancada / A <u>bôca carcomida</u>” (MORAES, 1956, p.36)</p>	<p>“Altrimenti con una legnata ti spacco / Quella <u>bocca schifosa</u>!” (JANNINI, 1961, p.64)</p>
	<p>“<u>Cala a bôca</u>, querida!” (MORAES, 1956, p.45)</p>	<p>“<u>Taci, taci</u>, mia cara!” (JANNINI, 1961, p.77)</p>
	<p>“<u>Cala essa boca</u>! / Não chama mais desgraça, criatura!” (MORAES, 1956, p.71)</p>	<p>“<u>Taci! Taci!</u> Non chiamare ancora la sventura, donna.” (JANNINI, 1961, p.115)</p>
8	<p>“Não resolve... O homem tá de <u>cara cheia</u>. Deixa êle” (MORAES, 1956, p.60)</p>	<p>“Niente da fare... Quell’uomo è <u>ubriaco fradicio</u>. Lascialo.” (JANNINI, 1961, p.99)</p>
	<p>“Deixa <u>essa cara</u> vir, deixa ela vir...” (MORAES, 1956, p.78)</p>	<p>“Fatela venire avanti, <u>quella tizia</u>...” (JANNINI, 1961, p.125)</p>
9	<p>“<u>Dôr de cotovelo</u> tá comendo sôlta! <u>Dôr de cotovelo</u> tá comendo sôlta, minha gente!” (MORAES, 1956, p.60)</p>	<p>“<u>L’amore lo sta rodendo</u>! Sì, <u>lo</u> sta próprio rodendo! Gente!” (JANNINI, 1961, p.99)</p>
10	<p>“Nasce de novo que é pra eu <u>te comer</u> / Os <u>olhos</u>! Sem vergonha! Descarada!” (MORAES, 1956, p.66)</p>	<p>“Nasci di nuovo, e io ti caverò / Gli <u>occhi</u>! Svergognata! Spudorata!” (JANNINI, 1961, p.109)</p>

3.2.2 Vocativos

1	<p>"Deixa-te estar, <u>mulher</u>..." (MORAES, 1956, p.18)</p>	<p>"Lasciami in pace, <u>donna</u>..." (JANNINI, 1961, p.40)</p>
	<p>“Não te mete / <u>Mulher</u>, deixa o menino...” (MORAES, 1956, p.21)</p>	<p>“Lascia, <u>Donna</u>, lascia stare il ragazzo...” (JANNINI, 1961, p.45)</p>

2	“Que é isso, Orfeu... Muita calminha, <u>homem</u> , calma...” (MORAES, 1956, p.36)	“Attento, Orfeo... Molta calma, <u>uomo</u> , calma...” (JANNINI, 1961, p.65)
3	“ <u>Ferida!</u> / Ferida és tu, seu mal agradecido / Desprezar essa negra que te deu / Tudo o que tinha, tudo!” (MORAES, 1956, p.37)	“ <u>Sporcaccione!</u> / Tu sei uno sporcaccione, sei un ingrato! / Disprezzare questa negra che ti diede / Tutto quello che aveva, tutto!” (JANNINI, 1961, p. 66)
4	“ <u>Vendido! Porcaria!</u> / Filho duma cadela! Vai pro mato / Pegar a tua Eurídice!” (MORAES, 1956, p.37)	“ <u>Venduto! Sporcaccione!</u> / Figlio di una cagna! Vattene via, / Va’ dietro alla tua Euridice!” (JANNINI, 1961, p.66)
5	“ <u>Bobo!</u> Brigando atoa! Ciumada...” (MORAES, 1956, p.44)	“ <u>Sciocco!</u> Sempre a litigare! Gelosia...” (JANNINI, 1961, p.76)
6	“Vamos, <u>maninha</u> , vamos” (MORAES, 1956, p.61)	“Andiamo, <u>sorellina</u> , andiamo” (JANNINI, 1961, p.101)
7	“Te manca aí, <u>benzinho</u> Se fôsse outra pessoa que falasse / Você escutava direitinho... ” (MORAES, 1956, p.44)	“Calma, calma, <u>bello mio</u> Se fosse um'altra persona a parlare La staresti a sentire, vero?” (JANNINI, 1961, p.63)
8	“Pra fora, <u>penetra!</u> ” (MORAES, 1956, p.58)	“Va’ fuori, <u>intruso!</u> ” (JANNINI, 1961, p.97)

3.2.3 Imperativos

1	“ <u>Deixa-te estar</u> , mulher...” (MORAES, 1956, p.18)	“ <u>Lasciami in pace</u> , donna...” (JANNINI, 1961, p.40)
2	“ <u>Não te mete</u> / Mulher, deixa o menino...” (MORAES, 1956, p.21)	“ <u>Lascia</u> , Donna, lascia stare il ragazzo...” (JANNINI, 1961, p.45)
3	“ <u>Sacode o lombo</u> , vira fada, voa!” (MORAES, 1956, p.35)	“ <u>Fila via</u> , gira al largo, vola!” (JANNINI, 1961, p.64)

4	" <u>Te manca aí, benzinho</u> Se fôsse outra pessoa que falasse / Você escutava direitinho... " (MORAES, 1956, p.44)	" <u>Calma, calma, bello mio</u> Se fosse um'altra persona a parlare La staresti a sentire, vero?" (JANNINI, 1961, p.63)
5	" <u>Não banca o otário / Aristeu</u> " (MORAES, 1956, p.40)	" <u>Non far lo stupido,</u> Aristeo!" (JANNINI, 1961, p.70)
6	"Tirei de letra... <u>Vai encher outro,</u> Mira..." (MORAES, 1956, p.78)	"È facile... <u>Va' dar fastidio</u> a un altro, Mira..." (JANNINI, 1961, p.124)
7	" <u>Põe banca não,</u> perua, que eu te manjo... / Tu não dás nem prá saída." (MORAES, 1956, p.78)	" <u>Non alzare la cresta</u> che io ti sbrano, / Non vali nemmeno per cominciare." (JANNINI, 1961, p.124)

3.2.4 Sufixações e repetições

1	"Por favor, meu amor, um <u>segundinho</u> " (MORAES, 1956, p.29)	"Ti prego, amore mio, <u>un attimo</u> " (JANNINI, 1961, p.55)
2	"Eh! <u>Sambinha</u> gostoso" (MORAES, 1956, p.26) "Você enche com esse teu <u>sambinha</u> ..." (MORAES, 1956, p.76)	"Ah, <u>piacevole samba</u> " (JANNINI, 1961, p.51) "Ci stufi, sai, con questo tuo <u>samba</u> ..." (JANNINI, 1961, p.122)
3	"Sou <u>esquecido, esquecido</u> ..." (MORAES, 1956, p.35)	"Sì, <u>ho dimenticato</u> " (JANNINI, 1961, p.64)
4	"Que é isso, Orfeu... Muita <u>calminha</u> , homem, <u>calma</u> ..." (MORAES, 1956, p.36)	"Attento, Orfeo... <u>Molta calma, uomo,</u> <u>calma</u> ..." (JANNINI, 1961, p.65)
5	"Vá fazendo a pista / <u>Chore um</u> <u>bocadinho</u> / E se esqueça de mim" (MORAES, 1956, p.38)	"Rasségnati / <u>Piangi um pochino</u> / E poi dimentica" (JANNINI, 1961, p.68)
6	"Bobo! Brigando atoa! <u>Ciumada</u> ..." (MORAES, 1956, p.44)	"Sciocco! Sempre a litigare! <u>Gelosia</u> ..." (JANNINI, 1961, p.76)

7	“Ô que <u>paixão</u> danada! / Que <u>paixão</u> ruim!” (MORAES, 1956, p.44)	“Ahimè, dannata <u>passione</u> ! Tremenda <u>passione</u> !” (JANNINI, 1961, p.76)
8	“Então <u>como é como é como é?</u> Sai ou não sai êsse samba?” (MORAES, 1956, p.54)	“Allora, <u>com'è?</u> questo samba si fa o non si fa?” (JANNINI, 1961, p.91)
9	“Para de fazer <u>gracinha</u> !” (MORAES, 1956, p.58) “Acho-te uma <u>gracinha</u> ...” (MORAES, 1956, p.68)	“Non dire <u>sciocchezze</u> !” (JANNINI, 1961, p.96) “Non far lo <u>spiritoso</u> !” (JANNINI, 1961, p.111)
10	“ <u>Tadinha</u> . Era tarada por Orfeu. Foi namorada dele antes de Euridice” (MORAES, 1956, p.72)	“ <u>Poveretta</u> . È cotta per Orfeo. Fu la sua donna prima di Euridice” (JANNINI, 1961, p.117)
11	“Orfeu sabia e logo aparecia / <u>Um dinheirinho</u> ” (MORAES, 1956, p.72)	“Orfeo non so come conosceva ogni / Necessità e subito appariva Con <u>qualche soldo</u> ” (JANNINI, 1961, p.117)
12	“Eu juro que depois fico <u>boazinha</u> ” (MORAES, 1956, p.75)	“Giuro che poi sto <u>buona, buona</u> ” (JANNINI, 1961, p.120)

3.2.5 Expressões orais populares do português brasileiro

1	“ <u>Sabes d'uma?</u> ” (MORAES, 1956, p.18)	“ <u>Sai?</u> ” (JANNINI, 1961, p.41)
2	“Agora / Ninguém toca com êle, nem o mestre / Com quem ninguém <u>tocava</u> dantes.” (MORAES, 1956, p.18)	“Nessuno suona come lui, neanche il maestro / Col quale nessuno <u>gareggiava</u> prima.” (JANNINI, 1961, p.41)
3	“ <u>Vai ver</u> conversa mesmo” (MORAES, 1956, p.19)	“ <u>Sai</u> , conversa proprio” (JANNINI, 1961, p.41)

4	"Não sustenta um <u>malandro</u> , um coisa ruim" (MORAES, 1956, p.22)	"Non sostiene un <u>furfante</u> , un brutto arnese" (JANNINI, 1961, p.46)
5	"Não lava roupa <u>até comer o sabugo</u> " (MORAES, 1956, p.22)	"Non lava panni <u>fino a consumarsi le unghie</u> " (JANNINI, 1961, p.46)
6	"Que só sabe contar muita garganta / E beber sem parar no <u>botequim</u> ?" (MORAES, 1956, p.22)	"Che solo sa vantarsi a parole / E bere senza posa nell' <u>osteria</u> " (JANNINI, 1961, p.46)
7	"Ah, que eu <u>já estou muito chata</u> desta vida" (MORAES, 1956, p.23)	"Ah, <u>non ne posso più</u> di questa vita" (JANNINI, 1961, p.47)
8	"Esse teu casamento <u>a três por dois</u> " (MORAES, 1956, p.24)	"Questo tuo <u>impensato</u> matrimonio" (JANNINI, 1961, p.49)
9	"Pra quê / <u>Ir se amarrar</u> , meu filho?" (MORAES, 1956, p.28)	"Perchè / <u>Legarti</u> , figlio mio?" (JANNINI, 1961, p.48)
10	"De tanto que escutei <u>conversa fiada</u> . / <u>Joga pro alto</u> !" (MORAES, 1956, p.35)	"Ho sentito troppi <u>discorsi a vanvera</u> , / <u>Gira al largo</u> !" (JANNINI, 1961, p.63)
11	"Não faz um ano <u>andava me pegando</u> ..." (MORAES, 1956, p.35)	Ancóra un anno fa <u>mi venivi indietro</u> ." (JANNINI, 1961, p.64)
12	Senão eu <u>te arrevento de pancada</u> / A bôca carcomida" (MORAES, 1956, p.36)	Altrimenti <u>con una legnata ti spacco</u> / Quella bocca schifosa!" (JANNINI, 1961, p.64)
13	"Dizer que isso já foi <u>o tal</u> / <u>Que é que te deu</u> , Orfeu / Te puseram feitiço?" (MORAES, 1956, p.36)	"E dire che questo / Era <u>Orfeo</u> ! <u>Ma cosa ti hanno mai fatto</u> ? / Ti hanno forse stregato?" (JANNINI, 1961, p.65)
14	"Ferida! / Ferida és tu, seu <u>mal agradecido</u> / Desprezar essa negra que te deu / Tudo o que tinha, tudo!" (MORAES, 1956, p.37)	"Sporcaccione! / Tu sei uno sporcaccione, sei un <u>ingrato</u> ! / Disprezzare questa negra que ti diede / Tutto quello che aveva, tutto!" (JANNINI, 1961, p. 66)
15	"Vai pro mato / <u>Pegar</u> a tua Eurídice!" (MORAES, 1956, p.37)	"Vattene via, / <u>Va' dietro</u> alla tua Euridice!" (JANNINI, 1961, p.66)

16	“O nosso amor / <u>Deu no que deu</u> ” (MORAES, 1956, p.38)	“Il nostro amore / <u>È andato com'è andato</u> ” (JANNINI, 1961, p.68)
17	“Vá fazendo a pista / <u>Chore um bocadinho</u> / E se esqueça de mim” (MORAES, 1956, p.38)	“Rasségnati / <u>Piangi um pochino</u> / E poi dimentica” (JANNINI, 1961, p.68)
18	“Me bota mandinga / Depois faz a briga / Só pra <u>ver quebrar!</u> / Mulher, seja leal / <u>Você bota muita banca</u> / E infelizmente eu não sou jornal.” (MORAES, 1956, p.38)	“Mi getti il malloccchio / E poi resisti / Ed è per <u>vedermi in rovina!</u> / Sii leale, donna, / <u>Ti dai molte arie</u> , / Ma invano, non son fatto per questo.” (JANNINI, 1961, p.67)
19	“Menina, toma tento! espera um pouco / Sossega com êsse fogo, se resguarda / <u>Patati-patatá.</u> ” (MORAES, 1956, p.43)	“Ragazza, attenta, aspetta un poco / Piano con questo fuoco, fai attenzione, / <u>E via dicendo.</u> ” (JANNINI, 1961, p.74)
20	“Bobo! Brigando <u>atoa!</u> Ciumada...” (MORAES, 1956, p.44)	“Sciocco! <u>Sempre a litigare!</u> Gelosia...” (JANNINI, 1961, p.76)
21	“Ô que paixão danada! / <u>Que paixão ruim!</u> ” (MORAES, 1956, p.44)	“Ahimè, dannata passione! <u>Tremenda passione!</u> ” (JANNINI, 1961, p.76)
22	“ <u>Qual</u> , Aristeu...” (MORAES, 1956, p.47)	“ <u>No, no</u> , Aristeo...” (JANNINI, 1961, p.81)
23	“não quero ninguém <u>a sêco!</u> ” (MORAES, 1956, p.52)	“nessuno <u>che non beva</u> ” (JANNINI, 1961, p.88)
24	“Então como é como é como é? <u>Sai ou não sai</u> êsse samba?” (MORAES, 1956, p.54)	“Allora, com'è? questo samba <u>si fa o non si fa?</u> ” (JANNINI, 1961, p.91)
25	“ <u>O cara</u> tá é <u>cheio</u> ...” (MORAES, 1956, p.59) “É êste <u>o cara</u> / De quem ‘tavam falando?” (MORAES, 1956, p.81)	“ <u>Quel tipo</u> è <u>sbronzato</u> ...” (JANNINI, 1961, p.98) “È questo il <u>bel tipo</u> / Di cui stavate parlando?” (JANNINI, 1961, p.129)
26	“Precisa <u>pôr o homem na rua!</u> Não tá vendendo que o homem <u>tá de malícia?</u> ” (MORAES, 1956, p.59)	“Bisogna <u>buttarlo fuori</u> quest'uomo. Non vedi che <u>ha brutte intenzioni?</u> ” (JANNINI, 1961, p.98)

27	“Quando Orfeu <u>tava bom</u> não era assim” (MORAES, 1956, p.68)	“Quando Orfeo <u>aveva salute</u> non era così” (JANNINI, 1961, p.111)
28	“Com Orfeu esse morro <u>era outra coisa</u> ” (MORAES, 1956, p.68)	“Con Orfeo sulla collina <u>era diverso</u> ” (JANNINI, 1961, p.111)
29	“Como ele, <u>de levado</u> , sobe o morro / Lá pela ribanceira...” (MORAES, 1956, p.70)	“Come lui, <u>birichino com’è</u> , sale la collina / Là dalla parte del fiume...” (JANNINI, 1961, p.114)
30	“Passa os dias <u>doidando</u> pelo morro... / Meu filho ainda outro dia <u>topou ele</u> / Diz que e impressionante. ‘ <u>Ocês</u> conhecem / Meu garoto, não é?” (MORAES, 1956, p.70)	“Passa i giorni sulla collina, <u>pazzo</u> ... Mio figlio l’altro giorno ancora lo <u>incontrò</u> , / Dice che è impressionante. <u>Voi</u> conoscete / Il mio ragazzo, non è vero?” (JANNINI, 1961, p.114)
31	“ <u>Desandou</u> tudo nesse morro” (MORAES, 1956, p.71)	“Tutto <u>va male</u> sulla collina” (JANNINI, 1961, p.115)
32	“ <u>Doida varrida</u> , Mira...” (MORAES, 1956, p.71)	“ <u>Matta da legare</u> , Mira...” (JANNINI, 1961, p.115)
33	“Mira e mais aquelas / Outras rameiras que tem lá por cima Fazendo tôda a sorte de estúpicio / Dizendo <u>cada nome</u> e enchendo a cara / Fazendo <u>bruxaria</u> noite a dentro” (MORAES, 1956, p.71)	“Là nella <<Tendinha>> ¹ . Mira, / assieme a quelle / Altre prostitute che stanno lassù / E che fanno ogni sorta di meretricio; / Dicono <u>male parole</u> e s’accapigliano. / E fanno <u>sortilegi</u> durante la notte” (JANNINI, 1961, p.116)
34	“ <u>Tadinha</u> . Era <u>tarada</u> por Orfeu. Foi namorada dele antes de Euridice” (MORAES, 1956, p.72) “ <u>Coitada</u> . Tá que é <u>um trapo</u> .” (MORAES, 1956, p.73)	“ <u>Poveretta</u> . È <u>cotta</u> per Orfeo. Fu la sua donna prima di Euridice” (JANNINI, 1961, p.117) “ <u>Poveretta</u> ! È ridotta <u>un cencio</u> ” (JANNINI, 1961, p.117)
35	“Eh, <u>seu</u> Apolo.” (MORAES, 1956, p.73)	“Eh, <u>signor</u> Apollo.” (JANNINI, 1961, p.117)

36	“Cheia de <u>bicho</u> ...” (MORAES, 1956, p.75)	“Piena di <u>vermi</u> ...” (JANNINI, 1961, p.120)
37	“E tudo isso / Por causa de uma <u>suja descarada</u> / Uma negrinha que nem graça tinha” (MORAES, 1956, p.75)	“E tutto / Per una <u>sudiciona</u> , una <u>spudorata</u> : / Una negretta senza nessuna grazia.” (JANNINI, 1961, p.120)
38	“Que <u>folga</u> ! / Que é que tu tás pensando aí, hein Mira? / <u>Manéra</u> , Mira...” (MORAES, 1956, p.77)	“Che <u>spasso</u> ! / Ma dimmi a cosa pensi, Mira? / <u>Controllati</u> , Mira...” (JANNINI, 1961, p.124)
39	“ <u>Tirei de letra</u> ... <u>Vai encher</u> outro, Mira...” (MORAES, 1956, p.78)	“ <u>È facile</u> ... <u>Va’ dar fastidio</u> a un altro, Mira...” (JANNINI, 1961, p.124)
40	“Orfeu ficou comigo uma semana: / Eu, a <u>bacana</u> !” (MORAES, 1956, p.78) “Tu?... <u>Muito bacana</u> ... / <u>Bacana</u> como casca de banana... / <u>Bacana</u> como fundo de boeiro...” (MORAES, 1956, p.78)	“Orfeo è rimasto con me uma settimana: / Con me: <u>io sono bella</u> , <u>io</u> !” (JANNINI, 1961, p.124) “Tu... Sì, <u>proprio una meraviglia</u> ... / <u>Bella</u> come una buccia di banana, / <u>Bella come il fondo della padella</u> ” (JANNINI, 1961, p.125)
41	“Bom, minha gente, vam'a vida. É hora / De pegar uma boa berçolina. / <u>Vam'bora</u> , pessoal...” (MORAES, 1956, p.81)	“Bene, gente, andiamocene. / È ora Di farci un bel pisolino, / <u>Andiamocene</u> , amici...” (JANNINI, 1961, p.129)

3.3 Universo ecológico

3.3.1 Marcadores geográficos

1	“ <u>Orfeu da Conceição</u> ” (título da obra original em Português Brasileiro)	“ <u>Orfeo Negro</u> ” (título da tradução em Italiano)
---	---	---

2	<p>“<u>morro</u>” (MORAES, 1956, p.15)</p> <p>“Como ele, de levado, sobe o <u>morro</u> / Lá pela ribanceira...” (MORAES, 1956, p.70)</p>	<p>“<u>collina</u>” (JANNINI, 1961, p.38)</p> <p>“Come lui, birichino com’è, sale la <u>collina</u> / Là dalla parte del fiume...” (JANNINI, 1961, p.114)</p>
3	<p>“Vai <u>pro mato</u> / Pegar a tua Eurídice!” (MORAES, 1956, p.37)</p>	<p>“<u>Vattene via</u>, / Va’ dietro alla tua Euridice!” (JANNINI, 1961, p.66)</p>
4	<p>“Como ele, de levado, sobe o morro / Lá pela <u>ribanceira</u>...” (MORAES, 1956, p.70)</p>	<p>“Come lui, birichino com’è, sale la collina / Là <u>dalla parte del fiume</u>...” (JANNINI, 1961, p.114)</p>
5	<p>“Alguma mulatinha <u>de pedreira</u> / Metida a branca” (MORAES, 1956, p.36)</p>	<p>“Qualche mulatina <u>dei bassifondi</u> / Che vuol darsi arie da bianca” (JANNINI, 1961, p.64)</p>

3.3.2 Expressões com alusões a animais

1	<p>“Vendido! Porcaria! / Filho duma <u>cadela</u>!” (MORAES, 1956, p.37)</p>	<p>“Venduto! Sporcaccione! / Figlio di una <u>cagna</u>!” (JANNINI, 1961, p. 66)</p>
2	<p>“Para êsse samba, para êsse negócio / Senão eu <u>corto os cornos dum</u>!” (MORAES, 1956, p.77)</p>	<p>“Basta con questo samba, basta con quest’affare / Se no io <u>farò uno sproposito</u>.” (JANNINI, 1961, p.123)</p>

3.4 Referências sociais e étnicas

1	<p>“<u>amigação</u>” (MORAES, 1956, p.25)</p>	<p>“<u>concubinato</u>” (JANNINI, 1961, p.50)</p>
2	<p>“Desprezar essa <u>negra</u> que te deu Tudo o que tinha, tudo!” (MORAES, 1956, p.37)</p>	<p>“Disprezzare questa <u>negra</u> che ti diede / Tutto quello che aveva, tutto!” (JANNINI, 1961, p. 66)</p>

	“E tudo isso / Por causa de uma suja descarada / Uma <u>negrinha</u> que nem graça tinha” (MORAES, 1956, p.75)	“E tutto / Per una sudiciona, una spudorata: / Una <u>negretta</u> senza nessuna grazia.” (JANNINI, 1961, p.120)
3	“Alguma <u>mulatinha</u> de pedreira / <u>Metida a branca</u> ” (MORAES, 1956, p.36)	“Qualche <u>mulattina</u> dei bassifondi / Che vuol <u>darsi arie da bianca</u> ” (JANNINI, 1961, p.64)
4	“Quer a <u>sua morena</u> tanto assim?” (MORAES, 1956, p.45)	“Ami tanto la tua <u>brunetta</u> ?” (JANNINI, 1961, p.77)

3.5 Referências culturais

3.5.1 Cultura popular

“E viva <u>Momo</u> ! E viva a folia!...” (MORAES, 1956, p.56)	“Viva il <u>Re Carnevale</u> ! Viva la follia!” (JANNINI, 1961, p.93)
---	--

3.5.2 Cultura religiosa / ideológica / sobrenatural

1	<u>"T'esconjuo"</u> (MORAES, 1956, p.18)	<u>"Perdio"</u> (JANNINI, 1961, p.41)
2	<u>"coisa ruim"</u> (MORAES, 1956, p.30)	<u>"diavolo"</u> (JANNINI, 1961, p.56)
3	<u>"Cruz credo!"</u> (MORAES, 1956, p.31)	<u>"Mio Dio!"</u> (JANNINI, 1961, p.58)
4	<u>"Credo! Que horror!"</u> (MORAES, 1956, p.67)	<u>"Mio Dio! che orrore!"</u> (JANNINI, 1961, p.110)
5	<u>"Deus me defenda!"</u> (MORAES, 1956, p.68)	<u>"Mio Dio, aiuto!"</u> (JANNINI, 1961, p.111)

6	<p>“Dizer que isso já foi o tal / Que é que te deu, Orfeu / <u>Te puseram feitiço?</u>” (MORAES, 1956, p.36)</p>	<p>“E dire che questo / Era Orfeo! Ma cosa ti hanno mai fatto? / <u>Ti hanno forse stregato?</u>” (JANNINI, 1961, p.65)</p>
---	--	---

3.6. Termos e expressões de baixa frequência no português brasileiro atual e soluções tradutórias à época de *Orfeo Negro*

1	<p>“Quando tu chegas com essa <u>charla</u> antiga” (MORAES, 1956, p.33)</p>	<p>“Quando giungi con la tua <u>storia</u> antica” (JANNINI, 1961, p.61)</p>
2	<p>“Nada. Mira veio me ver. Me provocou / Quase dou-lhe na cara uma <u>pregada</u>.” (MORAES, 1956, p.44)</p>	<p>“Nulla. È venuta Mira a trovarmi. M’ha provocato. / Per poco non le ho dato una <u>bastonata</u> in testa.” (JANNINI, 1961, p.75)</p>
3	<p>“Mira e mais aquelas / Outras <u>rameiras</u> que tem lá por cima Fazendo tôda a sorte de estrupício / Dizendo cada nome e enchendo a cara / Fazendo bruxaria noite a dentro” (MORAES, 1956, p.71)</p> <p>“Até você, Apolo / Defende a <u>rameira</u>...” (MORAES, 1956, p.75)</p>	<p>“Là nella <<Tendinha>>¹. Mira, assieme a quelle / Altre <u>prostitute</u> che stanno lassù / E che fanno ogni sorta di meretricio; / Dicono male parole e s’accapigliano. / E fanno sortilegi durante la notte” (JANNINI, 1961, p.116)</p> <p>“Anche tu difendi quella <u>prostituta</u>...” (JANNINI, 1961, p.121)</p>
4	<p>“Êle quer é <u>rosetar</u>! Deixa êle, bem. Olha para mim!” (MORAES, 1956, p.57)</p>	<p>“Vuol solo <u>godersela</u>! Lascia stare. Guarda me!” (JANNINI, 1961, p.95)</p>
5	<p>“Ninguém quer <u>arigó</u> aqui!” (MORAES, 1956, p.58)</p>	<p>“Qui non vogliamo <u>cafoni</u>!” (JANNINI, 1961, p.97)</p>

6	“Volto com a <u>aragem</u> ...” (MORAES, 1956, p.32)	“ <u>Torno subito</u> , vedrai...” (JANNINI, 1961, p.59)
7	“Bom, minha gente, <u>vam'a vida</u> . É hora / De pegar uma boa <u>berçolina</u> . / Vam'bora, pessoal...” (MORAES, 1956, p.81)	“Bene, gente, <u>andiamocene</u> . / È ora Di farci un bel <u>pisolino</u> , / Andiamocene, amici...” (JANNINI, 1961, p.129)

Com efeito, de acordo com a observação dos marcadores culturais levantados e a posição de Aubert (2008) acerca da modulação, entendemos que:

- a) A modulação pode ser considerada como uma estratégia tradutória que visa manter o mesmo sentido de uma situação descrita no texto original;
- b) Mesmo que se faça presente com mais frequência nas opções lexicais e idiomáticas, a modulação pode encontrar-se de modo superficial na organização morfossintática, requerendo do analista da tradução algum cuidado para que não haja dúvidas na classificação como transposição, que é a modalidade da tradução ligada às adequações morfossintáticas surgidas pelas estruturas linguísticas diversas em contraste;
- c) Ainda que a modulação seja a forma prioritária para lidar com a “cultura linguística” na tradução, essa relação é mais visível nos componentes léxico-semânticos do texto, ao passo que a dimensão discursiva precisará de um tratamento ligado ao conceito de adaptação.

Em *Orfeo Negro*, os casos de termos e expressões culturalmente marcados que não foram predominantemente trabalhados pela modulação, distribuíram-se pelas outras modalidades, como pudemos notar no capítulo anterior. Ainda que o exercício da tradução envolva processos de reescritura (VENUTI, 2002), além do uso de modulações, o tradutor demonstrou a intenção de transmitir a seu público leitor os reais matizes da obra *Orfeu da Conceição* também mediante as notas de rodapé, conforme observamos no capítulo 2. Consideramos que, pelo uso de modulações, o tradutor buscou efetuar deslocamentos com vistas a equivalências semânticas. Tal objetivo foi, em parte, alcançado, conforme demonstra a sistematização dos marcadores culturais em *Orfeo Negro* que buscamos realizar nesse estudo, obtidos por meio da análise contrastiva entre a língua italiana e o português brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

***Orfeo Negro*: a inserção de uma cultura periférica em uma cultura dominante**

Diante dos desafios apresentados a uma literatura, bem como uma cultura periférica como pode ser considerada a brasileira (AUBERT, 2003), é válido considerar de que forma essa literatura se faz presente em outras línguas e culturas de recepção por intermédio do trabalho tradutório. No nosso estudo, a cultura e literatura dominantes são representadas pela cultura e literatura italianas, principalmente pela tradição histórica da qual participam; ao passo que a cultura e literatura brasileiras são consideradas periféricas, dentre outros motivos, por serem mais recentes e pela influência ainda crescente em termos mundiais (de acordo com o contexto do ano de 2014). Assim, consideramos que a tradução da obra *Orfeu da Conceição* (originalmente escrita em português brasileiro) em *Orfeo Negro* (título da tradução em língua italiana) realiza a inserção de um cenário cultural periférico em outro contexto mais abrangente.

***Orfeo Negro*: uma tradução domesticadora ou estrangeirizadora?**

Para reforçar o entendimento da dinâmica dos marcadores culturais em *Orfeo Negro*, destacados por meio do cotejo da tradução (com relação à obra original *Orfeu da Conceição*) e abordados nesse estudo através do modelo *Modalidades de tradução* de Aubert (1998), reiteramos os conceitos de tradução estrangeirizadora e de tradução domesticadora de Lawrence Venuti. De acordo com Venuti (1998), a abordagem tradutória domesticadora ou estrangeirizadora deve ser escolhida conforme as intenções do tradutor (o que inclui também as determinações editoriais) em relação ao texto de origem. Dessa forma, o autor explica que se o texto de partida estiver inserido em um sistema linguístico e cultural periférico, como é o caso de *Orfeu da Conceição*, pode-se desenvolver um projeto tradutório que destaque os

aspectos dessa cultura, sendo este procedimento classificado como um *projeto minorizante* – como pode ser entendido o realizado por Jannini em *Orfeo Negro*.

No prefácio de *Orfeo Negro*, Emilio Mariano (diretor da coleção literária da qual a obra faz parte) revela alguns dos objetivos editoriais para a tradução em italiano de *Orfeu da Conceição*. A escolha de *Orfeu da Conceição* para compor a coleção deveu-se ao sucesso do filme *Orfeo Negro*, que popularizou internacionalmente a trama escrita por Vinicius de Moraes para o teatro. O diretor entendeu que tornar conhecido na Itália o texto que originara essa premiada produção cinematográfica seria um modo de oferecer um conhecimento oportuno e relevante ao público leitor italiano. Segundo o diretor, Vinicius de Moraes teve o mérito de transportar o mito de Orfeu para a realidade brasileira de forma simples e plausível, sem intelectualismos, e de acordo com os moldes da poesia e da música. Por esse motivo, em consenso com o editor, concebeu que o texto da obra *Orfeu da Conceição* – sem desconsiderar a especificidade de sua ligação com o âmbito teatral – deveria ter lugar na coleção literária “Il Mosaico dei Poeti” através de *Orfeo Negro*, sua tradução em língua italiana. Afirmou ainda que a obra continha em si razões para tornar-se emblemática para toda a coleção, que apresenta também obras de outros autores brasileiros.

Venuti (1998) denomina como língua estrangeira e língua doméstica o que se conhece comumente como língua de partida e língua de chegada, respectivamente. De tal modo, o autor busca determinar algumas distinções entre tradução domesticadora e estrangeirizadora. A tradução domesticadora visa equilibrar as diferenças linguísticas e extralinguísticas entre o texto-fonte e o texto-meta, realizando a domesticação do texto ao promover a substituição dos elementos linguísticos e culturais da língua estrangeira por aqueles da língua doméstica. A tradução estrangeirizadora, por sua vez, é a prática tradutória que mantém as características linguísticas e culturais do texto estrangeiro no texto traduzido não somente por meio de escolhas lexicais, mas sob o ponto de vista cultural, sociológico, histórico ou até mesmo pela manutenção de estruturas sintáticas do texto estrangeiro, sendo que as expressões e idiomatismos são inseridos na tradução com o escopo de gerar no leitor uma impressão similar àquela do texto original. O principal objetivo, nesse caso, é conservar o efeito do que é “estrangeiro”, deixando claro ao leitor de que se trata de um texto traduzido na língua em que se

está realizando a leitura. Tal mecanismo tradutório também sugere que “a literatura traduzida pode ter um papel importante na visão de mundo ao dar aos cidadãos a sensação de familiaridade com coisas estrangeiras” (MILTON, 2002), levando os leitores estrangeiros a elaborarem visões mais individualizadas e a efetuarem suas próprias correlações e aproximações entre o contexto onde se situame aquele retratado na obra traduzida.

Para estabelecer os conceitos de domesticação e estrangeirização, Venuti (1998) tomou como base a dimensão discursiva de uma tradução em sua integralidade, tendo em vista a unidade textual. O autor evidencia que as ideologias envolvidas na determinação do processo tradutório, bem como a atividade em si, definem se a tradução será considerada mais domesticadora ou estrangeirizadora, inferindo que, independentemente de tais ideologias ou da metodologia adotada, todo texto original que passa pelo processo de tradução receberá elementos da língua e cultura domésticas. Acerca desse mesmo conceito, Torop (2009) afirma que “inevitabilmente la traduzione è un processo di conservazione, di modifica e di aggiunta di elementi”¹¹ (TOROP, 2009, p. 27). Desse modo, considerando-se que um texto estrangeiro e um texto traduzido não possuem exatamente o mesmo significado, haja vista que se encontram em contextos distintos e contemplam interesses literários geralmente diferentes, podemos entender que “a tradução imita os valores linguísticos e literários de um texto estrangeiro, mas a imitação é moldada numa língua diferente que se relaciona a uma tradição cultural diferente” (VENUTI, 2002, p.120).

Reiterando o fato de que obra *Orfeu da Conceição* retrata um contexto popular, do morro carioca e seus habitantes, entre as décadas de 1950 e 1960, podemos refletir – de acordo com Venuti (2002) – que o foco nos aspectos periféricos em uma tradução pode ser estratégico. No caso da tradução, em que são efetuadas trocas transculturais, os aspectos periféricos costumam ser diversificados em relação à língua e cultura de recepção, por isso são classificados, ao mesmo tempo, como domésticos e estrangeiros, tomando a forma das culturas periféricas a que estão atrelados. Nesse sentido, Venuti (2002) observa que

¹¹ A tradução, inevitavelmente, é um processo de conservação, de modificação e de junção de elementos.

uma tradução sempre comunica uma interpretação, um texto estrangeiro que é parcial e alterado, suplementado com características peculiares à língua de chegada, não mais inescrutavelmente estrangeiro, mas tornado compreensível num estilo claramente doméstico (VENUTI, 2002, p.17).

Venuti (2002) observa que a tradução, por ser fundamentalmente etnocêntrica, não significa tão somente a comunicação entre similares. Tendo em vista que a maioria dos projetos literários tem início na cultura doméstica (onde um texto é escolhido para atender expectativas diferentes daquelas que motivaram sua composição e recepção na língua de partida), a tradução assume traços assimilativos, em que um texto estrangeiro é absorvido também de acordo com referenciais e interesses domésticos, ou seja, da língua e cultura de chegada.

Observamos em *Orfeo Negro* que Jannini parece mesclar tendências domesticadoras e estrangeirizadoras ao longo da obra no tratamento dos marcadores culturais, sobressaindo-se os elementos domesticadores – conforme sugere a predominância da modalidade modulação de Aubert (1998) no cotejo da tradução, abordada no capítulo 3, que busca aproximar o modo estrangeiro (nesse caso, brasileiro) de expressar-se ao entendimento do público leitor italiano. Estão também presentes tendências estrangeirizadoras ao longo da obra, com a presença de empréstimos linguísticos da língua portuguesa, bem como de notas de rodapé em diversos pontos da extensão do texto. Tais notas de rodapé, bem como as soluções tradutórias observadas para os marcadores culturais, também oferecem a possibilidade de supor a visão de Jannini acerca de questões ligadas à língua e cultura brasileiras (que, por conseguinte, foram transmitidas ao público leitor italiano de acordo com a ótica do tradutor).

Sobre as traduções estrangeirizadoras, Venuti (1999) observa que:

Da un lato, la traduzione estraniante determina un'appropriazione etnocentrica del testo straniero inserendolo nell'ordine del giorno politico-culturale nazionale e compiendo in tal modo un atto di dissidenza; dall'altro, è proprio questo atteggiamento dissidente che permette alla traduzione estraniante di segnare la differenza linguistica e culturale del testo straniero e che realizza, acconsentendo all'ingresso di canoni letterari nazionali dal carattere etnodeviante e potenzialmente revisionista, un'operazione di riordino culturale.¹² (VENUTI, 1999, p. 202).

¹² Por um lado, a tradução estrangeirizadora determina uma apropriação etnocêntrica do texto estrangeiro, inserindo-o no cenário político-cultural nacional e realizando, desse modo, um ato de dissidência; por outro lado, é precisamente essa postura dissidente que permite que a tradução estrangeirizadora sinalize a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro e realize uma

Ao traduzir um texto estrangeiro como *Orfeu da Conceição* – estilisticamente revolucionário em seu gênero literário (e com relevância cultural e literária pela transformação do teatro musical no Brasil) e por sua abordagem temática (considerando-se, sobretudo, o tratamento das questões étnicas e sociais do negro brasileiro, habitante dos morros do Rio de Janeiro) – um dos objetivos do tradutor pode ter sido o de promover uma inovação no contexto da literatura estrangeira traduzida em italiano ao fazer uso dos mencionados mecanismos textuais estrangeirizadores, buscando proporcionar o entendimento das diferenças culturais entre Itália e Brasil no paralelismo entre as obras.

Segundo Venuti (2002),

A tradução que assume uma abordagem popular do texto estrangeiro não é necessariamente democrática. A estética popular requer traduções fluentes que produzam um efeito ilusório de transparência, e isso significa aderir ao dialeto-padrão corrente, ao evitar qualquer dialeto, registro, ou estilo que chame a atenção de palavras como palavras e, portanto, que frustra a identificação do leitor (VENUTI, 2002, p. 29).

Assim, a tradução fluente pode habilitar um texto estrangeiro (mesmo que pertencente a culturas periféricas) a envolver uma massa de leitores e, dessa forma, alcançar sua assimilação na cultura heterogênea de chegada, na qual os leitores domésticos tomam contato com uma cultura e um texto estrangeiro de acordo com seus próprios códigos e ideologias. Com efeito, as estratégias desenvolvidas nas traduções de obras pertencentes a culturas mais periféricas estão relacionadas à interpretação do tradutor em relação ao texto estrangeiro, que geralmente é atrelada a duas direções: uma ligada às especificidades daquele texto estrangeiro e outra ligada à avaliação dos leitores domésticos que o tradutor visa alcançar (uma vez que tem uma ideia de suas expectativas, das formas linguísticas e das referências culturais envolvidas, por exemplo).

Assim, reforçar determinados aspectos de estrangeirismo da obra original em relação ao complexo língua/cultura de chegada – como praticou Jannini – pode ser intencional ao tradutor, que se vale de elementos lexicais e semânticos para originar

operação de reestruturação cultural ao consentir a entrada de cânones literários nacionais potencialmente revolucionários e desviados do etnocentrismo.

em seu público leitor constatações pessoais sobre o cenário estrangeiro retratado na obra ou causar efeitos de estranheza ao contexto abordado.

Marcadores culturais em *Orfeo Negro*: distribuição e recorrências entre as *Modalidades de tradução* de Aubert (1998)

Conforme mencionamos no capítulo 2, utilizamos como instrumento de análise o método *Modalidades de tradução*, uma reformulação da proposta original de Vinay e Darbelnet (1958) realizada por Aubert (1998). Essa metodologia favorece a observação de aspectos específicos – como os marcadores culturais, objetos de nosso estudo – e faculta uma

mensuração das proximidades e distâncias linguísticas (em seus aspectos gráficos, morfossintáticos, sintáticos e semânticos), em uma escala que se estende da mera transcrição até a adaptação, e permitem buscar correlações entre a distribuição observada e (a) a tipologia linguística, (b) a tipologia textual e (c) as condições de produção da tradução (incluindo as variáveis espaciais, diacrônicas, idioleto do tradutor, injunções editoriais, entre várias outras) (AUBERT, 2003, p.4).

A observação sistemática dos marcadores culturais – que “tenham por referência a cultura material, social ou ideológica” da língua-fonte e do contexto cultural de produção do texto de origem, de acordo com Nida (1945, apud AUBERT, 2003, p.4) – foi realizada longitudinalmente na totalidade do texto de partida (*Orfeu da Conceição*), buscando-se identificar e rastrear as referentes soluções encontradas pelo tradutor Pasquale Aniel Jannini no texto de chegada (*Orfeo Negro*).

Desse modo, as *Modalidades de tradução* entre as quais se distribuem os marcadores culturais identificados foram quantificadas da seguinte forma:

Marcadores Culturais em <i>Orfeo Negro</i>		
Modalidades	Ocorrências	Porcentagem
Explicitação	01	1%
Adaptação	03	2%
Omissão	03	2%
Tradução literal	04	2%
Empréstimo	11	6%
Erro	28	17%
Modulação	119	70%
Total	168	100%

Tabela 1 – Distribuição dos Marcadores culturais conforme as *Modalidades de tradução*: ocorrências e porcentagens correspondentes

A modulação, de acordo com Aubert (2003), efetua

um deslocamento estrutural que pode manifestar uma mudança do ponto de vista com alterações semânticas – mudança de registro, por exemplo – ou que podem apresentar uma relação estrutural bem distinta entre as duas línguas, acarretando um semantismo diferenciado de maneira sutil” (AUBERT, 2003, p.6).

A recorrência de modulações verificada em *Orfeo Negro*, conforme mencionamos no capítulo 3, pode estar relacionada à tipologia textual literária, ou, ainda, a uma busca de formas alternativas de lidar com a diversidade cultural, que acarreta um índice também elevado de ocorrências de empréstimos, adaptações e explicitações.

Desse modo, Jannini pode ter efetuado modulações com maior incidência no seu trabalho tradutório em *Orfeo Negro* com vistas ao tratamento das características culturais trazidas pela obra original *Orfeu da Conceição*, diferenciadas se postas em paralelo com a cultura italiana.

A maior incidência de modulações também sugere uma aproximação sutil entre as duas línguas (português/italiano) envolvidas no processo tradutório, realizada através de recortes semânticos com larga intersecção de sentido.

Em relação às adaptações presentes no cotejo de *Orfeo Negro*, podemos observar, de acordo com Aubert (2003), que tal recorrência é esperada nas traduções de textos que “expressamente localizam sua narrativa em tempos e espaços muito específicos e culturalmente marcados” (AUBERT, 2003, p. 8), como é o caso da obra *Orfeu da Conceição* e, por consequência, sua tradução em italiano, *Orfeo Negro*. As adaptações observadas podem representar ainda uma tentativa de refração do tradutor – nas palavras de Aubert (2003), “algo como uma modulação mais ‘exacerbada’” (AUBERT, 2003, p.9) – com vistas ao alcance de uma maior correspondência de sentido na tradução em relação à obra original.

Venuti (2002) infere que

As traduções, em outras palavras, inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação. Aquelas que funcionam melhor, as mais poderosas em recriar valores culturais e as mais responsáveis para responder por tal poder, geralmente engajam leitores graças às palavras domésticas que foram de certo modo desfamiliarizadas e se tornaram fascinantes devido a um embate revisório com o texto estrangeiro (VENUTI, 2002, p. 18).

De acordo com Correa (1998, apud AUBERT, 2003, p.11), a busca de formas alternativas de lidar com a diversidade cultural, que implica em um índice predominante de adaptações, também é relacionada aos índices de explicitações e empréstimos, sendo essa a terceira modalidade mais frequente verificada no corpus desse estudo. Conforme observamos na segunda parte deste capítulo, a incidência de empréstimos em número mais elevado em relação a outras modalidades menos recorrentes pode estar atrelada também aos processos de estrangeirização na tradução, haja vista que são seguidas por explicações em notas de rodapé no conjunto da obra. Tais notas, ao mesmo tempo que reforçam o caráter “estrangeiro” de uma palavra destacada, também podem ser consideradas, de certa forma, como um elemento textual de domesticação por oferecer explicações detalhadas que podem causar um efeito aproximativo mais direto ao leitor, no nosso caso, italiano.

Ciclos da tradução: o possível leitor brasileiro e as perspectivas futuras para *Orfeo Negro*

Ainda que a tradução de Jannini tenha recebido influências domesticadoras que podem ser um tanto dispensáveis a um atual leitor médio brasileiro – conhecedor do idioma italiano –, existe a probabilidade de que este perfil de leitor possa reconhecer-se através dos elementos de sua cultura de origem retratados em língua estrangeira. Tal reconhecimento de si pode ocorrer, por exemplo, através de uma leitura contrastiva de *Orfeu da Conceição* e *Orfeo Negro*, em que o leitor pode traçar paralelos entre o conhecimento prévio de língua portuguesa e cultura brasileira que possui, com a língua e cultura italianas. Essa leitura favoreceria também a identificação dos marcadores culturais em *Orfeo Negro*, o que pode reforçar o entendimento das soluções tradutórias aplicadas, bem como do contexto de produção do original e da tradução – sendo este um exercício prático da língua italiana e um modo de estudar e voltar-se a aspectos da cultura italiana e de sua cultura brasileira nativa.

A observação da tradução em questão é também um processo que enriquece as informações que podem ser apreendidas na leitura do texto original (precedente ou posterior ao contato com a tradução em italiano). Consideramos que o ciclo da tradução sugere completar-se também nesse leitor brasileiro específico mencionado, que tem a possibilidade de complementar sua experiência de leitura em língua italiana observando elementos da língua e cultura de seu país de origem através da ótica estrangeira – no caso abordado, a ótica italiana.

Vinicius de Moraes, logo após apresentar os personagens do texto de *Orfeu da Conceição*, incluiu uma nota em que dita instruções para futuras atualizações de sua peça. Dentre as determinações destacadas, o autor reforça que

Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições. (MORAES, 1956, p.17).

Acerca das traduções, Siri Nergaard (2002) afirma, de acordo com Derrida (1990, apud NERGAARD, 2002, p.46), que “Le traduzioni invecchiano più

velocemente degli originali”¹³ (NERGAARD, 2002, p.46). Steiner (2004) complementa essa ideia, afirmando que

Ogni atto linguistico ha una determinazione temporale; nessuna forma semantica è atemporale: quando si usa una parola risvegliano più echi di tutta la sua storia precedente. Ogni testo è radicato in un preciso tempo storico: possiede ciò che i linguisti definiscono una struttura diacronica¹⁴ (STEINER, 2004, p.49).

Desse modo, assim como Vinicius de Moraes sugere que há a necessidade de atualização do texto de *Orfeu da Conceição* de acordo com a dinâmica da variação linguística ao longo dos anos, pode fazer-se necessária, eventualmente, também a atualização da tradução *Orfeo Negro*, seja em relação à primeira versão de *Orfeu da Conceição* (a fim de corrigir erros e reelaborar marcadores culturais de significação diacrônica presentes na obra), seja em relação a uma atualização do texto (a fim de proporcionar o alcance do leitor italiano atual ao texto de *Orfeu da Conceição* em sua língua nativa ou propagar tal relação). Para o leitor brasileiro, conhecedor de ambos os idiomas envolvidos nessa operação, essa atualização textual poderia incrementar a sua vivência com os textos, como evidencia Steiner (2004): “Leggere in maniera totale significa recuperare il più possibile i valori e le intenzionalità immediate in cui di fatto si presenta un discorso dato”¹⁵ (STEINER, 2004, p.49). Por fim, no caso de atualizações em *Orfeu da Conceição* ou em *Orfeo Negro*, faz-se necessária também a atualização do estudo dos marcadores culturais neles aplicados e observados.

¹³ As traduções envelhecem mais rapidamente que os originais.

¹⁴ Todo ato linguístico tem uma determinação temporal; nenhuma forma semântica é atemporal: quando se usa uma palavra, despertam-se os ecos de toda a sua história anterior. Todo texto está arraigado em um preciso tempo histórico: possui o que os linguistas definem como estrutura diacrônica.

¹⁵ Ler de maneira total significa recuperar ao máximo os valores e as intenções imediatas com as quais um dado discurso se apresenta de fato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUBERT, F.H. **Modalidades de tradução: teoria e resultados**. TradTerm, São Paulo, v.5, n.1, p.99-128, 1998.

AUBERT, F.H. **Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução**. Revista de Estudos Orientais, São Paulo, n. 5, p. 23-36, 2006.

AUBERT, F. H. **Os meandros da modulação**. In: Diana Luz Pessoa de Barros; José Luiz Fiorin. (Org.). A fabricação dos sentidos. 1 ed. São Paulo: Humanitas, 2008, v. , p. 229-244.

BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de C. Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BRICOUT, Bernadette. Prefácio. In: **O olhar de Orfeu – Os mitos literários do Ocidente**. Tradução de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALIL, Carlos Augusto. **Teatro em versos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes: o poeta da paixão / Uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy (Org.). **Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COHN, Sergio; CAMPOS, Simone (Orgs.). **Vinicius de Moraes – Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

FACHIN, Lídia. Introdução II. In: **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução**. São Paulo: EDUSP, 1993.

MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2002.

MORAES, Vinícius de. **Orfeu da Conceição**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

MORAES, Vinícius de. **Orfeu da Conceição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

MORAES, Vinícius de. **Orfeo Negro**. Tradução de Pasquale Aniel Jannini. Milano: Nuova Academia Editrice, 1961.

NERGAARD, Siri (org.). **Teorie contemporanee della traduzione**. Milano: Bompiani, 2002.

NIDA, E. **Linguistics and ethnology in translation problems**. *In: Word* 1.2., p. 194-208. 1945.

PECCI, João Carlos. **Vinicius sem ponto final**. São Paulo: Saraiva, 1994.

PRETTI, Dino. **Estudos de língua oral e escrita**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

STEINER, George. **Dopo Babele**. Milano: Garzanti, 2004.

TOROP, Peeter. **La traduzione totale**. Tradução de Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2009.

TORQUATO, Carolina Pizzolo. **Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

TRINGALI, Dante. O Orfismo. *In: Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

VENUTI, Lawrence. **L' invisibilità del traduttore**. Roma: Armando Editore, 1999.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução de Valéria Biondo et al. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2002.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. **Stylistique comparée du français et de l'anglais**. Paris: Didier, 1958/1977.

VINAY, J. P.; DALBERNET, J. **Comparative Stylistics of french and english: a methodology for translation**. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 1995.

ZAVAGLIA, A.; AUBERT, F. H. **A fronteira entre a modulação e a adaptação de termos culturalmente marcados nas versões de Sagarana para o norueguês e para o francês**. In: III Seminário Internacional Guimarães Rosa, 2004, Belo Horizonte. *Caderno de Resumos do III Seminário Internacional Guimarães Rosa*. p. 236-236. 2004a.

Dicionários

BATTAGLIA, Salvatore. **Grande dizionario della lingua italiana**. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1961.

BEAUREPAIRE-ROHAN, Henrique Pedro Carlos de. **Dicionário de vocábulos brasileiros**. Salvador: Livraria Progresso, 1956.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss / Objetiva, 2009.

NASCENTES, Antenor. **O linguajar carioca**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Academica, 1955.

PARLAGRECO, Carlo; CATTARINI, Maria. **Dizionario portoghese-italiano, italiano – portoghese: língua d'uso e letteraria**. Milano: Vallardi, 1960.

SOARES, Antonio Joaquim de Macedo. **Dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

VIOTTI, Manuel. **Novo dicionário da gíria brasileira**. São Paulo: Ind. Gráfica Bentivegna, 1956.

ZINGARELLI, Nicola. **Vocabolario della lingua italiana**. Bologna: Zanichelli Editore, 2009.

Filmes

CAMUS, Marcel. Orfeu Negro. 1959. DVD.

DIEGUES, Carlos. Orfeu. 1999. DVD.

JUNIOR, Miguel Faria. Vinícius. 2005. DVD.

Websites

<<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br>>

Acesso em: 25/02/2014

< http://it.wikipedia.org/wiki/Pasquale_Aniel_Jannini>

Acesso em: 25/02/2014

<<http://www.itamaraty.gov.br/cerimonial/condecoracoes/ordem-nacional-do-cruzeiro-do-sul>>

Acesso em: 25/02/2014

<<http://www.italianisti.it/FileServices/155%20Sitzia%20Susanna.pdf>>

Acesso em: 05/03/2014

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=4946&imp=N>

Acesso em: 05/03/2014

< <http://tradterm.vitis.uspnet.usp.br/images/revistas/v05n1/v05n1a06.pdf>>

Acesso em: 12/03/2014

<http://it.wikipedia.org/wiki/Glossario_delle_frase_fatte>

Acesso em: 21/03/2014

<<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno10-13.html>>
Acesso em: 25/03/2014

<<http://www.filologia.org.br/revista/32/09.htm>>
Acesso em: 25/03/2014

<http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1543-1554.pdf>
Acesso em: 25/03/2014

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARROJO, R. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

AUBERT, F. H. **As (In)fidelidades da Tradução: Servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos Técnicos da Tradução – Uma nova proposta**. Campinas: Pontes Editores, 1990

BRUNEL, Pierre. As vocações de Orfeu. *In: O olhar de Orfeu – Os mitos literários do Ocidente*. Tradução de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUFFONI, Franco. **Con il testo a fronte: indagine sul tradurre e l'essere tradotti**. Novara: Interlinea, 2007.

CARVALHO, Sílvia Maria S. (Org.). Introdução I. *In: Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

DINIZ, Júlio César; FERRAZ, Eucanaã; MORAES, Susana; WISNIK, José Miguel. **Vinicius de Moraes – Um poeta dentro da vida**. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011.

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione**. Milano: Bompiani, 2003.

JANNINI, Pasquale Aniel. **Le più belle pagine della Letteratura Brasiliana**. Milão: Nuova Accademia Editrice, 1957.

JANNINI, Pasquale Aniel. **Storia della Letteratura Brasiliana**. Milão: Nuova Accademia Editrice, 1959.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Vinicius de Moraes / Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, e exercícios**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOISÉS, Massaud. O Teatro. **A criação literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 1967

NARO, Anthony Julius; SCHERRE, Maria Marta Pereira (Org.). **Origens do Português Brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

NATALE, F. Di; ZACCHEI, N. **In bocca al lupo!** – Espressioni idiomatiche e modi di dire tipici della lingua italiana. Perugia: Guerra Edizioni, 1996.

OLIVEIRA, Juliana Mendes de. **Um estudo de marcadores culturais nas traduções do conto The Gold Bug de Edgar Allan Poe**. 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PAES, J. P. **Tradução: A ponte necessária**. São Paulo: Editora Ática, 1990.