

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
MESTRADO EM LETRAS  
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**TRADUÇÃO, LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA  
EM *ORGULHO E PRECONCEITO*, DE JANE AUSTEN**

Domício Moreira Ribeiro

**Orientador:** Prof. Dr. Divino José Pinto

Goiânia  
2012

DOMÍCIO MOREIRA RIBEIRO

**TRADUÇÃO, LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA  
EM *ORGULHO E PRECONCEITO*, DE JANE AUSTEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária.

**Área de Concentração:** Crítica Literária

**Orientador:** Prof. Dr. Divino José Pinto

Goiânia  
2012

R484t Ribeiro, Domício Moreira.

Tradução, linguagem literária e linguagem cinematográfica em *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen [manuscrito] /

Domício Moreira Ribeiro. – 2012.

179 f.

Bibliografia: f. 175-179

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto.

1. Orgulho e preconceito – Jane Austen – linguagem literária – linguagem cinematográfica. 2. Tradução literária. I. Título.

CDU: 821.111-31.09(043.3)

RIBEIRO, Domício Moreira. Tradução, Linguagem Literária e Linguagem Cinematográfica em *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. 2012. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária.

Área de Concentração: Crítica Literária

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

Dissertação de Mestrado defendida em 23 de março de 2012 e aprovada com louvor pela Banca Examinadora composta por:

---

Prof. Dr. Divino José Pinto (Presidente/PUC-Goiás)

---

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira (PUC-Goiás)

---

Profa. Dra. Neuda Alves do Lago (UFG-Goiás)

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-Goiás)

Para **Raimundo**, meu pai, por ter guardado os meus passos quando saí pelo mundo afora.  
Para **Maria**, minha mãe, protetora, que nas manhãs geladas aquecia a minha roupa nas brasas do fogão a lenha, me assentava ao sol e me servia o café da manhã (jamais esquecerei!).  
Aos meus avós (*in memoriam*).  
Para **Jilcéia**, minha esposa, por ter me escolhido dentre tantos melhores do que eu.  
Para **Nayara**, minha filha, caminhando para ser luz.  
Para **Victor Hugo**, meu neto, renovação e alegria lá de casa.  
Para **Raphael Vinícius**, meu filho, estrela da minha vida.  
Aos irmãos **Nélia, Neusa, Wilson, Dilson** (*in memoriam*), **Jailson** e **Nilson**.  
Ao irmão de poucas horas que tive (*in memoriam, in gloria Dei*).  
Aos demais familiares, amigos e amigas.  
Aos Servidores do Instituto Federal de Goiás - IFG.  
Aos Professores, Funcionários e Colegas do MLET da PUC-Goiás.  
Para **Liza (Analice)**, minha primeira Professora.  
Para **Rubens Martins da Silva**, amigo e excelente parceiro de estudos.  
A meus conterrâneos de Cocos-Bahia e a todos os baianos.  
Para Maximino Macedo e Genésia Macedo (*in memoriam*), Maria Macedo Avelar, Miguel Avelar, Manoel da Costa Dantes, Edith Macedo Costa, Klinger Marcos Macedo Costa (*in memoriam*), Kades Márcio Macedo Costa, Elpes Crispim da Costa (*in memoriam*), Eunice Crispim Macedo, Manoel Crispim Macedo, Haia Mendes Crispim Macedo, José Liberato de Souza e família; aos goianos Dejanira e família, Zezinho e família; aos mineiros Otacílio Durães de Souza e família, Raimundo de Socorrinha e família, Carlinhos de Salinas e família, José Rodrigues e família.  
Para **Valdemar Pardim, Geralda Ribeiro Pardim e família**.  
A todos os Profissionais de Linguística, Letras e Artes, membros vitalícios da *intelligentsia* deste país.  
Àqueles que tributam à Linguagem seu valor insofismável como porta de acesso e aparato essencial para o êxito em todas as demais áreas do conhecimento.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer não deve ser um ato de mera formalidade ou de hipocrisia, mas a expressão verdadeira de sentimentos íntimos. Assim, desejo manifestar a minha gratidão:

A **Deus**, criador, provedor e condutor do universo ontem, hoje e sempre.

Às **famílias dos meus pais e dos meus sogros**.

À **minha família**, por ter suportado mais esta longa ausência.

Ao **Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás**, pelo apoio institucional e financeiro.

À **Pontifícia Universidade Católica de Goiás**, pelo profissionalismo e carinho especial com os quais nos acolheu durante o Curso.

Aos **Professores e Funcionários da PUC-Goiás**, pela pronta atenção.

Aos Avaliadores da Banca de Qualificação e da Banca Examinadora: **Prof. Dr. Divino José Pinto, Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira, Profa. Dra. Neuda Alves do Lago e Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima**, pelas sábias e fundamentais recomendações.

Ao **Prof. Maurício Vaz Cardoso**, pelas conversas e sugestões que me deu durante os estudos.

Agradecimentos especiais ao meu Orientador, **PROF. DR. DIVINO JOSÉ PINTO**, pela magnanimidade, lealdade, altruísmo, paciência, respeito, incentivo, compreensão, exemplo, fé e “não-estrelismo”. E também por ter me conduzido, me auxiliado, me emprestado seus conhecimentos e me elevado até o ponto em que pude transformar a minha utopia em realidade.

Aos **Colegas e Amigos** que encontrei durante o curso, pela convivência singular que tivemos e pelo compartilhamento de angústias e apreensões, mas também de alegrias, experiências, conhecimentos e informações. **Sempre sonharei em encontrá-los mais uma vez!**

## RESUMO

Este trabalho consiste, fundamentalmente, numa pesquisa bibliográfica que discorre sobre tradução, linguagem romanesca e linguagem cinematográfica. Seu objetivo é, primeiramente, comparar entre si três traduções em Língua Portuguesa do romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, e posteriormente cotejá-las com o texto-fonte em Língua Inglesa. Em seguida, pretende-se contrastar a linguagem do filme homônimo, adaptado em 2005 e dirigido por Joe Wright, com a linguagem original da obra literária. Para tanto, será apresentada, inicialmente, uma fundamentação teórica que trata dos vários métodos, bem como dos procedimentos técnicos da tradução, numa linha do tempo que começa no século IV d.C., com São Jerônimo, e se estende até os anos 1990, com Jacques Derrida. Logo após, realizar-se-á a comparação das traduções com a obra original e o confronto da linguagem fílmica com a linguagem-fonte do romance. Com relação às três traduções avaliadas, pretende-se verificar como os significados da obra original são transportados para a língua da tradução, sempre cuidando, cada uma a seu modo, para evitar as perdas. Nesse sentido, com relação aos trabalhos tradutórios de Lúcio Cardoso, Enrico Corvisieri e Roberto Leal Ferreira, urge atentar para este último, que realiza uma tradução mais literal e semântica, concernente ao conteúdo e à forma do texto-fonte. Acerca da linguagem fílmica, é preciso buscar a sua equivalência com a linguagem do romance em termos de registro, apesar de sua forma concisa, em função da duração do filme, atendo-se aos aspectos cruciais da obra. Observados tais aspectos, adianta-se que não haverá uma conclusão definitiva sobre o tema em debate, considerando não haver qualquer consenso a respeito das várias nuances que cercam o termo tradução, tampouco existem procedimentos que contemplem, elucidem e sanem os complexos problemas do ato tradutório. Desse modo, este trabalho corrobora a assertiva de que os métodos e procedimentos tradutórios, por mais ousados que sejam, não se afastam das dicotomias: conteúdo e forma, tradução da palavra e tradução do sentido, fidelidade ao autor ou ao leitor e nacionalização ou estrangeirização. Ele também se solidariza com a premissa de que a obra *Pride and Prejudice* é um valioso “laboratório” para a prática da tradução, tendo em vista que vários procedimentos técnicos, como acréscimos, apagamentos, omissões, explicitações, empréstimos, transposições, modulações, equivalências e adaptações podem ser encontrados nas traduções avaliadas. E, finalmente, que a relação entre tradução, linguagem romanesca e linguagem cinematográfica, geralmente conflituosa, se mostra harmônica no paralelo entre *Pride and Prejudice*, o filme e *Orgulho e Preconceito*, pois os tradutores mencionados e a roteirista conseguiram trasladar para a língua-meta e para a linguagem do filme, sem perdas aparentes, os sentidos da obra original.

**Palavras-chave:** Jane Austen. *Orgulho e Preconceito*. Tradução. Linguagem Literária. Linguagem Cinematográfica.

## ABSTRACT

This dissertation is a bibliographical research on translation, novel language and film language. Its aim is to compare, first, among themselves, three Portuguese language translations of the novel *Pride and Prejudice*, by Jane Austen. Then do the comparison of them with the source text in English. After that, make the confrontation of the namesake film language, adapted in 2005 and directed by Joe Wright, with the source language of the literary work. Translations were made by Lúcio Cardoso, Enrico Corvisieri e Roberto Leal Ferreira. In this research, we presented, first, a comprehensive theoretical framework of multiple methods and technical procedures of translation through a timeline that begins in the fourth century AD, with Jerome, and ends in 1990 with Jacques Derrida. Then we did a collation of the translations with the original work and a comparison of the film language with the source language of the novel. With respect to the above-mentioned translators, Roberto Leal Ferreira made the more literal and semantic translation, because it preserves the content and form of the source text. Regarding the film language, it is equivalent to the language of the novel in terms of language levels, though it is more concise because of the length of the movie, sticking to the crucial aspects of the fictional story. Conclusion shows that there is no mutual understanding regarding the definition of translation, nor exist procedures that address and solve all possible problems that may arise from various situations of translation. The methods and procedures address the same dichotomies: content and form, word translation and translation of meaning, fidelity to the author or to the reader, and nationalization or foreignization. We found that the novel *Pride and Prejudice* is a valuable “laboratory” to practice the technical procedures of translation, considering that various procedures, such as additions, deletions, omissions, clarifications, borrowings, literal translations, transpositions, modulations, equivalences and adaptations have been found in the evaluated translations. The relationship between translation, language of the novel and film language, often conflicting, is pacific in the collation between *Pride and Prejudice*, the movie and *Orgulho e Preconceito*, considering that the above-mentioned translators and the film scriptwriter were able to bring into the target language and into the movie language the meanings of the source text without apparent losses.

**Keywords:** Jane Austen. *Pride and Prejudice*. Translation. Literary Language. Film Language.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 JANE AUSTEN, ESCRITORA TRADICIONAL</b> .....	<b>15</b>
1.1 ELIOT: TRADIÇÃO E LITERATURA INGLESA.....	15
1.2 CARACTERÍSTICAS DE UMA OBRA CLÁSSICA .....	19
1.2.1 Jane Austen: leveza e contenção de estilo.....	25
1.2.2 Jane Austen: fato e ficção .....	27
1.2.3 Jane Austen e a defesa do romance de boa qualidade.....	29
1.2.4 O estilo de Jane Austen.....	33
<b>2 ORGULHO E PRECONCEITO E OS PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS</b> .....	<b>36</b>
2.1 TRADUÇÃO E DISCURSO .....	37
2.1.1 Discurso literário.....	39
2.1.2 Discurso quotidiano .....	40
2.2 TRADUÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	40
2.3 TRADUÇÃO: DA ANTIGUIDADE À CONTEMPORANEIDADE .....	47
2.3.1 Declarações fundacionais.....	51
2.3.1.1 Jerônimo – “Carta a Pamáquio” .....	51
2.3.1.2 John Dryden – “Do Prefácio às Epístolas de Ovídio” .....	55
2.3.1.3 Friedrich Schleiermacher – “Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir” .....	57
2.3.1.4 Johann Wolfgang von Goethe – “Traduções” .....	60
2.3.1.5 Friedrich Nietzsche – “Traduções” .....	64
2.3.2 Período entre 1900-1930 .....	64
2.3.2.1 Walter Benjamin – “A Tarefa do Tradutor: uma Introdução à Tradução dos <i>Tableaux Parisiens</i> , de Baudelaire” .....	65
2.3.3 Período entre 1940-1950 .....	72
2.3.3.1 Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet – “Uma Metodologia para a Tradução” .....	72
2.3.3.2 Roman Jakobson – “Sobre os Aspectos Linguísticos da Tradução” ..	74

2.3.4	Período entre 1960-1970.....	76
2.3.4.1	Katharina Reiss – “Espécie, Tipo e Individualidade do Texto: Tomada de Decisão em Tradução” .....	76
2.3.5	Período entre 1980-1989.....	92
2.3.5.1	Antoine Berman – “Tradução e as Provas do Estrangeiro” .....	92
2.3.6	Período entre 1990-2000.....	109
2.3.6.1	Jacques Derrida – “O que é uma tradução ‘relevante’”? .....	109
<b>3</b>	<b>TRADIÇÃO E TRADUÇÃO .....</b>	<b>113</b>
3.1	TRADUÇÃO LITERAL.....	113
3.2	TRADUÇÃO SEMÂNTICA E TRADUÇÃO COMUNICATIVA.....	118
3.3	ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO EM TRÊS TRADUÇÕES DE <i>PRIDE AND PREJUDICE</i> .....	126
<b>4</b>	<b>LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA.....</b>	<b>139</b>
4.1	LINGUAGEM LITERÁRIA.....	140
4.1.1	Narrador .....	141
4.1.2	Descrição.....	144
4.1.3	Célula dramática.....	146
4.1.4	Ambientação.....	146
4.2	LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA .....	147
4.2.1	Direção de fotografia .....	150
4.2.2	Montagem de quadros.....	151
4.2.3	Cena.....	152
4.2.4	Cenário.....	153
4.2.5	Linguagem do filme .....	154
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>170</b>
	<b>REFERÊNCIAS IMPRESSAS E VIRTUAIS .....</b>	<b>175</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa a relação conflituosa que geralmente se estabelece entre “tradução, linguagem literária do romance e linguagem cinematográfica”. O objeto de estudo é a obra *Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice)*, de Jane Austen<sup>1</sup>. São discutidos os aspectos estruturais que indicam a natureza de uma obra, os fundamentos que nos permitem considerá-la literária, que a determinam como um clássico, como ela participa do cânone e em que medida e proporção isso acontece.

Inicialmente, na fundamentação teórica, é feita uma apresentação objetiva<sup>2</sup> dos principais métodos, procedimentos e pressupostos de tradução, consideradas as suas concepções mais significativas, desde os postulados clássicos até os atuais, que já não se limitam aos domínios da língua e da escrita apenas, mas que se alastram por outras instâncias, conforme se observa nas questões relativas ao gênero, como é o caso aqui, em que o foco é a literatura e o cinema.

Em seguida, realiza-se um confronto entre três traduções de *Pride and Prejudice* com vistas a examinar a utilização dos procedimentos tradutórios. Considerada a grande extensão da obra, esse exame não envolve o romance completo, mas extratos relevantes de alguns dos capítulos que compõem a narrativa. São utilizadas três edições brasileiras para comparação das traduções com o original: a primeira, da Editora Civilização Brasileira, publicada em 2009, tradução de Lúcio Cardoso; a segunda, da Editora Martin Claret, publicada em 2010, tradução de Roberto Leal Ferreira. E a terceira, da Editora Best Seller, publicada em 2009, tradução de Enrico Corvisieri.

Logo após, apresenta-se um estudo contrastivo que investiga: a) os métodos de tradução e os procedimentos tradutórios em três edições em Língua Portuguesa da obra acima mencionada; b) a linguagem literária romanesca comparada à linguagem cinematográfica utilizada na produção multinacional homônima de 2005, dirigida por Joe Wright, cujos atores protagonistas são os ingleses Keira Knightley e Matthew Macfadyen. Por fim, é feita uma conclusão,

---

<sup>1</sup> Jane Austen é um dos mais importantes nomes da literatura inglesa. Nasceu em Steventon, em 16 de dezembro de 1775, e faleceu em Winchester, em 18 de julho de 1817, aos 41 anos de idade.

<sup>2</sup> Os estudos de Katharina Reiss e Antoine Berman – itens 2.3.4.1 e 2.3.5.1 – são apresentados integralmente, isto é, foi feita uma tradução integral de dois artigos desses teorizadores.

retomando-se de modo sumário o problema, as hipóteses e as questões de pesquisa. Os resultados são apresentados resumidamente, finalizando-se esta seção com possíveis ressalvas e/ou recomendações.

O trabalho retrata o “assunto tradução” de maneira macro e aborda o “tema tradução” numa visão micro, relacionada à obra em estudo. Em outras palavras, a tradução é abordada em termos gerais e a tradução do romance é conduzida de forma específica. A pesquisa é orientada por uma ampla e metódica revisão bibliográfica envolvendo o assunto e o tema da investigação.

O problema que se quer resolver no presente estudo é assim formulado: o romance *Orgulho e Preconceito* pode ser tomado como exemplo para ilustrar vários procedimentos tradutórios? Por quê? Como ele sobrevive com o passar do tempo e de que modo se insere legitimamente na tradição literária ocidental?

Este trabalho procura respostas para as seguintes questões de pesquisa:

1. Quais métodos ou procedimentos tradutórios devem ser observados por um tradutor?

2. Ter conhecimento das línguas e das culturas envolvidas na obra original e na obra traduzida são suficientes para uma tradução apropriada, de modo que não haja a necessidade de se pautar em métodos ou procedimentos tradutórios?

3. Em que difere a linguagem literária romanesca da linguagem cinematográfica?

4. Em razão de se tratar de um filme de época que retrata um romance clássico do século XIX, a linguagem cinematográfica é idêntica à linguagem da obra escrita original?

Em relação às hipóteses, elas se referem: a) à recepção e leitura do romance, considerando as diferentes épocas e concepções; b) a uma crítica da tradução, uma vez que serão cotejados procedimentos tradutórios, partindo de fragmentos do texto; c) ao efeito que as diferentes linguagens, no caso, a literária e a cinematográfica, podem suscitar.

Os estudos sobre tradução aqui realizados utilizam uma linha do tempo que tem início no século IV d.C. e se estende até os dias atuais (a contemporaneidade). Durante esse período, muitos teorizadores buscaram definir métodos, procedimentos ou pressupostos teóricos a respeito da maneira apropriada de se realizar uma tradução. As obras referenciais para este estudo sobre tradução

foram *A Prova do Estrangeiro: Cultura e Tradução na Alemanha Romântica*, de Antoine Berman (2002), e *The Translation Studies Reader*, organizada por Lawrence Venuti (2000, 2004), antologia contendo estudos sobre tradução, entre outros, de São Jerônimo, John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, Roman Jakobson, Katharina Reiss, Antoine Berman e Jacques Derrida.

Sobre a linguagem fílmica, as obras básicas consultadas foram *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin (2004), e *Discurso Cinematográfico*, de Ismail Xavier (2008). Contribuíram também com este estudo os teóricos T. S. Eliot, Jean Pouillon e Vanoye e Goliot-Lété, dentre outros, conforme as referências ao final deste trabalho.

A realização de uma investigação com enfoque nos estudos de tradução é de suma importância, pois traduzir é fundamental para a propagação das informações, dos conhecimentos, dos costumes, das linguagens, da arte, da literatura, enfim, de todas as manifestações humanas, principalmente se estiverem consignadas em linguagem escrita. A tradução é necessária e vem sendo utilizada faz muito tempo. Traz em si a noção de progresso, contribuindo com a unificação e consolidação de línguas e povos. É a ferramenta que possibilita o acesso às obras-primas da literatura mundial, e também às obras não literárias. Segundo Susan Bassnet (2003), a tradução tem uma importância crucial para a compreensão de um mundo cada dia mais fracionado. Porém, para Venuti (1995), apesar de sua importância, tradução e tradutor nem sempre são tratados com a devida atenção — entes invisíveis — e, às vezes, o ato de traduzir não é considerado uma atividade nobre, o que caracteriza um grande equívoco, pois grande parte das obras literárias clássicas só pode ser amplamente apreciada hoje porque foi traduzida.

Sem a tradução, as informações, os conhecimentos, os avanços tecnológicos e médicos registrados nas diferentes línguas e dialetos certamente ficariam restritos a algumas comunidades, de modo que as pessoas distantes não se beneficiariam das inovações e das produções disponíveis em outras línguas. Por essa razão, é essencial a realização de estudos que afirmem a importância da tradução como uma atividade crucial para a disseminação das realizações humanas.

A pesquisa e a qualificação de profissionais para atuar no mercado de trabalho com a tradução de obras literárias e os demais tipos de textos, como os jornalísticos, comerciais, científicos, técnicos, manuais, relatórios etc., são

essenciais nos tempos atuais, pois com o uso das mídias disponíveis atualmente, e com o avanço e disponibilidade cada vez mais crescente da Internet, é possível ter acesso a uma vasta produção oral e textual originária de várias partes do mundo, que necessitará ser traduzida para idiomas específicos, para uso do conhecimento desenvolvido em outras partes do mundo.

O objetivo geral desta pesquisa é comparar e analisar três traduções da mencionada obra literária para a Língua Portuguesa e cotejar a linguagem inglesa utilizada no texto escrito e na adaptação de 2005 do filme homônimo, dirigido por Joe Wright.

Os objetivos específicos deste trabalho são:

- apresentar objetivamente os principais métodos, pressupostos ou procedimentos teóricos da tradução;
- caracterizar a linguagem literária deste romance de Jane Austen;
- caracterizar a linguagem fílmica da obra em estudo;
- cotejar a linguagem cinematográfica utilizada no filme (produção de 2005) com a linguagem romanesca da obra escrita;
- analisar e criticar excertos de três traduções para a Língua Portuguesa da obra *Orgulho e Preconceito*.

A metodologia utilizada para a consecução desta investigação envolveu uma abrangente revisão bibliográfica, leitura da obra original, leituras da obra traduzida e comparação das traduções. O desenvolvimento do trabalho está estruturado com as seguintes seções:

Introdução: são apresentados o objeto de estudo, o problema, as questões norteadoras, os objetivos geral e específicos, os teóricos abordados no estudo, a metodologia e as divisões do trabalho dissertativo.

Capítulo 1: trata da tradição relacionada à literatura inglesa, segundo o ponto de vista de T. S. Eliot. Apresenta as características de uma obra clássica de acordo com o entendimento de Ítalo Calvino. E aborda aspectos referentes à vida e obra de Jane Austen com base em diversos estudiosos da escritora inglesa.

Capítulo 2: são descritos objetivamente os principais métodos e procedimentos tradutórios que foram desenvolvidos por teorizadores da tradução a partir do século IV d.C. até o ano de 2000. Porém, os ensaios de Katharina Reiss e Antoine Berman foram traduzidos por nós e são apresentados integralmente. A revisão começa em São Jerônimo e termina em Jacques Derrida.

Capítulo 3: é realizado um estudo comparativo que utiliza recortes de três traduções em Língua Portuguesa da obra em análise publicadas por editoras brasileiras diversas nos anos de 2009 e 2010, conforme antes referido no início deste capítulo.

Capítulo 4: é apresentada uma comparação entre as linguagens romanesca e cinematográfica, tendo em vista que ambas não utilizam os mesmos procedimentos e agentes para a narrativa ficcional. Na linguagem escrita, o romancista faz uso apenas das palavras como meio de expressão, enquanto que, num filme, o cineasta pode explorar a linguagem escrita – nas legendas e nos títulos – e a linguagem verbal – nos diálogos. Além disso, pode utilizar outros recursos, como a música e a imagem visual.

Conclusão: esta última parte do trabalho é destinada à finalização da investigação. Aqui, retomam-se brevemente as hipóteses, questões de pesquisa e o problema. Apresentam-se, ainda, os resultados, possíveis ressalvas e/ou recomendações.

## 1 JANE AUSTEN, ESCRITORA TRADICIONAL

[...] todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada.

(T. S. Eliot)

Neste capítulo, será examinado o tema *tradição* na literatura inglesa, segundo a concepção defendida por T. S. Eliot, para quem a tradição é um amálgama contendo o passado, que deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado. Em seguida, serão apresentadas as características de uma obra clássica segundo o entendimento de Ítalo Calvino. Na sequência, com relação a Jane Austen e, especificamente, sobre o romance objeto de estudo desta pesquisa, esta seção versará sobre leveza e contenção de estilo, realidade e ficção e defesa do romance de qualidade como um “excelente produto de consumo” para as famílias, segundo a visão da romancista inglesa.

### 1.1 ELIOT: TRADIÇÃO E LITERATURA INGLESA

T. S. Eliot escreveu, em 1919, o ensaio “Tradição e Talento Individual” (*Tradition and the Individual Talent*)<sup>3</sup>, no qual apresenta uma concepção sobre tradição e inicia o desenvolvimento de uma teoria a respeito da impessoalidade da poesia. Tudo o que escreve subsequentemente a respeito desses dois assuntos deriva desse texto. Eliot alega que raramente se fala de “tradição” na escrita inglesa, e quando isso ocorre é para lamentar a sua ausência. Para ele, tradição é uma palavra desagradável aos ouvidos ingleses, sendo relacionada à censura ou à crítica desaprovativa.

---

<sup>3</sup> ELIOT, T. S. *Tradition and the individual talent*. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/eliot.html>>. Acesso em: 17 mar. 2011.



Eliot diz que, ao se analisar uma obra literária, há a “tendência de [se] insistir [...] nos aspectos que menos se parecem com o que alguém já tenha feito”<sup>4</sup>. Procura-se satisfeito a individualidade, a “essência peculiar” do escritor, “as diferenças do poeta com seus predecessores, principalmente seus antecessores imediatos [...]”<sup>5</sup>. Segundo ele, quando se enaltece um poeta na Inglaterra, isso ocorre em razão dos aspectos individuais e originais de sua obra, pois se supõe que o principal mérito de uma obra se baseia nas características de individualidade e originalidade. Porém, a ênfase nesses dois aspectos revela que os ingleses praticam uma crítica equivocada, pois exaltam no poeta o que ele faz de errado. Para Eliot, o melhor de uma obra não é a originalidade nem a individualidade. Sua melhor parte e a “mais individual” é, contrariamente ao senso comum, aquela que revela o máximo da influência dos escritores do passado:

[...] no entanto, se abordarmos um poeta sem esse preconceito [pré-conceito], descobriremos sempre que não apenas o melhor, mas a parte mais individual de seu trabalho é justamente aquela na qual os poetas mortos, seus ancestrais, afirmam sua imortalidade mais vigorosamente. (Tradução nossa).<sup>6</sup>

De acordo com Eliot, não se pode falar de “a tradição” ou de “uma tradição”. É preferível usar as palavras “tradicional” ou “muito tradicional” para se referir à obra literária de um escritor. Tradição, segundo ele, remete os ingleses à ciência da Arqueologia, e não às Artes: “Certamente trata-se de uma palavra rara nas nossas apreciações de escritores vivos ou mortos.”<sup>7</sup>

Para Eliot, se tradição e legado significam imitar cegamente e fielmente a geração imediatamente anterior, nesse caso a tradição deve ser fortemente desencorajada. Se tradição for apenas escrever seguindo a norma da geração anterior, então é preferível inovar a procurar repetir o sucesso de gerações passadas. Eliot alega que tradição é um tema de enorme significado, de modo que não pode ser herdada. Somente por meio de muito esforço é que alguém poderá alcançá-la:

---

<sup>4</sup> ELIOT, T. S. *Tradition and the individual talent*. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/eliot.html>>. Acesso em: 17 mar. 2011.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

ela [a tradição] envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico indispensável para qualquer um que continue poeta além dos seus vinte e cinco anos; e o sentido histórico envolve uma percepção, não apenas do passado que fora, mas de sua presença. O sentido histórico instiga o indivíduo a escrever não apenas com o fluxo de sua geração em seu sangue, mas com o sentimento de que toda a literatura da Europa a partir de Homero e dentro dela toda a literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico é um senso do infinito, como também um senso do temporário, e do infinito e do temporário juntos. O escritor que tem essa percepção é um escritor tradicional e intensamente lúcido sobre o seu lugar no tempo e sua própria contemporaneidade. (Tradução nossa).<sup>8</sup>

Tradição é, portanto, perceber não apenas o sentido histórico que se foi (o passado), mas também o passado que continua presente. Para Eliot, a tradição está naquilo que é perene, na obra que permanece, no que se renova a cada dia.

Eliot sugere, no ensaio mencionado, que nenhum poeta ou artista cria sentido integral sozinho para suas obras. As obras literárias ou artísticas adquirem sentido por meio da

apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode prezar um artista sozinho; deve-se confrontá-lo, por contraste ou comparação, com os mortos [...] O que acontece quando uma nova obra de arte é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam [...] O passado seja [é] alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.<sup>9</sup>

Para Eliot, um poeta (e sua obra de arte) será julgado pelos padrões do passado, mas não pode ser amputado por eles. Apenas render-se ao passado não faz com que uma obra de arte seja nova nem tampouco seja uma obra de arte. Conformer-se aos padrões do passado é um teste do seu valor. Pode-se dizer que uma obra “se conforma e talvez seja singular, ou que isso aparentemente é singular e pode se conformar; mas dificilmente descobriremos qualquer individualidade.”<sup>10</sup>

Nesse sentido, Eliot nega a existência de traços de genialidade e de singularidade numa obra, pois, conforme dito antes, ninguém cria sentido integral sozinho. Ele afirma que “nenhum poeta, nenhum artista, de qualquer classe que

---

<sup>8</sup>ELIOT, T. S. *Tradition and the individual talent*. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/eliot.html>>. Acesso em: 17 mar. 2011.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

seja, tem, por si só, seu sentido completo. Seu significado, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos”.<sup>11</sup>

Ele revela que é fundamental ao poeta ter sempre em mente “o fato óbvio de que a arte não se aprimora, ainda que a matéria da arte nunca permaneça a mesma”.<sup>12</sup> Para ele, o artista deve compreender que o pensamento coletivo de seu país é muito mais importante do que a sua mentalidade temporária; que o pensar coletivo de seu país muda, mas que nessa transformação ele não descarta nenhum artista do passado. O desenvolvimento da mentalidade coletiva talvez possa ser entendido como um refinamento, mas não é uma melhoria da arte.

Eliot é contrário à ideia de que “muito conhecimento amortece ou perverte a sensibilidade poética”.<sup>13</sup> Recomenda que o artista deve suar para adquirir o conhecimento, e que essa busca deve ocorrer durante toda a sua carreira. Ele cita o exemplo de Shakespeare, que “adquiriu mais conhecimento de História de Plutarco do que a maior parte dos homens conseguiria diante de todo o Museu Britânico”.<sup>14</sup> No entanto, o desenvolvimento alcançado por um artista deve ser utilizado num “prolongado autossacrifício em sua [...] contínua extinção de personalidade.”<sup>15</sup>

Considerando os pressupostos de Eliot a respeito de tradição, individualidade e originalidade, pode-se afirmar que há tradição na obra de Austen, e especificamente em *Orgulho e Preconceito*, visto que essa obra possui todas as qualidades mencionadas por ele, ou seja, é uma obra do século XIX em apreciação no século XXI, o que comprova sua perenidade. Trata-se de um romance imortal, que renasce nas traduções, nos filmes, em cada encenação teatral ou nas minisséries produzidas para a televisão.

*Orgulho e Preconceito* permanece e se atualiza com o passar do tempo, dando uma demonstração de que é um romance não circunscrito a um povo, a um tempo ou a um espaço. Essa obra tem dado provas de que é, acima de tudo, arte universal, atemporal e não espacial.

---

<sup>11</sup> ELIOT, T. S. *Tradition and the individual talent*. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/eliot.html>>. Acesso em: 17 mar. 2011.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

## 1.2 CARACTERÍSTICAS DE UMA OBRA CLÁSSICA

Chama-se clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs. Com esta definição nos aproximamos da ideia de livro total, como sonhava Mallarmé. Mas um clássico pode estabelecer uma relação igualmente forte de oposição, de antítese.

(Ítalo Calvino)

Ítalo Calvino apresenta em sua obra *Por Que Ler os Clássicos* (1993) quatorze requisitos para que uma obra seja classificada como canônica. Segundo Calvino (1993), “as obras clássicas sempre são lidas, mesmo que ninguém as tenha lido porque elas ecoam [...] Os clássicos não são lidos por dever ou por respeito, mas só por amor” (CALVINO, 1993, p. 14). Ele assegura que um clássico é uma obra aberta, em construção, que nunca conclui a entrega da mensagem a que se propõe. Um clássico equivale ao universo.

Sobre a maneira de se ler uma obra canônica, ele afirma que

para poder ler os clássicos, temos de definir “de onde” eles estão sendo lidos; caso contrário, tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal. Assim, o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem. E isso não presume necessariamente uma equilibrada calma interior: pode ser também o fruto de um nervosismo impaciente, de uma insatisfação trepidante. (CALVINO, 1993, pp. 18-19, grifo do autor).

De acordo com Calvino (1993), estes são os requisitos que caracterizam uma obra clássica:

1. Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”
2. Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições de apreciá-los.
3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.
4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.
5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura. A definição quatro pode ser considerada corolário desta:

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Ao passo que a definição cinco remete para uma formulação mais explicativa, como:

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).

8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.

9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.

10. Chama-se clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs. Com esta definição nos aproximamos da idéia de livro total, como sonhava Mallarmé. Mas um clássico pode estabelecer uma relação igualmente forte de oposição, de antítese.

11. O “seu” clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele.

12. Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.

13. É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.

14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (CALVINO, 1993, pp. 5-20. Grifos do autor).

Segundo o crítico literário francês Louis Cazamian, grande admirador da escritora inglesa,

toda a obra de Jane Austen é permeada pelo espírito clássico na sua forma mais elevada, na sua qualidade mais essencial: uma harmonia estável e ordenada entre as faculdades do espírito, uma harmonia em que predomina a necessidade do intelecto. (CAZAMIAN *apud* EVANS, 1976, p. 278).

*Orgulho e Preconceito* é uma obra clássica, pois possui todos os requisitos apresentados por Calvino. Quem a lê não fica na primeira leitura. Nas leituras posteriores, o leitor sempre descobre aspectos novos que não foram percebidos na leitura inicial. O romance sempre tem algo novo a revelar, de modo que nunca acabam as mensagens veiculadas no enredo. Não há significados definidos e definitivos na história; eles surgem de acordo com o leitor, o tempo e o espaço em que a leitura ocorre. A história desse romance representa o universo, pois os acontecimentos registrados na narrativa são verossímeis, embora se trate de uma ficção. A coerência da narrativa permite ao leitor perceber a plausibilidade da

história, que pode ocorrer com qualquer família de qualquer país, ainda que se viva hoje no século XXI.

Jane Austen nasceu em 16 de dezembro de 1775, em Steventon, Hampshire, Inglaterra, período em que o Romantismo se originava na Alemanha e Inglaterra (ao final do século XVIII). Foi a partir desse movimento literário que o romance se tornou uma espécie de gênero preferencial do modo narrativo, da mesma forma que a novela e o conto. Romance e romantismo ganharam força com o declínio à época da epopeia e da poesia, preenchendo os anseios do novo espírito literário. É possível que o romance tenha influenciado o próximo movimento literário — o Realismo, que teve início na França, em 1857, com a publicação de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert —, pois só ele permitia a minúcia descritiva, propícia à exposição dos problemas sociais.

O romance nasceu com o objetivo de ser o espelho do povo, refletindo de maneira fiel a imagem da sociedade. Para isso, procura abranger todas as formas e recursos de expressão literária, quebrando, assim, as regras e modelos. Para Massaud Moisés (*A Criação Literária*), o objetivo central do romance é recriar a realidade:

servindo a burguesia em ascensão, o romance tornou-se porta-voz de suas ambições, desejos, vaidades, e, ao mesmo tempo e, sobretudo, ópio sedativo ou fuga da materialidade diária [...], oferecendo-lhes a própria existência artificial e vazia como espetáculo [...]. Portanto, sem saber, gozam o espetáculo da própria vida como se fora alheia, estimulando desse modo uma forma literária que funcionava como espelho em que se miravam [...]. Na verdade, oferecia-se aos burgueses a imagem do que pretendiam ser, do que sonhavam ser e não do que, efetivamente, eram. (MOISÉS, 1973, p.188).

Embora o gênero romance tenha tido seu início na Inglaterra do século XVIII, com Fielding, Defoe e Richardson, foram as obras de Jane Austen que conferiram a essa modalidade literária um caráter visivelmente moderno. Em suas obras, a escritora inglesa narra as características da classe média rural composta de pessoas comuns em sua vida cotidiana na Inglaterra do século XVIII, retratando preferencialmente, em meio a outros temas, as relações amorosas. Com isso, Austen consegue alcançar uma universalidade indiscutível. Embora sua criação literária seja classificada como pertencente ao período do Romantismo, a sua obra

possui uma atemporalidade que a faz transcender a todos os rótulos e/ou correntes literárias.

De acordo com Brito<sup>16</sup>,

a leveza e contenção de seu estilo, a agudeza de sua observação sobre a natureza humana, a sua irônica pintura dos costumes e, sobretudo, o seu senso de humor, deixam essa escritora sem pares entre os seus contemporâneos. Desprovida do aventureirismo fantástico de seu principal parceiro de pena, Sir Walter Scott [...], a sua ficção se impõe pelo perfeito casamento entre a inteligência da estruturação e a felicidade da expressão. Tampouco nela vão se achar os devaneios líricos da poesia da época: nem o visionarismo de um Blake, nem o sentimentalismo de um Wordsworth, nem o gotismo de um Coleridge, nem o satanismo de um Byron.

Austen frequentou o ensino formal até a idade de nove anos. Tão pouco tempo na escola não a impediu de se tornar uma romancista renomada internacionalmente, proeza conseguida em razão da sua capacidade de retratar, de maneira clara e perspicaz, por meio de suas obras literárias, as famílias inglesas de classe média do final do século XVIII e início do século XIX. Porém, a carreira literária de Austen não teve início com a escrita de um grande clássico. Ela começou escrevendo paródias e pequenas histórias que utilizava para entretenimento de sua família. Esses textos de estreia, escritos em sua infância e adolescência e conhecidos como “juvenilia”, são cheios de entusiasmo, humor e ortografia muito criativa. Alguns deles sobrevivem até hoje, como, por exemplo, *Love and friendship*, *The three sisters*, *Frederic and Elfrida*, *Jack and Alice*, *Henry and Eliza*, *Lesley Castle*, *Lady Susan*<sup>17</sup> e muitos outros. Numa época tão adversa à autoria feminina, Austen lutou, a seu estilo e por meio das suas obras, contra a invisibilidade feminina, atitude decisiva para que, tempos depois, ela fosse incluída no distinto grupo de escritores canônicos.

Segundo McDowall (1994, pp. 131-134), a Grã-Bretanha possuía, à época de publicação de *Orgulho e Preconceito* (1813), um total entre treze e quinze milhões de habitantes, sendo que a população vivia principalmente na zona rural. Em 1815, teve início o êxodo rural na Grã-Bretanha, de modo que, em 1835, o país

---

<sup>16</sup> BRITO, João Batista de. Literatura no cinema. Disponível em: <[http://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/.../literatura\\_no\\_cinema...](http://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/.../literatura_no_cinema...)>. Acesso em: 13 dez. 2011.

<sup>17</sup> *Amor e amizade, As três irmãs, Frederico e Elfrida, Jack e Alice, Henry e Eliza, O Castelo de Lesley, Senhora Susan.*

deixou de possuir uma população predominantemente rural, passando a contar com um maior contingente populacional na zona urbana.

Nesse período, as mulheres inglesas eram consideradas pessoas plenas apenas se fossem casadas e fizessem parte de uma família que possuísse *status* e dinheiro. Em outras palavras, as mulheres casadas precisavam fazer parte de uma família que possuísse uma posição oficial declarada ou aceita, especialmente por um grupo social. Fora dessas condições, as mulheres eram consideradas pessoas incompletas. Os romances de Jane Austen relatam suas observações sobre os costumes de sua época e classe. Suas histórias falam de namoro, amor e casamento. Porém, a história revela que ela nunca se casou.

Para se referir à época em que viveu Jane Austen e às condições em que vivia e produzia a mulher, McDowall (1994) relata que

somente em 1918 é que algumas mulheres acima dos trinta anos de idade ganharam o direito de votar depois de uma longa e árdua batalha, que tivera início em 1867 com John Stuart Mill, um pensador radical, que tentou sem êxito incluir o voto das mulheres na Lei de Reforma (*Reform Bill*) do mesmo ano. Até 1850, um homem via sua mulher e filhas como sua propriedade, e da mesma forma a lei. Era quase impossível uma mulher conseguir o divórcio, mesmo para aquela que pudesse pagar as despesas legais. Até 1882, uma mulher tinha que desistir de toda a sua propriedade em favor de seu esposo ao se casar com ele. E até 1891, os maridos eram permitidos por lei bater em suas esposas e trancá-las num quarto se assim o quisessem. Por volta de 1850, o espancamento de mulheres se tornou um problema social sério na Grã-Bretanha. Homens de todas as classes podiam levar vantagem sexual sobre as mulheres trabalhadoras. Somente a partir de 1870 é que a situação geral começou a melhorar, especialmente para as mulheres da classe média. Elas começaram a votar e serem votadas, um pequeno número começou a estudar em Oxford e Cambridge e outras tiveram o apoio dos sindicatos na defesa de seus direitos trabalhistas. (MCDOWALL, 1994, pp. 162-164).

O realismo das obras de Austen e seus comentários mordazes a respeito da sociedade da época têm consolidado, entre estudiosos e críticos, a sua importância histórica como escritora. Suas obras de ficção romântica colocam-na entre os escritores mais lidos e amados da literatura inglesa. Seu nome consta em *O Cânone Ocidental: os Livros e a Escola do Tempo*, e em *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*, ambos de Harold Bloom (1995, 2003).

Austen escreveu o romance *Orgulho e Preconceito* no final do século XVIII, provavelmente em 1797, a princípio com o nome de *First Impressions* (*Primeiras Impressões*). Entre 1810 e 1812, a escritora reescreveu esse romance e,



concluídas a reescrita e a revisão, deu-lhe o nome definitivo. Em 1813, o romance foi publicado anonimamente, como eram a exigência e o costume da época, tendo em vista que as obras de autoria feminina não eram aceitas pela sociedade patriarcal inglesa. É conhecido, no entanto, que algumas publicações de obras escritas por mulheres foram publicadas antes de *Orgulho e Preconceito*, embora em número reduzido.

Interessante observar que o título original do romance é mais apropriado para a obra literária tendo em vista a essência da narrativa, pois as “primeiras impressões” que tiveram Elizabeth do Sr. Darcy e vice-versa, impressões cultivadas por ambos desde o início e por grande parte da narrativa, foram cruciais no desenvolvimento do enredo. Com o transcorrer da trama, fica evidente o equívoco cometido pelos dois personagens, pois as suas primeiras impressões não representam de fato os traços psicológicos e morais desses dois protagonistas. Primeiras impressões, pura e simplesmente, não são suficientes para revelar o verdadeiro temperamento, a índole, a firmeza moral, a coerência dos atos e a honestidade de uma pessoa. De forma que, ao se dar como fato consumado o caráter de alguém, numa avaliação feita por meio de “primeiras impressões”, pode-se cometer um grave erro. É preciso haver um conhecimento mais amplo para que se possa definir com certa precisão o caráter de alguém.

Embora escrita no início do século XIX, essa é uma obra do romantismo inglês considerada atual, pois além de seus personagens caricatos, encontrados facilmente ainda hoje em qualquer lugar, traz uma história que continua a despertar o interesse de leitores e espectadores em várias países tanto pela leitura do texto escrito quanto pelas produções cinematográficas e televisivas (cerca de quatro só no cinema, afora as séries para televisão) que têm aparecido a partir de 1940. Este é, provavelmente, o mais lido de todos os romances de Austen, fato que não ocorre por acaso. Esse romance pertence ao cânone da literatura inglesa e tem sido destacado com um dos seis mais lidos naquele país.

Segundo Filho (1986), “a permanência de determinadas obras se prende ao seu alto índice de polissemia, que as abre às mais variadas incursões e possibilita a sua atemporalidade”. Essa é, sem dúvida, uma das razões da perenidade de *Orgulho e Preconceito*, uma obra clássica, polissêmica, e em razão dessas qualidades, atemporal.

Essa obra busca essencialmente representar a burguesia inglesa do final do século XVIII e início do século XIX. O romance (e mais significativamente as duas principais histórias, isto é, as do Sr. Darcy e Elizabeth e do Sr. Bingley e Jane) trata de temas como orgulho, preconceito, riqueza, pobreza, casamentos arranjados, moral e educação, de modo que o título do livro é sintomático, ou seja, ele agrega a metáfora primordial que perpassa todo o romance, especialmente no que se refere ao relacionamento de Elizabeth com o Sr. Darcy, um aristocrata e latifundiário, homem de família nobre que aos poucos se apaixona por uma moça pobre, em termos materiais, situação prontamente combatida pela família do milionário (representada por Lady Catherine de Bourgh, sua tia) quando soube das intenções do casal.

A narrativa é romântica, irônica, cômica e atemporal. Apesar de intensamente romântica, é uma obra sutil, pois não há no romance a descrição de cenas sensuais ou sexuais. O texto trata de questões de interesse permanente, se referindo a problemas humanos que extrapolam a noção de época. Porém, a atemporalidade em *Orgulho e Preconceito* não diz respeito à sociedade bucólica de Hertfordshire, mas ao comportamento social apresentado pelos personagens principais do romance, como o Sr. Collins, Lady Catherine de Bourgh, Sr. Darcy, Sr<sup>a</sup> Bennet, Srt<sup>a</sup> Jane, Srt<sup>a</sup> Charlotte e Sr. Wickham, dentre outros. Todos esses personagens são arquétipos (simulacros de seres sociais) possíveis de serem encontrados hoje, na sociedade do século XXI.

### 1.2.1 Jane Austen: leveza e contenção de estilo

Entwistle e Gillet (1955, p. 151) alegam que a escritora romântica Jane Austen delimitou o seu estilo sem a menor referência a nenhuma escola. Segundo eles, o que determinou seu rumo na literatura foi o seu talento autocrítico. Porém, seu impulso inicial foi a desdenhosa aversão ao estilo sentimentalista ou gótico de outros romancistas de sua época ou anteriores a ela. Assim, Austen escreveu alguns livros de caráter paródico, como *Senso e Sensibilidade* e *A Abadia de Northanger*.

A afirmação de Entwistle e Gillet de que Austen não foi influenciada carece de alguma consideração. De acordo com Colasante<sup>18</sup>, Deirdre Le Faye (acadêmica do Museu Britânico e renomada estudiosa da obra austeniana) editou, em 1997, o livro intitulado *Jane Austen's Letters (Cartas de Jane Austen)*, a pedido da família da escritora, contendo 160 cartas escritas entre nove de janeiro de 1796 e 28 de maio de 1817. Essa coletânea revela que Austen e família eram “consumidores vorazes” de romances, fato que ela comentou em carta com sua irmã Cassandra, acrescentando que a família não se envergonhava desse hábito.

Austen cita em suas cartas uma vasta lista de autores lidos pela família, com destaque para Fanny Burney, Anne Lennox, Richardson, Scott, Cowper, Crabbe, Goldsmith, Pope, Byron e muitos outros nomes. Embora Austen cite frequentemente Samuel Richardson ou Samuel Johnson em suas cartas, três obras de uma mesma escritora aparecem com maior frequência integradas em suas cartas: *Camilla* (1796), *Evelina* (1778) e *Cecilia* (1782), todas de Fanny Burney.

Colasante<sup>19</sup> relata que havia na Inglaterra, à época de Jane Austen, os chamados Gabinetes de Leitura, que eram mantidos por assinantes. Em Steventon, terra da escritora, havia pelo menos um desses locais de leitura, do qual a família Austen era assinante ou filiada. Numa de suas cartas, Austen relata para Cassandra que recebeu um bilhete de uma senhora convidando-a para ser assinante de uma “biblioteca”. A coleção de obras, segundo o convite, era composta de todos os tipos de literatura, e não apenas de romances, o que, segundo Colasante, evidencia o “desprestígio do gênero” romance à época. Austen reage ao comentário do convite e afirma: “[...] Ela podia ter poupado esse comentário para nossa família, já que somos grandes leitores de romances e não nos envergonhamos disso, mas eu suponho que dizer isso seja necessário para a autoestima da metade de seus assinantes.”<sup>20</sup> Esse comentário de Austen deixa claro que ela e família viviam em contato com as grandes obras literárias disponíveis.

Contrariamente ao que atesta as cartas, James Edward Austen-Leigh, sobrinho da escritora, teria escrito em seu livro *Memórias de Jane Austen* que ela

---

<sup>18</sup> COLASANTE, Renata Cristina. *A Leitura e os Leitores em Jane Austen*. 2005. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, pp. 13-14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9.

viveu isolada do mundo literário: não conheceu nenhum dos autores contemporâneos, nem por carta, nem pessoalmente. Poucos dos seus leitores conheciam o seu nome, e certamente ninguém a conhecia além disso. Duvido que fosse possível mencionar qualquer outro autor notável que vivesse numa tão grande obscuridade. (AUSTEN-LEIGH, 1870).

Outros escritos a respeito de Austen relatam que ela leu autores como Maria Edgeworth, Ann Radcliffe, Daniel Defoe, Henry Fielding, Laurence Sterne, Joseph Addison, Richard Steele, William Wordsworth e Coleridge. As cartas são provas de que ela teve acesso às obras do seu tempo. Também há em seus livros a presença de intertextos que remetem o leitor imediatamente para as obras que ela provavelmente leu.

Em *Orgulho e Preconceito*, por exemplo, buscando ridicularizar o clérigo Sr. Collins, há uma passagem em que ele recomenda que suas primas leiam os *Sermões para Mulheres Jovens (Sermons to Young Women)*, de James Fordyce, um manual de formação moral para as jovens; essa obra contradizia sob vários pontos de vista o que Austen considerava apropriado para a educação das mulheres, o que indica que ela conhecia essa obra.

As informações obtidas por meio das cartas são evidências de que Austen não levou uma vida tão isolada do mundo como relatou seu sobrinho Austen-Leigh. Pelo contrário, ela teve acesso às obras dos mais destacados escritores do seu tempo. Pode-se imaginar que ela não tenha conhecido pessoalmente os escritores que leu, mas teve acesso às obras deles. Seu autor predileto era o romancista inglês Samuel Richardson, de modo que no princípio da sua carreira ela se inclinou a escrever usando a forma epistolar utilizada por ele. Se não se deixou influenciar por “escola” alguma, certo é que Richardson exerceu influência sobre ela, pois Austen era leitora dele e utilizou o seu estilo ao escrever o romance *Lady Susan* e as primeiras versões de *Sense and Sensibility* e de *Pride and Prejudice*. É provável que ela tenha recebido, mesmo que não desejasse, ou inconscientemente, as influências de muitos dos escritores por ela lidos.

### 1.2.2 Jane Austen: fato e ficção

Não obstante a crítica especializada insistir atualmente na afirmação de que a Literatura fala apenas de si e de mais nada, procurando fazer crer que não há razões para se associar, em qualquer nível, aspectos factuais exteriores ou da vida

do escritor às suas obras, nem sempre é isso que os próprios escritores dizem quando são questionados a respeito de suas produções literárias.

Há um exemplo relacionado a Baudelaire. Citado por Friedrich (1978), esse reconhecido poeta francês teria afirmado, referindo-se à linguagem literária: “Existe uma certa glória em não ser compreendido”. Outro exemplo é Roland Barthes, citado por Lefebvre (1980, p. 62), que afirmou que “a obra – literária – [...] nunca é de todo insignificante (misteriosa ou ‘inspirada’), nem nunca de todo clara; ela é, se se quiser, sentido *suspense* [...]” (grifos do autor).

Escritores goianos compareceram a eventos realizados durante este curso de Mestrado e alguns discordaram de certos aspectos incluídos nas teorias de críticos renomados. Um deles discordou de Baudelaire e disse que escreve para ser compreendido, e que quando isso não ocorre, fica frustrado.

Ainda a respeito de vestígios da vida particular do escritor em sua obra, Guimarães Rosa disse, em 1965, em entrevista concedida a Günter Lorenz, durante a realização do Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova, Itália, que “[...] *minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais pois isso diminuiria sua humanidade*”. (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 93, grifo nosso).

De fato, não é mesmo interessante que se enxergue por toda obra fragmentos do contexto e da vida do escritor; porém, há produções que permitem ao leitor enxergar claramente ou por dedução resíduos de uma época ou da vida do escritor, como é o caso dos romances de Jane Austen. Se, por um lado, não se deseja neste trabalho uma longa exposição acerca de assuntos relacionados ao contexto e à vida dessa escritora, por outro lado, se entende que não será um despropósito tratar concisamente de questões contextuais, familiares, sociais e históricas presentes em *Orgulho e Preconceito*.

Segundo a Enciclopédia Britânica, Jane Austen foi a primeira escritora inglesa que deu ao romance seu caráter distintamente moderno quando tratou das pessoas comuns na vida cotidiana. Austen criou a comédia de costumes da vida da classe média na Inglaterra de sua época em seus romances, retratada em *Razão e Sensibilidade* (1811), *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), *Northanger Abbey* e *Persuasão* (publicados postumamente em 1818). Foi uma mulher de grande percepção psicológica que imprimiu na leveza de suas

narrativas uma ironia sutil sobre os costumes da sociedade burguesa e aristocrática de seu tempo.

Para a Britânica, suas obras marcam um novo estilo de romance que contém uma mensagem instrutiva, falam do bom comportamento e, embora sendo fictícias, não fogem aos princípios da verossimilhança preconizados por Aristóteles, isto é, há uma coerência entre os elementos ainda que sejam frutos da imaginação. Suas obras apresentam heroínas jovens e, às vezes, imaturas, que se desenvolvem no decorrer da narrativa e ao final adquirem a necessária maturidade moral, física e psicológica para resolverem suas questões existenciais. Em razão dessa última característica, há estudiosos que classificam os romances de Austen como de formação, ou *Bildungsroman*<sup>21</sup>.

Austen era filha do reverendo George Austen, um intelectual que encorajava seus filhos a ter amor pelo aprendizado. A mãe de Austen, a senhora Cassandra Austen, era uma mulher inteligente, famosa por seus versos de improviso e histórias. A grande diversão da família era, segundo a Enciclopédia Britânica, a arte de representar, a representação teatral, a atuação, que era realizada no âmbito familiar apenas para diversão doméstica.

Foi esse círculo familiar espirituoso, cheio de vida e de amor que proporcionou um contexto estimulante para o desenvolvimento de sua habilidade para escrever. Além disso, sua experiência foi levada muito além da paróquia de Steventon por uma abrangente rede de relações de sangue e amizade. Foi este mundo da pequena nobreza e do clero rural, a vizinhança, a aldeia rural, as visitas ocasionais a Bath e Londres, que ela utilizou nos cenários, personagens e temas de seus romances, de acordo com a Britânica.

### 1.2.3 Jane Austen e a defesa do romance de boa qualidade

Segundo Evans (1976, p. 279), Austen demonstra o seu caráter e a sua integridade artística ao perseverar na escrita e revisão de suas obras numa época em que era muito alta a possibilidade de seus textos não serem aceitos pelos editores. Mesmo assim ela produziu novos romances e reestruturou antigos, o que

---

<sup>21</sup> *Bildungsroman* é um termo alemão que significa “romance de formação”, ou seja, é uma narrativa em que a vida do(a) protagonista é contada desde sua infância ou adolescência até a maturidade, com riqueza de detalhes do desenvolvimento moral, físico e psicológico.

revela a sua confiança e defesa da escrita de boa qualidade. Para Evans,

Jane Austen respeitava o romance como uma grande arte [...] A sua arte requer que o romance assente numa estrutura de precisão clássica. O tema central é desenvolvido ao longo de incidentes rigorosamente definidos no seu realismo e todos eles trabalhados segundo a função que lhes cabe no quadro geral da narrativa. A isso, Jane Austen acrescenta o dom da frase espirituosa, reveladora e econômica, que é como um vínculo que tudo articula, de modo que cada incidente isolado pode ser apreciado em si mesmo, embora com o prazer adicional de sempre se reconhecer a sua verdadeira dimensão e o seu lugar próprio na construção progressiva da obra. (EVANS, 1976, p. 281).

Ainda segundo Evans (1976), Austen manteve uma disciplina rigorosa na produção de sua obra, o que contribuiu para que ela obtivesse uma certa facilidade para escrever romances de narrativas “inevitáveis, precisas e realistas”:

Jane Austen via no romance uma forma de arte que exigia uma disciplina apertada e rigorosa. As narrativas produzidas por essa arte apresentam-se tão inevitáveis no seu movimento e tão precisas no seu realismo que criam uma impressão de facilidade; só que essa facilidade é uma dádiva feita ao leitor, produto do trabalho fundamental do intelecto do autor. (EVANS, 1976, pp. 278-279).

No século XIX, estava em voga o romance de terror que, de acordo com Evans (1976, p. 278), possuía grande significação para os leitores. Porém, nesse mesmo século surgiram obras de ficção de muito maior significação, como os romances de Jane Austen, concebidos de forma deliberada e que obtiveram extraordinário sucesso.

Austen satirizou os romances de ‘terror’, e a sua obra demonstra como esse elemento foi substituído por um realismo e um sentido do cômico engenhosamente elaborado. As suas cartas mostram claramente até que ponto ela estava consciente do que pretendia e de suas limitações: “É preciso que eu me atenha ao meu estilo e continue a seguir o meu próprio caminho; e se é possível que por esse modo não volte a ter sucesso, estou também convencida de que por outro seria um fracasso total”. O domínio completo que exerce sobre o seu mundo dá à obra de Jane Austen uma qualidade que é típica de Shakespeare, embora seja mais circunscrito o mundo por ela dominado. (EVANS, 1976, p. 281, grifos e citação interna do autor).

Evans (1976, p. 278) relata que “contra o romance de terror [Jane Austen] lançou um assalto direto com *A Abadia de Northanger* [...], livro em que à sátira da escrita ‘gótica’ alia um estudo aturado dos terrores imaginários que afligem a mente humana”. Nessa obra, Austen critica os romances góticos e especificamente a protagonista, Catherine Morland, que se vê na pessoa de uma heroína quixotesca. A narradora mostra na obra que Morland necessita aprender que a vida real é diferente da vida de personagens retratada num romance.

Seus primeiros escritos ocorreram entre 1787 e 1793, e revelam uma escritora engajada na paródia das formas literárias existentes, principalmente a ficção sentimental e a escrita gótica composta de histórias de terror, lugares exóticos e sinistros, castelos mal-assombrados, barões misteriosos de passado sombrio e jovens inocentes e heróicos. Sua passagem para uma visão mais séria da vida ocorreu com a escrita, entre 1793 e 1794, de um pequeno romance chamado *Lady Susan*, escrito na modalidade epistolar. Trata-se do retrato de um ser feminino a refletir sobre a frustração e o destino da mulher numa sociedade que não aceitava que ela tivesse qualquer talento mais forte, mais “masculino”, pois essa era uma habilidade exclusiva do homem.

A exclusão das mulheres das decisões importantes não é um acontecimento apenas da época de Jane Austen. Na Poética, Aristóteles se referiu às mulheres como seres inferiores, ainda que num contexto social que precisa ser considerado. Há relatos, documentos e livros que mostram que essa é uma prática antiga, que remonta a quase dois mil e quinhentos anos. Um exemplo é a comédia *Lisístrata*, escrita por Sófocles por volta de -411 antes de Cristo. Essa obra revela a condição da mulher nas sociedades grega e romana. Na época em que a peça teatral foi escrita, as mulheres não participavam das decisões políticas, pois nem eram consideradas cidadãs em seus países.

A encenação dessa comédia carecia da participação das mulheres, pois foi escrita para falar da situação delas. À época, era permitida a inversão dos costumes na encenação de uma comédia, quando mulheres “desempenhavam” papéis bastante relevantes. No entanto, os papéis destinados às mulheres eram interpretados por homens usando máscaras brancas, e os papéis masculinos eram representados por homens usando máscaras pretas. Assim é que foi possível a encenação de *Lisístrata*, isto é, com homens atuando nos papéis femininos.



A personagem Lisístrata revela que maridos gregos e romanos consideravam que suas mulheres eram qualificadas apenas para os afazeres domésticos. Embora tenha sido escrita há séculos, a obra Lisístrata traz uma temática que é atual, pois critica a guerra e o papel da mulher na sociedade. A obra mostra claramente o papel do homem e da mulher na sociedade da época: os homens eram responsáveis pelo trabalho, detinham o poder e tomavam as decisões, enquanto que para as mulheres restavam os afazeres domésticos e a satisfação sexual dos homens. Essa visão masculina considerava as mulheres como seres inferiores.

No diálogo inicial entre Lisístrata e Cleonice, a primeira fala dessa visão dos homens a respeito das mulheres, e Cleonice afirma a situação social desfavorável vivida por elas, fato que as deixava sem a possibilidade de ação. Porém, Lisístrata revela a Cleonice que as mulheres possuem potencialidades e que podem mudar a situação vivida, o que de fato acontece.

Os romances de Austen são profundamente preocupados com o amor e o casamento, embora ela nunca tenha se casado. Teria ela concordado em se casar, em 1802, com Harris Bigg-Wither, mas mudou de opinião no dia seguinte. Também ela teria se apaixonado por alguém, mas essa provável pessoa faleceu logo depois. Infelizmente, as evidências sobre a vida amorosa de Austen são insatisfatórias e incompletas. Cassandra, sua irmã mais velha, era a guardiã de suas cartas declaratórias. Após a morte de Austen, ela destruiu a maioria. Segundo Colasante<sup>22</sup>,

Le Faye [acadêmica do Museu Britânico e renomada estudiosa da obra austeniana] considera que o que motivou a atitude de Cassandra [destruição de muitas cartas] pode ter sido que Jane teria descrito em algumas cartas sintomas físicos com excesso de detalhamento, como no caso de uma doença da mãe, ou porque alguns comentários sobre membros da família podem ter sido demasiadamente severos e Cassandra não quis que fossem lidos pelas próximas gerações.

A destruição de várias cartas impossibilita que estudiosos saibam mais detalhes sobre a vida de Austen e talvez a respeito de seus familiares, parentes

---

<sup>22</sup> COLASANTE, Renata Cristina. *A Leitura e os Leitores em Jane Austen*. 2005. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 11.

mais distantes, amigos etc. Porém, existem em seus romances provas irrefutáveis de que ela entendeu a experiência do amor e suas decepções.

Por volta de 1814, Austen era uma escritora estabelecida, embora ainda tendo uma vida anônima. Os revisores de suas obras as elogiavam em razão de sua moralidade e entretenimento; admiravam as características dos personagens e congratulavam-se com a chegada de uma modalidade de romance que retratava um realismo doméstico, uma mudança saudável que viria a substituir o melodrama romântico então em voga.

Austen morreu em 1817. Não houve a compreensão na Inglaterra regente<sup>23</sup> a respeito da sua condição de observadora aguda e analista profunda, pois a consideravam uma mera romancista doméstica. Não se percebeu que ela estava seriamente preocupada com a natureza da sociedade e com a cultura da época. Não se compreendeu Austen como uma historiadora que relatou o surgimento da sociedade regente no mundo moderno.

Em vida, houve apenas um elogio solitário à sua obra, feito por Sir Walter Scott, em 1816, que saudou aquela “autora sem nome” como um expoente magistral do “romance moderno” na nova tradição realista. Após sua morte, o teólogo Richard Whately escreveu, em 1821, o único ensaio significativo sobre *A Abadia de Northanger* e *Persuasão*. Os trabalhos de Sir Scott e Whately foram os fundadores de uma crítica séria a respeito da obra de Austen. Suas ideias foram apropriadas pelos críticos durante o restante do século XIX.

#### 1.2.4 O estilo de Jane Austen

Uma leitura de Jane Austen precisa ser feita em três níveis:

1) Gramatical – aqui, se deve empreender uma busca pela técnica que a escritora utiliza para fazer economia verbal, “o que possibilita que ela obtenha de cada recurso os maiores efeitos, junto com uma riqueza de recursos que sempre produzirá surpresas” (ENTWISTLE E GILLET, 1955, p. 152). A economia de palavras, quando bem utilizada, gera uma proliferação de imagens que podem ser de três tipos: a) visuais; b) acústicas – são aquelas imagens poéticas que se

---

<sup>23</sup> O período britânico da Regência (1811-1820) compreende a regência de George IV como Príncipe de Gales, durante a enfermidade de seu pai, George III, e constitui uma ponte entre os períodos georgiano e vitoriano.

originam das aliterações, rimas, ritmos, etc.; c) ideais – são as imagens formadas na mente de cada leitor, mas que não chegam à imagem real de um personagem ou de um cenário.

2) Textual – nessa fase de leitura, o leitor estará preocupado com a organização textual, ou seja, com a forma de concepção da obra literária.

3) Discursivo – nesse nível (do dizer), o leitor estará à procura de desvendar o que foi dito pela escritora, ou seja, ele busca compreender os sentidos que o texto transporta.

Para Entwistle e Gillet (1955, pp. 151-152), “o encanto inimitável de Jane Austen consiste de seu interesse pela vida”. Vivendo ao sul e oeste da Inglaterra, numa região que não oferecia grande diversidade de experiências, mesmo assim ela percebia os menores movimentos e os expressava por meio de uma prosa lúcida, fria e de polida ironia.

A economia de palavras marca o estilo de Austen, sobretudo na caracterização dos personagens, em que não se detém em descrições minuciosas, como o fazem outros autores. Ela prefere colocar os personagens frente a frente, dando-lhes voz. Poucas são as cenas em que há uma descrição física dos personagens, e quando isso ocorre, Austen os apresenta com detalhes mínimos.

Essa economia de palavras é percebida pela maneira como o narrador apresenta ao leitor personagens importantes como o Sr. Darcy, o Sr. Bingley e a senhorita Lydia (cf. item 4.1.2). Ela “elimina tudo o que sejam antecedentes, atmosfera e descrições, exceto no caso de bailes e festas, recepções e visitas, que são indispensáveis à narrativa” (EVANS, 1976, p. 281). A economia verbal tem o atributo de gerar uma proliferação de imagens e significados múltiplos na mente de cada leitor.

É por meio do discurso, seja nos diálogos ou cartas, que o leitor consegue visualizar as características e idiosincrasias dos personagens principais do romance: Sr. Collins (clérigo prolixo e bajulador); Lady Catherine de Bourgh (grande dama prepotente); Sr. Darcy (fidalgo lacônico e orgulhoso); Sr. Bennet (indivíduo irônico); Sr<sup>a</sup> Bennet (mãe frívola e casamenteira); Srt<sup>a</sup> Lydia (jovem frívola e inconsequente); Srt<sup>a</sup> Elizabeth (jovem inteligente e de personalidade forte); Srt<sup>a</sup> Jane (pessoa doce e calma); Srt<sup>a</sup> Charlotte (jovem sensata e pragmática); Sr. Wickham (rapaz dissimulado).

Outra característica estilística de Austen é que, na obra em análise, ela não se refere a fatos ou questões históricas que ocorriam na Europa do seu tempo, como, por exemplo, a Revolução Industrial, a expansão da França ocorrida por meio das guerras napoleônicas e a abolição da escravatura na Inglaterra. Ao que parece, esses acontecimentos não lhe interessavam. Antes, descreveu os costumes de sua época e classe, relatando a vida das pessoas à maneira como ela acontecia na região inglesa onde viveu, notadamente Steventon, Bath, Chawton e Winchester.

Na opinião de Evans (1976, p. 278), ela não se deixou contaminar por nada que lhe fosse exterior. Austen não denota qualquer curiosidade pelo passado, e os acontecimentos que abalaram a Europa dos seus dias não deixaram vestígio nas páginas de sua obra. Com a mesma atitude, distanciou-se das fraquezas dos seus predecessores. Se para Evans essa atitude da escritora é positiva, a indiferença ou desconsideração ao mundo real foi motivo de crítica para Winston Churchill (ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1953), que considerou o mundo relatado em *Orgulho e Preconceito* demasiadamente pequeno e isolado, com personagens insulares que levavam uma vida calma e despreocupada com os principais fatos que aconteciam na Europa. Para Churchill, eles se preocupavam apenas com o controle das paixões até onde podiam e buscavam explicações culturais para quaisquer fatalidades.

## 2 ORGULHO E PRECONCEITO E OS PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS

Uma obra não traduzida só é publicada pela metade.

(Joseph Ernest Renan)

No artigo denominado “Uma metodologia para a tradução”, Vinay e Darbelnet distribuem inicialmente os procedimentos técnicos de tradução<sup>24</sup> em dois eixos: procedimentos da tradução direta e procedimentos da tradução oblíqua. Os procedimentos são ações linguísticas ou técnicas utilizadas pelo tradutor com a finalidade de suplantar problemas de difícil solução encontrados durante o seu trabalho. Numa tradução que se enquadre no primeiro eixo, podem ocorrer o empréstimo, o decalque e a tradução literal. Nesse primeiro eixo, as traduções podem ser classificadas genericamente como traduções literais, ou palavra por palavra. Elas são possíveis quanto maior for a semelhança entre a língua original e a língua da tradução. Numa tradução pertencente ao segundo eixo, podem ocorrer a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação. Nesse segundo eixo, as traduções não são literais.

A distribuição dos procedimentos dentro dos dois eixos foi realizada por Vinay e Darbelnet de acordo com o nível de dificuldade que terá o tradutor na sua utilização. Os procedimentos do primeiro eixo (empréstimo, decalque e tradução literal) estão mais próximos da língua original e são de mais fácil utilização. Porém, os procedimentos do segundo eixo (transposição, modulação, equivalência e adaptação) ocorrem no âmbito da tradução oblíqua, que mais se afasta da língua original em razão da busca pelo sentido. Por esse motivo, os procedimentos do segundo eixo são aqueles de aplicação mais difícil.

Barbosa (2004) faz um levantamento dos procedimentos técnicos de tradução de Vinay e Darbelnet (1977), Nida (1964 e 1966), Catford (1965), Vásquez-Ayora (1977) e Newmark (1981). Segundo ela, há diversas discrepâncias e divergências entre os procedimentos apresentados pelos teorizadores acima mencionados. Em razão disso, Barbosa apresenta aqueles que são, na sua opinião, os quatorze procedimentos técnicos que podem de fato ser utilizados numa

---

<sup>24</sup> Os procedimentos técnicos de tradução de Vinay e Darbelnet são definidos na seção 2.3.3.1 deste trabalho.

tradução. Esses procedimentos foram divididos em quatro grupos, de acordo com as suas características.

Grupo um – convergência do sistema linguístico, do estilo e da realidade extralinguística: tradução palavra por palavra e tradução literal. Grupo dois – divergência do sistema linguístico: transposição, modulação e equivalência. Grupo três – divergência do estilo: omissão *versus* explicitação, compensação, reconstrução e melhorias. Grupo quatro – divergência da realidade extralinguística: transferência, transferência com explicação, decalque, explicação e adaptação. Percebe-se uma interseção ou concomitância composta por seis procedimentos presentes nos textos de Barbosa (2004) e de Vinay e Darbelnet (1977). São eles: decalque, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação.

## 2.1 TRADUÇÃO E DISCURSO

É consensual a afirmação de que não se traduz língua, mas que se traduz discurso. Campos (1986) amplia essa asserção. Para ele, uma tradução é realizada tendo como fonte o discurso de uma cultura e como destino o discurso de outra cultura:

não se traduz afinal de uma língua para outra, e sim de uma cultura para outra; a tradução requer assim, do tradutor qualificado, um repositório de conhecimentos gerais, de cultura geral, que cada profissional irá aos poucos ampliando e aperfeiçoando de acordo com os interesses do setor a que se destine o seu trabalho. (CAMPOS, 1986, pp. 27-28).

Porém, um grande obstáculo a esse respeito é definir o termo discurso, tendo em vista que não há uniformidade de opiniões a respeito do que ele seja. De fato, a língua é um código linguístico formado por uma grande quantidade de signos isolados e descontextualizados. A língua é isenta de ideologia. Por isso, a tradução de um texto no nível da língua não fará sentido.

Vários acadêmicos renomados se envolveram ou têm se envolvido na tarefa de descrevê-lo. Pode-se citar, dentre outros, Benveniste (1966), Lacan (1966), Lefebvre (1980), Todorov (1981), Foucault (1989), Maingueneau (1989) e Bakhtin (1992). No entanto, ainda não se chegou a uma definição clara e única para o termo, conforme se pode perceber mais adiante. Tendo em vista ser o discurso o objeto (ou a matéria-prima) da tradução, é importante procurar entendê-lo, ainda que seja de

difícil compreensão.

A perceptível dificuldade para se conceituar e limitar o termo discurso é reconhecida por teóricos de grande consagração, como é o caso de Bakhtin (1992), que afirma ser ele uma palavra imprecisa:

a vaga *palavra* “discurso” que se refere indiferentemente à língua, ao processo de fala, ao enunciado, a uma sequência (de comprimento variável) de enunciados, a um gênero preciso do discurso, etc., esta palavra, até agora, não foi transformada pelos linguistas num *termo* rigorosamente definido e de significação restrita [...] (BAKHTIN, 1992, p. 292. Grifos do autor).

Segundo Cordeiro<sup>25</sup>,

o discurso como prática é essa instância da linguagem em que a língua está relacionada com “outra coisa”, a qual não é linguística. Onde, a relação da língua com “outra coisa” que não é de natureza linguística, relação que se dá no uso da linguagem, essa relação é o discurso. O discurso é uma prática que relaciona a língua com “outra coisa” [...] (grifos do autor).

No entanto, há alguns especialistas que parecem não encontrar a mesma dificuldade para a compreensão do termo discurso, tendo em vista que o definem aparentemente sem maiores problemas. É o caso de Cunha (1976, cf. item 4.1), e também o ponto de vista de Ceia<sup>26</sup>, por exemplo, para quem o discurso é

qualquer forma de linguagem concretizada num ato de comunicação oral ou escrita. Das possibilidades ilimitadas de exemplificação da tipologia do discurso, podemos falar de discurso político, literário, teatral, filosófico, cinematográfico, etc. Sinônimo de enunciado em termos linguísticos, o discurso constitui-se por um conjunto de frases logicamente ordenadas, de forma a comunicar um sentido. Nesta acepção, a frase é considerada hoje uma unidade do discurso e é susceptível de ser analisada na forma como se combina com outras frases para constituir um discurso [...]

O termo discurso pode ser considerado em níveis diferenciados, conforme as condições de sua produção, podendo ser apreendido no nível gramatical, que se

<sup>25</sup> CORDEIRO, Edmundo. Foucault e a existência do discurso. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-edmundo-foucaulld.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2011.

<sup>26</sup> CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. Discurso. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=749&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=749&Itemid=2)>. Acesso em: 01 jun. 2011.

confunde com o escopo estrutural, da fala, em sua realização denotativa e imediata. E quando se menciona o vocábulo discurso no domínio artístico-literário, será ele concebido no nível do dizer. No primeiro nível, o discurso é representado pela fala de um emissor. Normalmente é indicado na linguagem escrita pelo uso de sinais específicos, como é o caso do travessão, que demarca a atuação interlocutiva de cada pessoa que fala. Nesse caso, o produtor do discurso ainda se porta como mero falante. No segundo nível, o emissor deixa de ser apenas falante e passa a ser autor de ideias e seu procedimento será o de emissor que se transforma em criador, demiurgo, chegando assim à condição de voz que almeja o nível conceitual.

Para Bakhtin (1999), todos os discursos são ideológicos, pois sempre expressam uma posição avaliativa, além de se constituírem de signos oriundos de uma das esferas da ideologia. Bakhtin, assim como Pêcheux, defende que a ideologia se concretiza nos discursos.

Pode-se concluir que a utilização da língua num contexto (ideológico, segundo Bakhtin) ou numa determinada situação faz com que ela deixe de ser língua e se transforme em discurso, e é esse produto da transformação que pode ser traduzido. A língua é todo o sistema da linguagem que antecede e torna possível o discurso, que é o uso concreto da língua, os enunciados reais. O discurso é uma manifestação externa da língua. É o uso do sistema (da língua), mas não é o sistema (e nem a língua).

O discurso pode ser subdividido em duas classes principais: o literário e o cotidiano. O primeiro é conotativo, opaco, polissêmico. O segundo é denotativo, transparente, sentido único, conforme se pode observar a seguir.

### 2.1.1 Discurso literário

Para Borges e Moreira<sup>27</sup>, o discurso literário

tem uma peculiaridade ímpar. É que ele se constrói e materializa sobre um mundo imaginário (ficcional). O ponto de partida desse discurso é a *ruptura com o mundo da realidade*. Essa ruptura instaura-se a partir da criação de um universo imaginário projetado pelo autor que, para articular o discurso, institui a figura do *sujeito-narrador*, que passa a conduzir o processo

---

<sup>27</sup> BORGES, Maria Cristina Ramos; MOREIRA, Francisco Ferreira. O percurso da autoria. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/10.htm>>. Acesso em: 31 mai. 2011.



narrativo. O discurso literário parte de um imaginário e se historiciza ao adquirir sentidos, passando, a partir daí, a ter existência real pela linguagem no mundo da ficção [...] O discurso literário carrega em si a peculiaridade do enunciado poético, que pode se manifestar em sua estrutura fônica, rítmica e sintática [...] É a configuração do mundo imaginário que se deslumbra/vislumbra na mente de quem o imagina [...] É um discurso aberto a múltiplas interpretações. Além dessas peculiaridades, nele estão presentes a estética, o estilo, a poeticidade e uma certa tensão dramática. (Grifos dos autores).

### 2.1.2 Discurso cotidiano

Teorizando a respeito de discurso cotidiano e discurso literário, Lefebvre (1980, pp. 14 e 35) distingue essas duas modalidades e mostra que

o discurso cotidiano aparece como ‘interessado’ (é um instrumento que serve para a informação e a ação), adequado e transparente (isto é, não levantando, em geral, problemas de interpretação; e, nele, o significante apaga-se totalmente face ao significado), veremos que, ao contrário, o discurso literário é sempre, numa certa medida, inadequado, gratuito, dotado de uma espécie de opacidade [...] O discurso usual é necessariamente transparente, perfeito, adequado [...] Mas o discurso literário apresenta caracteres completamente opostos. (Grifo do autor).

Com base em Cunha (1976), e tendo em vista ser difícil a demarcação de uma linha que separe discurso e linguagem, já que ambos são necessariamente imbricados, é que podem ser consideradas intercambiáveis as expressões “discurso cotidiano/discurso literário” e “linguagem cotidiana/linguagem literária”, enfatizando apenas que o termo discurso pode ser aplicado ao ato individual de comunicação realizado por meio da expressão escrita ou oral, enquanto que o termo linguagem tem o sentido de ato coletivo ou social de comunicação.

## 2.2 TRADUÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O que é tradução? De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT — NBR 10526/1988), tradução é a “substituição de matéria textual em uma língua (dita língua-fonte) por matéria textual em outra (dita língua-meta)”, podendo ser integral, parcial ou intermediária, esta última “tomada como fonte para

uma segunda tradução”. Para o Dicionário Houaiss<sup>28</sup>, é a “versão de uma língua para outra; transposição de uma mensagem de uma forma gráfica para outra; explicação do significado de algo; interpretação, compreensão”.

Newmark<sup>29</sup> afirma que, embora não haja qualquer texto clássico que defina o que é uma tradução, as pessoas instintivamente procuram defini-la. Para ele, podem vê-la como o ato de “tomar o significado de um texto e integrá-lo numa outra linguagem para novos e, às vezes, diferentes leitores”. Para Benjamin<sup>30</sup>, é algo impossível de ser realizado, já que não existe correspondência entre as línguas.

A tradução requer a compreensão de um conjunto de sentidos, e não apenas o entendimento de construções linguísticas. Ter domínio das línguas envolvidas numa tradução é condição indispensável para o tradutor, que nunca poderá se esquecer de que sua tarefa é traduzir os sentidos que o texto comporta. Além da tradução de textos escritos, há a tradução de discursos orais proferidos nas mais diversas circunstâncias.

Segundo Silva<sup>31</sup>, há um dilema em toda tradução:

as palavras possuem carga semântica específica ao seu ambiente de produção, assim, traduzir é esforço por interpretar a palavra com conceitos próprios de outra língua, carregados da mesma densidade histórica. Assim, urge um mergulho naquela experiência que gera o conceito.

Além da tradução, há outra atividade semelhante denominada versão. Também a versão lida com a transferência de sentidos de um idioma para outro. Entende-se como tradução a transposição de sentidos de uma língua estrangeira para a língua materna. E versão é o transporte de sentidos da língua materna para outro idioma, ou a transmissão de sentidos de uma língua estrangeira para outra, tarefa que envolveria alguém cuja língua materna seria uma terceira.

---

<sup>28</sup> DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss. Versão monousuário 1.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

<sup>29</sup> NEWMARK, Peter. No *Global Communication Without Translation*. In: *Translation Today: Trends and Perspectives*. ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margareth (Orgs.). Clevedon (England): Multilingual Matters, 2003, pp. 55-66.

<sup>30</sup> BENJAMIN, Walter. Cf. *A Tarefa do Tradutor*. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

<sup>31</sup> SILVA, Marcos Roberto Leite da. Ética, estética e experiência formativa: possibilidades da *Bildung* no presente. Disponível em: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Educacao/Dissertacoes/silva\\_mrl\\_dr\\_mar.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Educacao/Dissertacoes/silva_mrl_dr_mar.pdf)>. Acesso em: 14 mai. 2011.

A tradução, conforme se verá adiante, não é uma atividade bem definida e com unanimidade de procedimentos por parte dos mais renomados teóricos. Muito se tem dito sobre ela, mas não se chegou ainda a uma definição consensual. Apesar disso, pode-se dizer que as discussões a respeito dela sempre giram em torno das mesmas dicotomias: tradução da palavra ou tradução do sentido; fidelidade ao autor ou ao leitor; e nacionalização ou estrangeirização.

Segundo Schütz<sup>32</sup> (professor e tradutor),

redigir [...] é a arte de *criar* uma representação de fatos do universo, e traduzir é a arte de *recriar* esta representação; de reestruturar a idéia nas formas que a língua para a qual se traduz oferece e sob a ótica da cultura ligada a essa língua. É, pois, no plano das idéias e não das formas, que a correlação pode ser estabelecida. (Grifos do autor).

Considera-se que o domínio amplo de uma língua estrangeira envolve as habilidades de ouvir, falar, ler, escrever e traduzir. Dentre as cinco habilidades, a tradução é vista como arte, tendo em vista que traduzir não é apenas transpor palavras de uma língua para outra língua; traduzir envolve, muitas vezes, além da conversão das palavras, a interpretação da intenção do autor que não ficou clara no texto, conhecimento de aspectos da cultura do autor e capacidade para transportar a totalidade das ideias e mensagens do texto, de forma clara e objetiva, para a língua de destino da tradução. Traduzir é, sem dúvida, uma atividade mais complexa do que praticar as outras quatro habilidades.

De acordo com Schütz, para traduzir um texto, pode-se lançar mão de pelo menos três modalidades de tradução no que se refere ao grau de intervenção do tradutor. O primeiro tipo é a tradução literal. Conhecida como tradução ao pé da letra, é a modalidade de trabalho em que o tradutor busca manter ao máximo a fidelidade entre o texto original e o traduzido. É usada principalmente para a tradução de documentos. Nesse caso, a responsabilidade do tradutor pode ser considerada baixa.

A segunda modalidade é a tradução interpretativa. Esse tipo de tradução oferece ao tradutor maior liberdade de interpretação, de modo que ele possa adaptar as ideias do texto original às características da língua para a qual traduz. É usada

---

<sup>32</sup> SCHÜTZ, Ricardo. The art of translation: an overview. Disponível em: <<http://www.sk.com.br/translation.ppt>>. Acesso em: 03 mai. 2011.

principalmente em textos jornalísticos, comerciais, acadêmicos e técnicos. Nessa modalidade de tradução, o tradutor possui maior responsabilidade e dele é exigida uma melhor qualificação.

O terceiro e último procedimento é a tradução investigativa. Esta variedade proporciona ao tradutor a máxima liberdade de interpretação, de modo que ele possa buscar informações até fora do texto para representar a ideia do autor. O grau de intervenção é maior do que na tradução interpretativa, de modo que o tradutor trabalha como um consultor, sendo corresponsável pelo resultado final. É apropriada para textos jornalísticos, comerciais, científicos e técnicos, e, em especial, para textos de pouca clareza. Nesse tipo de tradução, é fundamental a colaboração do autor para um resultado apropriado. Para isso, o tradutor deve procurar manter contato com o autor.

Assim como Schütz e outros, Furlan<sup>33</sup> também defende a existência de três grandes eixos ao redor dos quais se concentram as principais teorias sobre a tradução. Segundo ele,

grosso modo, elencam-se três grandes posições nas teorias de tradução: (I) a da intraduzibilidade absoluta, que professa a unicidade e singularidade absolutas de cada indivíduo ler, compreender, interpretar o mundo a partir de si e para si, chegando-se em última instância à total incomunicabilidade humana; (II) a da traduzibilidade relativa, isto é, da possibilidade da tradução, mas com alguns casos pontuais de exceção; e (III) a da traduzibilidade absoluta, onde, na prática, tudo pode ser traduzido e os problemas da tradução existem apenas em nível teórico.

Para Schütz, o tradutor deve ter sempre em mente que na tradução de uma obra na qual o estilo do autor é uma parte importante, ele deverá se esforçar para manter a sintaxe original. Porém, quando se trata da tradução de textos jornalísticos, comerciais, científicos, técnicos, manuais, relatórios etc., que apresentem falhas ou que não estejam claros para o leitor, o tradutor deve optar pela modalidade da tradução investigativa.

Na opinião de Newmark, o problema da tradução reside no conceito de “significado”, que já foi identificado por Ogden e Richards, em 1960, no livro *Meaning of Meaning (O Significado de Significado)*, como possuidor de 24 acepções, mas que

---

<sup>33</sup> FURLAN, Mauri. Possibilidade(s) de Tradução(ões). Disponível em: <[www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5379/4925](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5379/4925)>. Acesso em: 01 ago. 2011.

ele sumariza em apenas duas: primeiro, o significado é o sentido pleno; segundo, o significado é a mensagem. Ambos, sentido pleno e mensagem, estão em dois extremos de um longo polo. Cabe ao tradutor tomar uma série de decisões e escolher entre o sentido pleno ou a mera mensagem quando tiver que realizar o seu trabalho.

Segundo Neubert<sup>34</sup>, assim como todo texto escrito pode ser classificado como ficção ou não ficção, a tradução pode ser dividida em duas categorias: literária e não literária. O primeiro tipo descreve a esfera da mente e da linguagem, e a segunda representa a realidade e o mundo. Reportando-se a Newmark, Neubert relata que ele considera que todo tradutor toma uma ou outra decisão ao traduzir um texto: ou decide recuperar o sentido pleno do texto fonte ou “entregar” sua mera mensagem. No primeiro caso, segundo Newmark, o sentido pleno abarca toda a riqueza, as denotações e conotações, tudo que o escritor disse, às vezes mesmo modificado pelo que ele quis dizer. No segundo, a mensagem, o sentido pragmático, o que e como ele quer que o leitor aja, sinta e pense.

A classificação de Newmark<sup>35</sup> se baseia na distinção que ele faz entre tradução semântica e comunicativa. Numa tradução semântica, procura-se refletir com exatidão na tradução os sentidos contidos no texto original, reduzindo-se ao mínimo possível as perdas. Além disso, busca-se manter na tradução as características formais do original, suas estruturas semânticas e sintáticas. A manutenção de todas as características do original na tradução pode interferir negativamente na comunicação pretendida. Nem sempre uma tradução exata em termos semânticos é a mais adequada. Às vezes, é necessário ser infiel na tradução para se conseguir ser fiel na recriação do sentido.

Numa tradução comunicativa, o tradutor “busca produzir em seus leitores um efeito tão próximo quanto possível do efeito produzido sobre os leitores do original” (NEWMARK, 1981, p. 39). Nesse caso, opina Neubert, a tradução comunicativa simplesmente objetiva fazer com que a comunicação ocorra tão facilmente quanto ocorre no original. Para o provérbio inglês *a bird in the hand is worth two in the bush*, uma tradução semântica poderia ser “um pássaro na mão

---

<sup>34</sup> NEUBERT, Albrecht. Some of Peter Newmark's Translation Categories Revisited. In: *Translation Today: Trends and Perspectives*. ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margareth (Orgs.). Clevedon (England): Multilingual Matters, 2003, p. 68.

<sup>35</sup> NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation* (1981).

vale dois na árvore”, ao passo que uma tradução comunicativa seria “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”. *Long absent, soon forgotten* semanticamente significa “ausência longa, esquecimento rápido”, e numa tradução comunicativa significa “o que os olhos não veem o coração não sente”. *A burnt child dreads the fire* semanticamente pode ser traduzida por “uma criança queimada tem pavor a fogo”, mas comunicativamente significa “gato esquentado tem medo de água fria”. Percebe-se, por meio desses exemplos, que a tradução comunicativa é mais apropriada e a tradução semântica é considerada inadequada para o falante brasileiro.

Que pré-requisitos deve possuir o tradutor para que seu trabalho alcance a qualidade necessária? Ivo [do Nascimento] Barroso, renomado escritor, poeta e tradutor brasileiro (realizou uma das mais bem-sucedidas traduções de *Orgulho e Preconceito*), foi instado certa vez a responder em que consistia a “qualidade irrepreensível” de uma tradutora brasileira, ao que respondeu: “Em primeiro lugar, no perfeito conhecimento das línguas, de partida e de chegada. Depois, seus dotes de escritora. Finalmente sua vasta cultura humanística, que lhe permite avaliar estilos, fases, tempos, adequações enfim”<sup>36</sup>.

Barroso revela que para realizar um trabalho de qualidade inquestionável, o tradutor precisa ter competências que ultrapassem o conhecimento profundo das línguas envolvidas. É fundamental que ele tenha um amplo domínio da especialidade do autor, isto é, se a tradução envolve uma obra literária, é necessário que domine a arte de escrever de modo literário. Se a tradução é no campo da Matemática ou da Psicologia, por exemplo, é crucial que tenha um excelente conhecimento dessas áreas. Ademais, é essencial que possua uma abrangente cultura geral. Além disso, Newmark e Neubert chamam a atenção para o sentido pleno e a mensagem que um texto comporta. Para eles, são “entes” diferentes. Assim, o tradutor deve ser capaz de distinguir um e outro para fazer uma escolha que determinará ou não o êxito do trabalho.

---

<sup>36</sup> Citação contida no blog do tradutor Ivo do Nascimento Barroso, disponível em: <<http://gavetadoivo.wordpress.com/2011/06/24/duras-ainda/>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

Montemezzo<sup>37</sup> procura definir tradução e, como Venuti, entende que se trata de uma atividade complexa que envolve outras ações além da simples transposição de palavras de um idioma para outro. Segundo ela,

a toda tradução subjaz um procedimento de compreensão e interpretação que, via de regra, passa despercebido pelo leitor: várias são as etapas até chegar à concretização da tradução propriamente dita. Para elaborar um texto homólogo ao texto original, inúmeras são as atualizações que necessitam ser feitas, em nível não só vocabular, mas também cultural e histórico. Assim, a tradução pode ser analisada sob dois pontos de vista complementares: de acordo com García Yebra (1983, p. 145), por um lado é “processo” — quando se refere aos procedimentos tradutórios em sentido restrito — e “resultado” — quando se realiza como objeto de consumo. Além disso, também é “atualização”, no sentido em que concretiza uma das tantas virtualidades significativas de um determinado texto em um contexto diverso daquele em que foi produzido. (Grifos e citação da autora).

Martins (1999) realizou um estudo comparativo de oito traduções disponíveis no Brasil da peça *Hamlet*, de Shakespeare, em que analisa as concepções de tradução e fidelidade de acordo com os tradutores brasileiros. Todos trabalham em busca de uma fidelidade com o autor e o texto-fonte, conforme relata a estudiosa:

nas seções anteriores, procurei explicitar as diferentes concepções de tradução dos autores de versões brasileiras de *Hamlet*, que passam necessariamente por compromissos de fidelidade. Estes, como acabei de apontar, são intrinsecamente distintos: Tristão da Cunha preocupava-se em ser fiel ao espírito do texto inglês, mesmo em detrimento da palavra; Silva Ramos busca a maior correspondência formal e semântica possível, preconizando fidelidade não só ao sentido como também à forma; Carlos Alberto Nunes diz ter procurado manter-se “fiel ao texto inglês”, preservando o verso e a rima do original; para Anna Amélia, fidelidade parecia significar transferência de conteúdo e de intenções, que previa a manutenção do efeito cênico, teatral; Cunha Medeiros buscou divulgar Shakespeare junto ao grande público através de uma tradução “o mais fiel possível ao texto do autor”; Geraldo Silos pretendeu restabelecer o sentido do que Shakespeare escreveu, procurando ser fiel em termos de reprodução de significados e de recepção; Millôr Fernandes procurou ser fiel através de uma reprodução da forma, do conteúdo e das emoções despertadas (equivalência pragmática). Apenas no caso de Ribeiro Neto não encontramos comentários de sua própria autoria ou de terceiros que esclarecessem a respeito das suas concepções explícitas e implícitas de fidelidade. (MARTINS, 1999, pp. 284-285. Grifos da autora).

---

<sup>37</sup> MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. Yerma: a tradução como processo e como resultado. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais\\_paginas%20\\_2502-3078/Yerma.pdf](http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas%20_2502-3078/Yerma.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2011.

Conforme se percebe do texto de Martins, a fidelidade no ato de tradução é um compromisso assumido pela maioria absoluta dos tradutores, embora a concepção de fidelidade possa variar ligeiramente de profissional para profissional. O compromisso de fidelidade é sempre assumido em relação ao texto original e não com o texto de chegada ou com os leitores da tradução. Embora alguns dos tradutores acima mencionados tenham feito traduções “naturalizadoras”, no sentido de facilitar a leitura para falantes da Língua Portuguesa, houve sempre a preocupação em não banalizar o texto de alta qualidade literária produzido por Shakespeare.

Segundo Wind (2011, p. 148)<sup>38</sup>, domesticação (ou naturalização) é o apagamento realizado durante a tradução dos elementos “estrangeiros” da obra original, como nomes próprios, nomes de figuras históricas, nomes de lugares, de ruas, de instituições locais, de periódicos, de obras de arte, entre outros, conhecidos como “itens específicos da cultura” (IECs), ou *culture’s-specific items* – CSIs, expressão cunhada por Javier Franco Aixelá. Esses elementos normalmente serão de tradução problemática. A domesticação é uma estratégia do tradutor que objetiva fazer com que seus leitores imaginem estar lendo o texto original, e não uma tradução.

A estrangeirização, ainda de acordo com Wind, ocorre ao contrário. Nela, o tradutor mantém tudo o que há de “estrangeiro” na obra que traduz. Nesse caso, o tradutor deseja mostrar ao leitor do texto traduzido as “dissimilaridades” que existem entre as culturas da língua-fonte e da língua-meta. Numa tradução domesticadora, há uma grave perda da significância pretendida ou expressa explicitamente pelo autor.

### 2.3 TRADUÇÃO: DA ANTIGUIDADE À CONTEMPORANEIDADE

Nietzsche relata no texto “Traduções” (*Translations*) que não havia, até o século XVII, preocupações relacionadas a direitos autorais, e plagiar, imitar ou copiar literalmente uma obra de arte ou científica de outrem era possivelmente uma ação não passível de qualquer advertência por parte da lei. Os interessados podiam

---

<sup>38</sup> WIND, Tonia Leigh. Mosaicos de Culturas de Leitura e Desafios da Tradução na Literatura Infantil. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade de Goiás, Goiânia, 2011.



traduzir<sup>39</sup> da maneira como preferissem as obras estrangeiras. Além disso, podiam tomar para si a propriedade intelectual de outros, sem que isso fosse considerado uma conduta irregular.

Por outro lado, o teórico norte-americano Lawrence Venuti revela que a preocupação com as questões e com os problemas relacionadas à tradução é antiga e se remonta ao tempo de Jerônimo (século IV d.C.). Outros acadêmicos retornam à época de Cícero (55 ou 106 a.C.) ou de Heródoto (século V a.C.) ao teorizarem sobre tradução e seus problemas, conforme se verá a seguir.

*The Translation Studies Reader* é um livro editado por Lawrence Venuti, professor de Inglês na Universidade Temple (EUA), teorizador de tradução, tradutor e historiador. Considerada por estudiosos como a mais confiável antologia de reflexões teóricas sobre a tradução disponível em Língua Inglesa, essa obra encontra-se atualmente em sua terceira edição (a ser lançada no primeiro semestre de 2012, provavelmente no mês de maio) e nela Venuti apresenta uma abrangente pesquisa contendo os mais importantes e influentes avanços em teoria da tradução, com ênfase nos progressos alcançados no século XX. A investigação abrange desde os tempos antigos (Idade Antiga ou Antiguidade – de 4000 a.C. a 476 d.C.) até a contemporaneidade (ano 2000 e além). Na medida em que a tradução surge como um ponto central na era da cultura digital e novas mídias, Venuti oferece um livro de extremo valor para a definição da tarefa passada e futura do tradutor.

Em *The Translation Studies Reader*, Venuti apresenta um histórico dos estudos da tradução com períodos que têm início no que ele nomeia de “declarações fundacionais”; desse período, ele apresenta os trabalhos de Jerônimo (“Carta a Pamáquio”); Nicolas Perrot D’Ablancourt (“Prefácio para Tacitus e Prefácio para Lucian”); John Dryden (“Do Prefácio às Epístolas de Ovídio”); Friedrich Schleiermacher (“Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir”); Johann Wolfgang von Goethe (“Traduções”); e Friedrich Nietzsche (“Traduções”). Não há uma data para essa fase inicial, mas as informações disponíveis revelam que Jerônimo viveu no século IV da era cristã, e é a partir dessa época que Venuti inicia seus estudos.

---

<sup>39</sup> Traduzir e verter não são a mesma atividade (tradução é diferente de versão). Traduzir é converter um texto estrangeiro para a linguagem que falamos; verter é transferir um texto escrito em nossa linguagem para um idioma estrangeiro (ou transferir um texto de um idioma estrangeiro para outro idioma estrangeiro).

O segundo intervalo abrange os anos de 1900 a 1930 e inclui os seguintes estudiosos: Walter Benjamin (“A Tarefa do Tradutor: uma Introdução à Tradução de *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire”); Ezra Pound (“As Relações de Guido”); e Jorge Luis Borges (“Os Tradutores de As Mil e Uma Noites”).

O terceiro espaço corresponde à década de 1940 a 1950 e dele são apresentados Vladimir Nabokov (“Problemas de Tradução: ‘Onegin’ em Inglês”); Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (“Uma Metodologia para a Tradução”); e Roman Jakobson (“Sobre os Aspectos Linguísticos da Tradução”).

A quarta fase abarca o decênio 1960 a 1970 e os seguintes estudiosos: Eugene Nida (“Princípios de Correspondência”); Katharina Reiss (“Espécie, Tipo e Individualidade do Texto: Tomada de Decisão em Tradução”); James S. Holmes (“O Nome e a Natureza dos Estudos de Tradução”); George Steiner (“O Movimento Hermenêutico”); Itamar Even-Zohar (“A Posição da Literatura Traduzida Dentro do Polissistema Literário”); e Gideon Toury (“A Natureza e o Papel das Normas em Tradução”).

A quinta época envolve o período entre 1980 e 1989 e os seguintes teorizadores: Hans J. Vermeer (“Skopos e Comissão em Ação Translacional”); André Lefevere (“O Pepino da Mãe Coragem: Texto, Sistema e Refração numa Teoria da Literatura”); Philip E. Lewis (“A Medida dos Efeitos de Tradução”); Antoine Berman (“Tradução e as Provas do Estrangeiro”); Shoshana Blum-Kulka (“Mudanças de Coesão e Coerência em Tradução”); e Lori Chamberlain (“Gênero e os Metafóricos da Tradução”);

O sexto período tem início em 1990 e vai até o ano de 2000. Aqui, são apresentados os estudiosos Annie Brisset (“A Procura por uma Língua Nativa: Tradução e Identidade Cultural”); Gayatri Chakravorty Spivak (“A Política da Tradução”); Kwame Anthony Appiah (“Tradução Espessa” – *Thick Translation*); Keith Harvey (“Traduzindo *Camp Talk*<sup>40</sup>: Identidades Gay e Transferência Cultural”); Jacques Derrida (“O que é uma Tradução ‘Relevante’?”); Abé Mark Nornes (“Para uma Legendagem Abusiva”); Ian Mason (“Parâmetros do Texto em Tradução:

---

<sup>40</sup> Em inglês, *camp* pode ser um grupo de pessoas que compartilha ou defende uma causa sobretudo política (ou uma teoria, doutrina, posição, pessoa etc.). *Camp talk* é, então, o estilo verbal específico utilizado por certo grupo de pessoas. Como adjetivo, *camp* pode significar efeminado, homossexual, e é sobre a associação de um estilo verbal específico (*camp talk*) com personagens homossexuais masculinos na ficção pós-guerra francesa e anglo-americana que trata o artigo de Keith Harvey.

Transitividade e Culturas Institucionais”); e Lawrence Venuti (“Tradução, Comunidade, Utopia”).

O sétimo intervalo foi incluído na terceira edição, a ser lançada em 28 de maio de 2012. Começa no ano de 2000 e prossegue até os dias atuais. Como se trata de uma obra ainda a ser lançada no mercado, esse último intervalo não pôde ser incluído no presente estudo.

Além disso, esta pesquisa não apresenta o trabalho de todos os teóricos mencionados anteriormente e que fazem parte das edições de 2000 e/ou 2004. A meta é apresentar a teoria de pelo menos um representante de cada período até a década de 1990-2000, de modo a verificar as tendências da tradução de cada época. Portanto, a escolha será aleatória naqueles segmentos em que aparecem teóricos menos conhecidos. Porém, preferência será dada aos acadêmicos renomados que constarem em cada intervalo.

No capítulo atual, é feita uma demonstração objetiva de cada uma das teorias dos estudiosos da tradução selecionados para figurar neste trabalho, exceto os estudos de Katharina Reiss e Antoine Berman, que são exibidos integralmente na forma de tradução. Uma prática inerente à análise das teorias apresentadas aqui é feita no item 3.3 (itens específicos de cultura [IECs], domesticação, estrangeirização e procedimentos técnicos de tradução em três traduções de *Pride and Prejudice*), que trata de três traduções distintas da obra em estudo. A seguir, são apresentados os pressupostos dos teóricos abaixo relacionados.

Jerônimo, John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Johann W. von Goethe e Friedrich Nietzsche são os representantes do primeiro período – sem uma data exata – delimitado por Venuti e denominado Declarações Fundacionais. Para representar o segmento de 1900-1930, o escolhido é Walter Benjamin. Os representantes do período entre 1940-1950 são a dupla Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, além de Roman Jakobson. Para representar o intervalo entre 1960-1970, Katharina Reiss. Para representar o período entre 1980-1989, Antoine Berman. E para o período entre 1990 e 2000, o escolhido é Jacques Derrida.

### 2.3.1 Declarações fundacionais

Os teorizadores selecionados para representar esse intervalo são Jerônimo, John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Nietzsche.

#### 2.3.1.1 Jerônimo – “Carta a Pamáquio”

Jerônimo é considerado por muitos como o padroeiro dos tradutores. Nasceu em 340 d.C. (Idade Antiga), na localidade de Strídon, Dalmácia (hoje Croácia). Foi teólogo, tradutor e escritor. De acordo com Robinson<sup>41</sup>, a “Carta a Pamáquio” (*Letter to Pammachius*)<sup>42</sup> (carta nº 57, também conhecida como *De optimo genere interpretandi* – “Sobre o melhor método de traduzir”) é o “documento fundador da teoria cristã da tradução”. Nessa carta (escrita em 396 d.C.), Jerônimo fala da responsabilidade do tradutor, de tradução literal e de tradução pelo sentido.

Tradução literal é a modalidade pela qual o tradutor procura manter a forma do texto original e também a ordem em que palavras e frases aparecem nele. Considera-se que, ao realizar uma tradução literal, o tradutor procura ser fiel à obra e ao autor original.

Tradução por sentido é a modalidade por meio da qual o tradutor busca uma certa liberdade para trabalhar forma e conteúdo da obra original. Ao realizar uma tradução por sentido, o tradutor busca ser fiel ao leitor, ou seja, ele “domestica” o texto original com vistas a um fácil entendimento da obra traduzida.

Colocado ao lado de Cícero, Lutero e Goethe, Jerônimo “é considerado um dos mais influentes teóricos da tradição tradutora ocidental”. Ele é o formulador de uma teoria que considera o sentido do texto e não o sentido de cada palavra. Deve-se dizer que ambos, Jerônimo e Pamáquio, são conhecidos no Brasil, principalmente pelos católicos, como santos (São Jerônimo e São Pamáquio). Em razão disso, é comum que se encontre referências a eles com seus nomes antecidos da palavra “são”.

---

<sup>41</sup> ROBINSON, Douglas Hill (org.). *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2002.

<sup>42</sup> JEROME. Letter to Pammachius. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, pp. 21-30.

“Carta a Pamáquio” foi escrita em defesa própria. A razão de sua escrita é que Jerônimo estava sendo atacado por “um certo monge fraudulento” (segundo os estudiosos, trata-se de Rufino, tradutor de Orígenes), que o acusava de conduta não profissional, incompetência profissional, má-fé, pois, segundo o monge, Jerônimo não era um bom tradutor tendo em vista que traduziu de forma equivocada uma carta que o papa Epifânio enviou a João, bispo de Jerusalém. A acusação era que Jerônimo preferiu traduzir o sentido da carta e não palavra por palavra, o que teria tornado o documento um produto fraudulento.

Logo no início, Jerônimo revela a Pamáquio o teor da denúncia. Ele informa que o papa Epifânio enviou uma carta a João, bispo de Jerusalém, repreendendo-o acerca de certos princípios de doutrina e, em seguida, insiste para que ele se arrependa. Segundo Jerônimo, a carta do papa começou a circular por toda a Palestina por causa de seu autor ou em razão da elegância de sua composição. Ele prossegue dizendo que havia no seu mosteiro um homem chamado Eusébio de Cremona que, ao ver a carta do papa, admirada por letrados e não letrados, o suplicou para que a traduzisse para latim, tendo em vista que não sabia grego, língua original da carta. A tradução seria exclusivamente para ele, isto é, a função da tradução seria para que Eusébio tivesse conhecimento do teor da carta.

Jerônimo contratou um escriba, para quem ditou apressadamente o sentido de cada seção principal que havia sido esclarecido e anotado nas margens da carta. Ele pediu a Eusébio de Cremona que não divulgasse a tradução, feita apressadamente, e que a mantivesse apenas para si, conforme combinado. Dezoito meses depois, a tradução feita para Eusébio chegou a Jerusalém. O monge fraudulento, seja por suborno ou por maldade gratuita, furtou e se apropriou do documento de Eusébio, dando a oportunidade aos adversários de Jerônimo de fazerem declarações sobre ele, chamando-o de falso, acusando-o de não ter feito uma tradução palavra por palavra, afirmando que ele mudou palavras e até optou por não utilizar a forma de tratamento (reverendíssimo) dirigida na carta original ao bispo João. Jerônimo escreve “Carta a Pamáquio” para se defender das acusações que sofreu (foi chamado até de falsário) e aproveita para apresentar os fundamentos de sua teoria da tradução, que ele resumiu com a seguinte frase: “*non verbum e verbo sed sensu exprimere de sensu*” (não palavra por palavra, mas sentido por sentido).

Em “Carta a Pamáquio” estão os fundamentos da tradução utilizados por Jerônimo. Pelo que se observa do seu texto, a tradução literal (palavra por palavra) era a única possibilidade que tinha o tradutor, isto é, era a única modalidade de tradução aceita. Por ter feito uma tradução de acordo com os sentidos, Jerônimo sofreu os ataques públicos. Em sua defesa, ele não desafia a validade da tradução palavra por palavra. Apenas proclama uma maneira alternativa de traduzir (*ad sensum*), isto é, de acordo com o sentido, pois ele acredita ser essa a melhor forma de traduzir. Ele declara<sup>43</sup> que a tradução por sentido é aplicável a todo tipo de texto, com exceção dos textos bíblicos, pois, segundo ele, até a ordem das palavras na Bíblia é um mistério:

na verdade, eu não só admito, mas proclamo livremente que na tradução (*interpretatione*) do grego – exceto no caso das Escrituras Sagradas, onde a própria ordem das palavras é um mistério – eu não traduzo palavra por palavra, mas sentido por sentido<sup>44</sup>. (Tradução nossa).

Jerônimo se apóia em Cícero e Horácio, que, segundo ele, traduziam mantendo os mesmos significados (*meanings*), mas alterando formas e adaptando a língua a seus idiomas. Cícero (*apud* JERÔNIMO, p. 23) diz que manteve o caráter e a força da língua ao traduzir textos importantes, como as orações de Ésquines e Demóstenes<sup>45</sup>. Horácio (*apud* JERÔNIMO, pp. 23-24) adverte em sua *Arte Poética* o tradutor habilidoso (*interpretati*) para não se esforçar em fazer uma tradução palavra por palavra, como o fazia o tradutor fiel (*interpres*).

Ao se referir aos problemas enfrentados por qualquer tradutor ou por ele mesmo, por exemplo, quando traduziu para o latim a obra denominada *Crônica*, de Eusébio de Cesaréia, Jerônimo<sup>46</sup> adverte:

se [eu] traduzir palavra por palavra, parece (soa) absurdo; se por necessidade alterar alguma coisa na ordem ou dicção, parecerá que abandonei o ofício de tradutor<sup>47</sup>. (Tradução nossa).

<sup>43</sup> JEROME. Letter to Pammachius. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, p. 23.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>45</sup> Dois dos dez oradores áticos, que eram: Antifonte, Andócides, Lísias, Isócrates, Iseu, Demóstenes, Ésquines, Licurgo, Hipérides e Dinarco – quase todos atenienses.

<sup>46</sup> JEROME, *op. cit.*, p. 24.

Ainda sobre obstáculos encontrados durante uma tradução, Jerônimo propõe (a quem não acreditar) um desafio para que traduza Homero para o latim, na modalidade prosa, palavra por palavra. Segundo ele, a tradução ficaria incompreensível<sup>48</sup>:

se alguém pensa que a tradução não altera o encanto/atrativo de uma língua, deixe-o traduzir Homero, palavra por palavra, para o latim. Melhor ainda, deixe-o traduzir Homero para prosa. Ele verá que a sintaxe se torna ridícula e o mais eloquente poeta quase não se articula<sup>49</sup>. (Tradução nossa).

Em busca de se defender das acusações de que teria cometido fraude na carta que o papa Epifânio enviou a João, bispo de Jerusalém, ele reforça mais uma vez seus argumentos dizendo que “[...] com este exemplo eu quis apenas provar que desde a adolescência tenho transferido não as palavras, mas o significado [...]”<sup>50</sup>.

Para concluir os argumentos próprios de que, antes da carta do papa Epifânio ao bispo João ele já havia feito outras traduções por sentido, Jerônimo cita o que chama de “curto prefácio a uma vida de Santo Antônio”<sup>51</sup>:

A tradução palavra por palavra de uma língua para outra esconde o sentido, da mesma forma que um pasto abundante estrangula as culturas. Tendo em vista que o discurso leva em conta casos e figuras, esse método percorre um longo caminho para cobrir mal o espaço de poucas palavras. Portanto, evitei esse método ao traduzir, a seu pedido, a vida de Santo Antônio, para que nada fosse perdido do sentido quando tive que mudar as palavras. Deixe que outros persigam sílabas e letras; você busque o significado.<sup>52</sup> (Tradução nossa).

Na continuação da “Carta a Pamáquio”, há outros exemplos de pessoas que traduziram sentido por sentido. Jerônimo cita principalmente exemplos retirados da Bíblia, tanto do Velho quanto do Novo Testamento. Ele se refere a traduções do mesmo fato que aparecem repetidamente, às vezes, em Marcos, Mateus, Zacarias, João, Oséias, Isaías, Coríntios, Romanos, Atos, Gênesis e Salmos. Essas repetições, por vezes, aparecem com colocações diferentes, mas mantendo o

<sup>47</sup> JEROME. Letter to Pammachius. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, p. 24.

<sup>48</sup> Ibid., p. 24.

<sup>49</sup> Ibid., p. 24.

<sup>50</sup> Ibid., p. 24.

<sup>51</sup> Ibid., p. 24.

<sup>52</sup> Ibid., p. 24.

sentido. Ele diz que em todos os casos, os evangelistas “buscavam o significado da doutrina e não palavras e sílabas”. Para isso, diziam o mesmo com frases diferentes.

Jerônimo explica que revela esses acontecimentos ocorridos na Bíblia não para acusar os evangelistas de pecado ou de falsidade, mas “para convencer seus acusadores de sua ignorância, procurando a indulgência deles”, pois assim como eles não condenarão os apóstolos no caso das Sagradas Escrituras, que também não o condenem por questões da mesma natureza, isto é, tradução por sentidos. Que todos os exemplos apresentados “tornam claro que, ao interpretar o Velho Testamento, os apóstolos e os evangelistas procuravam o sentido, não as palavras”. Termina por dizer que “tudo isso não é culpa dos meus acusadores, que são como atores atuando numa tragédia, mas dos seus professores, os quais, por um alto preço os têm ensinado a saber nada”<sup>53</sup>.

### 2.3.1.2 John Dryden – “Do Prefácio às Epístolas de Ovídio”

John Dryden, crítico literário, poeta e dramaturgo inglês, apresenta no artigo “Do Prefácio às Epístolas de Ovídio” (*From the Preface to Ovid’s Epistles*)<sup>54</sup> seu entendimento a respeito das traduções poéticas em geral e aponta o método de tradução que ele considera ser o mais apropriado. Segundo ele, toda modalidade de tradução pode ser reduzida a um dos três procedimentos a seguir.

A primeira modalidade é chamada de metáfrase. Nesse tipo de tradução, o procedimento recomenda que haja uma correspondência palavra por palavra e linha por linha, de uma língua para outra. Dryden informa que foi assim que Ben Johnson traduziu a *Arte Poética* de Horácio.

A segunda modalidade é denominada de paráfrase, ou tradução com latitude. Aqui, o tradutor mantém o autor em vista, de modo a não se perder dele, mas o sentido proposto pelo autor é mais estritamente seguido do que suas palavras. Admite-se a ampliação, mas não a alteração do sentido. Sr. Wallers utilizou esta modalidade ao traduzir o quarto livro da *Eneida* de Virgílio.

<sup>53</sup> JEROME. Letter to Pammachius. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, p. 29.

<sup>54</sup> DRYDEN, John. From the Preface to Ovid’s Epistles. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, pp. 38-42.



A terceira modalidade é a imitação. Nesse caso, o tradutor assume a liberdade não apenas de variar palavras e sentidos, mas excluir ambos quando sentir a possibilidade de fazer isso. Nesse tipo de tradução, o tradutor experimenta apenas algumas sugestões ou pistas do texto original e constrói o seu texto como melhor lhe convier. Como exemplo, Dryden cita as traduções para inglês que Sr. Cowley realizou com duas odes de Píndaro e com uma de Horácio.

A respeito do primeiro método, Dryden apresenta uma advertência do “Mestre Horácio”: “*Nec verbum verbo curabis reddere, fidus/Interpres*”, isto é, a transposição palavra por palavra de uma língua para outra não é capaz de traduzir fielmente um texto. Talvez Horácio nunca tenha ouvido falar de tradução sentido por sentido, mas se ele alerta para que não se faça tradução palavra por palavra, é razoável que se entenda que a tradução deva ser feita sentido por sentido.

Dryden diz que é impossível traduzir verbalmente e bem, ao mesmo tempo, pois línguas como o latim expressam numa só palavra o que outras línguas não conseguem suprir com muitas. O dramaturgo inglês diz que é frequente também que o sentido esteja inserido em alguma expressão que se perderia numa tradução para o inglês, por exemplo.

Depois de muitas considerações sobre o primeiro método de tradução, Dryden afirma que Ben Johnson não conseguiu evitar a obscuridade em sua tradução literal da *Arte Poética*, e que nem mesmo Horácio teria conseguido fazer um bom trabalho se fizesse uma tradução do mesmo tipo de algum poeta grego.

Dryden conclui dizendo que imitação e tradução verbal são os dois extremos que devem ser evitados, de modo que a melhor tradução seria aquela feita por meio de uma paráfrase.

Em relação à poesia, Dryden afirma que ninguém é capaz de traduzi-la, pois, para isso, o tradutor teria que ser um gênio da arte, da sua língua e da língua do autor; além disso, teria que compreender não apenas a linguagem do poeta, mas também seus pensamentos próprios, sua expressão, que são as características que o individualizam de todos os outros escritores. Segundo Dryden, não há ser humano que possua todas essas capacidades reunidas em si.

### 2.3.1.3 Friedrich Schleiermacher – “Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir”

Friedrich Schleiermacher, teólogo e filósofo alemão, escreveu o texto “Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir” (*On the Different Methods of Translating*)<sup>55</sup>, apresentado numa conferência realizada em 24 de junho de 1813 na Academia Real de Ciências de Berlim. Apontado por estudiosos como muito importante para o desenvolvimento da teoria da tradução, esse texto comporta questões fundamentais da tradição do pensamento tradutológico. Os pressupostos apresentados nesse texto estão intimamente ligados a um projeto de emancipação política que considera a tradução como um canal fomentador da educação e decisivo para o desenvolvimento da língua nacional, aspectos cruciais e condicionantes da liberdade política, na visão de Schleiermacher. Segundo Berman (2002, p. 259), este é o único estudo da época na Alemanha que trata do tema tradução numa *abordagem sistemática e metódica* (grifo do autor), sendo de fundamental importância na história da teoria da tradução:

metódica, pois não se trata apenas [...] de analisar, mas de deduzir, a partir de definições, os métodos possíveis de tradução. Sistemática: Schleiermacher procura delimitar a extensão do ato de traduzir no campo total da compreensão, delimitação que se gera pela exclusão progressiva do que não é esse ato e por sua situação articulada nesse campo.

No referido texto, Schleiermacher apresenta a *tradução literária* e a *tradução técnica*; depois, relaciona essas duas modalidades a dois métodos de traduzir, os quais ele nomeia de *paráfrase* e *imitação*. Finalmente, correlaciona os dois métodos mencionados aos paradigmas *domesticador* e *estrangeirizador*. A paráfrase, na opinião dele, domestica o texto original durante a tradução. Ao contrário, uma tradução estrangeirizadora ocorre se o método de tradução escolhido for a imitação.

Schleiermacher inicia seu ensaio fazendo uma reflexão sobre a tradução generalizada: sempre ocorre uma tradução quando temos que interpretar um discurso, que pode ser produzido por alguém numa língua diferente da nossa, por um camponês que se dirija a nós num certo dialeto, por um desconhecido que use

---

<sup>55</sup> SCHLEIERMACHER, Friedrich. On the different methods of translating. In: VENUTI, Lawrence (Org.). *The translation studies reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, pp. 43-63.

expressões as quais entendemos mal, ou quando se tem que refletir sobre resoluções tomadas no passado e que agora parecem obscuras.

Em todos esses exemplos, há de se recorrer a um ato de “tradução”. Schleiermacher enfatiza aqui que traduzir de uma língua estrangeira não é forçosamente o ato mais difícil. Finaliza esta parte sobre tradução generalizada afirmando que “toda comunicação é em algum grau um ato de tradução-compreensão”, conforme conclui Berman (2002).

Após refletir sobre atos generalizados de comunicação que podem ser considerados como atos de tradução, Schleiermacher parte para a distinção do que seja uma *tradução restrita*, isto é, a tradução interlínguas. Nesse ponto, diz que há dois domínios não tão precisos, mas possíveis de serem percebidos com clareza suficiente. Schleiermacher distingue então dois tipos de tradução: a verdadeira tradução (*Übersetzung*), adequada aos textos das ciências e da arte, e a interpretação (*Dolmetschen*), destinada ao comércio e aos negócios. Nesse sentido, a verdadeira tradução se ocupa de tema mais elevado, afastando-se assim das necessidades e vulgaridades do mundo.

Ele mostra que nem todo ato de transmissão interlínguas é forçosamente uma tradução: há atos de tradução e atos de interpretação. Para Schleiermacher, a interpretação estaria mais relacionada com a “vida dos negócios”, e a tradução se ocuparia com os domínios da “ciência” e da “arte”, que para ele seriam a filosofia e a literatura, respectivamente. Para o filósofo alemão, a interpretação é essencialmente oral e a tradução é fundamentalmente escrita.

Bassnett (2005, p. 105) refuta as distinções entre “tradução/tradutor” e “interpretação/intérprete” feitas por Schleiermacher. Em sua opinião,

o tradutor, portanto, lê/traduz na LF e então, por meio de um processo de decodificação posterior, traduz o texto para a LM. [...] seria pouco inteligente argumentar que a tarefa do tradutor é traduzir, mas não interpretar, como se estes fossem dois exercícios separados. A tradução interlingual deve refletir a interpretação do próprio tradutor do texto em LF.

As distinções de Schleiermacher se originam, segundo Berman (2002), do “simples bom senso”, e o filósofo e tradutor alemão as fundamenta ainda mais considerando o que é *objetivo* e o que é *subjetivo* numa obra: “Quanto menos, no original, o próprio autor aparece, mais ele age unicamente como órgão de

assimilação do objeto [...] mais se trata, na tradução, de um simples tipo de função de intérprete” (SCHLEIERMACHER *apud* BERMAN, 2002, p. 261).

Sempre que o autor aparece como simples manipulador de um conteúdo objetivo, “sem espessura”, em que a língua é apenas o “veículo indiferente de um conteúdo”, há assim uma interpretação. Porém, ao manipular conteúdos em que há ao mesmo tempo “modificação da língua e expressão do sujeito”, como quando lida com a literatura e a filosofia, que nada tem de objetividade, nesse caso o operador da língua realiza um trabalho subjetivo que redundando numa tradução.

Para Schleiermacher (*apud* BERMAN, 2002, p. 262), uma língua é algo histórico, não existe sentido autêntico desta sem um sentido de sua história. É o tradutor a pessoa responsável por transmitir as obras da ciência e da arte que compõem a história de uma língua. A tarefa de traduzir para a língua-meta uma obra que contém a *interioridade* tanto da língua quanto do que se expressa nessa língua é chamada por Berman de “loucura”. Schleiermacher apresenta duas práticas que resolveriam as dificuldades da tradução: *a paráfrase e a imitação*. Mas as refuta logo em seguida, pois “a paráfrase quer dominar a irracionalidade da língua” e a imitação “curva-se diante da irracionalidade da língua”.

Para resolver de uma vez por todas o problema da tradução, proporcionando as condições reais de comunicação entre o escritor e o leitor, Schleiermacher apresenta o que, para ele, seria as duas únicas maneiras possíveis de se realizar uma tradução: “ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e faz o leitor se mover em direção a ele; ou ele deixa o leitor o mais possível em repouso e faz o escritor se mover em direção a ele” (SCHLEIERMACHER *apud* BERMAN, 2002, p. 263). Em outras palavras, ou o tradutor é fiel ao original e realiza uma tradução literal, ou é fiel ao leitor e traduz livremente.

Segundo Berman (2002, p. 263), se referindo às duas possibilidades de tradução apresentadas por Schleiermacher, “no primeiro caso, o tradutor obriga o leitor a sair de si mesmo, a fazer um esforço de descentramento para perceber o autor estrangeiro em seu ser de estrangeiro; no segundo caso, ele obriga o autor a se despojar de sua estranheza para se tornar familiar ao leitor”. O primeiro caso se refere a uma tradução não etnocêntrica e o segundo, a uma tradução etnocêntrica.

Dessa forma, não há e nem pode haver outros métodos de tradução para Schleiermacher:

tudo o que se pode então dizer das traduções que seguem a letra ou o sentido, que são fiéis ou livres [...], deve ser trazido para esses dois [métodos]. [...] o que há de fiel e de ligado ao sentido, ou de literal demais ou livre demais ou de livre demais em um dos métodos será diferente do que há de fiel e de ligado ao sentido, de literal demais ou de livre demais no outro método. (SCHLEIERMACHER *apud* BERMAN, 2002, p. 264).

Schleiermacher consagra o primeiro método e mostra que o segundo possui um absurdo fundamental, pois propõe que “deve-se traduzir um autor como se ele próprio tivesse escrito em alemão, ou no idioma do tradutor” (SCHLEIERMACHER *apud* BERMAN, 2002, p. 264). O primeiro método seria autêntico e o segundo inautêntico, conclui Berman, para quem o absurdo do segundo método reside numa proposta que negaria “a relação profunda que liga esse [o] autor à sua língua própria” (BERMAN, 2002, p. 265). Ao desejar que uma tradução seja feita como se o autor do original também tivesse escrito na língua traduzida, ocorre o que se pode chamar, segundo Berman (2002), de “a negação das outras línguas maternas e a negação de sua própria língua materna – é a negação da própria ideia de língua materna – quem nega os outros nega a si mesmo” (BERMAN, 2002, p. 265).

#### 2.3.1.4 Johann Wolfgang von Goethe – “Traduções”

Goethe afirma no texto “Traduções” (*Translations*)<sup>56</sup> que as traduções podem ser classificadas em idades, modos, etapas ou épocas, podendo estas ser consideradas como períodos históricos que se repetem “indefinidamente na história de uma cultura”. Para ele, existem três tipos de tradução em cada literatura: em prosa, parodística e “suprema e última”. Goethe afirma que o primeiro modo de tradução “[...] faz-nos conhecer o estrangeiro no nosso sentido [à nossa maneira]; para isso, nada melhor que a simples tradução em prosa [...]” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 48). Aqui, ele procura mostrar que a tradução feita em prosa “suprime todas as particularidades de cada poesia nacional e rebaixa a um mesmo

---

<sup>56</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Translations*. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, pp. 64-66.

nível comum até mesmo o entusiasmo poético [...]” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 48).

Como exemplo de tradução em prosa, ele cita a tradução da Bíblia realizada por Lutero. Para essa tarefa, Lutero não utilizou o alemão padrão, canônico, pois queria que seu público-alvo tivesse um bom entendimento das Escrituras Sagradas. Em razão disso, utilizou o falar popular, de todos os dias, o alemão dos dialetos (os *Mundarten*), dizendo que “o bom alemão é o alemão do povo” (BERMAN, 2002, p. 50). Para isso, considerou os falares da “mãe em casa”, das “crianças nas ruas” e do “homem comum no mercado” com o objetivo de apreender como o povo realmente falava. Lutero não desejava o latim ou um dialeto puro, mas o falar popular generalizado do povo alemão.

A partir dessas observações, traduziu a Bíblia. A princípio, a tradução em prosa da Bíblia feita por Lutero causou “indignação e horror” entre alemães simples e eruditos. Com o tempo, obteve grande reconhecimento popular e se tornou a “pedra angular da Reforma na Alemanha” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 51), conduzindo o dialeto *Hochdeutsch* à condição de *lingua franca* entre alemães das mais diversas localidades, que utilizavam dialetos distintos.

Goethe revela que a tradução no estilo prosa não reproduz “em todos os detalhes as particularidades do original”, isto é, a forma é comprometida (rimas, métrica etc.), mas Goethe vê na tradução em prosa uma maneira acessível de trazer para o povo uma obra estrangeira. Quando o interesse é o sentido da obra ou quando não se é possível manter a forma e as particularidades do original, Goethe percebe essa modalidade de tradução como positiva, tanto que assim arremata seu pensamento sobre essa modalidade de tradução (constante na obra *Memórias: Poesia e Verdade*): “para a massa sobre a qual se deve agir, uma tradução simples ainda é o que há de melhor. Essas traduções críticas que rivalizam com o original só servem, na verdade, para deixar os eruditos ocupados entre eles” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 48).

O segundo tipo de tradução (ou época da tradução) é aquele, segundo Goethe,

[...] em que nos esforçamos, é verdade, para nos adaptar às manifestações da existência estrangeira, mas em que, na realidade, só procuramos nos apropriar do espírito estrangeiro, porém transpondo-o para nosso espírito. Eu chamaria essa época de *parodística*, tomando esta palavra em sua

significação mais pura [...] (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 107, grifo do autor).

No segundo tipo de tradução, o tradutor se esforça para compreender o sentido do desconhecido não para apresentá-lo a seu leitor, mas para se apropriar dele e torná-lo próprio. Ocorre uma aproximação por conveniência e apenas quando há essa conveniência. Goethe chama essa tradução de parodística.

Goethe relata que o povo francês utiliza esse segundo modo de tradução em todas as obras poéticas. Obviamente que se refere às obras da época em que fazia essas reflexões. No entanto, talvez naquele momento começasse a germinar os dispositivos de proteção à língua francesa que existem hoje. É conhecido que o governo francês utiliza, desde o século XVI aos dias atuais, medidas de proteção à língua oficial do país. Em 1539, por exemplo, o rei Francisco I decide, por meio do édito de Villers-Cotterêts, que o latim será substituído pelo francês — a partir daí a única língua falada do reino —, o idioma dos documentos públicos e do registro civil. Esse “edital” do rei afeta toda a sociedade francesa, cujos intelectuais escreviam em latim. Em 1635, o primeiro-ministro Richelieu fundou a Academia Francesa e lhe atribuiu como missão zelar pela língua e seu uso, missão que ela cumpre até hoje.

Uma lei de 1966, atualizada em 1975 e 1994, incluiu dispositivo que permite ao consumidor o direito de exigir que os produtos vendidos na França contenham explicações em francês. O artigo segundo da Constituição reza que “a língua da República é o francês”. Em 1996, o governo publicou o Decreto nº 96-606, com o objetivo de promover o enriquecimento da mencionada língua. O governo é também o primeiro a publicar nos jornais listas de palavras em francês para substituir os vocábulos estrangeiros que chegam ao país, principalmente na informática, no comércio e no turismo. A França defende e promove o francês e a diversidade linguística no seio da Organização Internacional da Francofonia (OIF). Para a França e para a OIF, “incentivar o plurilinguismo no mundo é dar um sentido à defesa do francês”.

Goethe prossegue suas reflexões acerca do segundo tipo de tradução afirmando que o francês adapta a seu modo de falar as palavras estrangeiras, os sentimentos, os pensamentos e até os objetos. E conclui afirmando que “ele (o povo francês) exige, a qualquer preço, que para cada fruto estrangeiro haja um

equivalente que tenha crescido em sua própria região [...]” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 107).

A terceira época (ou tipo) de tradução é, para Goethe, a última e suprema, “aquela em que gostaríamos de deixar a tradução idêntica ao original, de modo que ela pudesse valer não no lugar do outro, mas em seu próprio lugar” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 107). Porém, Goethe acrescenta que essa última fase não é superior às demais:

a razão de termos chamado a terceira época de a última é o que vamos indicar em poucas palavras. Uma tradução que visa a se identificar com o original tende a se aproximar, no final das contas, da versão interlinear e facilita altamente a compreensão do original; nesse sentido, somos de alguma maneira involuntariamente levados de volta ao texto primitivo, e assim se fecha finalmente o ciclo que se opera com a transição do estrangeiro ao familiar, do conhecido ao desconhecido. (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 108).

Também para Berman, o terceiro tipo de tradução de Goethe não é mais importante do que as demais modalidades apresentadas pelo poeta e filósofo alemão. Para ele, “o terceiro modo é o último/supremo por ser a *última possibilidade do traduzir* e enquanto com ele se inicia a curva do ciclo pelo qual tudo volta ao ponto de partida” (BERMAN, 2002, p. 108, grifo do autor). Última possibilidade do traduzir porque busca fazer com que a tradução seja idêntica ao original, intenção impossível de ser alcançada (segundo Walter Benjamin e outros). Na impossibilidade de obter o êxito supremo da tradução (equiparar a obra traduzida ao texto original), o tradutor volta para o primeiro tipo de tradução (em prosa) ou para a segunda modalidade (parodística).

Goethe compreende a tradução como um processo e admite que as três modalidades podem ser praticadas ao mesmo tempo em uma determinada fase histórica. Berman compactua com Goethe quando afirma que “o fato de que a tradução seja um processo ‘progressivo’ é evidente; ela nunca é definitiva e acabada e não pode sonhar em sê-lo [...] as traduções são mais mortais do que as obras. E [...] toda obra autoriza uma infinidade de traduções [...]” (BERMAN, 2002, p. 197, grifo do autor).

Segundo Goethe, a melhor tradução é aquela que é idêntica ao original, que vale não “no lugar do outro”, mas “em seu próprio lugar”. Ainda segundo



Goethe, “uma tradução que visa a se identificar com o original tende a se aproximar, no final das contas, da versão interlinear e facilita altamente a compreensão do original.” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 108).

Para Goethe, “na tradução [...] não se deve entrar em uma luta imediata com a língua estrangeira. Deve-se chegar até o intraduzível e respeitar este último; pois é aí que residem o valor e personalidade de cada língua.” (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p.109).

### 2.3.1.5 Friedrich Nietzsche – “Traduções”

No texto intitulado “Traduções” (*Translations*)<sup>57</sup>, Nietzsche não aborda procedimentos ou métodos explícitos de tradução. Porém, ao tratar desse tema, ele revela que “o grau de senso histórico de qualquer época pode ser inferido pela maneira com que esta era faz traduções e procura absorver épocas e livros antigos”<sup>58</sup>. O filósofo alemão em questão informa que, por volta do século XVII (e mesmo na época da Revolução Francesa – 1789 a 1799), era comum para os gauleses a tomada de posse das obras romanas antigas. Voltando-se um pouco mais no tempo, a própria Antiguidade romana se apoderava, de modo forçoso e ingênuo, de tudo que era bom e grandioso da Antiguidade grega, que era mais remota, segundo relata Nietzsche.

O filólogo alemão faz referência aos poetas romanos que viam a tradução como uma forma de conquista. Eles se apossavam das obras do passado, excluíaam os nomes dos verdadeiros autores e os substituíam com seus próprios nomes. Essas ações eram tomadas, à época, sem nenhum sentimento de apropriação indevida, mas “com o melhor da consciência do *Imperium Romanum*”.

### 2.3.2 Período entre 1900-1930

O teorizador selecionado para representar esse intervalo é Walter Benjamin.

---

<sup>57</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Translations*. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004, p. 67-68.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 67.

### 2.3.2.1 Walter Benjamin – “A Tarefa do Tradutor: uma Introdução à Tradução dos *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire”

Walter Benjamin escreveu “A Tarefa do Tradutor: uma Introdução à Tradução dos *Tableaux Parisiens*” (*The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire’s Tableaux Parisiens*)<sup>59</sup> para ser uma introdução de uma tradução que fez dos *Tableaux Parisiens*, de Charles-Pierre Baudelaire. Trata-se de uma coletânea de poemas anexada à edição de 1861 da obra *As flores do mal*. Logo no início, ele faz uma declaração polêmica ao afirmar que

em caso algum a preocupação com o destinatário se revela fecunda para o conhecimento de uma obra de arte ou de uma forma artística [...]. De fato, nenhum poema se destina ao leitor, nenhum quadro ao observador, nenhuma sinfonia aos ouvintes. Destinar-se-á uma tradução aos leitores que não entendem o original?”<sup>60</sup> (BENJAMIN, 2008, p. 82).

Para ele, considerando que as obras de arte (incluídas aqui as produções literárias) não são produzidas para um destinatário, o tradutor não tem que levar em consideração o público leitor ao realizar a sua tarefa. Nesse ponto, Benjamin nega os pressupostos da Estética da Recepção e contraria seus teóricos, que concebem o leitor/receptor, por vezes, mais importante do que o autor de uma obra. Essa sua “desconsideração” do leitor é vista pelos estudiosos como um pensamento pré-kantiano, pois Kant já havia manifestado que o leitor é mais importante do que o autor. Benjamin afirma que uma obra literária “diz e informa muito pouco àquele que a compreende. O que nela há de essencial não é da ordem da informação [...] nem do enunciado”<sup>61</sup>. Esclarece que a informação não é o essencial de uma obra. Para Benjamin, o essencial é o “inapreensível”, o “misterioso” e o “poético”, essências que o tradutor só conseguirá reconstituir se for capaz de recriar, na tradução, uma obra que contenha as mesmas características do texto original.

Benjamin assegura que “uma tradução que pretendesse servir de meio de comunicação não pode fazer passar mais do que a informação – ou seja, algo de

---

<sup>59</sup> BENJAMIN, Walter. *The Task of the Translator*. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2000.

<sup>60</sup> BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 82.

inessencial”<sup>62</sup>. Segundo ele, essa tem sido a primeira característica marcante das más traduções. A segunda característica diz respeito à “transmissão imprecisa de um conteúdo inessencial”<sup>63</sup>, pois ao procurar transmitir a informação contida numa obra e fazendo-o sem o que há de “apreensível, misterioso e poético”, o tradutor erra duas vezes. Ele explora o inessencial (a informação) e, para complicar ainda mais, essa exploração é feita de modo errôneo, isto é, de forma imprecisa.

Benjamin conclui o pensamento de que a arte não se destina a ninguém alegando que a tradução será equivocada enquanto o tradutor se preocupar com o leitor, já que este não deve ser levado em conta numa tradução, pois o original não foi endereçado a ninguém: “ora, se o original não existe em função dele [do leitor], como se poderá então compreender a tradução a partir de uma relação com o leitor?”<sup>64</sup>.

Na opinião de Benjamin, “a tradução é uma forma. Para a apreender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade”<sup>65</sup>. Essa forma é, segundo ele, “de algum modo provisória, de nos confrontarmos com a estranheza das línguas”<sup>66</sup>. Com relação à “possibilidade de tradução”, Benjamin esclarece que há um “duplo sentido” nisso, ou seja, há de se saber se entre todos os leitores de uma obra haverá alguém que seja capaz de traduzi-la “à sua altura”, se essa obra permite de fato uma tradução e se exige que a forma original seja mantida na tradução.

Ao se manifestar sobre a qualidade das traduções, Benjamin declara:

*é evidente que uma tradução, por melhor que seja, nunca poderá significar nada para o original. Apesar disso, ela entra numa conexão íntima com este, devido à sua tradutibilidade. E essa conexão é ainda mais íntima pelo fato de nada significar já para o original. (BENJAMIN, 2008, p. 84, grifo nosso).*

A tradutibilidade, segundo ele, “é inerente a certas obras” e pode ser entendida como a possibilidade que uma obra original revela de ser traduzida. O

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 82.

<sup>63</sup> Ibid., pp. 82-83.

<sup>64</sup> Ibid., p. 83.

<sup>65</sup> Ibid., p. 83.

<sup>66</sup> Ibid., p. 89.

ponto de vista extremado de Benjamin ao afirmar que uma tradução não significa nada para o original pode ser compreendido se for levado em conta o contexto ou a situação em que ele se encontrava ao escrever “A Tarefa do Tradutor”. Sabe-se que ele se preparava para traduzir os *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire. Ao que parece, escreveu essa introdução para se proteger de possíveis críticas que poderiam ser feitas ao seu trabalho, pois sendo alemão, era possível que sua tradução de uma obra francesa não fosse realizada de forma plenamente satisfatória.

Mais adiante, Benjamin escreve que “nenhuma tradução seria possível se a sua aspiração, a sua essência última, fosse a da semelhança com o original. Pois o original transforma-se ao longo de sua sobrevivência, que não poderia ter este nome se não fosse uma transmutação e renovação do vivo. Até as palavras cujo significado foi fixado estão sujeitas a um processo de maturação”<sup>67</sup>. Em sua opinião, uma tradução não deve aspirar a ser idêntica ao original, pois nem mesmo o original permanece idêntico indefinidamente. Para ele, “o tom e a significação dos grandes textos se alteram totalmente no decorrer dos séculos”<sup>68</sup>, sendo igualmente verdade que “a língua materna do tradutor muda”<sup>69</sup>.

Benjamin afirma em “A Tarefa do Tradutor” que existe um parentesco entre as línguas no que se refere àquilo que querem dizer. Nesse aspecto, ele diz que as línguas não são estranhas umas às outras, mas aparentadas, o que de certo modo favoreceria a tradução, que é, para ele, “um testemunho muito mais profundo e exato daquele parentesco entre as línguas do que a semelhança superficial e indefinível entre duas obras literárias”<sup>70</sup>.

A esse respeito, ele assevera que o parentesco entre duas línguas pode ocorrer no plano histórico e no plano supra-histórico. Este “reside [...] no fato de, em cada uma delas como um todo, se querer dizer uma e a mesma coisa, qualquer coisa que, no entanto, não é acessível a nenhuma delas isoladamente, mas apenas à totalidade das suas intencionalidades que se complementam umas às outras: à língua pura”<sup>71</sup>. (BENJAMIN, 2008, p. 88).

---

<sup>67</sup> BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 87.

<sup>68</sup> Ibid., p. 87.

<sup>69</sup> Ibid., p. 87.

<sup>70</sup> Ibid., p. 86.

<sup>71</sup> Segundo Paul de Man, uma língua pura (*reine Sprache*) não existe.

Benjamin diz que enquanto os constituintes isolados – as palavras, as frases, os contextos – fazem com que uma língua exclua a outra, essas línguas se completam nas suas intencionalidades. Ele chama a atenção para o fato de que é necessário distinguir, nas intencionalidades das línguas, o que se quer dizer do modo como se quer dizer (“querer dizer” e “dizer” são diferentes). Ele cita o exemplo envolvendo as palavras *Brot* e *pain*, a primeira em alemão e a segunda em francês. Segundo ele, “o que se quer dizer em ambas as palavras é o mesmo (pão), mas não o modo de o querer dizer”. Em relação ao modo de querer dizer, ambas não são permutáveis e se excluem mutuamente. Mas em relação ao que querem dizer, “significam algo que é o mesmo e idêntico”<sup>72</sup>.

Benjamin alega que há dois conceitos tradicionais quando o tema é tradução: “fidelidade e liberdade – liberdade da reconstituição de acordo com sentido e, ao seu serviço, fidelidade à palavra [...]”<sup>73</sup>. Porém, conforme expõe Benjamin, esses dois conceitos estão ultrapassados, pois o que se busca numa tradução não é a reconstituição do sentido, ou melhor dizendo, não é apenas isso. Coerentemente, ele diz que a tradução de palavras isoladas não alcança o sentido do original, pois este sentido “não se esgota [...] naquilo que se quer dizer [...], mas adquire-a [a fidelidade] pela forma como o que se quer dizer se articula com o modo do querer dizer nessa palavra”<sup>74</sup>.

Segundo Benjamin, o que se afirma aqui pode ser compreendido tendo em vista “a fórmula que diz que as palavras transportam consigo conotações afetivas”<sup>75</sup>, por isso há uma grande dificuldade em traduzi-las mantendo o seu sentido. Ele assegura que a literalidade sintática vira ao avesso o sentido e que também a “fidelidade na reconstituição da forma dificulta a [recomposição] do sentido [...]; a exigência da literalidade não pode ser derivada do interesse em preservar o sentido”<sup>76</sup>.

Benjamin explica que “a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se [...] de acordo com o modo de querer

---

<sup>72</sup> BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 88.

<sup>73</sup> Ibid., p. 93.

<sup>74</sup> Ibid., p. 93.

<sup>75</sup> Ibid., p. 93.

<sup>76</sup> Ibid., p. 93.

dizer desse original, na língua da tradução, para assim tornar ambos, original e tradução, reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior [a ‘língua pura’?] [...]”<sup>77</sup>. Portanto, a tradução não deve desejar ser igual ao original; deve aspirar a se assemelhar ao modo de querer dizer do original. O que se quer dizer é sempre igual, o mesmo, idêntico. O modo como se quer dizer é sempre diferente, não permutável, excludente.

Esta é a definição de tradução apresentada por Benjamin no texto em análise<sup>78</sup>:

a verdadeira tradução é transparente, não esconde o original, não lhe tapa a luz, mas permite que a língua pura, como que reforçada pelo seu próprio meio de expressão, incida de forma ainda mais plena sobre o original. Isso consegue-se sobretudo pela literalidade na transposição da sintaxe, que mostra como o elemento primordial do tradutor é a palavra e não a frase: a frase é o muro diante da língua original, e a literalidade uma arcada.

O texto “A Tarefa do Tradutor” não é de fácil compreensão, tendo em vista que nele, Benjamin introduz conceitos “aéreos, etéreos e rarefeitos”, como é o caso da “língua pura”, uma utopia para muitos renomados estudiosos, como Paul de Man opina no ensaio “Conclusões: A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin”. Este não apresenta qualquer método de traduzir e, segundo De Man, o texto discorre, em última análise, sobre uma tarefa impossível de ser realizada, isto é, a tarefa da tradução.

Em outras partes do seu artigo, Benjamin diz que traduzir palavra por palavra (fidelidade à palavra) “quase nunca consegue dar plenamente o sentido que ela tem no original [...]” (BENJAMIN, 2008, p. 93). Já na página 94 ele explicita que “[...] não constitui grande louvor para uma tradução, sobretudo na época em que surge, o dizer-se dela que se lê como um original da sua língua. Pelo contrário: o significado da fidelidade, cujo garante [garantia] é a literalidade, é o da grande nostalgia pela complementaridade de linguagem, a que a obra deve dar voz”.

Se antes Benjamin diz que a fidelidade à palavra não reconstitui o sentido, aqui ele diz que “o elemento primordial do tradutor é a palavra e não a frase:

---

<sup>77</sup> BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 93.

<sup>78</sup> Ibid., p. 94.

a frase é o muro diante da língua do original, e a literalidade uma arcada”<sup>79</sup>. Ele diz também que “a simples literalidade na transposição da sintaxe vira completamente do avesso qualquer reconstituição de sentido, ameaçando mesmo levar à absoluta incompreensão”<sup>80</sup>. Aqui, falando da “verdadeira tradução”, diz que “isso consegue-se sobretudo pela literalidade na transposição da sintaxe [...]”<sup>81</sup>.

Em “Conclusões: A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin”, De Man<sup>82</sup> declara que Benjamin aponta em seu texto a impossibilidade de se traduzir. Para De Man<sup>83</sup>, Benjamin escreve esse artigo numa “atmosfera em que a noção do poético como sagrado, como linguagem do sagrado, a figura do poeta como uma figura de algum modo sagrada, é comum, e é frequente”. Ao contrário, trata o tradutor como um ser dessemelhante do poeta e do artista, aquele que, “por definição, falha”.<sup>84</sup> É alguém que, ao iniciar uma tradução, já a começa de forma perdida. Por isso, “tem de desistir da tarefa de redescobrir o que estava no original”<sup>85</sup>. De Man diz que esta comparação feita entre o poeta e o tradutor é curiosa e contra o senso comum, pois “pressupomos (e é obviamente o que se passa) que algumas das qualidades necessárias a um bom tradutor são semelhantes às qualidades necessárias a um bom poeta”<sup>86</sup>.

De Man esclarece que, ao iniciar seu artigo com a frase “na apreciação de uma obra de arte ou de uma forma artística, nunca se mostra produtivo considerar o receptor”, Benjamin declara seu entendimento extremo de que a poesia é produzida com uma “linguagem inefável e sagrada”, e mais, “rejeita qualquer noção de poesia como orientada, em qualquer sentido, para uma audiência ou leitor”<sup>87</sup>.

De Man declara no seu artigo que é muito difícil estabelecer o que diz Benjamin no seu texto, pois “até os tradutores, que por certo conhecem de perto o texto, que tiveram de o ler com certo cuidado, não parecem ter a mínima ideia do

---

<sup>79</sup> BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 94.

<sup>80</sup> Ibid., p. 93.

<sup>81</sup> Ibid., p. 94.

<sup>82</sup> DE MAN, Paul. Conclusões: A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin. In: DE MAN, Paul. *A Resistência à Teoria*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989, p. 102.

<sup>83</sup> Ibid., p. 106.

<sup>84</sup> Ibid., p. 109.

<sup>85</sup> Ibid., p. 109.

<sup>86</sup> Ibid., p. 109.

<sup>87</sup> Ibid., p. 106.

que o Benjamin diz”<sup>88</sup>. De Man diz que há partes nas traduções que dizem exatamente o contrário do que declarou Benjamin. Ele se refere a tradutores renomados, como Harry Zohn, Maurice de Gandillac e Jacques Derrida. Conclui afirmando que

o texto [“A Tarefa do Tradutor”] é intraduzível: foi intraduzível para os tradutores que tentaram fazê-lo, é intraduzível para os comentadores que falam sobre ele, é um exemplo daquilo que se afirma, é uma *mise en abyme* no sentido técnico, uma história dentro da história daquilo que constitui a sua própria exposição” (DE MAN, 1989, pp. 115-116, grifo do autor).

De Man reafirma o entendimento de Benjamin sobre a inferioridade de uma tradução quando comparada com o original. Na sua visão, “[...] o tradutor, por definição, falha. O tradutor nunca pode fazer o que o texto original fez. Qualquer tradução é sempre inferior em relação ao original, e o tradutor está, como tal, perdido logo à partida”<sup>89</sup>.

Para Benjamin, segundo De Man<sup>90</sup>, uma das diferenças entre a tradução e a poesia é que a tradução é uma relação de língua com língua. Não há na tradução envolvimento do tradutor com o sentido ou o desejo de dizer alguma coisa. Não é o que ocorre com a poesia, pois esta não é certamente uma paráfrase, clarificação ou interpretação. O poeta trabalha com a produção de sentidos e o tradutor trabalha com a língua.

Sobre a “língua pura” ou sagrada (*reine Sprache*), De Man parece procurar defini-la durante a escrita do seu texto, mas ao final nega a sua existência. Começa dizendo que é “a tradução, na medida em que se desarticula o original, na medida em que é língua pura e se ocupa apenas da língua [...]”<sup>91</sup>. Depois, afirma que a língua pura é desprovida do fardo do sentido<sup>92</sup>. Em seguida, declara que

qualquer obra é totalmente fragmentada em relação a esta *reine Sprache*, com a qual nada tem em comum, e toda a tradução é totalmente fragmentada em relação ao original. A tradução é o fragmento de um fragmento [e] está a quebrar o fragmento [...] (DE MAN, 1989, p. 121).

<sup>88</sup> DE MAN, Paul. Conclusões: A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin. In: DE MAN, Paul. *A Resistência à Teoria*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989, p. 108.

<sup>89</sup> Ibid., p. 109.

<sup>90</sup> Ibid., pp. 110-111.

<sup>91</sup> Ibid., p. 113.

<sup>92</sup> Ibid., p. 114.



Finalmente, alega que “a língua pura encontra-se talvez mais presente na tradução do que no original, mas no modo tropo”<sup>93</sup>. E conclui afirmando que “muito menos existe algo como uma *reine Sprache*, uma língua pura, que não existe a não ser como disjunção permanente que habita as línguas como tal, incluindo em especial a língua a que chamamos nossa”<sup>94</sup>.

### 2.3.3 Período entre 1940-1950

Os teóricos selecionados para representar esse intervalo são a dupla Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, além de Roman Jakobson.

#### 2.3.3.1 Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet – “Uma Metodologia para a Tradução”

Há muito tempo que os estudiosos da tradução procuram encontrar uma solução para a controvérsia entre tradução livre em oposição à tradução literal. Essa busca deu origem aos procedimentos técnicos da tradução. Entre os autores que estudaram a tradução e que criaram modelos e/ou procedimentos de tradução estão Vinay e Darbelnet, pioneiros nessa modalidade de estudo. Eles são os autores de “Uma Metodologia para a Tradução” (*A Methodology For Translation*).<sup>95</sup>

Os procedimentos técnicos de tradução subsidiam o tradutor no prosseguimento do seu trabalho de tradução diante de obstáculos que tendem a emperrar o ato tradutório. Eles são possibilidades de escape diante das armadilhas que palavras ou expressões podem representar durante a transposição de sentidos presentes no discurso de uma língua para outra.

Vinay e Darbelnet classificaram a tradução em dois eixos: tradução direta e tradução oblíqua. Na primeira modalidade, o tradutor pode se utilizar do empréstimo, do decalque e da tradução literal. No empréstimo, se reproduz de modo idêntico na língua-meta algum termo da língua original em razão de não existir um correspondente na língua da tradução. Geralmente, o empréstimo envolve palavras

---

<sup>93</sup> DE MAN, Paul. Conclusões: A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin. In: DE MAN, Paul. *A Resistência à Teoria*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989, p. 122.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>95</sup> VINAY & DARBELNET. *A Methodology For Translation*. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2000.

soltas, e não expressões. Na verdade, trata-se de uma não-tradução, que pode ser motivada pela falta de alguma palavra na língua-meta.

No decalque, uma expressão é tomada de empréstimo de outra língua e depois tem todos os seus elementos traduzidos literalmente. Vinay e Darbelnet mostram vários exemplos de decalque. Aqui são apresentados dois deles. O primeiro é a expressão *Compliments of the Season!* tomada por empréstimo da Língua Inglesa e traduzida logo depois em francês como *Compliments de la saison!* O segundo é a expressão *occupational therapy* (inglês) por *thérapie occupationnelle* (francês).

A tradução literal é aquela feita palavra por palavra, de modo que se transporta para a língua-alvo precisamente o que foi dito ou escrito na língua original. O êxito numa tradução literal é maior quando a tradução envolve línguas da mesma família, como entre Português e Espanhol, e mais ainda se língua-alvo e língua-meta dividem a mesma cultura, segundo Vinay e Darbelnet.

Na segunda modalidade, pode ocorrer a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação. A transposição é a tradução de um termo pertencente a uma classe gramatical por outro de classe gramatical diferente. A modulação é a mudança de foco entre o texto da língua original e o texto da língua traduzida. O sentido da mensagem é veiculado com elementos opostos. Na equivalência, o tradutor utiliza palavras correspondentes; para isso, usa recursos linguísticos e estruturais totalmente diversos entre as línguas envolvidas na tradução. A utilização de equivalência ocorre muito quando se lida com interjeições, onomatopeias e provérbios. Exemplo de equivalências são as onomatopeias de sons animais como *ai* e *ouch*; *uau* e *wow*; *miau* e *meow*; *cocoricó* e *cock-a-doodle-do*; *toc-toc* e *knock-knock*. Ou em provérbios como *the early bird catches the worm* (Deus ajuda quem cedo madruga) e *water dropping day by day wears the hardest rock away* (água mole em pedra dura tanto bate até que fura).

A adaptação é utilizada pelo tradutor quando este não dispõe de um termo ou expressão que possam ser aplicados ao contexto da língua da tradução. Nesse caso, o tradutor necessita, às vezes, criar termos/expressões ou empregar termos/expressões equivalentes disponíveis na língua da tradução.

### 2.3.3.2 Roman Jakobson – “Sobre os Aspectos Linguísticos da Tradução”

O linguista e teorizador literário russo Roman Jakobson<sup>96</sup> expõe no texto “Sobre os Aspectos Linguísticos da Tradução” (*On Linguistic Aspects of Translation*)<sup>97</sup> que, tanto para “o linguista quanto para o usuário comum das palavras, o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”. Ele exemplifica seu entendimento com a palavra “solteiro”, que pode ser traduzida por “homem não casado” sempre que o usuário da Língua Portuguesa exigir ou necessitar de uma designação mais clara ou mais explícita de “solteiro”.

Jakobson nos remete a Schleiermacher quando este diz em “Sobre os diferentes métodos de traduzir” que, muitas vezes, dentro da nossa própria língua, temos que fazer algo parecido com uma tradução. Por exemplo, ao ouvirmos o discurso de um camponês ou de um desconhecido que utiliza expressões as quais entendemos mal, ou quando queremos refletir discursos do passado e que agora parecem obscuros, ou quando rephraseamos algum discurso com o fim de esclarecer, enfatizar, amenizar ou dar um sentido diferente a palavras e locuções etc.

O linguista russo<sup>98</sup> diz que há três maneiras de se interpretar um signo verbal: “ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais”. A partir dessa constatação, Jakobson classifica a tradução em três modalidades, que são:

— Tradução intralinguística ou reformulação: a interpretação de um signo verbal ocorre com o uso de outros signos da mesma língua.

— Tradução interlinguística: é a própria tradução como a conhecem as pessoas; é realizada utilizando-se alguma língua diferente na interpretação dos signos verbais.

— Tradução intersemiótica ou transmutação: os signos verbais são interpretados utilizando-se signos de sistemas não verbais.

---

<sup>96</sup> JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1989?], pp. 63-72.

<sup>97</sup> JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2000.

<sup>98</sup> JAKOBSON, Roman, op. cit., pp. 63-72.

Em relação à tradução intralinguística, Jakobson chama a atenção para o fato de que nem sempre é possível encontrar um sinônimo perfeito. Nesse caso, há a necessidade de uso de circunlóquios para a explicação de certos significados. Ele cita o exemplo das palavras “solteiro” e “celibatário”, dizendo que solteiro pode ser sinônimo de celibatário, mas que celibatário não pode ser sinônimo de solteiro, pois há solteiro que não é celibatário.

No que se refere à tradução interlinguística, Jakobson relata que “não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras”<sup>99</sup>. Ele diz que “ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de códigos separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua”<sup>100</sup>.

O teorizador russo compara a tradução de uma língua para outra à transcrição de um discurso indireto, pois, segundo ele, “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”<sup>101</sup>.

Jakobson<sup>102</sup> diz que “todo signo pode ser traduzido num outro signo em que ele se nos apresenta mais plenamente desenvolvido e mais exato”, e que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente”. Para resolver problemas que possam aparecer numa tradução, ele sugere o uso de empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, em último caso, a utilização de circunlóquios.

Para o linguista russo,

a ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original [...]. Se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais [...]. É mais difícil permanecer fiel ao original quando se trata de traduzir, para uma língua provida de determinada categoria gramatical, de uma língua carente de tal categoria [...] Quanto mais rico for o contexto de uma mensagem, mais limitada será a perda de informação. (JAKOBSON, [1989?], pp. 67-69).

<sup>99</sup> JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1989?], p. 65.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

Roman Jakobson finaliza seu texto falando das dificuldades que o tradutor enfrenta ao traduzir palavras que numa língua são masculinas e noutras são femininas, e vice-versa, pois em algumas das obras originais certas palavras possuem identificação simbólica a outros objetos e, ao serem traduzidas por palavras de gênero diferente, causam estranhamento no público leitor. Finaliza dizendo que “a poesia, por definição, é intraduzível”, de modo que com ela só é possível a transposição criativa, em três modalidades: a) transposição intralingual: de uma forma poética a outra; b) transposição interlingual (não dá explicações de como isso seria feito); c) transposição intersemiótica: de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.

#### 2.3.4 Período entre 1960-1970

As teorias escolhidas para os próximos dois intervalos são de Katharina Reiss e de Antoine Berman. Diferentemente dos estudos anteriores, são apresentadas traduções integrais dos dois ensaios, a partir dos textos que integram a obra *The translation studies reader*, editado por Lawrence Venuti (2000, cap. 12, pp. 160-171, e cap. 21, pp. 284-297 – cf. referências). Foram mantidas as características dos dois artigos, inclusive os intertítulos utilizados pelos dois estudiosos e a numeração interna utilizada por Reiss. Optou-se pelo expediente da tradução integral por se considerar que as teorias de Reiss e de Berman são capitais para esta pesquisa, extensivo a qualquer trabalho de tradução.

##### 2.3.4.1 Katharina Reiss – “Espécie, Tipo e Individualidade do Texto: Tomada de Decisão em Tradução”<sup>103</sup>

### **1 Observações gerais e preliminares**

1.1 A tradução interlinguística pode ser definida como um processo de comunicação bilíngue mediatizado, que comumente tem como objetivo a produção de um texto na língua-alvo que seja funcionalmente equivalente a um texto na

<sup>103</sup> REISS, Katharina. Type, Kind and Individuality of Text. Decision Making in Translation. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2000.

língua-fonte (dois mediadores: língua-fonte e língua-alvo + um mediador: o tradutor, que se torna um remetente secundário; assim, traduzir é uma comunicação secundária).

1.1.1 O uso de duas línguas naturais, assim como a utilização do tradutor, necessariamente e naturalmente resultam numa mudança durante o processo comunicativo. O teórico de comunicação Otto Haseloff (1969) apontou que uma comunicação “ideal” é rara de acontecer mesmo quando uma única língua é utilizada, porque o receptor sempre traz seu conhecimento próprio e suas próprias expectativas, que são diferentes das do emissor. H. F. Plett (1975) chama este fator de “diferença comunicativa”. Em tradução, então, tais diferenças são ainda mais esperadas. Neste ponto, faço uma distinção entre mudanças “intencionais” e “não intencionais” que afetam a tradução.

*As mudanças não intencionais* surgem em razão das diferentes estruturas das línguas, assim como das diferenças na competência de traduzir.

Ex. 1: *Je suis allée à la gare* (francês: informação sobre uma pessoa feminina; não há informação sobre o meio da viagem).

*Ich bin zum Bahnhof gegangen* (alemão: não há informação sobre a pessoa; há informação sobre o meio da viagem).

= Diferença comunicativa linguisticamente condicionada.

Ex. 2: *La France est veuve* (Pompidou na morte de De Gaulle).

*Frankreich ist Witwe – Frankreich ist Witwe geworden – Frankreich ist verwitwet – Frankreich ist verwaist* [órfão]\*. Linguisticamente condicionada: *La France – Witwe* [viúva]. “*Frankreich*” é neutro em alemão. A imagem da “viúva” é estranha para uma pessoa que não sabe francês. “*Waise*” (órfão) é também neutro; a imagem de uma ligação emocional programada diferentemente.

*As mudanças intencionais* ocorrem frequentemente na tradução: se os objetivos da tradução são diferentes daqueles do texto original; se, além da diferença de linguagem dos leitores da língua-alvo, há uma mudança no círculo de leitura etc. Considerando que isso irá implicar uma mudança de função no ato de comunicação, não há agora mais tentativa de se lutar por uma equivalência funcional entre o texto da língua-fonte e o da língua-alvo, mas por uma adequação

da reverbificação da língua-alvo de acordo com a “função estrangeira”. Segue que, além de uma tipologia do texto relevante para a tradução, uma tipologia da tradução deveria ser desenvolvida.

## 1.2 A comunicação reúne ação linguística e não linguística

1.2.1 Textos escritos e textos colocados na forma escrita (material destinados à tradução) são caracterizados como “comunicação de uma via” (Glinz 1973). Isso significa, de um lado, que elementos não linguísticos que contribuem para a comunicação oral (gestos, expressões faciais, velocidade do discurso, entonação etc.) são parcialmente verbalizados (= mitigação da análise do texto). De outro lado, a análise do texto torna-se mais difícil pela limitação das possibilidades de verbalização explícita de tais elementos, assim como pela separação espaço-temporal entre remetente e destinatário e a falta de *feedback* durante o ato de comunicação; esses fatores conduzem, entre outros, a uma compreensão variável de um dado texto.

1.2.2 A ação é um comportamento intencional numa dada situação (Vermeer 1972). “Intenção” aqui significa proposta discursiva, objetivo do discurso, motivo que leva à comunicação linguística (Lewandowski, 1973-5:288). Por meio da intenção, verbalizada pelo autor em seu texto, esse texto recebe a função comunicativa para o processo de comunicação. Para ser capaz de estabelecer essa intenção, o tradutor recebe assistência significativa se ele determina para qual tipo de texto e variedade de texto (relevantes para a tradução) qualquer texto pertence.

Textos escritos podem ter uma intenção ou múltiplas intenções. Intenções múltiplas podem ser de mesma categoria e ordem. Na maioria dos textos, no entanto, uma única intenção (e com ela, a função do texto) é dominante.

Ex. 3: *C vor o und u und a spricht man immer wie ein k; soll es wie ein c erklingen, last man die Cedille springen.*

(rima mnemo-técnica:

Intenção 1 – transmitir uma regra

Intenção 2 – facilitar a lembrança dando ao texto uma forma artística

Intenção 3 – “adocicar” o processo de aprendizagem dando ao texto uma forma agradável).

Contra-exemplo 3a:

*Ein Wiesel/sass auf einem Kiesel/inmitten Bachgeriesel...*

(Estrela d'alva cristã – Christian Morgenstern)

Intenção 1 – a comunicação de um fato objetivo

Intenção 2 – criação artística para transmitir uma impressão estética

A dominação da intenção 2 é estabelecida pelo texto em si: “Das raffinierte Tier/Tat’s um des Reimes Willen”. Max Knight dá cinco versões inglesas, e Jiří Levý considera todas elas como equivalentes (1969:103-4):

Uma doninha	Um furão
empoleirada sobre um cavalete	mordiscando uma cenoura
dentro de um pedaço de carda	num sótão            etc.

1.3 A língua é (entre outros fatores) um fenômeno temporal e, por isso, sujeita às condições do tempo. Isso se aplica também à linguagem em textos escritos e, portanto, a esses próprios textos, um fator que é significativo para traduzir.

1.3.1 Uma consequência natural desse fato é, primeiramente, a necessidade de re-traduzir um e o mesmo texto da língua-fonte se a língua-alvo mudou a tal ponto que a versão da língua-alvo refletindo as prévias condições da linguagem não mais garante a equivalência funcional (exs.: traduções da Bíblia, as traduções dos autores clássicos).

1.3.2 Outra consequência desse fato pode ser a perda da compreensão das funções originais do texto da língua-fonte, por causa de uma mudança na situação, na qual o texto da língua-fonte preenchia sua função, e/ou por causa da impossibilidade de reconstruir essa situação (exs.: Caesar, *Commentarii de bello gallico* – panfleto de campanha eleitoral = texto operativo [veja 2.1.1 abaixo]. Arrancado de seu contexto social original – agora um relato histórico e também



traduzido como tal = texto informativo; *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift – sátira sobre doenças contemporâneas sociais = texto expressivo com uma função operativa secundária; hoje, somente reconhecível nesta função por peritos especializados nesse período; para o leitor comum (também do original) – um conto de aventura fantástico = texto expressivo).

## **2 O processo de tradução**

*Fase de análise.* Para colocar um texto funcionalmente equivalente da língua-alvo ao lado de um texto da língua-fonte, o tradutor deve clarificar as funções do texto da língua-fonte. Isso pode ser feito num processo de três estágios, que pode, em princípio, ser realizado começando-se pela menor unidade textual e terminando com o texto completo, ou começando-se pelo texto completo e concluindo com a menor unidade textual. Para considerações práticas, bem como para considerações teórico-textuais, escolhi o processo de prosseguir da maior para a menor unidade. (Na prática, o tradutor consciente primeiro lê o texto completo para ter uma impressão dele; de um ponto de vista linguístico-textual, o texto é agora considerado como o signo linguístico primário). Abaixo, esse processo em três estágios será apresentado como uma sequência temporal por razões puramente metodológicas. Na prática, os estágios separados da análise se juntam (se encaixam), particularmente se o tradutor é experiente.

### **2.1 Função total no quadro de formas escritas de comunicação**

2.1.1 Estabelecimento do “texto-tipo” – um fenômeno que vai além de um simples contexto linguístico ou cultural, porque as seguintes e essencialmente diferentes formas de comunicação podem ser consideradas como presentes em cada comunidade discursiva (comunidade de fala) com uma cultura baseada na palavra escrita e porque cada autor de um texto deve decidir em princípio a respeito de uma das três formas antes de começar a formular seu texto.

*Pergunta:* qual forma básica de comunicação é realizada no texto concreto com a ajuda dos textos escritos?

a. A comunicação de conteúdo – tipo informativo

- b. A comunicação de conteúdo artisticamente organizado – tipo expressivo
- c. A comunicação de conteúdo com um caráter persuasivo – tipo operativo.

*Auxílios em orientação:* auxílios semânticos, bem como pragmáticos (conteúdo e conhecimento do mundo), por exemplo, “pré-sinais”, isto é, títulos ou manchetes (romance/novela, lei, reportagem de um acidente, soneto, chamamento para greve etc.) ou “expressões metaproposicionais” no começo de um texto (Grosse 1976) (ex.: com isso eu autorizo...”, no caso de poder geral de procurador etc.); meio: periódicos profissionais, panfletos, as seções de notícias de um jornal etc.

#### **Uso da linguagem:**

a. A frequência particular de palavras e frases de avaliação (positivo para o remetente ou para a cause à qual ele se comprometeu; negativo para qualquer obstáculo para seu compromisso), a frequência particular de certas figuras retóricas podem, entre outros fatores, levar à conclusão de que o texto é operativo. Questão decisiva: estamos lidando com um objeto do discurso capaz de fazer um apelo?

b. “A característica que elementos do discurso são capazes de apontar para além de si mesmos para uma significância do todo” (Grosse 1976), “o princípio de ligação” (rimas, *leit-motifs*, paralelismos, ritmo etc.) e “a transformação do material da realidade” (Mukařovský) podem levar à conclusão de que o texto pertence ao tipo expressivo.

c. Se os elementos citados em a. e b. (acima) estiverem ausentes, a conclusão pode ser que o texto é informativo.

Assim, uma “grade rascunho” foi estabelecida para a análise.

2.1.2 *Formas mistas.* Se aceitarmos os três tipos de texto, o informativo, o expressivo e o operativo, como as formas básicas da comunicação escrita (intercultural), deveria ser levado em conta que esses tipos não são realizados na sua forma pura, isto é, que não aparecem sempre na sua forma completamente realizada; e deveria ser também considerado que, por uma variedade de razões

(mudanças nas convenções de uma variedade de texto, ou se temos a ver com intenções plurais), a intenção comunicativa e a forma comunicativa não podem ser adaptadas “desambiguizadamente” uma para a outra. No primeiro caso: textos apenas apelando a uma atitude afirmativa do destinatário sem a intenção de desencadear impulsos de comportamento; por exemplo, artigos de jornal expressando opiniões (sem forma plenamente realizada do texto operativo). No segundo caso: texto legal versificado na Idade Média; para que seu conteúdo fosse aceitável, eles tinham que ser apresentados na forma de verso = maior dignidade da linguagem rimada! (forma mista entre os tipos de texto informativo e expressivo).

2.1.3 *Tipos adicionais?* As três funções do signo linguístico de Bühler, que por analogia isolei as três funções principais do texto, são estendidas por Roman Jakobson para incluir as funções fática e poética. Seriam ambas as funções adequadas para isolar tipos de texto relevantes para a escolha de um método de traduzir? Não é assim, na minha opinião! Relacionada a textos completos e não somente a elementos únicos da linguagem, a função fática (= o estabelecimento e manutenção do contato) é realizada em todas as três formas básicas de comunicação, isto é, a função fática não conduz a detalhes da construção do texto.

Por exemplo:

Cartão-postal de um feriado: texto informativo com função fática.

Um poema original de aniversário: texto expressivo com função fática.

Lembrete num *slogan* de propaganda: texto operativo com função fática.

A função fática não surge da forma de texto, mas do uso para o qual o texto é destinado. Da mesma forma, a função poética dos signos da linguagem é realizada em todas as três formas básicas de comunicação:

Reportagem de futebol: texto informativo, parcialmente com elementos poéticos da linguagem. Ex.: “der Mann im fahlgrünen Trikot”, Erstaunlich Matt war Hölzenbein, fehlerlos Grabowski, eindrucksvoll Neuberger” (figura retórica tríplice).

Poema lírico: texto expressivo – a função poética determina o texto todo.

Promoção de vendas: (exemplo em forma de verso) texto operativo com elementos da linguagem poética “estrutura de empréstimo” (Hantsch 1972).

No entanto, em vista da relevância para fins de tradução, um tipo adicional, um “hiper-tipo”, deveria ser isolado como uma superestrutura para os três tipos básicos: *o tipo de texto multimídia*.

A necessidade desse hiper-tipo surge tendo em vista que o material a ser traduzido não consiste somente de textos escritos “autônomos”, mas em grande parte de textos verbais que, embora escritos, são apresentados na forma oral, e também por textos verbais que são somente parte de um todo maior e que são expressos com vistas a, e em consideração à “informação adicional” fornecida por um sistema de signo diferente daquele da língua (pintura + texto, música e texto, gestos, expressões faciais, cenário construído no palco, slides e texto etc.). Então, quando a mensagem é verbalizada, o tipo multimídia possui suas próprias regularidades, as quais devem ser levadas em conta numa tradução, além – e acima – das regularidades das três formas básicas da comunicação escrita. Agora, coloco este tipo acima das três formas básicas, embora, no passado, eu o tenha colocado ao lado delas. No entanto, também devemos considerar uma sugestão feita por um grupo de pesquisa da empresa comercial Philips, segundo o qual, essas condições extralinguísticas deveriam ser consideradas como a base para uma tipologia da mídia relevante para a tradução.

2.2 A segunda fase da análise procura estabelecer a variedade textual, isto é, a classificação de um dado texto de acordo com padrões socioculturais de comunicação especificamente estruturados pertencentes a comunidades linguísticas específicas. Variedade de texto é ainda um conceito controverso em linguística. A denotação da variedade de texto, assim como a do tipo de texto, é no momento ainda usada para os mais diversificados fenômenos textuais. Portanto, por enquanto eu defino variedade de texto como atos super-individuais de fala ou escrita, que estão ligados a ações recorrentes de comunicação e em que determinados padrões de linguagem e estrutura se desenvolveram por causa de sua recorrência em semelhantes constelações comunicativas. O fenômeno da variedade de texto não está confinado a uma língua. Os diversos tipos de variedade de texto são parcialmente não confinados a uma língua ou uma cultura, mas os hábitos de textualização, os padrões de linguagem e estrutura sempre diferem um do outro a uma extensão considerável. Assim, estabelecer a variedade de texto é de

importância capital para o tradutor para que ele não destrua a equivalência funcional do texto da língua-alvo ao adotar ingenuamente convenções da língua-fonte.

Exemplos:

*Es war einmal*: sinal de abertura textual em alemão para contos de fadas.

Em nome das pessoas: para veredictos

2 x 4 linhas + 2 x 3 linhas: padrão estrutural para o soneto.

Direções para uso em francês e alemão: de acordo com a variedade de texto específica, há uma distribuição de estruturas comuns a ambas as línguas.

A forma passiva e as expressões impessoais: convenções em alemão.

O pronome indefinido “on” + frase infinitiva – convenção em francês.

Um único exemplo pode não ser sempre suficiente para o estabelecimento da variedade de texto.

Ex. 4: aviso de morte em inglês:

FRANCIS. Na quinta-feira, 17 de março, Jenny, amada esposa de Tony Francis e mãe de Anthony. Serviço na Igreja de Santa Maria, Elloughton, 09h50, terça-feira, 22 de março, seguido de cremação. Sem cartas ou flores, por favor.

A tradução em alemão seria mais ou menos como a seguir (as palavras e expressões em itálico caracterizam convenções observadas em alemão):

Am 17. März *verstarb meine* geliebte Frau, *meine* liebe Mutter

JENNY FRANCIS

Elloughton *Im Namen der Angehörigen* (ou: in tiefer Trauer)

Tony Francis

mit Anthony

Trauer Gottesdienst: Dienstag, den 22.3, 9.50 in St. Marien (Elloughton)

Anschliessend *erfolgt* die Feuerbestattung

Von Kondolenzschreiben und Kranzspenden *bitten wir* höflichst *Abstand zu nehmen*.

2.3 Terceiro estágio da análise: a análise do estilo (a análise de uma superfície textual particular). Agora, o texto individual é colocado em primeiro plano.

Esta análise é de suprema importância, pois a “batalha decisiva” do tradutor ocorre no nível do texto individual, onde estratégia e tática são dirigidas pelo tipo e variedade. Estilo aqui deve ser entendido como a seleção *ad hoc* (específica) de signos linguísticos e de suas possibilidades de combinação supridas pelo sistema da língua. O uso da língua num dado texto da língua-fonte é investigado para clarificar em detalhe, primeiramente, quais significados linguísticos são usados para realizar funções comunicativas específicas, e em segundo lugar, como o texto é construído. Esta detalhada análise semântica, sintática e pragmática é necessária porque, como se sabe muito bem, nem mesmo numa única língua forma e função mostram uma relação um por um (1:1). O mesmo fenômeno se aplica à relação entre língua-fonte e língua-alvo.

2.4 Neste ponto eu vejo, por assim dizer, uma junção entre a primeira fase do processo de tradução, a da análise, e a segunda fase do processo de tradução, a da reverbalização, pois é já aqui que o tradutor, pelo menos o tradutor experiente, presta atenção a possíveis contrastes.

A análise detalhada da semântica, sintaxe e pragmática ocorre em pequenos estágios, que vão da palavra, sintagma, frase, sentença, seção (parágrafo ou capítulo) ao nível do texto completo.

O processo de reverbalização é uma construção linear do texto da língua-alvo a partir das palavras, sintagmas, frases, sentenças, parágrafos etc. Durante esse processo de reverbalização, uma decisão tem que ser tomada para cada elemento do texto se os signos linguísticos e sequências de signos linguísticos selecionados na língua-alvo, em coordenação com uma forma do signo e função do signo, puderem garantir a equivalência funcional pela qual um tradutor deve se esforçar, pela devida consideração da variedade do texto e do tipo do texto.

### **3 Fase de reverbalização**

Relevância da classificação do tipo de texto e da variedade do texto para o processo de traduzir.

Tese: o tipo de texto determina o método geral de traduzir; a variedade do texto demanda consideração às convenções da linguagem e da estrutura do texto.

### 3.1 Casos normais

Se a equivalência funcional é procurada durante o processo de tradução, isso significa:

a) Se o texto da língua-fonte foi escrito para transmitir conteúdos, estes conteúdos devem ser transmitidos no texto da língua-alvo.

Modo de traduzir: *tradução de acordo com o sentido e o significado*, a fim de preservar a invariabilidade do conteúdo. Para esse fim, pode ser necessário que o que está transmitido implicitamente no texto da língua-fonte seja explicado na língua-alvo e vice-versa. Essa necessidade surge, de uma lado, das diferenças estruturais nas duas línguas envolvidas, e por outro lado, das diferenças na pragmática coletiva das duas comunidades linguísticas envolvidas.

Ex. 5a. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture *em vous frottant contre ses bords* ... (=explícito).

Sie *zwängen* sich *durch* die schmale Öffnung (não “por fricção contra suas paredes”) (=implícito).

“durchzwängen” em alemão contém a imagem de fricção contra um gume.

Ex. 5b. (Após Klaus Rülker) Uma reportagem de uma agência de notícias francesa sobre as eleições presidenciais na França: seulement huit départements français votèrent em majorité pour Poher.

Tradução literal: Nur acht aller französischen Departments stimmten in ihrer Mehrheit für Poher.

Tradução equivalente: Nur acht *der hundert* französischen Departments stimmten in ihrer Mehrheit für Poher.

b) Se o texto-fonte foi escrito para transmitir conteúdos artísticos, então os conteúdos na língua-alvo devem ser transmitidos numa organização artística análoga.

Modo de traduzir: *tradução por identificação* (não no sentido que Goethe usa). O tradutor se identifica com a intenção artística e criativa do autor do texto-fonte para manter a qualidade artística do texto.

Ex. 6: (Ortega y Gasset: *Miseria y Esplendor da la Traducción*)

Entreveo que es usted uma especie de *último abencerraje*, último superviviente de una fauna desaparecida, puesto que es usted capaz, frente a otro hombre, de creer que es el otro y no usted quein tiene razón.

Tradução literal: “eine Art letzter Abencerraje” (sem conteúdo para o leitor alemão).

Tradução de conteúdo: “eine Art Ausnahmefall” (ausência dos componentes artísticos; metáforas e alusão literária).

Tradução funcionalmente equivalente: “eine Art letzter Ritter ohne Furcht and Tadel”.

(Um elemento da organização artística no ensaio de Ortega é os muitos verbos e substantivos alusivos a viagens marítimas, ou diretamente ou num sentido figurativo, apesar do fato de que o sujeito não tem nada a ver com viagens marítimas. Isso é um indicativo de que ele tem conhecimento do ditado de Jakob Grimm, segundo o qual, a tradução se assemelha a um navio tripulado a navegar pelos mares, mas embora carregue com segurança as mercadorias, tem que se ancorar no litoral com um solo diferente sob um ar diferente. A imagem é óbvia porque todas as metáforas apresentadas por Ortega sobre o tema tradução derivam do que Schleiermacher, Humboldt e Goethe dizem sobre o problema. Assim, ele deve ter conhecido a metáfora de Grimm da mesma forma. Portanto, o tradutor está satisfeito em escolher como equivalentes deslocados conceitos de viagens marinhas, que não existem no original, se estes estão facilmente disponíveis em alemão. A razão é que em outros tempos, quando na língua espanhola a associação com viagens marítimas (seafaring) está implícita, uma expressão alemã equivalente não está disponível: *arribar* = *ankommen*, em vez de chegar (*llegar*). Este é um dos exemplos que eu dou quando me refiro à “analogia da forma artística”).

c) Se o texto-fonte é escrito para transmitir conteúdos persuasivos estruturados a fim de desencadear impulsos de comportamento, então os conteúdos transmitidos na língua-alvo têm que ser capazes de desencadear impulsos análogos de comportamento do leitor do texto-alvo.



Ex. 7: Preto é bonito.

Este *slogan* em inglês numa promoção de vendas alemã não poderia ser mantido na tradução em inglês de um texto promocional de vendas se esse texto for destinado a compradores sul-africanos.

Modo de traduzir: tradução adaptativa. Os mecanismos psicológicos do uso de linguagem persuasiva devem ser adaptados às necessidades da nova comunidade linguística.

3.2 Considerando que forma e função dos signos linguísticos não mostram uma relação um por um (1:1), a mesma sequência da língua-fonte pode ser representada na língua-alvo por qualquer outra sequência linguística dependendo de qual tipo e variedade de texto elas aparecem e qual a função elas tenham que preencher lá.

Ex. 8: El niño lloraba bajo *el agua del bautismo*.

Variedade do texto: notícias sociais. Tipo de texto: informativo.

Das Kind weinte unter dem *Taufwasser*.

Ex. 9: Marcelino lloraba bajo *el agua del bautismo*, como antes callara al *advertir el sabor de la sal*. (Sánchez-Silva, Marcelino, pan y vino).

Variedade do texto: narrativo; tipo do texto: expressivo.

(paralelismos; elementos rítmicos de organização artística: retidos na língua-alvo).

Marcelino weinte unter dem *Wasser der Taufe*, wie er zuvor beim *Geschmack des Salzes* geschwiegen hatte.

Ex. 10: *Souvent femme varie*, bien fol est qui s'y fie.

a. Este ditado de Francis I é mencionado num livro de história. Variedade de texto: livro escolar; tipo de texto: informativo.

*Frauen ändern sich oft*, wer ihnen traut, ist schön dumm.

b. Mencionado num drama de Victor Hugo (traduzido por Georg Büchner), *Maria Tudor*.

Variedade do texto: drama; tipo do texto: expressivo.

Ein Weib ändert sich jeden Tag, ein Narr ist, wer ihr trauen mag (muitas mudanças semânticas, rima e ritmo retidos).

c. Item num anúncio de vinho: “Souvent femme varie. Les vins du Postillon ne varient jamais”. Alusão literária em conjunto com trocadilho mnemônico e o despertar da simpatia no “connoisseur”. A alusão deveria ser reprogramada.

Variedade do texto: anúncio de produtos; tipo de texto: operativo.

*Frauenherzen sind trügerisch. Postillon-Weine betrügen nie.*

### 3.3 Casos problemáticos

Se as três formas básicas de comunicação não são realizadas na sua forma pura (confira formas mistas em 2.1.2), então os princípios tradutórios para os três tipos básicos servem como auxílio para uma decisão em casos de conflito. Em tese, o modo de traduzir o texto completo se aplica a todos os elementos do texto, mesmo se eles não pertencerem ao mesmo tipo como o tipo dominante.

Se, por exemplo, elementos da linguagem prática são usados quando um conteúdo é transmitido (tipo informativo) – as chamadas estruturas de empréstimo (Hantsch 1972) – a tradução deverá se esforçar para obter uma forma poética análoga para aqueles elementos. Porém, se isso não for possível na língua-alvo sem a perda da unidade de conteúdo e forma artística, então a retenção de conteúdo é dominante em textos informativos e é preferível à manutenção de uma forma artística.

Ex. 11: Nun gibt es freilich moderne Nomaden, für die ein Caravan nur der zweitschönste *Wahn ist* (*Süddeutsche Zeitung*, Steiflicht).

Variedade de texto: item de jornal; tipo de texto: informativo.

Temos aqui um item referindo-se a uma pesquisa de opinião entre os proprietários de locais de acampamento a respeito do comportamento dos turistas alemães. A “Streiflichter” [uma coluna de jornal] no *Süddeutsche Zeitung* [um jornal] é sempre distinguida por uma abundância de trocadilhos divertidos e outros tipos de jogos com a linguagem. Ao mesmo tempo, no entanto, o assunto é invariavelmente um estado tópico de coisas, e a função principal do texto é a comunicação de

conteúdo. Em tradução, trocadilhos e outros tipos de jogos com linguagem terão que ser ignorados, em grande medida, de modo a manter o conteúdo constante.

Se, no entanto, conteúdos artisticamente estruturados num texto do tipo expressivo têm que ser transmitidos e se, durante esse processo, a organização artística puder ser prejudicada pela retenção dos mesmos elementos de conteúdo, então a regra se aplica para textos expressivos cujos conteúdos podem ser mudados.

Ex. 12: ... une pâquerette, ou une primevère, ou un coucou, ou un bouton d'or... (Samuel Becket).

Literalmente: ... ein *Gänseblümchen*, oder ein *Himmelsschlüsselchen*, oder eine *Schlüsselblume* oder eine *Butterblume* ... (não variação de conteúdo).

Elmar Tophoven: ...ein Tausendschönchen, eine Primel, eine Schlüsselblume, eine Butterrose...

Finalmente, se ao transmitir conteúdos com uma forma persuasiva para desencadear impulsos de comportamento, a adoção inalterada de elementos de conteúdo ou de estrutura artística dos textos da língua-fonte não tem um efeito operativo; esses elementos podem ser substituídos por outros que preencham a função desejada.

Ex. 13: Füchse fahren Fir es tone-Phoenix

Raposas usam Firestone-Phoenix (falsificação de associação, perda de aliteração; elementos importantes do uso operativo da linguagem).

Pros preferem Firestone-Phoenix (mudança de conteúdo para reter associação positiva e aliteração).

Se elementos de texto operativo aparecem em diferentes tipos de texto, então o método de tradução adaptado também se aplica aos elementos únicos enquanto isso for possível sem qualquer dano ao conteúdo a ser transmitido (no caso do tipo informativo) ou à organização artística como um todo (no caso do texto expressivo).

### 3.4 Casos especiais

Se há uma diferença entre a função original do texto e a função da tradução, a tipologia do texto relevante para a tradução, assim como o estabelecimento da dada variedade textual, não tem importância alguma para a questão a respeito de qual modo de tradução deveria se adotado para alcançar a equivalência funcional. Nesse caso, uma tipologia da tradução deveria substituir a tipologia do texto a fim de suprir critérios apropriados para o modo de traduzir.

Como foi mencionado antes, em mudanças de função o objetivo do processo tradutório não é mais o alcance de um texto funcional da língua-alvo, mas um texto da língua-alvo que possua uma forma que seja adequada à “função estrangeira”. Os critérios não são para serem derivados da pergunta “para que fim e para quem o texto foi *escrito?*”, mas da pergunta “para que fim e para quem o texto é *traduzido?*”

Exemplo: uma “tradução gramatical”.

— Objetivo da tradução: examinar se o aluno está familiarizado com o vocabulário e as estruturas gramaticais da língua estrangeira; traduzido para o professor. Independentemente de qual tipo de texto é realizada pelo texto da língua-fonte, somente vocabulário e gramática são considerados.

Exemplo: versões interlineares

— Objetivo da tradução: reprodução do texto da língua-fonte para fins de pesquisa; traduzido para o estudante ignorante da língua-fonte.

Exemplo: sumários de conteúdos

— Objetivo da tradução: comunicação de conteúdos relevantes para uma determinada utilização posterior; traduzido por encomenda de alguém.

#### Nota

1 Observações da tradutora [Susan Kitron, para a Língua Inglesa] entre parênteses.

### 2.3.5 Período entre 1980-1989

Para representar esse período, elegeu-se o francês Antoine Berman.

#### 2.3.5.1 Antoine Berman – “Tradução e as Provas do Estrangeiro”<sup>104</sup>

O tema geral de meu ensaio será a tradução *como a prova/julgamento do estrangeiro (comme épreuve de l'étranger)*. “*Trial of the foreign*” (prova do estrangeiro) é a expressão que Heidegger utiliza para definir um polo da experiência poética em Hölderlin (*Die Erfahrung des Fremden*). Agora, no poeta, este julgamento é essencialmente representado pela tradução, por sua versão de Sófocles, a qual é na verdade o último “trabalho” que Hölderlin publicou antes de ficar louco. Em seu próprio tempo, essa tradução foi considerada uma primeira manifestação de sua loucura. Ainda hoje a vemos como um dos grandes momentos da tradução ocidental: não apenas porque ela nos dá um raro acesso à Palavra trágica grega, mas porque enquanto nos dá acesso a essa Palavra, ela revela a essência velada de cada tradução.

Tradução é a “prova do estrangeiro”. Porém, num duplo sentido. Num primeiro sentido, ela estabelece uma relação entre o si-mesmo (o próprio) e o estrangeiro (o alheio, o outro), quando procura abrir o trabalho estrangeiro para nós na sua absoluta estranheza (ou “estrangeirice”). Hölderlin revela a estranheza da Palavra trágica grega, enquanto que a maioria das traduções “clássicas” tendem a atenuá-la ou cancelá-la. Num segundo sentido, a tradução é também uma prova do estrangeiro para o estrangeiro, já que o trabalho estrangeiro é arrancado de sua própria língua-terra (*sol-de-langue*). E esta prova, muitas vezes um exílio, também pode apresentar o poder mais singular do ato de traduzir: revelar o cerne mais original da obra estrangeira, mais profundamente soterrado, mais si-mesmo, mas igualmente o mais “distante” de si mesmo.

Hölderlin discerne na obra de Sófocles – na língua dela – dois princípios opostos: de um lado, a violência imediata da Palavra trágica, o que ele chama de “fogo do céu”, e de outro lado, a “sobriedade sagrada”, ou seja, a racionalidade que vem para conter e mascarar esta violência. Para Hölderlin, traduzir significa

---

<sup>104</sup> BERMAN, Antoine. Translation and the Trials of the Foreign. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2000.

primeiramente e acima de tudo liberar a violência reprimida no trabalho através de uma série de *intensificações* na língua da tradução – em outras palavras, acentuando sua estranheza. Paradoxalmente, esta acentuação é a única maneira de nos dar acesso a ela. Alain (1934:57-7) abordou o tema da tradução em uma de suas observações sobre literatura:

Tenho esta ideia de que alguém pode traduzir um poeta – inglês, latino ou grego – exatamente palavra por palavra, sem acrescentar nada, preservando a exata ordem das palavras, até que enfim se encontre o metro, até mesmo as rimas. Eu raramente insisto no experimento tão longe; toma tempo, quer dizer, uns poucos meses, mais paciência incomum. O primeiro esboço se assemelha a um mosaico de barbarismos; os pedaços são mal juntados; eles são cimentados juntos, mas não em harmonia. Uma contundência, um flash, uma certa violência permanece, sem dúvida mais do que necessário. É mais inglês do que o texto inglês, mais grego do que o grego, mais latim do que o latim [...]

Graças a tal tradução, a linguagem do original sacode com toda a sua força liberada a língua a traduzir. Num artigo dedicado à tradução de Pierre Klossowski da *Eneida*, Michel Foucault (1969:30) distingue entre dois métodos de tradução:

É absolutamente necessário admitir que há dois tipos de tradução; eles não têm a mesma função ou a mesma natureza. Em um, alguma coisa (significado, valor estético) tem que permanecer idêntico, e é dada passagem para outra língua; essas traduções são boas quando elas vão “do como ao mesmo”, ou “do semelhante ao idêntico” (from like to same) [...] E então há traduções que arremessam uma língua contra outra [...], tomando o texto original como um projétil e tratando a língua a ser traduzida como um alvo. A tarefa delas não é levar um significado de volta para si mesmo ou a qualquer outro lugar, mas para usar a linguagem traduzida para desencaminhar a língua de tradução. Essa distinção simplesmente não corresponde à grande separação que divide o campo inteiro da tradução, separando as chamadas traduções “literárias” (em sentido amplo) das traduções “não literárias” (técnicas, científicas, propaganda etc.)? Enquanto as últimas desempenham somente uma transferência semântica e lida com textos que entretêm uma relação de exterioridade ou instrumentalidade com sua língua, as anteriores estão preocupadas com trabalhos, isto é, textos tão ligados a sua língua que o ato de traduzir se torna inevitavelmente uma manipulação de significantes, onde duas línguas entram em várias formas de colisão e de alguma forma se *acoplam*. Isso é inegável, mas não levado a sério. Um olhar superficial na história da tradução é suficiente para mostrar que, no domínio literário, tudo transpira como se o segundo tipo de tradução veio para usurpar e esconder o primeiro tipo. Como se fosse de repente conduzido às margens da exceção e heresia. Como se a tradução, longe de ser as provas do Estrangeiro, fosse ao contrário sua negação,

sua aclimação, sua “naturalização”. Como se sua mais individual essência fosse radicalmente reprimida. Por isso, há a necessidade de reflexão sobre o objetivo *ético* apropriado do ato de traduzir (receber o Estrangeiro como Estrangeiro). Por isso, há a necessidade de uma análise que mostre como (e por que) esse objetivo tem sido, desde tempos imemoriais, distorcido, pervertido e assimilado como algo diferente de si, como o jogo de transformações hipertextuais.

### **A analítica da tradução**

Proponho a analisar rapidamente o sistema de deformação textual que opera em cada tradução e impede que ela seja uma “prova do estrangeiro”. Chamarei esse exame de *analítica da tradução*. Analítica em dois sentidos do termo: uma análise detalhada do sistema deformante, e, portanto, uma análise no sentido cartesiano, mas também no sentido psicanalítico, na medida em que, como o sistema é grandemente inconsciente, presente como uma série de tendências ou *forças* que fazem a tradução se desviar de seu objetivo essencial. A analítica da tradução é conseqüentemente desenhada para descobrir essas forças e para mostrar onde no texto elas são praticadas — alguma coisa como Bachelard, com sua “psicoanálise” do espírito científico, quis mostrar como a imaginação materialista confundiu e desencaminhou o objetivo concreto das ciências naturais.

Antes de apresentar o exame detalhado das forças deformantes, devo fazer várias observações. Primeiro, a análise proposta aqui é provisória: ela é formulada com base na minha experiência como um tradutor (primeiramente, de literatura latino-americana para francês). Para ser sistemático, ela requer o input de tradutores de outros domínios (outras línguas e trabalhos), bem como linguistas, “poetizadores” e... psicanalistas, considerando que as forças deformantes constituem muitas censuras e resistências.

Esta analítica *negativa* deveria ser estendida por uma contrapartida *positiva*, uma análise de operações a qual tem sempre limitado a deformação, embora de um jeito intuitivo e não sistemático. Essas operações constituem um tipo de contra-sistema destinado a neutralizar, ou atenuar, as tendências negativas. As analíticas negativas e positivas irão, por sua vez, permitir uma *crítica de traduções* que não é nem simplesmente descritiva nem simplesmente normativa.

A analítica negativa está primeiramente preocupada com as traduções etnocêntricas ou anexionistas e traduções hipertextuais (pastiche, imitação, adaptação, reescrita livre), onde o jogo das forças deformantes é livremente

exercitado. Todo tradutor é inescapavelmente exposto a este jogo de forças, mesmo se ele (ou ela) for animado por outro objetivo. Mais: essas forças inconscientes formam parte do *ser* do tradutor, determinando o *desejo* de traduzir. É ilusório achar que o tradutor possa se libertar meramente ao se tornar consciente delas. A prática do tradutor tem que submeter à análise se o inconsciente é para ser neutralizado. É cedendo aos “controles” (no sentido psicanalítico) que os tradutores podem esperar se libertarem do sistema de deformação que pesa sobre sua prática. Esse sistema é a expressão internalizada de uma velha tradição de dois milênios, bem como a estrutura etnocêntrica de cada cultura, cada língua; é menos um sistema bruto do que uma “língua cultivada”. Somente línguas que são cultivadas traduzem, mas elas são também aquelas que colocam a mais forte resistência à confusão da tradução. Elas censuram. Você vê o que uma abordagem psicanalítica para sistemas linguísticos e da linguagem podem contribuir para uma “translatologia/tradutologia”. Essa abordagem tem também que o trabalho dos próprios analistas, considerando que eles experimentam a tradução como uma dimensão essencial da psicoanálise.

Um ponto final: o foco abaixo será as tendências deformantes que interferem no domínio da prosa literária — o romance e o ensaio.

A prosa literária coleta, recompõe e mescla o espaço polilígue de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade de “línguas” que coexiste em qualquer língua. Isso pode ser visto em Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Augusto Antônio Roa Bastos, João Guimarães Rosa, Carlos Emilio Gadda etc. Portanto, de um ponto de vista *formal*, o cosmo baseado na linguagem que é a prosa, especialmente o romance, é caracterizado por uma certa disformidade, a qual resulta da fermentação enorme de linguagens e sistemas linguísticos que atuam no trabalho. Isso é também característico de trabalhos canônicos, *la grande prose* (a grande prosa).

Tradicionalmente, essa disformidade tem sido descrita negativamente, isto é, dentro do horizonte da poesia. Herman Broch, por exemplo, observa em relação ao romance que, “em contraste com a poesia, ele não é um produtor, mas um consumidor de estilo. [...] Aplica-se com muito menos intensidade ao dever de parecer uma obra de arte. Balzac é de maior peso do que Flaubert; o informe Thomas Wolfe é mais do que o artístico Thornton Wilder. O romance não se submete, como a poesia propriamente dita, aos critérios da arte” (Broch 1966:68).

Com efeito, as obras-primas da prosa são caracterizadas por um tipo de “má escrita”, uma certa “falta de controle” em sua textura. Isso pode ser visto em



Rabelais, Cervantes, Montaigne, Saint-Simon, Sterne, Jean Paul Richter, Balzac, Zola, Tolstoy, Dostoevsky.

A falta de controle deriva da enorme massa linguística que o escritor de prosa tem que espremer dentro do trabalho — ao risco de fazê-la explodir formalmente. Quanto mais totalizante é o objetivo do escritor, mais óbvia a perda de controle, ou na proliferação, o inchaço do texto, ou em trabalhos onde a mais escrupulosa atenção é paga para formar, como em Joyce, Broch ou Proust. A prosa, em sua multiplicidade e fluxo rítmico, nunca pode ser totalmente dominada. E essa “má escrita” é rica. Isso é a consequência de seu polilingualismo. Dom Quixote, por exemplo, reúne em si a pluralidade de “línguas” contidas no espanhol durante sua época, do discurso popular proverbial (Sancho) às convenções dos romances pastorais e de cavalaria. Aqui, as línguas estão entrelaçadas e mutuamente ironizadas.

A proliferação babélica de linguagens nos romances apresenta dificuldades específicas para a tradução. Se um dos principais problemas da tradução poética é respeitar a polissemia do poema (cf. os sonetos de Shakespeare), então o principal problema de traduzir um romance é respeitar sua *polilógica disforme* e evitar uma homogeneização arbitrária.

Na medida em que o romance é considerado uma forma inferior de literatura se comparado à poesia, as deformações de tradução são mais aceitas em prosa, quando elas não passam despercebidas, pois elas operam em pontos que não se revelam imediatamente. É fácil detectar como um poema de Hölderlin foi massacrado. Não é tão fácil ver o que foi feito com um romance de Kafka ou Faulkner, especialmente se a tradução parece “boa”. O sistema deformante funciona aqui em completa tranquilidade. Essa é a razão da urgência de elaboração de uma analítica para a tradução de romances.

Essa analítica se propõe a localizar várias tendências deformantes. Elas formam um todo sistemático. Mencionarei doze aqui. Elas podem ser mais. Algumas combinam ou derivam de outras; algumas são bem conhecidas. E algumas podem parecer relevantes somente para a tradução francesa “classicizante”. Mas, na verdade, elas incidem em todas as traduções, pelo menos na tradição ocidental. Elas podem ser encontradas com a mesma frequência em tradutores ingleses, espanhóis e alemães, embora certas tendências possam ser mais acentuadas num

espaço linguístico-cultural do que em outros. Aqui estão as doze tendências em questão:

Racionalização, clarificação, expansão, enobrecimento e popularização, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, destruição de ritmos, destruição de redes subjacentes de significação, destruição de padrões linguísticos, destruição de redes vernaculares ou a exotização delas, destruição de locuções e expressões idiomáticas, supressão/apagamento da sobreposição das línguas.

**Racionalização** – incide primeiramente nas estruturas sintáticas do original, começando com aquele elemento mais significativo e mutável num texto em prosa: a pontuação. A racionalização recompõe as sentenças e a sequência das sentenças, reorganizando-as segundo uma certa ideia de *ordem* discursiva. Onde a estrutura da sentença é relativamente livre (isto é, onde ela não responde a uma ideia específica de ordem), ela corre o risco de uma contração racionalizante. Isso é visível, por exemplo, na hostilidade fundamental com a qual o francês acolhe a repetição, a proliferação de orações relativas e participios, frases longas ou frases sem verbos – elementos todos essenciais à prosa.

Assim, Marc Chapiro (citado por Meschonnic 1973:317), o tradutor francês de *Os Irmãos Karamazov*, escreve:

O peso original do estilo de Dostoevsky apresenta um problema quase insolúvel para o tradutor. Foi impossível reproduzir a espessa vegetação rasteira de suas sentenças, apesar da riqueza do seu conteúdo.

Isso significa, abertamente, que a causa da racionalização tem sido adotada. Como vimos, a essência da prosa inclui uma “espessa vegetação rasteira”. Além disso, todo excesso formal coagula a prosa romanesca, cuja “imperfeição” é a condição de sua existência. Essa significativa disformidade indica que a prosa mergulha nas profundezas, nos estratos, no polilogismo da linguagem. A racionalização destrói tudo isso.

Ela aniquila outro elemento da prosa: *seu mecanismo em direção à concretude*. A racionalização significa abstração. A prosa é centrada no concreto e até mesmo tende a tornar concretos os numerosos elementos abstratos que surgem na sua inundação (Proust, Montaigne). A racionalização faz com que o original passe do concreto ao abstrato, não apenas reordenando a estrutura da sentença, mas – por exemplo – traduzindo verbos em substantivos, escolhendo o mais geral

de dois substantivos etc. Yves Bonnefoy revelou este processo com a obra de Shakespeare.

Essa racionalização/abstração é tudo o que há de mais pernicioso na medida em que não é *total*. Ela não significa ser. Ela é conteúdo para *reverter* as relações as quais prevalecem no original entre formal e informal, ordenado e desordenado, abstrato e concreto. Essa conversão é típica de tradução etnocêntrica: faz com que o trabalho sofra uma mudança de *signal*, de *status*, e aparentemente sem mudar a forma e o significado.

Para resumir: a racionalização deforma o original, *revertendo* sua tendência básica.

**Clarificação** – é um corolário de racionalização o qual particularmente diz respeito ao nível de “clareza” perceptível nas palavras e seus significados. Onde o original não tem nenhum problema em mover no *indefinido*, nossa língua literária tende a impor o definido. Quando o romancista argentino Roberto Arlt (1981:37) escreve: “y los excesos eran desplazados por desmedimientos de esperanza” (os excessos eram deslocados por excesso de esperança), o francês não tolera uma tradução literal porque em qualquer lugar, nessa passagem de *Los Siete Locos*, o excesso *ainda* está em questão. O francês pergunta: um excesso do quê?

O mesmo vai para Dostoevsky. Chapiro escreve: “para traduzir as sugestões de uma sentença russa, é sempre necessário completá-la (citado por Meschonnic 1973:317-18).

A clarificação parece ser um princípio óbvio para muitos tradutores e autores. Assim, o poeta norte-americano Galway Kinnell escreve: “a tradução deveria ser um pouco mais clara do que o original” (citado por Gresset 1983:519). Naturalmente, a clarificação é inerente à tradução na medida em que toda tradução compreende algum grau de explicitação. Mas isso pode significar duas coisas muito diferentes:

1) A explicitação pode ser uma manifestação de algo que não é aparente, mas escondido ou reprimido no original. A tradução, em virtude do seu próprio movimento, coloca em jogo este elemento. Heidegger (1968:10) alude ao ponto pela filosofia: “em tradução, o trabalho de pensar é transposto para o espírito de outra língua e assim ocorre uma transformação inevitável. Mas essa transformação pode ser fecunda, pois reflete uma nova luz na posição fundamental da questão”.

O poder de iluminação, de *manifestação*, (1) como indiquei a propósito de Hölderlin, é a força suprema da tradução. Mas num sentido negativo, (2) a explicitação procura traduzir de forma “clara” o que não deseja ser claro no original. O movimento da polissemia para a monossemia é um modo de clarificação. Tradução explicativa ou parafrástica é um outro. E isso nos leva à terceira tendência.

**Expansão** – toda tradução tende a ser mais longa do que o original. George Steiner disse que a tradução é “inflacionária”. Isso é consequência, em parte, das duas tendências anteriores. Racionalizar e clarificar requer alongamento, um *desdobramento* do que, no original, está *dobrado*. Agora, do ponto de vista do texto, essa expansão pode ser qualificada como “vazia”. Ela pode coexistir muito bem com diversas formas quantitativas de empobrecimento. Quero dizer que o *acréscimo adiciona nada*, que ele só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua maneira de falar ou significar. A adição é nada mais é do que balbucio para amortecer a própria voz da obra. As explicitações podem tornar o texto mais “claro”, mas elas na verdade obscurecem *seu modo próprio de claridade*. A expansão é, além disso, um alongamento, um abrandamento, o qual prejudica o fluxo rítmico da obra. É sempre chamada de “sobretradução”, cujo caso típico é a tradução de Moby Dick (1954) feita por Armel Guerne. Expandido, o majestoso e oceânico romance se torna inflado e inutilmente titânico. Nesse caso, a expansão agrava a disformidade inicial da obra, fazendo-a passar de uma plenitude disforme a um vazio sem forma ou um oco. Em alemão, os fragmentos de Novalis possuem uma brevidade muito especial, uma brevidade que contém uma infinidade de significados e que de algum modo os torna “longos”, mas verticalmente como poços. Traduzidos pelo mesmo Guerne (1973), eles são alongadas imoderadamente e, simultaneamente, achatados. A expansão achata, horizontalizando o que é essencialmente profundo e vertical em Novalis.

**Enobrecimento** – marca o ponto culminante da tradução “clássica”. Em poesia, é “poetização”. Em prosa, é mais exatamente uma “retoricização”. Alain (1934:56) alude a esse processo (com a poesia inglesa):

Se um tradutor tenta [traduzir] um poema de Shelley para o francês, primeiro ele irá estendê-lo, seguindo a prática de nossos poetas que são, na maioria, um pouco oratórios demais. Estabelecendo as regras de declamação pública como seu padrão, ele irá inserir os seus quês e

quais [thats and whichs], barreiras sintáticas que pesam sobre e impedem – se é que posso dizer desse jeito – as palavras substanciais de se sobreporem umas às outras. Não desdenho dessa arte de articulação... Mas, no fim, não é a arte inglesa de falar, tão comprimida e contraída, brilhante, exata e fortemente enigmática.

Retoricização consiste em produzir sentenças “elegantes” a partir da utilização do texto-fonte, digamos, como *matéria-prima*. Desse modo, o enobrecimento é somente uma reescrita, um “exercício estilístico” baseado no – e à custa do – original. Esse procedimento é ativo no campo literário, mas também nas ciências humanas, onde produz textos que são “legíveis” (de fácil leitura), “brilhantes”, livres de sua falta de jeito original e complexidade, de modo a expandir o “significado”. Esse tipo de reescrita pensa-se justificada na recuperação dos elementos retóricos inerentes a toda a prosa – mas para banalizá-los e lhes atribuir um local predominante. Esses elementos – em Rousseau, Balzac, Hugo, Melville, Proust etc. – restauram uma certa “oralidade”, e essa oralidade possui efetivamente suas próprias normas de nobreza – aquelas do “bom falar”, as quais podem ser populares ou “cultivadas”. Mas o bom falar no original não tem nada que ver com a “elegância retórica” enaltecida pela *reescrita* que enobrece. Na verdade, a reescrita aniquila simultaneamente a retórica oral e a polilógica informe (veja acima).

O oposto lógico do enobrecimento – ou sua contraparte – ocorre em passagens julgadas muito “populares”: recurso cego para uma pseudogíria a qual *populariza* o original, ou para uma língua “falada” a qual reflete somente uma *confusão entre oral e falado*. A grosseria degenerada da pseudogíria trai a fluência, bem como o rigoroso código dos dialetos urbanos.

**Empobrecimento qualitativo** – diz respeito à substituição de termos, expressões e figuras no original com termos, expressões e figuras aos quais faltam sua riqueza sonora ou, correspondentemente, sua significação ou riqueza “icônica”. Um termo é icônico quando, em relação a seu referente, “cria uma imagem”, permitindo uma percepção de semelhança. Spitzer (1970:51) alude a essa iconicidade: “uma palavra que denota zombaria, ou o jogo de palavras, facilmente se comporta de uma maneira extravagante – assim como em toda língua mundial, os termos que denotam a borboleta mudam numa maneira caleidoscópica”.

Isso não significa que a palavra “borboleta” objetivamente se assemelha a “uma borboleta”, mas que em sua substância sonora e física, em sua densidade

como uma palavra, sentimos que ela possui alguma coisa da existência borboleteante da borboleta. Prosa e poesia produzem, em suas maneiras peculiares, o que pode ser chamado de *superfícies de iconicidade*.

Ao traduzir a palavra peruana [espanhola] *chuchumeca* por puta, o significado pode certamente ser traduzido, mas nunca a verdade fonética e significante da palavra. O mesmo pode ser dito para cada termo que é comumente qualificado como *savoureux* (condimentado), *dru* (robusto), *vif* (vívido), *coloré* (colorido) etc., epítetos que todos se referem à fisicalidade do signo. E quando essa prática da substituição, a qual é quase sempre inconsciente, é aplicada a todo um trabalho, a toda a sua superfície icônica, ela decisivamente apaga uma boa porção do seu processo significante e modo de expressão – o que faz uma palavra *falar* conosco.

**Empobrecimento quantitativo** – refere-se a uma perda lexical. Todo trabalho em prosa apresenta uma certa *proliferação* de significantes e cadeias significativas. A grande prosa romancista é “abundante”. Esses significantes podem ser descritos como *não-fixos*, especialmente porque um significado pode ter uma multiplicidade de significantes. Para o significado *visage* (face), Arlt emprega *semblante*, *rostro* e *cara* sem justificar uma escolha particular numa sentença particular. O essencial é que *visage* é marcada como uma importante *realidade* em seu trabalho pelo uso de três significantes. A tradução que não respeita essa multiplicidade traduz a “visage” de um trabalho irreconhecível. Há uma perda, então, considerando que a tradução contém *menos* significantes do que o original. A tradução que se preocupa com a textura lexical da obra, com seu modo de lexicalidade, a amplia. Essa perda coexiste perfeitamente com um aumento da quantidade bruta ou massa do texto com expansão. Esta consiste no acréscimo de artigos e significantes relativos (*o, a, os, as, quem, que*), explicativos e decorativos que nada têm que ver com a textura lexical do original. A tradução resulta num texto que é ao mesmo tempo *mais pobre* e *maior*. Além disso, a expansão sempre trabalha para mascarar a perda quantitativa.

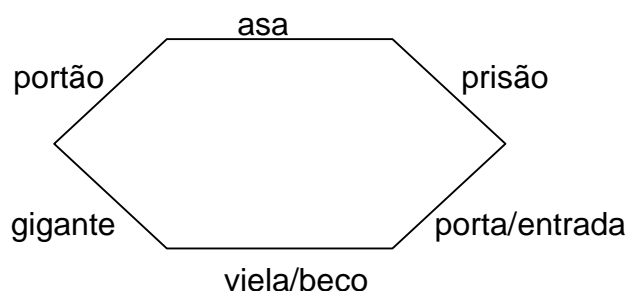
**Destrução de ritmos** – devo passar rapidamente por este aspecto, por mais fundamental que ele possa ser. O romance não é menos rítmico do que a poesia. Ele até compreende uma multiplicidade de ritmos. Considerando que a maior

parte do romance está assim em movimento, felizmente é difícil para a tradução destruir esse movimento rítmico. Isso explica por que mesmo um grande mas mal traduzido romance continua a nos transportar. Poesia e teatro são mais frágeis. Mesmo assim, uma tradução deformante pode afetar consideravelmente o ritmo – por exemplo, por meio de uma revisão arbitrária da pontuação. Michel Gresset (1983) mostra como uma tradução de Faulkner destrói seu ritmo distintivo: onde o original incluiu somente *quatro* marcas de pontuação, a tradução usa *vinte e dois*, dezoito dos quais são vírgulas!

**Destruição de redes subjacentes de significação** – a obra literária contém uma dimensão oculta, um texto subjacente, onde certos significantes correspondem e articulam, formando todo tipo de redes por baixo da *superfície* do texto em si – o texto manifesto, apresentado para leitura. É esse *subtexto* que carrega a rede de palavras-obsessão. Essas cadeias subjacentes constituem um aspecto do ritmo e do processo significativo do texto.

Após longos intervalos, certas palavras podem recorrer, certas modalidades de substantivos que constituem uma rede particular, seja por meio de sua semelhança ou o seu objetivo, seu “aspecto”. Em Arlt, podem-se encontrar palavras que testemunham a presença de uma obsessão, uma intimidade, uma percepção particular, embora distribuídas bastante longe umas das outras — às vezes, em capítulos diferentes — e sem um contexto que justifique ou chame pelo uso delas. Portanto, a seguinte série de *argumentativos*, a qual estabelece uma rede:

<i>portalón</i>	<i>alón</i>	<i>jaulón</i>	<i>portón</i>	<i>gigantón</i>	<i>callejón</i>
Gate	<i>wing</i>	<i>cage</i>	door/entrance	<i>giant</i>	<i>lane/alley</i>
Portão	asa	prisão	porta/entrada	gigante	viela/beco



Essa simples rede mostra que os significantes em si não têm um valor particular, o que faz sentido é a ligação entre eles, a qual, na verdade, sinaliza uma dimensão mais importante do trabalho. Agora, todos esses significantes são *augmentativos*, apropriadamente suficientes, como o romance *Los Siete Locos*, de Arlt, que contém uma certa *dimensão de aumento*: portões, asas, prisões, entradas, gigantes e becos adquirem o tamanho desmesurado que eles têm em sonhos noturnos. Se tais redes não são transmitidas, um processo de significação no texto é destruído.

A leitura errada dessas redes corresponde ao tratamento dado a *agrupamentos de significantes principais* num trabalho, tais como aqueles que organizam seu modo de expressão. Para esboçar um domínio visual, por exemplo, um autor poderia empregar certos verbos, adjetivos e substantivos, e *não outros*. V. A. Goldsmidt estuda as palavras que Freud *não utilizou* ou *evitou* em contextos onde se esperava pelo uso delas. Nem precisa dizer que tradutores as têm sempre inserido [onde Freud as evitou].

**Destruição de padrões linguísticos** – a natureza sistemática do texto vai além do nível dos significantes, metáforas etc. Ela se estende ao tipo de sentenças, às construções de sentença empregadas. Tais padrões podem incluir o uso do tempo ou o recurso a certas modalidades de subordinação (Gresset cita o “porque” de Faulkner. Spitzer estuda o sistema padrão em Racine e Proust, embora ele ainda o chame de “estilo”. Racionalização, clarificação, expansão etc. destroem a natureza sistemática do texto ao introduzirem elementos que são excluídos pelo seu sistema essencial. Por isso, uma consequência curiosa: quando o texto traduzido é mais “homogêneo” do que o original (possuindo mais “estilo”, no sentido comum), ele é igualmente mais *incoerente* e, de certa maneira, mais heterogêneo, mais *inconsistente*. É uma *colcha de retalhos* dos diferentes tipos de escrita empregados pelo tradutor (como combinar enobrecimento com popularização onde o original cultivava uma oralidade). Isso se aplica da mesma forma à posição do tradutor, que basicamente recorre a toda leitura possível ao traduzir o original. Então, uma tradução sempre corre o risco de aparecer *homogênea* e *incoerente* ao mesmo tempo, como Meschonnic tem mostrado com a tradução de Paul Celan.

Uma análise textual conduzida de forma bem cuidada de um original e sua tradução demonstra que a escrita-da-tradução, o-discurso-da-tradução é



*assistemático*, como o trabalho de um neófito, o qual é rejeitado pelos leitores das editoras a partir da primeira página. Exceto que, no caso da tradução, esta natureza assistemática não é aparente e, na verdade, está escondida pelo que ainda permanece dos padrões linguísticos no original. Leitores, no entanto, percebem essa inconsistência no texto traduzido, pois eles raramente confiam nele e não o veem como o texto ou um “verdadeiro” texto. Sem qualquer preconceito, os leitores estão certos: não é um texto “verdadeiro”; faltam-lhe as características distintivas de um texto, a começar pela sua natureza sistemática. *A homogeneização não pode mais esconder a assistemática do que a expansão pode esconder o empobrecimento quantitativo.*

**Destruição de redes vernaculares ou sua exotização** – este domínio é essencial porque toda boa prosa é enraizada na língua vernácula. Se não se pode usar o francês”, escreveu Montaigne, “que se use o gascão!” (citado por Mounin 1955:38).

Em primeiro lugar, o objetivo polilógico da prosa inclui inevitavelmente uma pluralidade de elementos vernaculares.

Em segundo lugar, a tendência rumo à concretude na prosa inclui necessariamente esses elementos, porque a linguagem vernacular é, por natureza, mais física, mais icônica do que linguagem “cultivada”. No dialeto da Picardia [picardo], “bibloteux” é mais expressivo do que o francês “livresque” (livresco). “Sorcelage” em francês antigo é mais rico que “sorcellerie” (feitiçaria). O antilhano “derespecter” é mais expressivo do que o “manquer de respect” (faltar com o respeito).

Em terceiro lugar, a prosa sempre objetiva explicitamente recapturar a oralidade da língua vernácula. No século XX, é o caso com uma boa parte — com a boa parte — de tais literaturas como a latino-americana, a italiana, a russa e a norte-americana. O apagamento dos vernaculares é então um sério dano à textualidade de trabalhos em prosa. Pode ser a questão do apagamento dos diminutivos em espanhol, português, alemão ou russo; ou pode envolver a substituição de verbos por construções nominais, verbos de ação por verbos com substantivos (o espanhol peruano “alagunarse”, se alagunar, se torna no surpreendente “ser transformado numa lagoa”).

Significantes vernaculares podem ser transpostos, como “porteño”, que é transformado em “habitante de Buenos Aires”. O método tradicional de preservar os vernáculos consiste em *exotizá-los*. A exotização pode tomar duas formas. Primeiro, um procedimento tipográfico (itálico) é utilizado para isolar o que não existe no original. Então, mais insidiosamente, ele é “acrescentado” para ser “mais autêntico”, enfatizando o vernacular de acordo com um certo estereótipo dele (como nas ilustrações populares em xilogravura publicadas por Épinal). É o caso das traduções sobre-arabizantes das *Mil e uma Noites*, de Mardrus, e a *Canção das Canções*.

A exotização pode juntar-se novamente com a popularização, esforçando-se para traduzir um vernáculo estrangeiro com um vernáculo local, usando uma gíria parisiense para traduzir o *lunfardo*<sup>105</sup> de Buenos Aires, o dialeto da Normandia para traduzir a linguagem dos Andes ou *abruzzese* [linguagem falada em Abruzzo, no centro da Itália]. Infelizmente, um vernáculo se agarra firmemente a seu solo e resiste completamente a qualquer tradução direta para outro vernáculo. *A tradução pode ocorrer somente entre línguas “cultivadas”*. Uma exotização que transforma o estrangeiro do exterior no estrangeiro de casa simplesmente acaba por ridicularizar o original.

**Destruição de locuções e expressões idiomáticas** – a prosa é abundante em imagens, expressões, figuras, provérbios etc., os quais derivam em parte do vernáculo. A maioria transmite um significado ou experiência que prontamente encontra uma imagem paralela, expressão, figura ou provérbio em outras línguas. Aqui estão duas expressões idiomáticas do romance *Typhoon* [*Tufão*], de Conrad:

He did not care a tinker's curse.

Damme, if this ship isn't worse than Bedlam!

Compare essas duas expressões idiomáticas com a incrível versão literal de Gide:

---

<sup>105</sup> *Lunfardo* é o modo de falar dos moradores da Grande Buenos Aires, na Argentina. Esse modo de falar ultrapassou as fronteiras e chegou a Montevidéu, no Uruguai. Gíria argentina e uruguaia.

Il s'en fichait comme du juron d'un étameur.

(He didn't give a tinker's curse).

Que diable m'emporte si l'on ne se croirait pas à Bedlam!

(The Devil take me if I didn't think I was in Bedlam!)

(citado por Meerschen 1982:80).

A primeira pode ser facilmente traduzida por expressões idiomáticas francesas semelhantes, como “Il s'en fichait comme de l'an quarante, comme d'une guigne etc.” [ele não dava a mínima importância], e a segunda “convida” a substituição de “Bedlam”, que é incompreensível para o leitor francês, por “Charenton” (Bedlam é um famoso e insano asilo inglês). Agora é evidente que mesmo se o significado é idêntico, substituir uma expressão idiomática por sua “equivalente” é um etnocentrismo. Repetida em larga escala (esse é sempre o caso com um romance), a prática resultará na absurdidade pela qual os personagens em *Tufão* se expressam com uma rede de imagens francesas. Os pontos que sinalizo aqui com um ou dois exemplos podem ser multiplicados por cinco ou seis mil. Jogar com “equivalência” é atacar o discurso do trabalho estrangeiro. Naturalmente, um provérbio pode ter seus equivalentes em outras línguas, mas... esses equivalentes não o *traduzem*. Traduzir não é procurar por equivalências. O desejo de substituir ignora, além disso, a existência em nós de uma *consciência proverbial* que imediatamente detecta, num novo provérbio, o irmão de um autêntico: o mundo de nossos provérbios é então aumentado e enriquecido (Larbaud 1946).

**Supressão da sobreposição das línguas** – a sobreposição de línguas num romance envolve a relação entre dialeto e uma língua comum, uma *coiné*<sup>106</sup>, ou a coexistência, no coração de um texto, de duas ou mais *coínés*. O primeiro caso pode ser ilustrado com os romances de Gadda e Günter Grass; por *Tirano Banderas*, de Valle-Inclan, em que seu espanhol da Espanha é enfeitado com diversos “espanhóis” latino-americanos; pelo trabalho de Guimarães Rosa, em que o

---

<sup>106</sup> De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0*, substantivo feminino de origem grega (*koine* ou *koiné*) que significa: 1) língua comum falada e escrita pelos gregos nos países do Mediterrâneo oriental, nos períodos helenístico e romano (é o resultado da fusão de diversos falares gregos durante o século IV a.C., tendo o dialeto ático por base); 2) qualquer língua ou dialeto comum constituído segundo esse modelo e utilizado como padrão numa vasta área.

português clássico interpenetra os dialetos do interior do Brasil. O segundo caso é ilustrado por José Maria Arguedas e Roa Bastos, em que o espanhol é profundamente modificado (sintaticamente) por duas outras línguas de culturas orais: o quéchua e o guarani. E há finalmente — o caso limítrofe — a obra *Finnegans Wake*, de Joyce, e suas dezesseis línguas aglutinadas.

Nesses dois casos, a sobreposição de línguas é ameaçada pela tradução. A relação de tensão e integração que existe no original entre a língua vernacular e a coiné, entre a língua subjacente e a língua de superfície etc. tende a ser apagada. Como preservar a tensão entre guarani-espanhol em Roa Bastos? Ou a relação entre o espanhol da Espanha e os “espanhóis” latino-americanos em *Tirano Banderas*? O tradutor francês dessa obra não confrontou o problema; o texto francês é completamente homogêneo. O mesmo ocorre com a tradução de Macunaíma, de Mário de Andrade, em que as raízes vernaculares profundas do trabalho são suprimidas (o que não acontece na versão espanhola deste texto brasileiro).

Este é o problema central colocado ao se traduzir romances — um problema que demanda reflexão máxima do tradutor. Todo trabalho romanesco é caracterizado por sobreposições linguísticas, mesmo se eles incluem socioletos, idioletos etc. O romance, segundo Bakhtin (1982:89), reúne uma *heterologia*, ou diversidade de tipos discursivos; uma *heteroglossia*, ou diversidade de línguas; e uma *heterofonia*, ou diversidade de vozes. O romance *A montanha mágica*, de Thomas Mann, oferece um exemplo fascinante de heteroglossia, a qual o tradutor Maurice Betz foi capaz de preservar: os diálogos entre os “heróis”, Hans Castorp e Madame Chaucat. No original, ambos se comunicam em francês, e a coisa fascinante é que o francês do jovem alemão não é *o mesmo* da jovem mulher russa. Na tradução, essas duas variedades de francês são, por sua vez, enquadradas pelo francês do tradutor. Maurice Betz deixa o alemão de Thomas Mann ressoar em sua tradução de tal forma que os três tipos de francês podem ser distinguidos, e cada um possui sua estrangeirice específica. Esse é o tipo de sucesso — não completamente impossível, certamente difícil — que todo tradutor de um romance deve aspirar.

A analítica da tradução esboçada aqui de maneira geral deve ser cuidadosamente distinguida do estudo de “normas” — literária, social, cultural etc. — as quais, em parte, governam o ato de traduzir em toda sociedade. Essas “normas”, que variam historicamente, nunca dizem respeito especificamente à tradução; elas

se aplicam, de fato, a qualquer prática de escrita que seja. A analítica, em contraste, focaliza nos universais de deformação inerentes à tradução como tal. É óbvio que em períodos e culturas específicos, esses universais se sobrepõem ao sistema de normas que regem a escrita: pense somente no período neoclássico e suas “belles infidèles”. Esta coincidência ainda é passageira. No século XX, não mais nos submeteríamos às normas neoclássicas, mas os universais de deformação não eram menos vigorosos. Eles até mesmo entram em conflito com as novas normas que regem a escrita e a tradução.

Ao mesmo tempo, no entanto, as tendências deformadoras analisadas acima não são a-históricas. Elas são antes históricas num senso original. Elas remetem à figura da tradução baseada no pensamento grego no ocidente, ou mais precisamente, o platonismo. A “figura da tradução” é compreendida aqui como a forma na qual a tradução é implantada e aparece a si mesma, antes de qualquer teoria explícita. Desde os primórdios, a tradução ocidental tem sido uma restituição embelezadora de sentido, baseada na separação tipicamente platônica entre espírito e letra, sentido e palavra, conteúdo e forma, o sensível e o não sensível. Quando hoje se afirma que a tradução (incluindo a tradução literária) tem que produzir um texto “claro” e “elegante” (mesmo se o original não possui essas qualidades), a afirmação assume a figura platônica da tradução mesmo que inconscientemente. Todas as tendências observadas na analítica levam ao mesmo resultado: a produção de um texto que é mais “claro”, mais “elegante”, mais “fluyente”, mais “puro” do que o original. Elas são a destruição da letra em favor do significado.

No entanto, essa figura platônica da tradução não é algo “falso” que pode ser criticado teoricamente ou ideologicamente. Pois ela configura como absoluta somente uma possibilidade de traduzir, a qual é precisamente a restituição do significado. Toda tradução é, e tem que ser, a restituição do significado.

O problema é saber se essa é a tarefa única e final da tradução ou se a sua tarefa é outra coisa novamente. A analítica da tradução, na medida em que a análise de tendências deformantes adequadas incide sobre o tradutor, de fato pressupõe uma outra figura de traduzir, que deve necessariamente ser chamada de tradução literal. Aqui, “literal” significa: anexada à letra (dos trabalhos/obras). Em tradução, trabalhar a letra é mais originário do que a restituição do significado. É por meio desse trabalho que a tradução, por um lado, restaura o processo particular de significação (que é mais do que o seu significado) e, por outro lado, transforma a

língua traduzida. A tradução estimulou a formação e remodelagem das maiores línguas ocidentais somente porque trabalhou na letra e profundamente modificou a língua da tradução. Como simples restituição de significado, a tradução nunca poderia ter desempenhado essa atribuição formativa.

Consequentemente, o objetivo essencial da analítica da tradução é realçar essa outra essência de traduzir, a qual, embora nunca reconhecida, a aparelhou com eficácia histórica em todo domínio onde foi praticada.

### 2.3.6 Período entre 1990-2000

Para representar o período entre 1990-2000, o escolhido é o teorizador Jacques Derrida.

#### 2.3.6.1 Jacques Derrida – “O que é uma tradução ‘relevante’”?

“O que é uma tradução ‘relevante’” (*What is a “Relevant” Translation*)<sup>107</sup> foi traduzido por Olívia Niemeyer Santos<sup>108</sup>. Todas as citações do filósofo francês Derrida apresentadas a seguir foram retiradas desse texto de Santos. Em “O que é uma tradução ‘relevante’”, o francês exalta os profissionais que trabalham com a tradução: “as tradutoras e os tradutores são as únicas pessoas que sabem ler e escrever” (p. 14). Ele avalia a tradução como uma “tarefa sublime e impossível”, uma “bela e terrificante responsabilidade”, “um dever e uma dívida impagável do tradutor” (*passim*, p. 14). Segundo ele, ao fazer uma tradução, o tradutor assume essa dívida impagável.

Derrida define a palavra “relevante” como “aquilo que parece mais certo, pertinente, a propósito, bem-vindo, apropriado, oportuno, justificado, bem afinado ou ajustado, surgindo de forma adequada lá onde é esperado [...]” (p. 17). Ele explica o título do seu artigo dizendo que a palavra relevante “qualifica a tradução e o que uma tradução poderia dever ser, quer dizer, relevante” (p. 17).

Tendo em vista a definição que faz do adjetivo “relevante”, alega que

<sup>107</sup> DERRIDA, Jacques. What is a “Relevant” Translation? In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 2<sup>nd</sup>. edition. New York and London: Routledge, 2004.

<sup>108</sup> DERRIDA, Jacques. Qu’est-ce qu’une traduction “relevante”? Paris: Herne, 2005. [Trad. Bras.: O que é uma tradução “relevante”? ALFA Revista de Linguística. São Paulo: UNESP, 44, número especial (“Tradução, desconstrução e pós-modernidade”), trad. Olívia Niemeyer Santos, pp. 13-44, 2000.]

uma tradução relevante seria, portanto, simplesmente, uma “boa” tradução, uma tradução que faz tudo o que dela se espera, uma versão, em suma, que cumpre sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou seu dever, inscrevendo na língua de chegada o equivalente mais “*relevant*” de um original, a linguagem a *mais* precisa, apropriada, pertinente, adequada, oportuna, penetrante, unívoca, idiomática etc. (p. 18, grifos do autor).

O futuro do pretérito é um tempo verbal conhecido também como “condicional”. É utilizado para falar sobre algo que poderá ou não acontecer. Costuma ser relacionado a hipóteses, incertezas ou irrealidades. Embora não defina categoricamente o que é uma tradução relevante, pois utiliza o verbo no futuro do pretérito (seria), Derrida acrescenta (com os verbos também no condicional – deveria, asseguraria) que

[...] toda tradução deveria ser, por vocação, relevante. Ela asseguraria, dessa forma, a sobrevivência do corpo do original (sobrevivência no sentido duplo que lhe dá [Walter] Benjamin em *A tarefa do tradutor, fortleben e überleben*: vida prolongada, vida continuada, *living on*, mas também vida além da morte). Não é isso que faz uma tradução? Não assegura ela essas duas sobrevivências [...]? (p. 42, grifos do autor).

O filósofo francês diz não acreditar que “nada seja sempre intraduzível – nem traduzível, aliás” (p. 18). Segundo Derrida,

se a um tradutor absolutamente competente em, pelo menos, duas línguas e duas culturas, duas memórias culturais com os saberes sócio-históricos que nelas se incorporam, é dado todo o tempo, e todo o lugar, e tantas palavras quanto são necessárias para explicar, explicitar, ensinar o conteúdo de sentido e as formas de um texto a traduzir, não há nenhuma razão para que ele encontre algo intraduzível e que um resto permaneça na sua operação. Se é dado a alguém competente um livro inteiro, cheio de “*translator’s notes*”, para explicar tudo o que pode querer dizer, na sua forma, uma frase de duas ou três palavras [...] não há nenhuma razão, em princípio, para que ele fracasse em apresentar, sem resto, as intenções, o querer-dizer, as denotações, conotações e sobredeterminações semânticas, os jogos formais daquilo que chamamos de original. (pp. 19-20, grifos do autor).

Ao falar sobre tradução de modo geral, Derrida não foge das dicotomias que sempre acompanham a maioria dos estudos sobre tradução. Aqui, ele defende, como muitos, a tradução dos sentidos do texto, em oposição à tradução palavra por palavra, ou à tradução literal:

a tradução é sempre uma tentativa de apropriação que visa transportar para casa, na sua língua, o mais decentemente possível, da maneira mais relevante possível, o sentido mais próprio do original, mesmo se for o sentido mais próprio de uma figura, de uma metáfora, de uma metonímia, de uma catacrese ou de uma indecível impropriedade. (p. 19).

Embora revele sua preferência por traduções que contemplem os sentidos do texto original, o filósofo francês afirma que mesmo uma tradução literal pode ser relevante:

uma tradução dita literal, se quiser atingir a maior relevância possível, não será uma tradução que traduz letras, nem mesmo a que traduz o que chamamos tranquilamente de sentido, mas será aquela que, traduzindo o sentido dito próprio de uma palavra, seu sentido literal, quer dizer, determinado e não figurativo, impõe-se, como lei ou como ideal, embora permaneça inacessível, traduzir, não palavra a palavra, nem certamente palavra por palavra, mas de permanecer, apesar disso, tão perto quanto possível da equivalência de “uma palavra por uma palavra”. (p. 21, grifos do autor).

Uma tradução precisa ter propriedade e quantidade. Propriedade no sentido de ser própria, adequada, apropriada. Em relação à extensão, Derrida afirma que “uma tradução tem que ser quantitativamente equivalente ao original” (p. 20): “uma tradução relevante é uma tradução cuja economia nesses dois sentidos [propriedade e quantidade] é a melhor possível, a mais apropriante e a mais apropriada possível” (p. 19). De acordo com o teorizador francês, “para saber o que pode querer dizer e ser uma tradução relevante, é necessário saber o que é a essência da tradução, sua missão, sua finalidade, sua vocação” (p. 23).

Derrida admite que, numa tradução, há a possibilidades de utilização de glosas para a explicação do sentido de palavras ou expressões, dentre outras necessidades. No entanto, esclarece que o uso de artifícios dessa modalidade é uma confissão da “impotência ou da derrota da tradução”:

Por isso, cada vez que há várias palavras em uma, ou na mesma forma sonora ou gráfica, cada vez que há efeito de *homofonia* ou de *homonímia*, a tradução, no sentido estrito, tradicional e dominante desse termo, encontra um limite intransponível – e o começo de seu fim, a configuração de sua ruína (mas talvez, uma tradução seja consagrada à ruína, a essa forma de memória ou de comemoração que se denomina ruína; a ruína talvez seja sua vocação e um destino que ela aceita desde a origem). Uma homonímia ou uma homofonia nunca é traduzível no palavra a palavra. É preciso ou se resignar a perder seu efeito, sua economia, sua estratégia (e essa perda é enorme) ou, pelo menos, acrescentar uma glosa, do tipo “*translator’s note*” que sempre, mesmo no melhor dos casos, o caso da maior relevância, confessa a impotência ou a derrota da tradução. (pp. 21-22, grifos do autor).



A inconclusão (não conclusão) é uma das características das ciências modernas. Consciente disso, Derrida trabalha com um jogo de oposições e termina o seu ensaio sem responder taxativamente à pergunta feita por ele mesmo e que serve de título para o artigo: “O que é uma tradução ‘relevante’”? Conforme exposto antes, ao utilizar verbos no tempo condicional para definir modalidades de tradução, o filósofo francês não se engaja naquilo que está a defender.

### 3 TRADIÇÃO E TRADUÇÃO

[...] toda tradução deveria ser, por vocação, relevante. Ela asseguraria, dessa forma, a sobrevivência do corpo do original (sobrevivência no sentido duplo que lhe dá Benjamim em “A tarefa do tradutor”, *fortleben e überleben*: vida prolongada, vida continuada, *living on*, mas também vida além da morte.

(Jacques Derrida)

Os estudos apresentados neste capítulo foram realizados com base em Vinay e Darbelnet (tradução literal – cf. Capítulo 2, item 2.3.3.1), Peter Newmark (tradução semântica e tradução comunicativa), Schleiermacher (paradigmas de domesticação e estrangeirização definidos no ensaio “Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir”) e alicerçados no quadro de procedimentos de Barbosa (2004) (cf. item 2).

A seção 3.1 trata da tradução literal, procedimento caracterizado por Vinay e Darbelnet e também por Barbosa. A seção 3.2 discorre sobre a tradução semântica e a tradução comunicativa, de acordo com Newmark (1981). E a seção 3.3 enfoca os demais procedimentos tradutórios de Vinay e Darbelnet e Barbosa (2004).

#### 3.1 TRADUÇÃO LITERAL

Numa tradução literal, procura-se transportar para a língua-alvo, da maneira mais fiel e exata possível, o sentido das palavras do texto original. Nessa modalidade, o procedimento utilizado é o da transcrição textual, palavra por palavra, de modo que se transporta para a língua-meta precisamente o que foi dito ou escrito na língua-fonte. O resultado de uma tradução literal pode não ser o mais conveniente ou o desejado se língua-fonte e língua-alvo são de famílias diferentes.

Porém, de acordo com Vinay e Darbelnet, a tradução literal é, em tese, uma solução completa em si mesma, única e reversível, pois a retradução traria de

volta os sentidos integrais do texto original. Ex.: *rich, handsome, lucky, witty* → rico, belo, afortunado, espirituoso.

Essa modalidade de tradução não é fácil de ser encontrada em textos literários, principalmente em trechos maiores, por exemplo, como parágrafos ou capítulos. É mais provável que esse tipo de tradução apareça em outras variedades de linguagem, como a denotativa, transparente e de sentido único, utilizada em documentos. De forma que, num romance, exemplos de tradução literal são encontrados em frases ou trechos curtos, como a seguir.

*On Saturday morning Elizabeth and Mr. Collins met for breakfast a few minutes before the others appeared; and he took the opportunity of paying the parting civilities which he deemed indispensably necessary.* (AUSTEN, 2003, Capítulo 38, p. 273).

Esta é a tradução literal do texto original:

Na manhã de sábado, Elizabeth e o Sr. Collins se encontraram para o café da manhã poucos minutos antes que os outros aparecessem; e ele aproveitou a oportunidade para fazer as cortesias de despedida as quais julgou indispensavelmente necessárias. (Tradução nossa).

E esta é a tradução da Martin Claret (2010, p. 172):

No sábado de manhã, Elizabeth e o Sr. Collins se encontraram para o café da manhã alguns minutos antes que os outros aparecessem; e ele aproveitou a oportunidade para lhe fazer as cortesias de despedida que considerava indispensavelmente necessárias.

Percebe-se que a tradução da Martin Claret é literal, pois nela foram mantidas, no trecho tomado para exemplificação, a forma do texto original e a ordem das palavras e frases, de modo que o tradutor se manteve fiel ao texto-fonte. Embora tenha utilizado a expressão “alguns minutos” em vez de “poucos minutos”, isso não mudou o sentido da expressão original. No trecho “aproveitou a oportunidade para fazer as cortesias de despedida”, o tradutor acrescentou o pronome “lhe”, mas isso não alterou o sentido; apenas melhorou o uso da Língua Portuguesa, tendo em vista que em “aproveitou a oportunidade para fazer as cortesias de despedida” o verbo “fazer” requer um objeto indireto e um objeto direto,

ou seja, “fazer a quem o quê?” Como o Sr. Collins estava conversando com Elizabeth, “fazer-lhe ou lhe fazer” — lhe como objeto indireto — e “as cortesias de despedida” como objeto direto.

O tradutor ainda utilizou a expressão “que considerava” em vez de “as quais julgou”. Entretanto, isso também não alterou os sentidos, pois considerar e julgar podem ser vistos como sinônimos nesse contexto, e o uso do “que” em vez de “as quais” é intercambiável no linguajar moderno brasileiro.

Conforme foi dito antes, uma tradução literal em romances só é possível de ser encontrada em trechos curtos dentro da obra. Nota-se que, mesmo num pequeno excerto como o que foi utilizado para exemplificação, pode haver mudanças, acréscimos ou subtrações numa tradução, o que contraria o princípio da literalidade. Esta é a tradução da *Civilização Brasileira* (2009, p. 244):

Sábado de manhã, Elizabeth e Mr. Collins se encontraram para a primeira refeição, alguns minutos antes de os outros aparecerem. E ele aproveitou a oportunidade para apresentar as suas despedidas com todas as formalidades que julgava indispensáveis.

Na tradução da *Civilização Brasileira*, por exemplo, a primeira parte foi traduzida literalmente, embora tenha sido trocado “café da manhã” por “primeira refeição” (a mesma coisa) e “poucos minutos” por “alguns minutos”. Mas na segunda parte ocorreram mudanças. Onde havia “aproveitou a oportunidade para fazer as cortesias de despedida as quais julgou indispensavelmente necessárias”, o tradutor optou por “aproveitou a oportunidade para apresentar as suas despedidas com todas as formalidades que julgava indispensáveis”.

Note-se que “fazer as cortesias de despedida as quais julgou indispensavelmente necessárias” não é o mesmo que “aproveitou a oportunidade para apresentar as suas despedidas com todas as formalidades que julgava indispensáveis”. Cortesia é sinônimo de civilidade, amabilidade, polidez, delicadeza, respeito, reverência, consideração, atenção e mesura. Formalidade significa praxe, regra de conduta, costume, norma e etiqueta. A troca entre “fazer as cortesias de despedida” e “apresentar as suas despedidas com todas as formalidades” mudou o sentido do texto original, prejudicando, então, a literalidade.

Para exemplificar uma tradução por sentido, logo abaixo há um recorte retirado do texto original de *Pride and Prejudice* (2003, capítulo 32, p. 228) e, em

seguida, foi feita uma tradução que pretende converter fielmente a mensagem do texto-fonte (em inglês) para a Língua Portuguesa. Logo depois, há duas traduções do mesmo recorte extraídas de uma edição de *Orgulho e Preconceito* publicada pela Editora Martin Claret (2010) e de outra publicação da Editora Civilização Brasileira (2009). As traduções das editoras mostram que os tradutores utilizaram a modalidade de tradução por sentido, pois não foram fiéis à palavra (ou escrita) do texto original, mas, apesar disso, foram fiéis aos sentidos que o texto original carrega em si.

*If he means to be but little at Netherfield, it would be better for the neighbourhood that he should give up the place entirely, for then we might possibly get a settled family there. But, perhaps, Mr. Bingley did not take the house so much for the convenience of the neighbourhood as for his own, and we must expect him to keep it or quit it on the same principle.*

Esta é a tradução literal do texto original:

Se ele pretende estar por pouco tempo em Netherfield, seria melhor para a vizinhança que desistisse completamente do lugar, pois então poderíamos possivelmente ter uma família estabelecida lá. Mas, talvez, o Sr. Bingley não tomou a casa tanto pela conveniência da vizinhança quanto pela sua própria, e nós temos que esperar que ele a mantenha [alugada] ou saia dela com base no mesmo princípio. (Tradução nossa).

A mensagem que o texto original pretende transmitir é que se o Sr. Bingley pretende ficar por pouco tempo em Netherfield, seria melhor para a vizinhança que ele fosse embora definitivamente, pois assim outra família — com a intenção de morar por muito mais tempo — poderia residir no local. Porém, talvez o Sr. Bingley não tenha alugado a casa levando em consideração os vizinhos, e sim, pensando em si mesmo. Deve-se então esperar que se ele for ficar ou sair da casa, agirá dentro do mesmo princípio, ou seja, levará em conta mais a sua conveniência do que a dos vizinhos.

Esta é a tradução da Martin Claret (2010, p. 145):

Se ele tem intenção de passar pouco tempo em Netherfield, seria melhor para a vizinhança que ele abrisse mão completamente do lugar, pois então outra família poderia estabelecer-se lá. Mas talvez o Sr. Bingley não tenha alugado a casa tanto para conveniência da vizinhança quanto da sua própria, e devemos esperar que ele conserve ou deixe a casa segundo o mesmo princípio.

A tradução da Martin Claret consegue transmitir os sentidos do texto. Mudou apenas “desistir” por “abrir mão”, que tem o mesmo significado para os brasileiros. E embora tenha usado a frase “que ele conserve ou deixe a casa”, um pouco incomum ao linguajar corrente em razão da utilização do verbo “conservar”, mesmo assim os sentidos foram preservados.

E esta é a tradução apresentada pela Civilização Brasileira (2009, p. 204):

Se tenciona ficar tão pouco em Netherfield, seria melhor para a vizinhança que desistisse inteiramente do lugar. Pois nesse caso outra família poderia se instalar lá. Mas talvez Mr. Bingley a tenha tomado pensando menos na conveniência dos vizinhos do que na sua própria. E naturalmente não devemos esperar que ele se guie agora por outros princípios.

A tradução da Civilização Brasileira também consegue manter os sentidos do texto original. É de se considerar que a utilização da palavra “inteiramente” não foi a melhor escolha, mas ainda assim não comprometeu o sentido desejado pelo original. Em “mas talvez Mr. Bingley a tenha tomado pensando menos na conveniência dos vizinhos do que na sua própria”, o tradutor escolheu uma frase afirmativa quando no original a frase correspondente é negativa (*but, perhaps, Mr. Bingley did not take the house so much for the convenience of the neighbourhood as for his own*). No entanto, as duas frases dizem o mesmo de modo diferente. Compare: “mas talvez o Sr. Bingley não tenha alugado a casa tanto para conveniência da vizinhança quanto da sua própria” *versus* “mas talvez Mr. Bingley a tenha tomado pensando menos na conveniência dos vizinhos do que na sua própria.” A utilização da palavra “menos” na tradução da Civilização Brasileira fez com que a frase afirmativa da tradução tivesse o mesmo sentido que a frase negativa do texto original.

Em “*and we must expect him to keep it or quit it on the same principle*”, o tradutor utilizou um expediente contrário: a frase original é afirmativa, mas na tradução aparece no negativo: “e naturalmente não devemos esperar que ele se guie agora por outros princípios”. Novamente, aqui se diz de forma diferente a mesma coisa. Compare: “e nós temos que esperar que ele a mantenha [alugada] ou saia dela com base no mesmo princípio” *versus* “e naturalmente não devemos esperar que ele se guie agora por outros princípios”. Óbvio que o tradutor omitiu

“que ele a mantenha ou saia dela”, pois achou desnecessário esse trecho, e acrescentou a palavra “naturalmente”, que não existe no texto original. A mensagem “devemos esperar que ele aja com base no mesmo princípio” é idêntica a “não devemos esperar que ele se guie agora por outros princípios”, pois não se guiar agora por outros [diferentes] princípios significa permanecer no princípio adotado anteriormente.

### 3.2 TRADUÇÃO SEMÂNTICA E TRADUÇÃO COMUNICATIVA

Em *Approaches to Translation* (1981), Peter Newmark aborda os métodos de tradução semântica e tradução comunicativa. Segundo ele, numa tradução semântica, procura-se transportar para a língua-alvo o máximo dos sentidos contidos no texto original, reduzindo-se ao mínimo possível as perdas. Por outro lado, numa tradução comunicativa, o tradutor “busca produzir nos seus leitores um efeito o mais próximo possível daquele obtido pelos leitores do original” (NEWMARK, 1981, p. 39). Assim, a tradução comunicativa simplesmente objetiva fazer com que a comunicação obra/leitor ocorra tão facilmente quanto ocorre na relação texto original/falante nativo da língua-fonte.

De acordo com Newmark, numa obra literária coexistem o sentido pleno e a mensagem, que são entes distintos. Ambos estão em dois extremos de uma longa linha horizontal. O *sentido pleno* de um texto abarca toda a sua riqueza, todas as denotações e conotações, tudo que o escritor relatou, às vezes mesmo modificado pelo que ele quis dizer. Por outro lado, a *mensagem* se ocupa com o sentido pragmático, o que e como o escritor quer que o leitor aja, sinta e pense. Para Newmark, todo tradutor toma uma ou outra decisão ao fazer uma tradução: ou decide recuperar o *sentido pleno* do texto-fonte ou “entregar” sua mera *mensagem*.

Conforme explicado no item 2.2, nem sempre a tradução semântica é a mais recomendada, pois a manutenção de todas as características do texto original na tradução pode interferir negativamente na comunicação pretendida. Nem sempre uma tradução exata em termos semânticos consegue de fato revelar os sentidos de uma frase ou de um texto maior. Os provérbios e as expressões idiomáticas são bons exemplos para se comprovar que, às vezes, é necessário ser infiel na tradução para ser fiel na recriação do sentido. A expressão inglesa *it's raining cats and dogs*, por exemplo, poderia ser traduzida semanticamente como “está chovendo gatos e

cachorros”, o que não teria qualquer sentido para os falantes de Língua Portuguesa. Contrariamente, numa tradução comunicativa, a mesma expressão idiomática poderia ser traduzida com “está chovendo torrencialmente”. Outra possibilidade seria “tá chovendo canivete”, num registro próximo ao informal. Conclui-se, com isso, que é preciso avaliar criteriosamente qual é de fato a estratégia ou o procedimento de tradução que será efetivamente o mais apropriado para cada tradução a ser realizada.

Os fragmentos a seguir foram extraídos da obra original (à esquerda) e das traduções (ao meio e à direita) feitas por Roberto Leal Ferreira e Lúcio Cardoso para as Editoras Martin Claret e Civilização Brasileira, respectivamente. O trabalho de tradução de Enrico Corvisieri foi deixado de fora considerando que é bastante semelhante ao de Lúcio Cardoso. Os extratos traduzidos são posteriormente comparados aos originais para uma constatação a respeito de qual tradução transportou o máximo dos sentidos do texto original para o texto traduzido, reduzindo-se, com isso, as perdas de significado. Em outras palavras, busca-se, por meio de uma comparação, identificar qual das duas traduções é a mais semântica.

Linguagem do texto original publicado pela CRW Publishing Limited (2003)	Linguagem da tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret (2010)	Linguagem da tradução de Lúcio Cardoso para a Ed. Civilização Brasileira (2009)
<i>Mr. Darcy: — In vain I have struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you. (Chapter 34, p. 243).</i>	Sr. Darcy: — Tentei lutar, mas em vão. Não consigo mais. Não posso reprimir meus sentimentos. Você tem de me permitir dizer com quanto ardor eu admiro e amo você. (Capítulo 34, p. 153).	Sr. Darcy: — Em vão tenho lutado comigo mesmo; nada consegui. Meus sentimentos não podem ser reprimidos e preciso que me permita dizer-lhe que eu a admiro e amo ardentemente. (Capítulo 34, p. 217).

Na linguagem original acima (sempre à esquerda), o Sr. Darcy diz a Elizabeth, quando lhe faz a primeira proposta de casamento: “*you must allow me to tell you how ardently I admire and love you*” (você tem que me permitir dizer a você o quanto ardentemente eu admiro e amo você). Ele utiliza o verbo *must*, que em inglês significa uma forte obrigação ou a certeza de que algo é absolutamente correto. O Sr. Darcy não está solicitando permissão para se declarar a Elizabeth. Ele quer a permissão, mas não aceita que ela lhe seja negada. Ele está obrigando Elizabeth a escutá-lo, pois entende que isso é correto e, por isso, Elizabeth tem a obrigação de ouvi-lo.



Roberto Leal Ferreira, da Editora Martin Claret, faz a seguinte tradução: “você tem de me permitir dizer com quanto ardor eu admiro e amo você”. Lúcio Cardoso, da Civilização Brasileira, traduz da seguinte maneira: “preciso que me permita dizer-lhe que eu a admiro e amo ardentemente”. A diferença fundamental entre as duas traduções está no uso de “tem de”, feito por Ferreira, e “me permita”, usado por Cardoso. Em termos de fidelidade ao original, Ferreira faz a melhor tradução desse trecho.

Linguagem do texto original publicado pela CRW Publishing Limited (2003)	Linguagem da tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret (2010)	Linguagem da tradução de Lúcio Cardoso para a Ed. Civilização Brasileira (2009)
<p><i>Elizabeth: — In such cases as this, it is, I believe, the established mode to express a sense of obligation for the sentiments avowed, however unequally they may be returned. It is natural that obligation should be felt, and if I could feel gratitude, I would now thank you. But I cannot—I have never desired your good opinion, and you have certainly bestowed it most unwillingly. I am sorry to have occasioned pain to anyone. It has been most unconsciously done, however, and I hope will be of short duration. The feelings which, you tell me, have long prevented the acknowledgment of your regard, can have little difficulty in overcoming it after this explanation. (Chapter 34, pp. 244-245).</i></p>	<p>Elizabeth: — Em casos como este, creio que é de rigor exprimir certa gratidão pelos sentimentos confessados, por mais desigualmente que eles sejam retribuídos. É natural que se sinta gratidão, e, se eu pudesse senti-la, eu lhe agradeceria. Mas não posso... Nunca desejei a sua afeição e você certamente a concedeu muito contra a vontade. Sinto muito por ter causado sofrimento a alguém. Foi completamente sem querer, porém, e espero que dure pouco. Os sentimentos que, pelo que você me diz, durante muito tempo o impediram de reconhecer o seu amor não devem ter muita dificuldade em superá-lo depois desta explicação. (Capítulo 4, p. 154).</p>	<p>Elizabeth: — Em casos como este, creio que é costume estabelecido exprimir a nossa gratidão pelos sentimentos que nos são confessados, embora esses sentimentos não possam ser retribuídos. É natural que essa gratidão seja sentida. E se a experimentasse agora eu lhe agradeceria. Mas não posso desejar e nunca desejei a sua boa opinião, e aliás o senhor a confere a mim contra a vontade. Sinto muito ter de causar decepção a qualquer pessoa, não o faço de propósito, entretanto espero que ela seja de curta duração. Os sentimentos que, segundo o senhor me disse, o impediram durante muito tempo de reconhecer a sua afeição hão de socorrê-lo facilmente depois da presente explicação. (Capítulo 4, p. 218).</p>

Acima, se referindo aos sentimentos do Sr. Darcy, Elizabeth diz: “[...] *however unequally they may be returned*” (embora [conquanto] eles possam ser devolvidos desigualmente). Após ouvir que é amada ardentemente pelo Sr. Darcy, ela o informa que não pode retribuir igualmente os sentimentos, pois não os tem ou sente. Ferreira traduz a passagem acima como “por mais desigualmente que eles sejam retribuídos”. Por sua vez, Cardoso assim a traduz: “embora esses sentimentos não possam ser retribuídos”. A tradução de Ferreira é a recomendada, por se

aproximar mais do original. Cardoso nega a possibilidade de retribuição dos sentimentos, mas Elizabeth não disse isso.

Ainda na mesma célula, Elizabeth diz: *“I am sorry to have occasioned pain to anyone”* (peço desculpas por ter ocasionado dor a quem quer que seja). Ferreira traduz o fragmento como “sinto muito por ter causado sofrimento a alguém”. Cardoso assim o traduz: “sinto muito ter de causar decepção a qualquer pessoa”. O primeiro e mais forte significado da palavra *pain* se refere a dor física, podendo ser entendida também conotativamente. Mas não significa decepção. Por isso, a melhor tradução é a de Ferreira.

Linguagem do texto original publicado pela CRW Publishing Limited (2003)	Linguagem da tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret (2010)	Linguagem da tradução de Lúcio Cardoso para a Ed. Civilização Brasileira (2009)
<i>Mr. Darcy: — And this is all the reply which I am to have the honour of expecting! I might, perhaps, wish to be informed why, with so little endeavour at civility, I am thus rejected. But it is of small importance. (Chapter 34, p. 245).</i>	Sr. Darcy: — E é essa a resposta que devo ter a honra de esperar! Talvez eu quisesse ser informado por que sou assim recusado, sem sequer uma tentativa de polidez. Mas isso não tem muita importância. (Capítulo 4, p. 154).	Sr. Darcy: — E esta é a única resposta a que eu tinha direito e com a qual tenho de me contentar! Desejaria talvez que me informasse por que sou assim rejeitado, sem a menor tentativa de cortesia da sua parte. Mas isso tem pouca importância. (Capítulo 34, p. 219).

Na tabela acima, o Sr. Darcy diz a Elizabeth após ouvir dela que não terá seus sentimentos retribuídos igualmente: *“and this is all the reply which I am to have the honour of expecting!”* (e esta é a resposta completa a qual eu tenho a honra de esperar!), isto é, isso é tudo o que eu devo ter a honra de ouvir de você como resposta. Ferreira traduz a fração de discurso como: “e é essa a resposta que devo ter a honra de esperar!”. Cardoso a traduz assim: “e esta é a única resposta a que eu tinha direito e com a qual tenho de me contentar”.

Ferreira é bastante fiel ao texto original. Cardoso tem mérito ao incluir a palavra “única” na sua tradução, pois é isso que o Sr. Darcy quer dizer quando se refere a *“all the reply”* (toda a resposta no sentido de a única resposta). No entanto, utiliza o procedimento técnico de acréscimo para apensar as frases “a que eu tinha o direito” e “com a qual tenho de me contentar”. A agregação dessas duas frases é desnecessária, pois dá a impressão de que o tradutor “colocou palavras na boca da personagem” sem que ela o solicitasse.

Linguagem do texto original publicado pela CRW Publishing Limited (2003)	Linguagem da tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret (2010)	Linguagem da tradução de Lúcio Cardoso para a Ed. Civilização Brasileira (2009)
<p><i>Elizabeth: — I might as well inquire why with so evident a desire of offending and insulting me, you chose to tell me that you liked me against your will, against your reason, and even against your character? Was not this some excuse for incivility, if I was uncivil? But I have other provocations. You know I have. Had not my feelings decided against you—had they been indifferent, or had they even been favourable, do you think that any consideration would tempt me to accept the man who has been the means of ruining, perhaps for ever, the happiness of a most beloved sister? (Chapter 34, p. 245).</i></p>	<p>Elizabeth: — Eu também poderia perguntar – replicou ela – por que, com um desejo tão evidente de me ofender e insultar, você me disse que gostava de mim contra a vontade, contra a razão e até contra o seu caráter? Não é essa uma boa desculpa para a descortesia, se é que eu fui descortês? Mas tenho outros motivos. Você sabe disto. Se meus sentimentos não se houvessem pronunciado contra você... se houvessem sido indiferentes ou até mesmo favoráveis, você acha que alguma coisa neste mundo poderia levar-me a aceitar o homem que arruinou, talvez para sempre, a felicidade de minha queridíssima irmã? (Capítulo 4, pp. 154-155).</p>	<p>Elizabeth: — Por minha vez, eu poderia perguntar – replicou ela – por que, com o intuito tão evidente de me ofender e de insultar, o senhor resolveu dizer que gostava de mim contra a sua vontade, contra a sua razão e mesmo contra o seu caráter. Não é escusa suficiente para a minha falta de cortesia? Se é que realmente cometi essa falta... Mas tenho outros motivos para me sentir ferida. E o senhor bem o sabe. Mesmo que os meus sentimentos não lhe fossem contrários, se lhe fossem indiferentes ou mesmo favoráveis, o senhor acha que qualquer consideração me inclinaria a aceitar um homem que arruinou talvez para sempre a felicidade de uma irmã querida? (Capítulo 34, p. 219).</p>

Acima, Elizabeth diz: “*but I have other provocations*” (mas eu tenho outras provocações), se referindo a outros motivos que possuía para não aceitar o Sr. Darcy. Ferreira é fiel e traduz como “mas tenho outros motivos). Cardoso traduz como “mas tenho outros motivos para me sentir ferida”. Novamente aqui ele “coloca palavras na boca da personagem”. Todo tradutor tem o direito de fazer a sua interpretação ou recepção de uma obra. O acréscimo é um procedimento técnico de tradução que pode ser utilizado, sobretudo para esclarecimento de dúvidas, omissões etc. Porém, só deve ser utilizado quando necessário, o que não parece ser o caso aqui.

Ainda na mesma célula, Elizabeth diz, se referindo a Jane, sua irmã: “[...] *the happiness of a most beloved sister*” (a felicidade da mais amada irmã). Ferreira traduz “a mais amada irmã” como “minha queridíssima irmã”. E Cardoso traduz como “uma irmã querida”. Nem um nem outro procurou dar à frase a ênfase que a autora deu ao utilizar a expressão “*most beloved*”. Não há razões para a diminuição da importância de uma irmã para a outra. Jane era, para Elizabeth, a “mais amada”,

a “mais adorada”, a “mais querida” das irmãs (pelo menos naquele instante). E não a “queridíssima” ou a “querida” irmã. A tradução de Ferreira foi a menos distante.

Linguagem do texto original publicado pela CRW Publishing Limited (2003)	Linguagem da tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret (2010)	Linguagem da tradução de Lúcio Cardoso para a Ed. Civilização Brasileira (2009)
<p><i>Elizabeth: — I have every reason in the world to think ill of you. No motive can excuse the unjust and ungenerous part you acted there. You dare not, you cannot deny, that you have been the principal, if not the only means of dividing them from each other—of exposing one to the censure of the world for caprice and instability, and the other to its derision for disappointed hopes, and involving them both in misery of the acutest kind. (Chapter 34, p. 246).</i></p>	<p>Elizabeth: — Tenho todas as razões do mundo para pensar mal de você. Nenhum motivo pode desculpar o injusto e mesquinho papel que você desempenhou lá. Você não ousa negar, não pode negar que foi o principal, senão (sic) o único obstáculo que separou um do outro... que expôs um à censura do mundo, por capricho e instabilidade, e o outro ao ridículo por suas esperanças frustradas, lançando a ambos na mais negra infelicidade. (Capítulo 34, p. 155).</p>	<p>Elizabeth: — Tenho todas as razões do mundo para pensar mal do senhor – prosseguiu Elizabeth. — Nenhum motivo poderá escusar o ato injusto e mesquinho que praticou. O senhor não ousará negar que foi o meio principal, se não o único, de separar aquelas duas pessoas e de expô-las à censura e ao ridículo do mundo, uma delas por capricho e instabilidade, outra, pela decepção das suas esperanças, causando-lhes um grande mal. (Capítulo 34, p. 219).</p>

Na tabela acima, Elizabeth diz ao Sr. Darcy: “*no motive can excuse the unjust and ungenerous part you acted there*”. *Part* é uma pessoa que atua num filme ou peça teatral. *Act* significa atuar em filmes ou peças teatrais. Pode ter um segundo sentido, o de comportar de maneira malévola. A frase acima, dita por Elizabeth, condena o Sr. Darcy por ter separado o Sr. Bingley de Jane, casal de namorados com grandes possibilidades de um futuro casamento.

A tradução de Ferreira é “nenhum motivo pode desculpar o injusto e mesquinho papel que você desempenhou lá”. Cardoso traduziu o fragmento assim: “nenhum motivo poderá escusar o ato injusto e mesquinho que praticou”. Além de ser fiel ao texto original, a tradução de Ferreira utiliza as palavras “papel” e “desempenhou”, ambas pertencentes à linguagem dos filmes, peças teatrais e “novelas” de televisão. Com isso, Ferreira revela (conscientemente ou não) que o Sr. Darcy não agiu como ele mesmo, mas desempenhou um “papel” (isto é, foi um ator) quando convenceu o Sr. Bingley a abandonar a senhorita Jane. De fato, foi bem isso o que ocorreu, pois os motivos apresentados pelo Sr. Darcy ao Sr. Bingley para convencê-lo a se separar de Jane não foram sólidos o bastante para afastá-lo de Elizabeth, cujas condições de vida eram exatamente as mesmas da irmã.

Ainda na mesma célula, Jane diz ao Sr. Darcy que o casal por ele separado foi lançado na miséria profunda, de modo que um (o Sr. Bingley) foi exposto “à censura do mundo por capricho e instabilidade”, e o outro (Jane), ao escárnio do mundo provocado pela decepção relacionada às suas esperanças (“*[... of exposing one to the censure of the world for caprice and instability, and the other to its derision for disappointed hopes [...]]*). Enquanto o Sr. Bingley foi somente censurado, Jane teve sua vida aviltada, humilhada e desonrada ao ser rechaçada pelo namorado. E o responsável por tudo isso foi o Sr. Darcy.

Em sua tradução, Ferreira é fiel ao original e faz a devida separação dos “castigos” sofridos pelo casal: “[...] expôs um à censura do mundo, por capricho e instabilidade, e o outro ao ridículo por suas esperanças frustradas”. Em seu turno, o texto de Cardoso impõe as mesmas penas ao casal: “[...] expô-las à censura e ao ridículo do mundo, uma delas por capricho e instabilidade, outra, pela decepção das suas esperanças”.

Linguagem do texto original publicado pela CRW Publishing Limited (2003)	Linguagem da tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret (2010)	Linguagem da tradução de Lúcio Cardoso para a Ed. Civilização Brasileira (2009)
<p><i>Elizabeth: — From the very beginning—from the first moment, I may almost say—of my acquaintance with you, your manners, impressing me with the fullest belief of your arrogance, your conceit, and your selfish disdain of the feelings of others, were such as to form the groundwork of disapprobation on which succeeding events have built so immovable a dislike; and I had not known you a month before I felt that you were the last man in the world whom I could ever be prevailed on to marry. (Chapter 34, p. 248).</i></p>	<p>Elizabeth: — Posso dizer que desde o começo... quase desde o primeiro momento em que vi você pela primeira vez, eram tais os seus modos, que me impressionaram com a mais profunda convicção da sua arrogância, do seu desprezo e do seu desdém egoísta dos sentimentos dos outros, que formaram a base de desaprovação sobre a quais (sic) os sucessivos acontecimentos construíram uma tão inabalável antipatia; e, um mês depois de conhecer você, eu já sentia que você era o último homem do mundo com quem eu poderia ser convencida a me casar. (capítulo 34, p. 156).</p>	<p>Elizabeth: — Posso dizer que desde o princípio, quase desde o primeiro instante em que o conheci, as suas maneiras me convenceram de que era um homem arrogante, pretensioso, e de que tinha a maior indiferença pelos sentimentos dos outros. Essa impressão foi tão profunda que constituiu, por assim dizer, o alicerce sobre o qual os acontecimentos subsequentes elevaram uma indestrutível antipatia; e talvez menos de um mês depois de conhecê-lo estava convencida de que o senhor seria o último homem no mundo com quem eu me casaria. (Capítulo 34, p. 221).</p>

Acima, Elizabeth diz para o Sr. Darcy: “[...] *and I had not known you a month before I felt that you were the last man in the world whom I could ever be prevailed on to marry*” (não havia um mês que eu tinha lhe conhecido e senti que você era o último homem no mundo com quem eu jamais poderia ser persuadida a me casar).

Ferreira traduz como “e, um mês depois de conhecer você, eu já sentia que você era o último homem do mundo com quem eu poderia ser convencida a me casar”. Cardoso transpõe o trecho como “e talvez menos de um mês depois de conhecê-lo estava convencida de que o senhor seria o último homem no mundo com quem eu me casaria”.

No original, Elizabeth diz “não havia um mês”. Ferreira diz “um mês depois”. Cardoso diz “talvez menos de um mês”. Nenhum dos tradutores foi fiel aqui ao original, já que Ferreira excede o tempo e Cardoso coloca uma dúvida que não está no original (talvez). Mais à frente, Elizabeth diz “[...] o último homem no mundo com quem eu jamais poderia ser persuadida a me casar”. Ferreira traduz como “[...] o último homem do mundo com quem eu poderia ser convencida a me casar”. Cardoso traduz como “[...] o último homem no mundo com quem eu me casaria”. Há uma diferença entre “ser convencido a casar” e “casar” em razão de convencimento próprio. Assim, a tradução de Ferreira é a mais fiel na passagem em estudo.

Linguagem do texto original publicado pela CRW Publishing Limited (2003)	Linguagem da tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret (2010)	Linguagem da tradução de Lúcio Cardoso para a Ed. Civilização Brasileira (2009)
<i>Mr. Darcy: — You have said quite enough, madam. I perfectly comprehend your feelings, and have now only to be ashamed of what my own have been. Forgive me for having taken up so much of your time, and accept my best wishes for your health and happiness. (Chapter 34, p. 248).</i>	Sr. Darcy: — Você já falou o bastante, minha senhora. Compreendo perfeitamente os seus sentimentos, e agora só me resta a vergonha dos que tenho tido. Desculpe-me por ter tomado o seu tempo e aceite os meus melhores votos de saúde e felicidade. (Capítulo 34, p. 157).	Sr. Darcy: — Não precisa acrescentar mais nada — disse Darcy. — Compreendo perfeitamente os seus sentimentos, e nada me resta senão me envergonhar dos meus. Perdoe-me ter tomado o seu precioso tempo, e aceite os meus mais sinceros votos de felicidade. (Capítulo 34, p. 222).

Finalmente, na tabela acima, o Sr. Darcy diz a Elizabeth: “*you have said quite enough, madam*” (você disse o bastante, madame). Ferreira traduz como “você já falou o bastante, minha senhora”. Cardoso utiliza o procedimento da modulação e

traduz: “não precisa acrescentar mais nada”. Ao se dar como derrotado, o Sr. Darcy diz a Elizabeth: “*forgive me for having taken up so much of your time, and accept my best wishes for your health and happiness*” (perdoe-me por ter tomado tanto do seu tempo, e aceite meus melhores votos para sua saúde e felicidade).

Ferreira traduz como “desculpe-me por ter tomado o seu tempo e aceite os meus melhores votos de saúde e felicidade”. Cardoso, por sua vez, traduz como “perdoe-me ter tomado o seu precioso tempo, e aceite os meus mais sinceros votos de felicidade”. Cardoso não se refere à quantidade de tempo tomado (“tanto tempo”, no original) e omite os votos de saúde, registrando apenas os de felicidade. Poderia ter superado a tradução de Ferreira nesta passagem não fossem as omissões desnecessárias.

O cotejo de fragmentos de duas traduções com o texto original de *Orgulho e Preconceito* possibilita concluir que o trabalho de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret é o que mais se aproxima da linguagem-fonte, tendo em vista que o tradutor mencionado se mantém dentro dos limites consignados pela autora, procurando, na maior parcela do trabalho tradutório, não remover ou acrescentar qualquer sentido da/à obra original.

A leitura dos extratos analisados, e sobretudo a leitura do capítulo 34 da tradução assinada por Roberto Leal Ferreira e pela Editora Martin Claret, é capaz de transportar imediatamente o leitor para a cena do filme de 2005 que mostra o embate ocorrido entre Elizabeth e Sr. Darcy quando este faz sua primeira proposta de casamento à moça. Trata-se da cena que começa com Elizabeth percorrendo uma ponte às pressas (correndo), sob chuva torrencial. Após conseguir abrigo, a moça é surpreendida pela presença do Sr. Darcy. O tradutor Roberto Ferreira é “Leal” não apenas no nome que possui, mas honra o seu sobrenome também na condução do ato tradutório de *Pride and Prejudice* para a Língua Portuguesa falada no Brasil.

### 3.3 ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO EM TRÊS TRADUÇÕES DE *PRIDE AND PREJUDICE*

A análise apresentada nesta seção é feita com base em Schleiermacher (“Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”), em Vinay e Darbelnet (“Uma Metodologia para a Tradução”) e em Barbosa (2004) (*Procedimentos Técnicos da*

*Tradução: Uma Nova Proposta*). As tabelas a seguir contêm excertos extraídos da obra original e seus equivalentes retirados de três traduções em Língua Portuguesa disponíveis no Brasil. A escolha dos extratos foi aleatória em relação ao que eles poderiam revelar sobre a tomada de decisão dos tradutores a respeito de domesticação, estrangeirização, itens específicos de cultura e procedimentos técnicos de tradução, entre outras deliberações referentes às traduções. Em outras palavras, primeiro os extratos foram selecionados; depois foi feita a análise. Assim, o resultado não foi premeditado. Ele surgiu após e em consequência da investigação realizada. Por isso, muito do que se buscou não foi encontrado nos trechos escolhidos, sobretudo referente aos IECs, à domesticação e à estrangeirização.

Conforme se expôs anteriormente, domesticação (ou naturalização) é a supressão dos elementos “estrangeiros” da obra original, atitude que pode resultar em graves perdas de significados. A domesticação é uma estratégia utilizada pelo tradutor com o objetivo de fazer com que os leitores imaginem estar lendo o texto original, e não uma tradução. O tradutor objetiva dar aos leitores do texto-alvo a ilusão de que ele foi escrito originalmente na língua-alvo. Por outro lado, a estrangeirização é a manutenção do que há de “estrangeiro” na obra traduzida. O tradutor objetiva desafiar o leitor da língua-alvo por meio do confronto das dessemelhanças existentes entre as culturas da língua-fonte e da língua-alvo.

Os “itens específicos de cultura” são, de modo geral, qualquer característica do texto-fonte que represente um obstáculo para a tradução em razão da existência de possível vazio (*gap*) intercultural entre a língua-fonte e a língua-meta. Tal lacuna é encontrada quando um item do texto-fonte não existe na cultura da língua-alvo, isto é, a língua-meta não possui uma palavra que tenha o mesmo sentido daquele item. Geralmente, os IECs são os nomes próprios, nomes de figuras históricas, nomes de lugares, de ruas, de instituições locais, de periódicos, de obras de arte, entre outros, elementos da obra original normalmente com tradução problemática.



I. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
<i>It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered the rightful property of some one or other of their daughters. (Chapter 1, p. 11).</i>	É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa. Por pouco que os sentimentos ou as opiniões de tal homem sejam conhecidos ao se fixar numa nova localidade, essa verdade se encontra de tal modo impressa nos espíritos das famílias vizinhas que o rapaz é desde logo considerado a propriedade legítima de uma das suas filhas. (Capítulo 1, p. 7).	É verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de esposa. Por menos conhecidos que sejam os sentimentos ou as ideias de tal homem ao entrar pela primeira vez em certo lugarejo, tal verdade está tão bem arraigada na mente das famílias que o rodeiam, que ele vem a ser considerado propriedade legítima de uma que outra de suas filhas. (Capítulo 1, p. 13).	Trata-se de uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, dotado de uma considerável fortuna, deve estar precisando de esposa. Por menos que os sentimentos e as opiniões de tal homem sejam sabidos ao se estabelecer em uma nova localidade, essa verdade está de tal forma gravada nos espíritos das famílias vizinhas que o rapaz é imediatamente considerado propriedade legítima de uma de suas filhas. (Capítulo 1, p. 5).

Não há itens específicos de cultura (IECs) nem vestígios de domesticação ou de estrangeirização no extrato I. Nenhuma das traduções acima é completamente fiel ao texto original, pois ocorreram algumas mudanças. Lúcio Cardoso traduziu *on his first entering a neighbourhood* (em sua primeira entrada numa vizinhança), por “ao se fixar numa nova localidade”. Roberto Ferreira: “ao entrar pela primeira vez em certo lugarejo”. Enrico Corvisieri: “ao se estabelecer em uma nova localidade”. Cardoso e Corvisieri traduziram *in the minds of the surrounding families* (nas mentes das famílias vizinhas) por “nos espíritos das famílias vizinhas”. Ferreira: “na mente das famílias que o rodeiam”.

Cardoso traduziu *in possession of a good fortune* (em posse de uma boa fortuna) por “possuidor de uma boa fortuna”. Corvisieri: “dotado de uma considerável fortuna”. Ferreira: “muito rico”. As trocas da expressão “in possession of” por “possuidor”, “dotado de” e “muito rico” são exemplos de transposição, procedimento técnico de tradução em que há mudança nas classes gramaticais. Em *he is considered the rightful property of some one or other of their daughters* (ele é

considerado a propriedade legítima de uma ou outra de suas filhas), Cardoso traduziu como “o rapaz é desde logo considerado a propriedade legítima de uma das suas filhas”. Corvisieri: “o rapaz é imediatamente considerado propriedade legítima de uma de suas filhas”. Ferreira: “ele vem a ser considerado propriedade legítima de uma que outra (*sic*) de suas filhas”.

Nos dois primeiros casos acima, ocorreu o acréscimo de palavras. As traduções mais aproximadas são de Cardoso e Corvisieri, embora com alguns acréscimos, mudanças ou omissões desnecessários. A modalidade de tradução utilizada por todos os três tradutores pode ser classificada como “tradução oblíqua”, nos termos utilizados por Vinay e Darbelnet. São traduções não literais, em que os tradutores se ativeram aos sentidos e estilo do parágrafo, e não ao que está escrito literalmente.

## II. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
— <i>They have none of them much to recommend them — replied he — they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters. (Chapter 1, p. 14).</i>	— Nenhuma delas tem muito o que as recomende — respondeu mr. Bennet. — São tolas e ignorantes como as outras moças. Mas Lizzy é realmente um pouco mais viva do que as irmãs. (Capítulo 1, p. 9).	— Nenhuma delas tem muita coisa que as recomende — replicou ele —; são todas tolas e ignorantes, como as meninas sempre são; mas Lizzy é um pouco mais esperta do que as irmãs. (Capítulo 1, pp. 14-15).	— Nenhuma delas tem muito o que se lhes recomende — respondeu o Sr. Bennet. — São tolas e ignorantes como as outras moças. Lizzy é de fato um pouco mais viva do que as irmãs. (Capítulo 1, p. 6).

Não há IECs no extrato II. Porém, existe um aspecto de estrangeirização na tradução de Lúcio Cardoso quando utiliza o título Mr. (em Mr. Bennet) em vez de Sr. Bennet, embora no original não apareça o nome Bennet, mas simplesmente ele. A introdução de Mr. Bennet é uma tentativa de facilitar a compreensão por parte do leitor de quem seja “ele”. Ferreira utiliza simplesmente “ele” e Corvisieri usa Sr. Bennet, o que pode ser entendido como um ato de domesticação. Em *they are all silly* (elas são todas tolas), Cardoso e Corvisieri omitem a palavra “todas”. Ferreira a mantém, acertadamente.

Em *Lizzy has something more of quickness than her sisters* (Lizzy tem algo mais de agilidade/vivacidade do que suas irmãs), Cardoso traduziu como “Lizzy

é realmente um pouco mais viva do que as irmãs”. Ferreira: “Lizzy é um pouco mais esperta do que as irmãs”. Corvisieri: “Lizzy é de fato um pouco mais viva do que as irmãs”. A substituição de *has something more of* por “é realmente um pouco mais viva”, “é um pouco mais esperta” e “é de fato um pouco mais viva” são exemplos de transposição, segundo Vinay e Darbelnet. Todos os tradutores acrescentaram algo ou trocaram “suas” por “as”. Entende-se que a troca de “suas irmãs” por “as irmãs” não foi a mais acertada. Poderiam, sim, trocar “suas irmãs” por “as irmãs dela”, o que daria mais clareza para a frase toda. A tradução aqui utilizada pelos tradutores foi a modalidade oblíqua.

### III. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
<p>— <i>I am sick of Mr. Bingley</i> —, cried his wife.  — <i>I am sorry to hear that; but why did not you tell me that before? If I had known as much this morning I certainly would not have called on him. It is very unlucky; but as I have actually paid the visit, we cannot escape the acquaintance now.</i>  (Chapter 2, pp. 16-17).</p>	<p>— Estou enjoada de mr. Bingley — exclamou mrs. Bennet.  — Causa-me pena saber isso. Por que não me disse antes? Teria evitado que eu me desse ao trabalho de visitá-lo. Foi pouca sorte. Mas, como tudo está feito, não podemos agora evitar relações. (Capítulo 2, p. 13).</p>	<p>— Estou cansada do sr. Bingley — exclamou a mulher.  — Lamento saber disso; mas por que não me disse antes? Se o soubesse hoje de manhã, decerto não teria ido visitá-lo. É muito azar. Mas agora que eu já fiz a visita, não podemos deixar de conhecê-lo. (Capítulo 2, p. 16).</p>	<p>— Estou enjoada do sr. Bingley! — exclamou a sra. Bennet.  — Causa-me pena saber isto. Por que não me disse antes? Teria evitado que eu me desse ao trabalho de ir visitá-lo. Foi falta de sorte. Mas, como tudo está feito, não podemos agora evitar relações. (Capítulo 2, p. 8).</p>

Não há IECs no extrato III, mas existe algo de estrangeirização na tradução de Lúcio Cardoso quando ele utiliza o título Mrs. (em Mrs. Bennet) em vez de Sra. Bennet, embora no original não apareça o nome Bennet, mas simplesmente ela. A introdução de Mrs. Bennet é uma tentativa de facilitar a compreensão por parte do leitor de quem seja “ela”. Ferreira substitui *his wife* (a esposa dele) por “a mulher”. E Corvisieri utiliza Sra. Bennet, introdução de uma palavra inexistente no original que, embora facilite a compreensão por parte do leitor, é uma marca de domesticação.

Em *If I had known as much this morning I certainly would not have called on him* (se eu soubesse de tudo isso esta manhã, certamente não o teria visitado), Cardoso e Corvisieri omitiram desnecessariamente a parte “se eu soubesse de tudo

isso esta manhã” e Ferreira traduziu como “se o soubesse hoje de manhã”. Omissões ocorrem porque alguns tradutores acreditam que certas partes de um texto podem ser cortadas desde que isso não represente prejuízos ao entendimento. Cardoso traduziu *it is very unlucky* (é muita infelicidade) como “foi pouca sorte”. Corvisieri: “foi falta de sorte”. Ferreira: “é muito azar”. Aqui, os tradutores utilizaram o procedimento da modulação, veiculando o sentido com elementos opostos. “Muita infelicidade” pode ser sinal de “pouca sorte”; se a sorte é pouca, há uma “falta de sorte”; se há “falta de sorte”, pode-se estar numa fase de “muito azar”.

#### IV. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
<p><i>On Miss Lucas's persevering, however, she added:</i> — <i>Very well, if it must be so, it must.</i> <i>And gravely glancing at Mr. Darcy:</i> — <i>There is a fine old saying, which everybody here is of course familiar with: "Keep your breath to cool your porridge"; and I shall keep mine to swell my song.</i> (Chapter 6, p. 38).</p>	<p>E, como miss Lucas insistisse, ela acrescentou: — Muito bem. Se não há outro jeito... E, olhando gravemente para mr. Darcy, continuou: — Há um velho provérbio que todos aqui naturalmente conhecem: “Guarde o seu sopro para esfriar o seu caldo.” Eu conservarei o meu para cantar. (Capítulo 6, p. 32).</p>	<p>Como a srta. Lucas insistisse, porém, ela acrescentou: — Muito bem; se tem de ser assim, que seja. E lançando um olhar grave ao sr. Darcy: — Há um velho ditado muito sábio, que todos aqui com certeza conhecem: “Guarde o ar para esfriar a sopa”; e eu vou guardar o meu para cantar. (Capítulo 6, p. 29).</p>	<p>Como a srta. Lucas insistisse, ela acrescentou: — Muito bem. Se não há outro jeito... E, olhando gravemente para o sr. Darcy, prosseguiu: — Há um velho provérbio que todos aqui naturalmente conhecem: “Guarde o seu sopro para esfriar o seu caldo.” Eu conservarei o meu para cantar. (Capítulo 6, p. 22).</p>

Não há IECs no extrato IV. Ao preservar os títulos *miss* e *mr.* em seu texto, Cardoso deixa uma marca de estrangeirização na sua tradução. Ferreira e Corvisieri preferem traduzir os referidos títulos. Em *very well, if it must be so, it must*, Ferreira faz uma tradução mais literal com “muito bem; se tem de ser assim, que seja.” Cardoso e Corvisieri preferem traduzir o referido trecho utilizando-se de uma modulação. Em *and gravely glancing at Mr. Darcy*, Cardoso e Corvisieri fazem uma tradução literal. Porém, Ferreira utiliza uma transposição quando substitui “olhando” por “lançando um olhar”. Cardoso e Corvisieri realizam uma tradução literal para *there is a fine old saying, which everybody here is of course familiar with*. Ferreira, porém, faz o acréscimo da expressão “muito sábio”, inexistente no texto original.

No provérbio *keep your breath to cool your porridge*, Ferreira omite a palavra *your* na tradução e utiliza a palavra “sopa” no lugar de “mingau” (*porridge*). No mesmo trecho, Cardoso e Corvisieri utilizam a palavra “caldo” em vez de “mingau”. Em *and I shall keep mine to swell my song*, os três tradutores omitem a tradução do verbo (*to*) *swell*. Numa tradução literal, esse período seria “e eu guardarei o meu [ar, fôlego] para potencializar a minha canção”, isto é, para cantar mais alto a canção, ou para elevar o som da canção. Ao trocar o substantivo “canção” pelo verbo “cantar”, todos fazem uso do procedimento técnico de tradução chamado transposição.

#### V. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civiliz. Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
— <i>That is exactly the question which I expected you to ask. A lady's imagination is very rapid; it jumps from admiration to love, from love to matrimony, in a moment. I knew you would be wishing me joy. (Chapter 6, p. 42).</i>	— Esta é exatamente a pergunta que esperava da sua parte. A imaginação das mulheres é muito veloz. Salta da admiração para o amor. Do amor para o casamento, num instante. Sabia que ia me desejar felicidades. (Capítulo 6, p. 35).	— Era exatamente esta a pergunta que eu esperava que você fizesse. A imaginação das mulheres é muito veloz; salta da admiração para o amor, do amor para o matrimônio num piscar de olhos. Eu sabia que você iria felicitar-me. (Capítulo 6, p. 31).	— É precisamente esta a pergunta que esperava de sua parte. A imaginação das mulheres é muito veloz. Salta da admiração para o amor. Do amor para o casamento, num instante. Sabia que iria me desejar felicidades. (Capítulo 6, p. 25).

Não há IECs nem sinais de domesticação ou de estrangeirização no extrato V. As traduções de Cardoso e Corvisieri são muito semelhantes e conseguem trazer da língua-fonte para a língua-meta os sentidos quase exatos pretendidos pela autora. As três traduções transformam *a imaginação de uma senhora/dama* em *a imaginação das mulheres*, o que não deveria ter ocorrido, pois se desejasse se referir à mulher comum, a autora teria utilizado a palavra *woman* e não *lady*. É correto afirmar que toda *lady* é uma *woman*, mas nem toda *woman* é uma *lady*. Jane Austen usa um padrão de linguagem adequado para o século XIX, que deveria ter sido acompanhado pelos tradutores. Além disso, não há a necessidade de passagem da palavra *mulher* (singular) para *mulheres* (plural), pois a expressão *a imaginação da mulher* se refere a todas as mulheres, de forma generalizada.

Em relação à tradução de Ferreira, ele acerta ao utilizar o futuro do pretérito em *you would be wishing me joy*, o que ocorre também com a tradução de Corvisieri. Cardoso não fez uma boa opção quando utilizou o pretérito imperfeito (ia) na mesma frase. Ferreira não deveria ter utilizado a expressão *num piscar de olhos*, que possui características da linguagem coloquial, ou mesmo de gíria, incompatível com a linguagem do romance em estudo. As melhores opções são *num momento* ou *num instante*.

Finalmente, a palavra *joy* (alegria, contentamento, prazer) foi traduzida como felicidade ou como o verbo *felicitar*, ocorrendo, nesta última opção, uma transposição, segundo os procedimentos técnicos da tradução de Vinay e Darbelnet, isto é, houve uma mudança na categoria da palavra, que deixou de ser um substantivo. Nenhuma das opções parece ser apropriada, pois *joy* (alegria) é diferente de *happiness* (felicidade). Se quisesse optar por *felicitar*, a autora provavelmente teria utilizado o verbo (*to*) *congratulate*.

#### VI. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
— [...] <i>Thank Heaven! I am going to-morrow where I shall find a man who has not one agreeable quality, who has neither manner nor sense to recommend him. Stupid men are the only ones worth knowing, after all.</i> — <i>Take care, Lizzy; that speech savours strongly of disappointment.</i> (Chapter 27, pp. 198-199).	— [...] Graças a Deus irei amanhã para um lugar onde não encontrarei nenhum homem amável e de belas maneiras. Os homens estúpidos são os únicos que vale a pena conhecer. — Cuidado Lizzy, essas suas palavras cheiram fortemente a despeito. (Capítulo 27, p. 179).	— [...] Graças a Deus! Vou amanhã para um lugar onde encontrarei um homem que não tem nenhuma qualidade agradável, que não se destaca nem pelos modos nem pelo bom senso. Os homens estúpidos são os únicos que vale a pena conhecer, afinal. — Cuidado, Lizzy; essas palavras sabem muito a decepção. (Capítulo 27, p. 128).	— [...] Graças a Deus irei amanhã para um lugar onde não encontrarei nenhum homem amável e de belas maneiras. Os homens estúpidos são os únicos que vale a pena conhecer. — Cuidado Lizzy, essas suas palavras têm forte cheiro de despeito. (Capítulo 27, p. 125).

Não há IECs ou indícios de estrangeirização ou domesticação no extrato VI. A correspondência feita entre *thank heaven* e “graças a Deus” é um procedimento técnico de equivalência. Cardoso e Corvisieri traduzem de forma idêntica o discurso de Elizabeth. Ambos utilizam o procedimento da modulação para registrar a afirmativa da personagem, isto é, Elizabeth diz que amanhã encontrará

um homem que não tem uma qualidade agradável. Porém, no texto dos tradutores mencionados, Elizabeth diz que não encontrará nenhum homem amável e de belas maneiras. Elizabeth afirma que o homem que encontrará não tem nem delicadeza nem sensatez que o recomendem. Os tradutores mencionados omitem essa parte. Ferreira, por sua vez, faz uma tradução completa e direta dessa parte do discurso de Elizabeth.

Na parte final deste extrato há o discurso da Sra. Gardiner, tia de Elizabeth, que faz uma consideração a respeito do que diz a sobrinha sobre os homens (na verdade, Elizabeth quer atingir o Sr. Darcy com suas palavras). Cardoso e Corvisieri fazem uma tradução fluente desse discurso. Corvisieri, no entanto, utiliza uma transposição ao permutar o verbo cheirar (tentar sentir o cheiro), consignado no texto como *savours*, pelo substantivo “cheiro”. Ambos os tradutores utilizam a palavra “despeito” com o sentido de *disappointment*, que na verdade significa “decepção”. Para o falante brasileiro, ter despeito e ter decepção são sentimentos diferentes.

Ferreira acerta a tradução de *disappointment*, mas apresenta uma tradução inaceitável do discurso da Sra. Gardiner, que assim o consignou: “cuidado, Lizzy; essas palavras sabem muito a decepção”. Não é corrente a utilização pelo falante brasileiro da expressão “saber (muito) a decepção”.

#### VII. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
<i>Mr. Gardiner left Longbourn on Sunday. On Tuesday his wife received a letter from him; it told them that, on his arrival, he had immediately found out his brother, and persuaded him to come to Gracechurch Street; that Mr. Bennet had been to Epsom and Clapham [...] he was now determined to inquire at all the principal hotels in town [...] Mr. Gardiner himself did not expect</i>	Mr. Gardiner saiu de Longbourn no domingo. Na terça-feira, a mulher recebeu uma carta dele. Dizia que tinha encontrado imediatamente mr. Bennet e o tinha convencido a ir para Gracechurch Street. Mr. Bennet já estivera em Epsom e Clapham [...]. Estava decidido agora a fazer indagações em todos os principais hotéis da cidade [...]. Mr. Gardiner,	O sr. Gardiner partiu de Longbourn no domingo; na terça-feira, sua esposa recebeu uma carta dele; dizia ela que, ao chegar, logo encontrou seu cunhado e o convenceu a vir a Gracechurch Street, que o sr. Bennet estivera em Epsom e Clapham [...], que estava decidido a investigar todos os principais hotéis da capital [...]. O próprio sr. Gardiner não	O sr. Gardiner deixou Longbourn no domingo. Na terça-feira, sua esposa recebeu uma carta dele. Contava que logo havia encontrado o sr. Bennet e que o persuadira a ir para Gracechurch Street. O sr. Bennet já havia estado em Epsom e Clapham [...] agora estava determinado a fazer uma averiguação em todos os principais hotéis da cidade [...]. O sr. Gardiner,

<p><i>any success from this measure, but as his brother was eager in it, he meant to assist him in pursuing it. (Chapter 48, pp. 365-366).</i></p>	<p> pessoalmente, não esperava que esse plano obtivesse êxito. Mas como mr. Bennet insistia naquilo, estava resolvido a ajudá-lo. (Capítulo 48, p. 328).</p>	<p> esperava nenhum resultado dessa medida, mas, como o irmão insistia nela, pretendia auxiliá-lo em sua execução. (Capítulo 48, p. 230).</p>	<p> pessoalmente, não achava que esse plano fosse ser bem-sucedido. Porém, como o sr. Bennet insistia nisso, decidira ajudá-lo. (Capítulo 48, p. 230).</p>
--	--	---	--

Neste extrato (VII), há IECs: Longbourn, Gracechurch Street, Epsom e Clapham. No entanto, todos eles permaneceram como estão no texto original, pois embora pelo menos Gracechurch Street pudesse ser traduzido (Rua da Igreja da Graça), os tradutores decidiram deixá-lo inalterado. Em relação à tradução, Cardoso permaneceu com os títulos em inglês, e Ferreira e Corvisieri preferiram traduzi-los, numa atitude coerente que, desde o início, optou pela estrangeirização (o primeiro) e decidiram pela domesticação (os dois seguintes) dos títulos que antecedem os sobrenomes ingleses.

*His wife* foi traduzido por Cardoso e Corvisieri como “a mulher” e “sua mulher”, respectivamente. Ferreira traduziu corretamente como “sua esposa”. *On his arrival* foi omitido por Cardoso e Corvisieri, sendo traduzido por Ferreira como “ao chegar”, num procedimento de transposição. *He had immediately found out his brother* foi traduzido por Cardoso como “tinha encontrado imediatamente mr. Bennet. Ferreira traduziu com “logo encontrou seu cunhado”. Corvisieri traduziu como “logo havia encontrado o sr. Bennet”. Aqui, “seu irmão” se transforma em “Mr. Bennet”, “seu cunhado” e “Sr. Bennet”. Na parte final do extrato consta que “*Mr. Gardiner himself did not expect any success from this measure, but as his brother was eager in it [...]*”.

No romance, o Sr. Gardiner é irmão da Sra. Bennet e, portanto, cunhado do Sr. Bennet. No século XIX, ocorreu o uso generalizado da palavra *brother* com o significado de irmão ou cunhado (já que cunhado em inglês é “irmão na lei”, ou *brother-in-law*). Os tradutores Cardoso e Corvisieri, conhecedores desse fato, substituíram, então, a expressão *his brother* (seu irmão, irmão dele, irmão do Sr. Gardiner) por Mr. Bennet ou Sr. Bennet. Nem seu irmão, nem seu cunhado.

Ferreira traduziu a primeira citação de *his brother* por “seu cunhado” e o segundo registro como “seu irmão”. Os dois primeiros tradutores evitaram que o leitor do romance em Língua Portuguesa ficasse confuso em relação ao parentesco entre Sr. Gardiner e Sr. Bennet, ora tratados como irmãos, ora como cunhados. Eles



eliminaram a ambiguidade. O tradutor Ferreira, por sua vez, manteve a imprecisão do uso de *brother*, o que poderá gerar dúvidas ao leitor, que se perguntará: os senhores Gardiner e Bennet são irmãos ou cunhados? Esse último tradutor poderia e deveria ter eliminado essa possível incerteza.

#### VIII. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
<i>The subject was pursued no farther, and the gentlemen soon afterwards went away. (Chapter 30, p. 220).</i>	O assunto não foi mais mencionado, e pouco depois os dois cavalheiros partiram. (Capítulo 30, p. 197).	O assunto morreu por ali, e logo em seguida os cavalheiros se retiraram. (Capítulo 30, p. 140).	O assunto não foi mais abordado e, pouco depois, os dois cavalheiros partiram. (Capítulo 30, p. 138).

Não há, no extrato VIII, IECs ou traços de domesticação ou estrangeirização. Cardoso e Corvisieri traduziram *the subject was pursued no farther* de forma quase idêntica, e Ferreira preferiu utilizar uma linguagem bastante informal (gíria mesmo) para corresponder à frase destacada. Cardoso e Corvisieri fazem um acréscimo no original ao inserir o numeral dois antes de cavalheiros. O original se refere a *the gentlemen* (os cavalheiros – plural não quantificado) e os tradutores mencionados optam por “os dois cavalheiros”. Ferreira traduz acertadamente a expressão, deixando-a como no original (os cavalheiros).

#### IX. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
<i>On reaching the house, they were shown through the hall into the saloon, whose northern aspect rendered it delightful for summer. (Chapter 45, p. 333).</i>	Ao alcançarem a casa, foram conduzidas, através do hall, para o salão, que, dando para o lado norte, era muito agradável no verão. (Capítulo 45, p. 298).	Ao chegarem à casa, foram introduzidas através do hall no salão, cujo aspecto nórdico o tornava delicioso no verão. (Capítulo 45, p. 209).	Ao chegarem a casa, foram conduzidas através do vestíbulo para o salão, que, voltado para a face norte, era muito aprazível no verão. (Capítulo 45, p. 209).

Não há IECs no extrato IX ou marcas de domesticação ou estrangeirização. Cardoso e Ferreira utilizam o procedimento de empréstimo ao

manterem a palavra *hall* em vez de saguão ou corredor. Corvisieri optou pela tradução, usando como correspondente a palavra “vestíbulo”.

#### X. ITENS ESPECÍFICOS DE CULTURA (IECs), DOMESTICAÇÃO, ESTRANGEIRIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO

Texto original da CRW Publishing Limited (2003)	Texto da Ed. Civilização Brasileira. Trad. Lúcio Cardoso (2009)	Texto da Editora Martin Claret. Trad. Roberto Leal Ferreira (2010)	Texto da Editora Best Seller. Trad. Enrico Corvisieri (2009)
[...] <i>that he came down on Monday in a chaise and four to see the place [...]</i> (Chapter 1, p. 11).	[...] E que além disso ele chegou segunda-feira numa elegante caleça a fim de visitar a propriedade. (Capítulo 1, p. 7).	[...] que ele chegou para ver o lugar na segunda-feira, numa <i>chaise</i> puxada por quatro cavalos [...] (Capítulo 1, p. 13).	E também que ele chegou segunda-feira numa elegante caleça para visitar a propriedade. (Capítulo 1, p. 5).
[...] <i>When is your next ball to be, Lizzy?</i> (Chapter 2, p. 15).	Quando será o nosso próximo baile, Lizzy? (Capítulo 2, p. 12).	Quando vai ser o seu próximo baile, Lizzy? (Capítulo 2, p. 16).	Quando será o nosso próximo baile, Lizzy? (Capítulo 2, p. 8).
[...] <i>His brother-in-law, Mr. Hurst, merely looked the gentleman [...]</i> (Chapter 3, p. 20).	O cunhado, mr. Hurst, era o que se pode chamar de um <i>gentleman</i> , sem outras características. (Capítulo 3, p. 15).	O cunhado, o Sr. Hurst, não tinha a aparência de um cavalheiro [...] (Capítulo 3, p. 18).	O cunhado, Sr. Hurst, era o que se pode chamar de um <i>gentleman</i> , sem outras características. (Capítulo 3, p. 10).

Não há IECs nas subdivisões do extrato X. Cardoso mantém a estrangeirização por meio do título Mr., enquanto que Ferreira e Corvisieri preferem a tradução desse termo. Em relação à expressão *in a chaise and four*, Cardoso e Corvisieri traduzem a palavra *chaise* por “caleça”, acrescentando-lhe o modificador “elegante”. Por sua vez, Ferreira mantém a palavra *chaise* inalterada, o que caracteriza um empréstimo. Porém, acrescenta a expressão “puxada por quatro cavalos”, tendo em vista que uma *chaise*, à época, possuía três assentos e era normalmente puxada por quatro equídeos.

No questionamento *when is your next ball to be, Lizzy?*, Cardoso e Corvisieri traduzem o adjetivo possessivo singular *your* (seu, dela) pelo adjetivo possessivo plural *our* (nosso). Ferreira, por sua vez, traduz acertadamente *your* por “seu”.

A frase *Mr. Hurst merely looked the gentleman* pode ser traduzida como “O Sr. Hurst simplesmente tinha a aparência do (de um) cavalheiro”. Não há outras informações a respeito do cunhado do Sr. Bingley. A mesma frase é traduzida por Cardoso e por Corvisieri de forma bastante semelhante e com um acréscimo: “Mr. Hurst era o que se pode chamar de um *gentleman*, sem outras características”.

Ambos optam pelo empréstimo da palavra *gentleman*. A única diferença entre a tradução de Cardoso e de Corvisieri é que o primeiro usa o título *Mr.* e o segundo utiliza o título *Sr.*

Ferreira, por seu turno, nega definitivamente o que afirma o texto original. Sua tradução relata que “o *Sr. Hurst* não tinha a aparência de um cavalheiro”. O que se pode comentar é que a tradução de Ferreira está completamente equivocada neste trecho, e que as traduções de Cardoso e Corvisieri pecaram pelo acréscimo de informação desnecessária e pela afirmação de que o “*Sr. Hurst* era o que se pode chamar de um *gentleman*”, quando, na verdade, o texto original afirma que ele tinha, ainda que meramente, o aspecto ou estilo de um cavalheiro.

#### 4 LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Este capítulo apresenta uma comparação entre alguns elementos fundamentais da linguagem romanesca e seus equivalentes na linguagem fílmica. Embora não seja possível afirmar com exatidão quando a literatura teve início, é correto dizer que ela nasceu antes do cinema, cujo registro inicial data de 1895. Por ter se estruturado antes, a literatura serve de modelo narrativo para o cinema. A literatura influencia o cinema e vice-versa, embora a primeira seja uma arte superior à segunda. Esta, por sua vez, por trabalhar fundamentalmente com a imagem, desperta maior atenção do espectador. É, portanto, uma arte mais sedutora.

Segundo Diniz<sup>109</sup>, embora cada um utilize de meios próprios, cinema e literatura se valem da narrativa como forma de expressão, isto é, seu modo de veiculação é a narrativa. Antes de prosseguir, é importante dizer que nem todos veem literatura e cinema como manifestações artísticas distintas. Há estudiosos que consideram que literatura e cinema são galhos da mesma árvore do saber. Susan Sontag<sup>110</sup>, escritora e esteta norte-americana, vai além quando afirma no livro *Contra a Interpretação* que “o cinema é em primeiro lugar uma forma visual, embora também uma subdivisão da literatura”. Para Sontag, a literatura é, então, a árvore, e o cinema é um dos seus galhos ou ramos.

Diniz defende que, numa produção fílmica, o cineasta pode explorar tanto a linguagem escrita — nos títulos e legendas — quanto a verbal — nos diálogos. Em outras palavras, ele pode amalgamar as linguagens, de modo que uma apoie a outra mutuamente. Além disso, tem à disposição outros recursos, como a música e a imagem visual.

Por sua vez, para Diniz, o romancista dispõe, na literatura, apenas da linguagem escrita como meio de expressão. É com ela que representa a fala e o pensamento, assim como sensações, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Esses aspectos, às vezes de difícil representação na literatura — e no romance, especificamente —, surgem de maneira concreta e precisa no discurso cinematográfico, exceto o pensamento, “mais facilmente associável à linguagem

---

<sup>109</sup> DINIZ, Thais Flores Nogueira. Adaptação criativa: *As horas*, de Stephen Dalry. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/001.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

<sup>110</sup> SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 21.

verbal [...], menos acessível aos recursos típicos do cinema”. Na opinião de Diniz, é comum que, no cinema, nuances de tom, humor e a expressão de sentimentos fiquem implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los.

#### 4.1 LINGUAGEM LITERÁRIA

Embora a distinção entre linguagem, língua e discurso seja necessária do ponto de vista metodológico, segundo Cunha (1976), essa diferenciação é forjada, pois para esse linguista, quando se fala de linguagem, língua e discurso, se fala de “aspectos diferentes, mas não opostos do fenômeno da comunicação humana”. Para esse linguista, a linguagem é mais ampla que a língua, de modo que é o “conjunto complexo de processos [...] que torna possível a aquisição e o emprego concreto de uma língua qualquer”. Também pode ser definida como a capacidade que o indivíduo tem para se comunicar de forma verbal ou não verbal.

É por meio da linguagem que ocorre a comunicação na vida cotidiana entre os homens. A linguagem se realiza com a utilização da palavra escrita ou oral, e também por meios de sinais, cores, gestos etc. Todo sistema de sinais que serve de meio de comunicação entre os indivíduos é um sistema de linguagem. O discurso, por sua vez, é a realização da linguagem por meio de um ato individual de comunicação.

A linguagem literária deve ser compreendida como aquela que descreve e configura um mundo imaginário, o mundo dos contos, dos romances, das novelas, dos poemas e das demais modalidades literárias. Essa linguagem é aberta a múltiplas interpretações, que vão se vislumbrando na mente de cada leitor. Não possui um sentido estagnado ou definitivo, como na linguagem cotidiana. Pelo contrário, pode levar os leitores a encontrar, em cada obra que leem, sentidos múltiplos. Para Borges e Moreira<sup>111</sup>, “o discurso literário é um discurso conotado, porque se constitui através de uma articulação especial da linguagem, que tem como significante a própria linguagem cujo efeito é a ambiguidade entre uma realidade material e uma realidade ficcional”.

Até aqui, procurou-se mostrar, de forma concisa, alguns aspectos da linguagem literária. A seguir, serão definidos os elementos relativos à narrativa

---

<sup>111</sup> BORGES, Maria Cristina Ramos; MOREIRA, Francisco Ferreira. O percurso da autoria. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/10.htm>>. Acesso em: 31 mai. 2011.

propostos para a comparação entre as linguagens literária e fílmica, quais sejam, narrador, descrição, célula dramática e ambientação.

#### 4.1.1 Narrador

Num texto literário do gênero narrativo haverá sempre um narrador (ou narradores), elemento do mundo ficcional que narra os fatos. Segundo Alves<sup>112</sup>, “o narrador é a instância da narrativa que transmite um conhecimento, narrando-o. Qualquer pessoa que conta uma história é um narrador.” O narrador é quem controla e organiza a ação, num sentido lato, de uma narrativa.

Histórias são narradas desde tempos imemoriais. Inicialmente, eram narradas oralmente, isto é, eram contadas para um indivíduo ou para um grupo de pessoas. Essa modalidade de narração ainda permanece. Posteriormente, com a invenção da escrita, as narrativas começaram a aparecer também nessa modalidade (contidas nos livros).

Ainda hoje existem os contadores de histórias. Eles procuram resgatar essa prática antiga. Um exemplo é o programa Gwaya – Contadores de Histórias –, desenvolvido no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Goiás. Esse projeto tem como objetivo principal “incentivar a leitura por meio da contação de histórias para públicos diversos em locais variados e formação de multiplicadores, promover estudos e pesquisas que viabilizem o aprofundamento teórico sobre a arte cênica essencial de contar histórias”<sup>113</sup>. Iniciativas dessa natureza são fundamentais para a manutenção da tradição de contar oralmente histórias, que é uma ação muito importante para o incentivo à leitura. Acredita-se que muitas pessoas procurarão ler histórias bem contadas que ouviram e gostaram. Com isso, espera-se um aumento no gosto por outras leituras e o conseqüente incremento no hábito da leitura de textos de qualidade, especialmente os textos literários.

O ofício de um narrador é relatar aquilo que vê, que vive ou que testemunha. Pode também narrar o que imagina, o que sonha ou o que deseja. Entre a narrativa e a platéia (ou o leitor, no caso de narrativa escrita), sempre há um

---

<sup>112</sup> ALVES, Jorge. “Narrador”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=65&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=65&Itemid=2)>.

Acesso em: 12 jul. 2011.

<sup>113</sup> Confira em <[http://www.cepae.ufg.br/gwaya/page.php?site\\_id=81](http://www.cepae.ufg.br/gwaya/page.php?site_id=81)>. Acesso em: 06 nov. 2011.

narrador. Quando se analisa uma obra literária, podem-se perceber entes distintos envolvidos nela: escritor, autor, narrador e personagens. O escritor é um sujeito real, pessoa física localizável por meio de documentos e em seu domicílio. O escritor institui um autor, figura metafórica que organiza, escreve, cria, opina e emite seu ponto de vista geral a respeito da obra. O autor, por sua vez, cria o narrador, ser ficcional que possui voz na obra, mas que não fala pelo autor. Nesse caso, sendo o narrador um ser da ficção, assim também o é a sua voz. Também os personagens são seres ficcionais.

Mudanças no foco narrativo permitem que uma mesma história seja contada de diversas maneiras. Cenários, personagens e fatos permanecem inalterados. O que muda é a forma como o narrador abordará esses elementos da diegese. Essa diferenciação no modo de narrar uma história ocorre tendo em consideração a extensão do conhecimento que o narrador tem desses elementos diegéticos.

Para Platão e Aristóteles, existem três tipos de narrador: a) “o orador ou poeta, que usa a sua própria voz; b) alguém que assume a voz de uma ou mais pessoas que não a sua e que fala pela voz delas; c) alguém que usa uma mistura da sua própria voz com a de outras.”

Em outras palavras, há o narrador-personagem (participa da história e narra em primeira pessoa); o narrador-observador (não participa da história e narra em terceira pessoa); e o narrador onisciente (narra a história em terceira pessoa e, às vezes, permite a si certas intromissões, narrando em primeira pessoa, pois conhece a vida dos personagens e o enredo).

Segundo Jean Pouillon (1974, pp. 54-82), há “três possibilidades na relação narrador-personagem”: a “visão de fora”, a “visão com” e a “visão por detrás”, que corresponderiam, respectivamente, ao narrador-observador, narrador-personagem e narrador-onisciente. As “visões” de Pouillon estão relacionadas à distância que o narrador se coloca em relação ao fato narrado. Na “visão de fora”, o narrador se encontra distanciado da história, por isso apenas descreve ações, cenários e personagens. Ele não revela os sentimentos internos dos personagens. Na “visão com”, o narrador conhece apenas o que os personagens sabem de si e dos acontecimentos. Na “visão por detrás”, o narrador é onisciente; por isso, tem conhecimento e possibilidade de revelar tudo sobre os personagens, isto é, a vida passada, presente e futura deles.

Sobre a narrativa, Gerard Genette (1985) se refere ao que denomina de focalização, que pode ser classificada em três modalidades: focalização zero ou narrativa não focalizada (modo narrativo clássico em que o narrador é o protagonista da história); narrativa de focalização interna (fixa, variável ou múltipla: o ponto de vista é de um personagem secundário da história); narrativa de focalização externa (narração objetiva da história, narrador não participa da diegese).

Assim, Genette apresenta três modalidades de narrador conforme este se posiciona na narrativa: a) autodiegético (narra a história, da qual é o personagem central); b) homodiegético (narra a história, sendo um personagem secundário); c) heterodiegético (narra a história, mas não participa dela).

Em *Orgulho e Preconceito*, é possível perceber a presença dos três tipos de narrador apontados neste estudo. No extrato a seguir, pode-se perceber o primeiro tipo mencionado, isto é, aquele narrador que apresenta uma situação vendo-a “de fora”. Esse narrador observa a distância os acontecimentos, ou seja, apenas considera e narra o que acontece, o que vê, mas não toma ação direta nesses eventos.

Quando os cavalheiros se uniram a elas e o chá se acabou, foram armadas as mesas de jogo. Lady Catherine, sir William e o sr. e a sra. Collins assentaram-se para jogar *quadrille*; e, como a srta. De Bourgh preferiu jogar cassino, as duas moças tiveram a honra de ajudar a sra. Jenkinson a compor a mesa. (AUSTEN, 2010, p. 137).

No próximo trecho, Elizabeth conversa com o Sr. Darcy, outro personagem do romance. Enquanto toca o piano, ela fala de si, ao mesmo tempo em que participa dos acontecimentos. Essa personagem narra utilizando-se de verbos em primeira pessoa; ela conta assim a sua história (ou parte dela) e, por isso, é considerada como narradora-personagem (embora o discurso direto não represente, sempre e necessariamente, a voz dessa modalidade de narrador).

— Quer assustar-me, Sr. Darcy, vindo com tanta solenidade ouvir-me tocar? Não vou intimidar-me, apesar de sua irmã tocar tão bem. Sou muito teimosa e não me deixo alarmar facilmente pelos outros. Minha coragem sempre se aguça ante qualquer tentativa de intimidação. (AUSTEN, 2010, p. 142).



Finalmente, no excerto abaixo é possível perceber a presença de um narrador onisciente, isto é, que narra partes observáveis da história e, além disso, é capaz de falar dos sentimentos e das reações internas de uma personagem.

Isso foi dito em tom irônico; mas pareceu a ela um retrato tão próximo do sr. Darcy, que não se arriscou a dar uma resposta, e, portanto, mudando abruptamente de assunto, falou de amenidades até chegarem ao presbitério. Lá, trancando-se no quarto assim que o visitante deixou a casa, pôde pensar sem interrupção em tudo o que ouvira. (AUSTEN, 2010, p. 151).

Acima, o narrador narra o acontecimento com verbos em terceira pessoa e emite opiniões a respeito do que percebeu e refletiu a personagem Elizabeth: “[...] pareceu a ela um retrato tão próximo do sr. Darcy [...]” ou “[...] pôde pensar sem interrupção em tudo o que ouvira.” Só mesmo na condição de onisciente é que poderia o narrador dizer qual impressão teve a personagem ao ouvir do coronel Fitzwilliam algo como uma defesa em favor do seu primo Darcy. Do mesmo modo, como poderia o narrador ter conhecimento das ações, atitudes e pensamentos de Elizabeth? Todavia, ele relata que a personagem pensou sem parar naquilo que ouvira do coronel Fitzwilliam. São essas as particularidades do narrador onisciente, quais sejam, narrar a história em terceira ou primeira pessoa e revelar pormenores da trama, pois tem conhecimento dos personagens e do enredo.

#### 4.1.2 Descrição

É outro componente presente na literatura. Utilizada para representar personagens, ambientes e ocorrências, o grau de descrição varia de autor para autor e conforme a ênfase que se quer dar ao que se descreve. Pode-se dizer que o grau de descrição define o estilo de um escritor. Há autores que descrevem minuciosamente personagens e ambientes, de modo que o leitor receba a imagem do que está sendo descrito quase que como uma fotografia ou uma imagem refletida num espelho. Há outros autores que apresentam rapidamente seus ambientes e personagens, deixando para o leitor a descoberta de outros detalhes à medida que vai lendo o romance.

Edgar Allan Poe é exemplo de autor que faz descrições minuciosas, cheias de pormenores, de modo a não excluir qualquer detalhe. No trecho abaixo,

um exemplo da abundância de detalhes quando Poe (cf. bibliografia) descreve Roderick Usher, personagem do conto *A Queda da Casa de Usher*.

Um rosto de cor cadavérica; uns olhos grandes, líquidos e luminosos, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas com uma curva de uma beleza notável; um nariz com uma delicada feição hebréia, mas com uma largura de narinas incomum em semelhante tipo; um queixo muito bem modelado, lembrando, com a sua pouca proeminência, falta de energia moral; os cabelos de uma tenuidade e delicadeza de teia; – estas características, com uma expansão irregular acima das fontes, tornavam sua cabeça difícil de ser esquecida.

Em contraste, há outros escritores que economizam bastante nas palavras, como é o caso da inglesa Jane Austen. No excerto a seguir, ela apresenta de forma bastante sucinta as características de dois dos principais personagens do romance *Orgulho e Preconceito*. Sobre Lydia, diz que ela “era uma robusta e bem criada garota de quinze anos, de compleição delicada e semblante bem humorado”. Em relação ao Sr. Bingley, diz apenas que ele é “simpático, fino de maneiras, de aparência agradável e gestos sem afetação”. Sobre o Sr. Darcy, revela tão somente ser um homem alto, elegante, de “traços regulares e atitude nobre”.

Mr. Bingley era simpático e fino de maneiras. A sua aparência era agradável, os gestos sem afetação. Quanto às irmãs, era visível que se tratava de pessoas distintas. Vestiam-se segundo a última moda. O cunhado, Mr. Hurst, era o que se pode chamar de um gentleman, sem outras características. Mas o amigo, Mr. Darcy, atraiu desde logo a atenção da sala, pela sua estatura, elegância, traços regulares e atitude nobre [...] (AUSTEN, 2009, cap. 3, p. 15).

Observe-se que, no excerto anterior, há ainda a descrição das irmãs do Sr. Bingley e do seu cunhado, o Sr. Hurst. A escritora é muito concisa em todas as suas descrições no exemplo apresentado. Parece que, para a escritora, quanto menos palavras, melhor. Esse tipo de abordagem pode agradar a alguns escritores, mas há leitores que esperam uma riqueza de detalhes, de modo que possam criar uma imagem mental bem próxima daquela que o escritor deseja apresentar. Alguém pode dizer que, num romance, o leitor se interessa mais pela psicologia do herói. Pode ser, mas alguns leitores se sentiriam enganados.

Há ainda aqueles escritores que, não satisfeitos nem com descrições sucintas nem com uma superabundância de detalhes a respeito do personagem em si, complementam suas descrições revelando detalhes de roupas, maneirismos, artefatos, ações e outros recursos.

#### 4.1.3 Célula dramática

Cada célula dramática contém uma só ação e uma só história. O conto é um exemplo de texto literário contendo uma única célula dramática, pois relata uma história única, com uma quantidade pequena de personagens, num espaço restrito (quase sempre único), num único tempo e com apenas uma ação. Diferentemente do conto, numa novela há uma sucessão linear de histórias, de modo que cada história é uma célula dramática com seus personagens, espaço, tempo e ação. As células dramáticas de uma novela são organizadas numa linha reta infinita, de modo que sempre é possível acrescentar mais uma célula dramática, mesmo depois de terminada a novela.

No romance, há várias células dramáticas simultâneas e entrelaçadas, isto é, há várias histórias menores que, juntas, formam a “grande história” da narrativa. As células dramáticas de um romance formam uma estrutura fechada, como se fosse um círculo. Estão dispostas numa sucessão lógica que leva a um encerramento definitivo, de modo que, terminado o romance, não é possível acrescentar mais uma célula dramática, como ocorre com a novela.

#### 4.1.4 Ambientação

Entende-se como ambientação a descrição subjetiva do espaço contido numa obra literária. Diferentemente do espaço, que representa pura e simplesmente os elementos da realidade, portanto “denotado”, a ambientação é “conotada”. Ela pode ser subdividida em três tipos: ambientação franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua. A ambientação franca é apresentada pelo narrador observador (heterodiegético, externo, visão de fora), que descreve o espaço onde as ações acontecem. A ambientação reflexa é descrita pelo discurso (ou voz) de uma personagem, sem a participação (pelo menos explícita) de um narrador. Finalmente,

a ambientação dissimulada ou oblíqua revela os elementos ambientais por meio das ações e dos gestos dos personagens.

## 4.2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Em relação à “Linguagem Cinematográfica”, sabe-se que o maior problema de todo roteirista ao adaptar um livro para o cinema é apreender os sentidos que o escritor deu para o seu trabalho, respeitando, assim, o original. O segundo obstáculo é trazer para um filme de duas horas (ou pouco mais) os sentidos integrais da obra, que é normalmente extensa. Em razão do tempo, suprime-se, no cinema, a parte descritiva da obra escrita e utiliza-se a imagem para substituí-la. Isso pode ser prejudicial à obra de alguns escritores que fazem uma descrição minuciosa de personagens e ambientes (não é o caso de Jane Austen, pelo menos no que se refere às suas personagens, que são apresentadas de forma bastante sucinta).

A linguagem de uma obra original é levada para o cinema na forma de uma “tradução”. Assim, este estudo mostra quais diferenças existem entre a linguagem escrita do romance e a linguagem “traduzida” para o filme *Orgulho e Preconceito*, produzido em 2005, tendo em vista que, numa adaptação de uma obra literária para o cinema, é comum que ocorram transformações como cortes, acréscimos, alteração de passagens, omissões etc. A palavra adaptação neste contexto significa a transposição da obra do meio escrito para o meio audiovisual.

Da mesma forma que a obra escrita, o filme pode ser considerado bastante extenso (127 minutos) para ter a sua linguagem completamente analisada. Em razão disso, serão selecionadas algumas cenas marcantes do filme para comparação com o texto correspondente no romance.

Em 1938, foi produzida a primeira adaptação do livro *Orgulho e Preconceito* para a televisão. Em 1952, a TV *British Broadcasting Corporation* (BBC) de Londres apresentou uma produção em seis capítulos de 30 minutos cada referente à obra. Entre 1952 e 1995, a TV estatal britânica apresentou cinco adaptações da obra, que no último ano atingiu seis capítulos de 55 minutos cada. Televisões italianas e alemãs também fizeram adaptações da obra entre os anos de 1957 e 1961.

*Orgulho e Preconceito* foi adaptado para o cinema por quatro vezes, a partir de 1940, incluindo uma versão bollywoodiana<sup>114</sup> de 2004, chamada *Bride and Prejudice* (*bride*, um trocadilho com a palavra *pride*, é uma noiva ou mulher recém-casada). Na versão de 1940, estrelaram Greer Garson e Laurence Olivier. Em 1995, Jennifer Ehle e Colin Firth foram os protagonistas numa minissérie produzida para a TV BBC de Londres. E em 2005, Keira Knightley (Elizabeth) e Matthew Macfadyen (Sr. Darcy) formaram o casal principal. Como na obra original, Rosamund Pike (Jane) e Simon Woods (Sr. Bingley) ficaram com o lugar secundário no filme.

O cinema teve início em 1895 e pode ser considerado como uma janela para o conhecimento. Do mesmo modo que a literatura, é tido como arte. A partir da sua origem, o cinema tem empreendido um diálogo como a literatura, em produções que se dividem em estilos e gêneros cinematográficos.

Os gêneros cinematográficos compreendem trama, drama, romance, ação, comédia, tragédia, epopeia, ficção, suspense e outros.

Filmes podem trazer em seus objetivos análises filosóficas, históricas, semióticas, de gênero, gramática de planos, literárias e outros. Cada filme traz embutido em si uma ideologia que busca resultados a partir de sua exibição, como ações políticas etc.

Gramática de planos – cinema é arte e técnica. Técnica é ciência. Arte é o que escapa da técnica. Todo filme tem sua gramática própria.

Filmes semióticos – procuram fazer com que a plateia encontre sentido para a produção por meio das imagens, tendo em vista que se acredita que as imagens dizem mais do que a narrativa.

Filmes literários – são produzidos a partir de obras atemporais e procuram fazer com que o espectador faça uma reflexão no decorrer da exibição e, ao final, tenha a sua própria opinião sobre o tema.

O cinema é considerado por muitos a “sétima arte”, expressão cunhada em 1911, durante o Manifesto das Sete Artes, pelo italiano Riccioto Canudo, crítico e teórico de cinema. As sete artes compreendem a música, a pintura, a escultura, a arquitetura, a literatura, a coreografia e o cinema. Cada uma das artes é

---

<sup>114</sup> A palavra bollywoodiana se origina de Bollywood, que é uma denominação para os filmes ou a indústria de filmes da Índia. Bollywood é uma mistura de Bombay (Bombaim, cidade hindu) e Hollywood. Bombay atualmente se chama Mumbai.

caracterizada pelos elementos básicos que formatam sua linguagem: som (música); cor (pintura); volume (escultura); espaço (arquitetura); palavra (literatura); movimento (coreografia). A sétima arte (cinema) faz a integração dos elementos das outras seis artes.

Criado há mais de cem anos, de lá até os dias atuais o cinema tem produzido filmes com abordagens bastante variadas, que vão desde os assuntos mais cotidianos até os temas científicos, culturais, filosóficos, religiosos, psicológicos, históricos, poéticos, sociais, conceituais, ideológicos e outros. Esses filmes servem tanto para o entretenimento passivo do espectador quanto para a transmissão de ideias, emoções e expressões, gerando um comportamento ativo no público.

Assistir a um filme é uma ação que envolve muito sentidos, o que possibilita uma maior “materialidade” da arte fílmica. A linguagem do cinema dialoga com muitas expressões artísticas, como a dança, a fotografia, a literatura, a moda, a música, a poesia, as artes plásticas, o teatro. Portanto, para que se possa apreciar um filme é fundamental que se tenha um mínimo de informações a respeito dos temas mencionados, o que possibilitará a sua apreciação e leitura.

Utilizando-se da argumentação de Vanoye e Goliot-Lété (2008, p. 14), Ferreira<sup>115</sup> mostra como fazer a análise de um filme em contraste com o simples ato de assisti-lo apenas como entretenimento:

No intuito de uma análise, em contrapartida ao simples assistir, é indicado o domínio do processo de análise fílmica, composto de duas fases: (i) desconstrução do filme; e, (ii) estabelecimento dos elos entre os fragmentos isolados, buscando um novo significante. Cabe ressaltar, contudo, a importância da análise começar e terminar no próprio filme, devendo-se evitar a tentação de superar a obra original [...] Dessa forma, procurar-se-á na primeira fase restringir-se na descrição da cena e na segunda interpretá-la.

A apreciação é uma atividade relativamente passiva. Porém, “ler” um filme significa perceber seus elementos objetivos e subjetivos. Isso requer conhecimento

---

<sup>115</sup> FERREIRA, Marcos Aurélio de Araujo. Linguagem Fílmica: Fundamentando as Práticas de Desenvolvimento Profissional. Disponível em: <[http://www.formareassociados.com.br/admin/publicacoes/AE\\_Linguagem\\_F%C3%ADlmica.pdf](http://www.formareassociados.com.br/admin/publicacoes/AE_Linguagem_F%C3%ADlmica.pdf)>. Acesso em: 31 ago. 2011.

de sua linguagem, o que possibilitará a sua desconstrução e posterior reorganização, ações fundamentais para uma compreensão correta e profunda, o que revelará significados não percebidos quando se assiste apenas para apreciação. O cinema não é ingênuo; portanto, um filme deve ser visto de forma investigativa, sem ingenuidades.

Em relação ao cinema, foi mostrado brevemente que sua existência ultrapassa um século. Nesse período, foram produzidos filmes com as mais variadas abordagens. O cinema é considerado a sétima arte. As produções fílmicas objetivam tanto o exclusivo entretenimento quanto a transmissão de ideias, gerando no espectador comportamentos passivos ou ativos, respectivamente. Na próxima seção, serão definidos os elementos relativos à linguagem cinematográfica propostos para a comparação entre as linguagens literária e fílmica, quais sejam, direção de fotografia, montagem de quadros, cena e cenário.

#### 4.2.1 Direção de fotografia

Assim como o narrador, o diretor de fotografia controla e organiza a ação do filme, ocupando-se da forma como o roteiro cinematográfico é levado para a película ou vídeo na forma de imagem, cuidadosamente escolhida. O filme é produzido tendo em vista suas orientações. Segundo o dicionário eletrônico Houaiss<sup>116</sup>, o roteiro é o “texto que resulta do desenvolvimento do argumento de filme, vídeo, novela, programa de rádio ou televisão, peça teatral etc., dividido em planos, sequências e cenas, com as rubricas técnicas, cenários e todos os diálogos”. Para o escritor e produtor norte-americano Syd Field<sup>117</sup>, roteiro é uma “história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”. De acordo com Comparato<sup>118</sup>, roteiro é “a forma escrita de qualquer espetáculo audiovisual”. Sobre o argumento, o Houaiss o define como a “apresentação escrita, geralmente sucinta, de enredo (ficcional, documentário etc.), a partir da qual se desenvolve o roteiro para obra cinematográfica ou de televisão”.

---

<sup>116</sup> DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss. Versão monousuário 1.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

<sup>117</sup> FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 2).

<sup>118</sup> COMPARATO, Luiz Felipe Loureiro (Doc Comparato). *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática*. São Paulo: Summus, 2009, p. 398.

Observa-se que antes de uma produção fílmica há um enredo, que é escrito na forma de argumento, que se transforma em roteiro, do qual se produz um filme.

A produção segue as orientações do diretor de fotografia que, por sua vez, observa as pretensões do realizador do filme. O seu trabalho inclui a seleção, aprovação e direção de utilização de equipamentos, assim como a realização de teste de funcionamento desses equipamentos. Às vezes, se responsabiliza por examinar e aprovar os locais de filmagens; para isso, trabalha em conjunto com outros profissionais envolvidos na produção.

O diretor de fotografia realiza seu trabalho como se fosse um renomado pintor. Do seu trabalho é que nascem as cores, planos e intensidade das cenas. Ele é o principal responsável pela linguagem visual de um filme. Depende dele toda a dramaticidade das cenas. É preciso inspiração e muito conhecimento para escolher a modalidade de linguagem para que um quadro passe a mensagem desejada ao espectador.

#### 4.2.2 Montagem de quadros

Marcel Martin, crítico e historiador de cinema francês, considera que o tema “montagem” é o que há de mais essencial no cinema. A montagem é a “progressão dramática do filme”, ou as suas sequências. Para ele (2004, p. 167),

a montagem constitui o elemento mais específico da linguagem fílmica e [...] uma definição de cinema não pode deixar de conter a palavra “montagem”. Digamos desde já que *a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração* (grifos do autor).

Em *A Linguagem Cinematográfica* (2004), Martin se refere à montagem narrativa e à montagem expressiva. A primeira trata simplesmente da sequência lógica e cronológica dos vários planos utilizados no desenvolvimento da história. A montagem expressiva, por sua vez, diz respeito “às justaposições de planos e tem por finalidade produzir um efeito direto e exato através do choque de duas imagens” (p. 167) e busca revelar por si um sentimento ou uma ideia; não é um meio, mas um fim. Procura “produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador,



fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos” (pp. 167-168).

O crítico francês ainda se refere aos seguintes tipos de montagem: impressionista, alternada, paralela, intelectual, reflexa e vertical. Finaliza sua teoria sobre montagem afirmando que a “narrativa fílmica aparece, portanto, como uma seqüência de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam num perpétuo ultrapassar dialético” (MARTIN, 2004, p. 177).

#### 4.2.3 Cena

As cenas de um filme correspondem às células dramáticas da narrativa. A maioria dos filmes é composta de várias cenas. Ao contrário de um conto, que possui apenas uma célula dramática, dificilmente um filme será composto de apenas uma cena. Mesmo os filmes pequenos, como os publicitários, são gravados com várias cenas. Apenas na linguagem jornalística é possível que alguns eventos sejam documentados com a câmera fixa o tempo todo na mesma posição, o que os caracteriza como vídeos de uma cena apenas.

Galucho<sup>119</sup> define cena tendo em vista o teatro; ao se referir ao cinema, diz que um filme é dividido em cenas tão somente para possibilitar a sua produção:

no âmbito do teatro, a cena faz parte da estrutura externa de um texto dramático e constitui a divisão de um ato. Um ato tem tantas cenas quantas as entradas e saídas de personagens. Assim, uma mesma cena mantém-se enquanto estiverem presentes, no mesmo local, as mesmas personagens. Pode ainda ser uma subdivisão do ato quando o mesmo já se encontra dividido em quadros. *No cinema, a divisão em cenas é um mero suporte para a produção e realização de filmagens.* (Grifo nosso).

É necessário que haja harmonia entre as diversas cenas de um filme, e isso ocorre por meio da “continuidade”. Se não há continuidade, então o filme não passa de uma série de tomadas contíguas, com saltos de eixo, de ação e de tempo.

---

<sup>119</sup> GALUCHO, Isabel. “Cena”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/C/cena.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

Porém, se a continuidade é bem feita, o espectador não é incomodado com cortes, novos ângulos e transições de montagem, tendo a sensação de que o filme foi produzido com apenas uma cena.

Segundo Galucho<sup>120</sup>, em narratologia, o narrador aparentemente se ausenta de um episódio e coloca os personagens em ação numa tentativa de reproduzir ou imitar um discurso real e integral, pois o narrador deseja dar ênfase a esse episódio e, assim, destina um maior espaço para o diálogo entre os personagens. Porém, a busca pela imitação do real soa artificial, pois o narrador jamais se afasta totalmente da cena, considerando-se que é ele quem controla e organiza a ação.

#### 4.2.4 Cenário

Diferentemente da ambientação, que é conotada, subjetiva, o cenário é o espaço denotado, isto é, real e concreto, onde a história é apresentada ao público (no caso de peças teatrais) ou gravada para o cinema e para a televisão. Pode ser composto de elementos físicos e/ou virtuais, variando em cores, texturas, estilos, mobiliário e objetos, de acordo com o perfil psicológico, sociológico e econômico da(s) personagem(ns). Sua finalidade é a caracterização da personagem ou de um grupo de personagens, criando ou recriando seu *habitat*.

Para Martin (2004, pp. 79-80), os cenários podem ser realistas, impressionistas ou expressionistas. Observe-se na citação a seguir a definição apresentada por ele para cada uma das modalidades de cenário:

Realista – não tem outra implicação a não ser a sua própria materialidade, significando apenas aquilo que é.

Impressionista – cenário [natural] (paisagem) é escolhido em função da dominante psicológica da ação, condiciona e reflete, ao mesmo tempo, o drama das personagens; é a *paisagem-estado de alma*, apreciada pelos românticos (grifo do autor).

Expressionista – criado quase sempre artificialmente para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica em ação. O expressionismo se baseia numa visão subjetiva do mundo, expressa pela deformação e estilização simbólicas.

---

<sup>120</sup> GALUCHO, Isabel. "Cena", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/C/cena.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

Portanto, há vários tipos de cenários, como os culturais, históricos, econômicos e outros. Cenários podem ser interiores e exteriores, reais ou construídos no estúdio ou ao ar livre. Os cenários construídos obedecem a necessidades históricas, mas podem ser montados também com intenção simbólica, revelando uma preocupação com a estilização e com a significação. São mais importantes no cinema do que no teatro, onde uma peça pode ser apresentada diante de uma simples cortina, enquanto que no cinema e na televisão se espera um ambiente real e autêntico. Segundo Martin (2004, p. 78), “no cinema, o conceito de cenário compreende também as personagens naturais, tal como as construções humanas.”

#### 4.2.5 Linguagem do filme

Os diálogos a seguir foram extraídos do filme *Orgulho e Preconceito* produzido em 2005 e dirigido por Joe Wright. Keira Knightley e Matthew Macfadyen são os protagonistas (cf. referências). Essa versão vem acompanhada de legendas em inglês e português. Foi verificado que as legendas em inglês nessa produção possuem três possibilidades: a) registram exatamente o que foi dito pelos atores; ou b) estão ligeiramente diferentes; ou c) estão incompletas.

Esta análise tem o objetivo de cotejar a linguagem escrita do romance original com a linguagem falada pelos atores. Esse confronto entre as duas linguagens irá responder à seguinte questão de pesquisa: em razão de se tratar de um filme de época que retrata um romance clássico do século XIX, a linguagem cinematográfica é idêntica à linguagem da obra escrita original?

## I. SRA. BENNET DIZ AO SR. BENNET QUE NETHERFIELD PARK FOI ALUGADO

Linguagem do filme	Linguagem do livro (pp. 11-12)
<i>Mrs. Bennet: — My dear Mr. Bennet, have you heard? Netherfield Park is let at last! Do you not want to know who has taken it?</i>	<i>Mrs. Bennet: — My dear Mr. Bennet, have you heard that Netherfield Park is let at last? Do not you want to know who has taken it?</i>
<i>Mr. Bennet: — As you wish to tell me, my dear, I doubt I have any choice in the matter.</i>	<i>Mr. Bennet: — You want to tell me, and I have no objection to hearing it.</i>
[...]	[...]
<i>Mr. Bennet: — How can that possibly affect them?</i>	<i>Mr. Bennet: — How so? How can it affect them?</i>
<i>Mrs. Bennet: — Mr. Bennet, how can you be so tiresome? You know he must marry one of them.</i>	<i>Mrs. Bennet: — My dear Mr. Bennet, how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them.</i>
<i>Mr. Bennet: — That is his design in settling here?</i>	<i>Mr. Bennet: — Is that his design in settling here?</i>
<i>Mrs. Bennet: — You must go and visit him at once.</i>	<i>Mrs. Bennet: — Design! Nonsense, how can you talk so! But it is very likely that he may fall in love with one of them, and therefore you must visit him as soon as he comes.</i>

Conforme visto na seção 4.2, a linguagem utilizada num filme criado com base numa obra escrita pode ser considerada uma tradução, interpretação ou adaptação. É comum que, em casos assim, ocorram cortes, acréscimos, alterações ou omissões no texto original, tendo em vista a necessidade de se retratar uma obra geralmente extensa numa produção audiovisual com poucas horas de duração.

Num romance, a comunicação e a interação da obra com o leitor e vice-versa são possibilitadas quase que exclusivamente por meio das palavras. As palavras dão vida à narrativa. Diferentemente, num filme, é possível usar amplamente a imagem, reduzindo, com isso, a dependência às palavras. Num romance, as palavras são fundamentais, por exemplo, para descrever as características físicas de um personagem. Num filme, mostra-se a personagem ao público. A linguagem visual é sintética, e a linguagem escrita é analítica.

Se for possível aceitar que a linguagem do filme *Orgulho e Preconceito* (2005) é uma modalidade de tradução da obra original, então é coerente afirmar que nela podem ter sido aplicados, quando necessário, alguns dos procedimentos técnicos da tradução apontados por Vinay e Darbelnet e Barbosa (2004), isto é, transposição, modulação, equivalência, omissão, acréscimo, explicitação, compensação, reconstrução, melhoria etc.

No extrato acima (tabela I), a primeira constatação que pode ser feita é de

ordem visual, isto é, percebe-se que a coluna referente à obra escrita possui mais itens lexicais do que a coluna contendo a linguagem do filme em razão de cortes na linguagem original. Na primeira coluna, há 77 palavras. Na segunda, 107. Porém, há na terceira célula à esquerda mais palavras do que na célula correspondente do lado direito, o que prova que, nem sempre, a linguagem fílmica é reduzida em comparação com a linguagem literária.

Outra diferença diz respeito ao registro da linguagem, ou ao grau de formalidade. Na linguagem escrita, o registro vai do literário ao pessoal. Na linguagem falada, varia do oratório ao familiar. Na segunda célula à esquerda da tabela, a frase “*Do you not want to know who has taken it?*” traz uma marca de informalidade, que é a inversão “*do you not*” em vez de “*do not you*”, conforme consta na coluna à direita, que traz a linguagem formal escrita. A oitava célula à esquerda possui outra característica informal, ou seja, a frase “*that is his design in settling here?*” em vez de “*is that his design in settling here?*”.

## II. ELIZABETH OPINA A RESPEITO DOS HOMENS

Linguagem do filme	Linguagem do livro
<b>Elizabeth:</b> — <i>If every man in the room does not end the evening in love with you, then I'm no judge of beauty.</i>	∅ <sup>121</sup>
<b>Jane:</b> — <i>Or men!</i>	∅
<b>Elizabeth:</b> — <i>No, they are far too easy to judge.</i>	∅
<b>Jane:</b> — <i>They're not all bad.</i>	∅
<b>Elizabeth:</b> — <i>Humorless poppycocks, in my limited experience.</i>	∅
<b>Jane:</b> — <i>One of these days, Lizzy, someone will catch your eye, and then you'll have to watch your tongue.</i>	∅

O diálogo do fragmento constante da tabela II não foi localizado no romance escrito. É uma constatação de que houve um acréscimo em relação à obra original. O mais comum é que ocorram omissões ou apagamentos, tendo em vista a reduzida duração de um filme quando comparada à duração de uma obra escrita. Nesse caso, porém, a roteirista (Deborah Moggach) optou por acrescentar um diálogo entre as irmãs Elizabeth e Jane.

A primeira desdenha (d)os homens, mas a segunda lhe alerta: “qualquer

<sup>121</sup> Para acusar as omissões do filme em relação ao romance, ou deste em relação ao primeiro, foi utilizado o símbolo de vazío (∅).

dia alguém lhe prenderá a atenção, e então você ‘pagará a língua’”. O pressentimento se torna uma verdade a partir do momento que Elizabeth admite que o Sr. Darcy é um homem de conduta ilibada. Ela acaba se apaixonando, embora houvesse dito que ele seria o último indivíduo no mundo com quem poderia um dia se casar.

### III. CHEGADA DO SR. BINGLEY E SR. DARCY AO PRIMEIRO BAILE

Linguagem do filme	Linguagem do livro
<b>Mr. William Lucas:</b> — <i>How good of you to come!</i>	∅
<b>Elizabeth:</b> — <i>Which of the painted peacocks is our Mr. Bingley?</i>	∅
<b>Charlotte:</b> — <i>He’s on the right. On the left is his sister.</i>	∅
<b>Elizabeth:</b> — <i>And the person with the quizzical brow?</i>	∅
<b>Charlotte:</b> — <i>That is his good friend, Mr. Darcy.</i>	∅
<b>Elizabeth:</b> — <i>He looks miserable, poor soul.</i>	∅
<b>Charlotte:</b> — <i>He may be, but poor he most certainly is not.</i>	∅

### IV. FAMÍLIA BENNET É APRESENTADA AO SR. BINGLEY E AO SR. DARCY

Linguagem do filme	Linguagem do livro
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Mr. Bennet, you must introduce him to the girls immediately.</i>	∅
[...]	[...]
<b>Mr. William Lucas:</b> — <i>Mr. Bingley, my eldest daughter, you know. Mrs. Bennet, Miss Jane Bennet, Elizabeth and Miss Mary Bennet.</i>	∅
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>It is a pleasure. I have two others, but they’re already dancing.</i>	∅
<b>Mr. Bingley:</b> — <i>I’m delighted to make your acquaintance.</i>	∅
<b>Mr. William Lucas:</b> — <i>And may I introduce Mr. Darcy of Pemberley in Derbyshire.</i>	∅

Não constam na obra escrita os diálogos das tabelas III e IV. A saudação que o Sr. Lucas faz aos moradores de Netherfield e os comentários que Elizabeth faz a respeito do Sr. Darcy não aparecem no romance. A apresentação da família Bennet ao Sr. Bingley não é relatada no livro da forma como acontece no filme.

## V. JANE E ELIZABETH CONVERSAM COM O SR. BINGLEY DURANTE BAILE

Linguagem do filme	Linguagem do livro
<b>Jane:</b> — <i>How do you like it here in Hertfordshire, Mr. Bingley?</i>	∅
<b>Mr. Bingley:</b> — <i>Very much.</i>	∅
<b>Elizabeth:</b> — <i>The library at Netherfield, I've heard, is one of the finest in the country.</i>	∅
<b>Mr. Bingley:</b> — <i>Yes, it fills me with guilt. I'm not a good reader. I prefer being out of doors. Oh, I mean, I can read, of course. And I'm not suggesting you can't read out of doors, of course.</i>	∅
<b>Jane:</b> — <i>I wish I read more, but there seem to be so many other things to do.</i>	∅
<b>Mr. Bingley:</b> — <i>Yes, that's exactly what I meant.</i>	∅

Durante o primeiro baile mostrado no filme, as irmãs Elizabeth e Jane conversam com o Sr. Bingley a respeito da qualidade da biblioteca de Netherfield e sobre seus hábitos de leitura. Essa interlocução não aparece na narrativa original. O texto da tabela V é mais um acréscimo que a roteirista faz à produção audiovisual.

## VI. ELIZABETH “CONVIDA” O SR. DARCY PARA DANÇAR. É RECHAÇADA

Linguagem do filme	Linguagem do livro (pp. 22-23)
<b>Elizabeth:</b> — <i>Do you dance, Mr. Darcy?</i>	<b>Narrador:</b> — <i>Elizabeth Bennet had been obliged, by the scarcity of gentlemen, to sit down for two dances; and during part of that time, Mr. Darcy had been standing near enough for her to hear a conversation between him and Mr. Bingley, who came from the dance for a few minutes, to press his friend to join it.</i>
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>Not if I can help it.</i>	∅
∅	<b>Mr. Bingley:</b> — <i>Come, Darcy, I must have you dance. I hate to see you standing about by yourself in this stupid manner. You had much better dance.</i>
∅	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room whom it would not be a punishment to me to stand up with.</i>

A tabela VI traz uma tentativa que faz Elizabeth, pouco tempo após o início do primeiro baile (e momentos depois de ser apresentada, no filme, aos

moradores de Netherfield), de se aproximar do Sr. Darcy, que a repele rudemente. Não há na narrativa esse diálogo. Porém, situação semelhante é apresentada no romance pelo narrador observador, que informa que “Elizabeth tinha sido obrigada a ficar sentada durante duas danças em razão da escassez de cavalheiros”.

Após o texto do narrador, há o registro de um diálogo. Nele, o Sr. Darcy se revela tão grosseiro quanto na resposta dada a Elizabeth no filme. Ele diz ao Sr. Bingley que, exceto suas irmãs, dançar com qualquer outra mulher naquele baile seria para ele uma “punição”.

#### VII. SR. BINGLEY ELOGIA AS MULHERES DO BAILE. SR. DARCY DISCORDA

Linguagem do filme	Linguagem do livro (p. 23)
<b>Mr. Bingley:</b> — <i>I've never seen so many pretty girls in my life.</i>	<b>Mr. Bingley:</b> — <i>I never met with so many pleasant girls in my life as I have this evening; and there are several of them you see uncommonly pretty.</i>
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>You were dancing with the only handsome girl in the room.</i>	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>You are dancing with the only handsome girl in the room.</i>
<b>Mr. Bingley:</b> — <i>She is the most beautiful creature I have ever beheld. But her sister Elizabeth is agreeable.</i>	<b>Mr. Bingley:</b> — <i>She is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say very agreeable. Do let me ask my partner to introduce you.</i>
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>Perfectly tolerable. But not handsome enough to tempt me. Return to your partner and enjoy her smiles. You're wasting your time with me.</i>	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>Which do you mean? She is tolerable, but not handsome enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.</i>

Os diálogos da tabela VII se equivalem em relação aos sentidos que transportam. A diferença reside na proporção entre eles. Tendo em vista as características do filme, o texto da coluna que o retrata é bastante conciso na comparação com o texto original. O trecho “[...] *but there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say very agreeable*”, por exemplo, foi reduzido a “[...] *but her sister Elizabeth is agreeable*”. Desprezou-se o detalhe irrelevante de que a moça se encontrava assentada. Omitiu-se também a informação de que era “muito linda”. Manteve-se o fato mais importante, isto é, que se tratava de uma mulher “agradável”.



## VIII. CAROLINE BINGLEY CONVERSA COM O SR. DARCY SOBRE CARTAS

Linguagem do filme	Linguagem do livro (p. 67)
<b>Caroline:</b> — <i>You write uncommonly fast, Mr. Darcy.</i>	<b>Caroline:</b> — <i>You write uncommonly fast.</i>
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>You're mistaken. I write rather slowly.</i>	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>You are mistaken. I write rather slowly.</i>
<b>Caroline:</b> — <i>How many letters you must have occasion to write, Mr. Darcy! Letters of business, too. How odious I should think them.</i>	<b>Caroline:</b> — <i>How many letters you must have occasion to write in the course of a year! Letters of business, too! How odious I should think them!</i>
<b>Darcy:</b> — <i>It is fortunate, then, they fall to my lot instead of yours.</i>	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>It is fortunate, then, that they fall to my lot instead of yours.</i>
<b>Caroline:</b> — <i>Do tell your sister I long to see her.</i>	<b>Caroline:</b> — <i>Pray tell your sister that I long to see her.</i>
<b>Darcy:</b> — <i>I've already told her once.</i>	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>I have already told her so once, by your desire.</i>
<b>Caroline:</b> — <i>I do dote on her.</i>	<b>Caroline:</b> — <i>I am afraid you do not like your pen. Let me mend it for you. I mend pens remarkably well.</i>

À maneira da tabela VII, os sentidos dos diálogos constantes nas colunas na tabela VIII se correspondem, embora o discurso oral do filme seja sucinto em relação ao escrito. A exceção é a última frase pronunciada por Caroline Bingley na célula à esquerda. A expressão *(to) dote on* significa *amar profundamente alguém de tal modo a achar que essa pessoa é perfeita*. É esse o sentimento que Caroline diz sentir pela irmã do Sr. Darcy. No texto original, ela comenta sobre a caneta que o Sr. Darcy usa para escrever uma carta e pede para repará-la. Então, não há nexo entre o que ela proferiu no filme e o que disse no romance.

## IX. SR. DARCY ESCREVE UMA CARTA. ELIZABETH CONVERSA COM ELE

Linguagem do filme	Linguagem do livro (p. 80)
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>I find it hard to forgive the follies and vices of others, or their offences against me. My good opinion, once lost, is lost forever.</i>	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>I cannot forget the follies and vices of others so soon as I ought, nor their offenses against myself. My feelings are not puffed about with every attempt to move them. My temper would perhaps be called resentful. My good opinion once lost, is lost forever.</i>

A tabela IX revela o breve discurso oral do Sr. Darcy no filme em relação à mesma fala registrada no romance. Há também pequenas diferenças entre os dois discursos. Na oralidade, o Sr. Darcy diz que acha “difícil perdoar as loucuras e vícios dos outros, ou suas ofensas” contra ele. Na escrita, ele diz que “não pode esquecer as loucuras e vícios dos outros com a rapidez que deveria, nem suas ofensas” contra ele. Perdoar e esquecer são atitudes diferentes. Além disso, quando diz que

não pode esquecer com a rapidez que deveria, leva o leitor a entender que pode demorar, mas um dia ele esquece.

Diz ainda que seus “sentimentos não se curvam a todas as tentativas de modificá-los”. Finalmente, diz que talvez o seu “temperamento devesse ser chamado de rancoroso”. Após se retratar, ouve de Elizabeth que seu defeito é odiar a todos. Em resposta, o Sr. Darcy diz que o defeito dela é intencionalmente compreender mal a todos.

As diferenças entre o discurso oral do filme e o discurso da obra literária, com a omissão de trechos tão importantes como o que o Sr. Darcy se define, depois é caracterizado por Elizabeth e, finalmente, ele retrata Elizabeth, é uma amostra do quanto se perde ao assistir a um filme com o objetivo de substituição da leitura de uma obra completa. O conteúdo de um filme não pode ser igual ao do texto integral.

#### X. ELIZABETH E SR. DARCY DANÇAM JUNTOS PELA PRIMEIRA VEZ

Linguagem do filme	Linguagem do livro (pp. 120-121)
<b>Elizabeth:</b> — <i>I love this dance.</i>	<b>Narrador:</b> [...] <i>she made some slight observation on the dance. He replied, and was again silent. After a pause of some minutes, she addressed him a second time with [...]</i>
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>Indeed. Most invigorating.</i>	Ø
<b>Elizabeth:</b> — <i>It is your turn to say something. Mr. Darcy. I talked about the dance. Now you ought to remark on the size of the room or the number of couples.</i>	<b>Elizabeth:</b> — <i>It is your turn to say something now, Mr. Darcy. I talked about the dance, and you ought to make some kind of remark on the size of the room, or the number of couples.</i>
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>I'm perfectly happy to oblige. What would you like most to hear?</i>	<b>Narrador:</b> <i>He smiled, and assured her that whatever she wished him to say should be said.</i>
<b>Elizabeth:</b> — <i>That reply will do for present [...]</i>	<b>Elizabeth:</b> — <i>Very well. That reply will do for the present. Perhaps by and by I may observe that private balls are much pleasanter than public ones. But now we may be silent.</i>
<b>Mr. Darcy:</b> — <i>Do you talk as a rule while dancing?</i>	<b>Mr. Darcy:</b> — <i>Do you talk by rule, then, while you are dancing?</i>
<b>Elizabeth:</b> — <i>No. No, I prefer to be unsociable and taciturn. Makes it all so much more enjoyable, don't you think?</i>	<b>Elizabeth:</b> — <i>Sometimes. One must speak a little, you know. It would look odd to be entirely silent for half an hour together; and yet for the advantage of some, conversation ought to be so arranged, as that they may have the trouble of saying as little as possible.</i>

Na tabela X, percebe-se que houve alguns acréscimos no filme em comparação com o romance. Outra diferença diz respeito às vozes do discurso. No extrato acima, tanto Elizabeth quanto o Sr. Darcy proferem sentenças que, no

romance, foram consignadas pelo narrador. Para ser exequível tendo em consideração as particularidades do filme, o seu discurso é resumido em relação ao discurso escrito.

#### XI. ELIZABETH E SR. DARCY FALAM SOBRE O SR. WICKHAM

Linguagem do filme	Linguagem do livro (pp. 122-125)
<i>Elizabeth: — He's been so unfortunate as to lose your friendship. And I dare say that's an irreversible event?</i>	<i>Elizabeth: — He has been so unlucky as to lose your friendship, and in a manner which he is likely to suffer from all his life.</i>
[...]	[...]
<i>Mr. Darcy: — It is. Why do you ask such a question?</i>	<i>Mr. Darcy: — May I ask to what these questions tend?</i>
<i>Elizabeth: — To make out your character, Mr. Darcy.</i>	<i>Elizabeth: — Merely to the illustration of your character. I am trying to make it out.</i>
<i>Mr. Darcy: — What have you discovered?</i>	<i>Mr. Darcy: — And what is your success?</i>
<i>Elizabeth: — Very little. I hear such different accounts of you as puzzle me exceedingly.</i>	<i>Elizabeth: — I do not get on at all. I hear such different accounts of you as puzzle me exceedingly.</i>
<i>Mr. Darcy: — I hope to afford you more clarity in the future.</i>	<i>Mr. Darcy: — I can readily believe that reports may vary greatly with respect to me; and I could wish, Miss Bennet, that you were not to sketch my character at the present moment, as there is reason to fear that the performance would reflect no credit on either.</i>
∅	<i>Elizabeth: — But if I do not take your likeness now, I may never have another opportunity.</i>
∅	<i>Mr. Darcy: — I would by no means suspend any pleasure of yours.</i>

O discurso da célula da esquerda da tabela XI é necessariamente sintético em relação à coluna da direita; porém, os sentidos de ambos são equivalentes. Ao final, há omissões na coluna do filme. O que se pode perceber em todas as comparações feitas até aqui é que, às vezes, há uma preocupação da roteirista em adequar o discurso oral à maneira como as pessoas falavam na Inglaterra no ano de produção do filme (2005), tendo em vista que a linguagem da obra escrita é aquela utilizada entre os anos de 1797 a 1813, quando o livro foi escrito, revisado e publicado.

No entanto, essa adequação (contrações em algumas conjugações verbais, uso de palavras mais modernas, quebra do paradigma das frases interrogativas etc.) ocorre muito cuidadosamente, pois era necessário manter um padrão elevado de linguagem, ainda que oral, tendo em vista a expectativa do público que provavelmente teria interesse em assistir ao filme.

## XII. ELIZABETH RECHAÇA PROPOSTA DE CASAMENTO DO SR. COLLINS

Linguagem do filme	Linguagem do livro (pp. 145-146)
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Mr. Bennet, we're all in an uproar! You must come and make Lizzie marry Mr. Collins.</i>	<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Oh! Mr. Bennet, you are wanted immediately; we are all in an uproar. You must come and make Lizzy marry Mr. Collins, for she vows she will not have him, and if you do not make haste he will change his mind and not have her.</i>
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>Er?</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>I have not the pleasure of understanding you. Of what are you talking?</i>
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Mr. Collins has proposed to Lizzie, but she vowed she will not have him, and now the danger is Mr. Collins may not have Lizzie.</i>	<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Of Mr. Collins and Lizzy. Lizzy declares she will not have Mr. Collins, and Mr. Collins begins to say that he will not have Lizzy.</i>
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>What am I to do?</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>And what am I to do on the occasion? It seems an hopeless business.</i>
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Well, come and talk to her. Now!</i>	<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Speak to Lizzy about it yourself. Tell her that you insist upon her marrying him.</i>
[...]	[...]
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>So, you mother insists on you marrying Mr. Collins.</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>Your mother insists upon your accepting it. Is it not so, Mrs. Bennet?</i>
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Yes, or I shall never see her again.</i>	<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Yes, or I will never see her again.</i>
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>From this day onwards, you must be a stranger to one of your parents.</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>An unhappy alternative is before you, Elizabeth. From this day you must be a stranger to one of your parents.</i>
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>Who will maintain you when your father is dead?</i>	∅
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>Your mother will never see you again if you do not marry Mr. Collins, and I will never see you again if you do.</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>Your mother will never see you again if you do not marry Mr. Collins, and I will never see you again if you do.</i>

Na tabela XII, há apenas um aditamento de discurso que não está presente na narrativa (*who will maintain you when your father is dead?*). Essa preocupação da Sra. Bennet com o sustento da filha Elizabeth ocorre num outro contexto da narrativa, algum tempo depois, quando ela lhe diz:

*[...] but I tell you, Miss Lizzy, if you take it into your head to go on refusing every offer of marriage in this way, you will never get a husband at all — and I am sure I do not know who is to maintain you when your father is dead. I*

*shall not be able to keep you — and so I warn you.* (Capítulo 20, p. 149).<sup>122</sup>

A roteirista do filme inseriu no discurso da tabela XII parte da exortação acima, proferida pela Sra. Bennet e destinada a Elizabeth, ao perceber que a advertência, embora fisicamente distante do diálogo na obra original, se harmoniza perfeitamente com a cena.

### XIII. SR. DARCY FAZ A PRIMEIRA PROPOSTA DE CASAMENTO A ELIZABETH

Linguagem do filme	Linguagem do livro (pp. 243-245)
<i>Mr. Darcy: — Miss Elizabeth. I have struggled in vain and I can bear it no longer. These past months have been a torment. I came to Rosings with the single object of seeing you. I had to see you. I have fought against my better judgement, my family's expectation, the inferiority of your birth, my rank and circumstances — all these things — but I am willing to put them aside and ask you to end my agony.</i>	<i>Mr. Darcy: — In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you.</i>
<i>Elizabeth: — I don't understand.</i>	<i>Elizabeth: — In such cases as this, it is, I believe, the established mode to express a sense of obligation for the sentiments avowed, however unequally they may be returned. It is natural that obligation should be felt, and if I could feel gratitude, I would now thank you. But I cannot—I have never desired your good opinion, and you have certainly bestowed it most unwillingly. I am sorry to have occasioned pain to anyone. It has been most unconsciously done, however, and I hope will be of short duration. The feelings which, you tell me, have long prevented the acknowledgment of your regard, can have little difficulty in overcoming it after this explanation.</i>
<i>Mr. Darcy: — I love you. Most ardently. Please do me the honour of accepting my hand.</i>	<i>Mr. Darcy: — And this is all the reply which I am to have the honour of expecting! I might, perhaps, wish to be informed why, with so little endeavour at civility, I am thus rejected. But it is of small importance.</i>

O discurso da tabela XIII revela um dos momentos mais importantes do filme e da obra literária escrita, isto é, a primeira proposta de casamento feita pelo

<sup>122</sup> “[...] mas eu vou lhe dizer uma coisa, miss Lizzy: se você continuar a recusar todas as propostas de casamento deste modo, nunca encontrará um marido. E eu não sei quem vai sustentá-la depois que o seu pai morrer. Eu não posso, estou lhe avisando”. (Tradução de Lúcio Cardoso, p. 134. Cf. referências).

Sr. Darcy a Elizabeth. Na coluna da esquerda, que traz o discurso do cinema, o Sr. Darcy expõe longamente a sua luta em vão dos últimos meses em razão de amar uma pessoa inferior a ele. Diz estar disposto a ignorar as desigualdades e pede a Elizabeth que ponha fim em sua agonia.

Diferentemente dos extratos anteriores, nessa primeira célula o discurso do filme é bem mais extenso do que o discurso escrito correspondente, em que o Sr. Darcy diz poucas palavras e é interrompido por Elizabeth. Na segunda célula do discurso oral, Elizabeth diz apenas: “eu não compreendo”. E o Sr. Darcy diz: “eu te amo. O mais ardentemente. Por favor, me dê a honra de aceitar a minha mão”.

Na segunda célula da coluna à direita, que registra o discurso da obra escrita, Elizabeth, contrariamente ao pouco que disse no filme, faz um longo discurso para o Sr. Darcy. Diz-lhe que os costumes recomendam o agradecimento em casos assim, mesmo que não se sinta o mesmo. Que se sentisse gratidão, agradeceria, mas que nunca desejou que o Sr. Darcy tivesse uma boa opinião sobre ela. Desculpa-se por ter causado dor a quem quer que seja, e finaliza dizendo-lhe que os mesmos sentimentos que o impediram de mostrar afeição por ela se encarregarão de ajudá-lo a superar o que diz sentir agora. Em outras palavras, não o aceita. O Sr. Darcy, diferentemente do que diz no filme, comenta o tipo de resposta que obteve e deseja saber qual o motivo de sua rejeição sem a menor cortesia por parte de Elizabeth.

Na tabela XIII, tem-se uma amostra de que, às vezes, a roteirista dá muita ênfase a partes do filme que na obra original não tiveram tanto destaque, e, às vezes, faz o contrário, como nas participações de Elizabeth no filme e no romance retratadas na tabela acima. Outro fato que deve ser considerado é que os sentidos se equivalem unicamente nas primeiras células das duas colunas.

#### XIV. SR. DARCY FAZ A SEGUNDA PROPOSTA DE CASAMENTO A ELIZABETH

Linguagem do filme	Linguagem do livro p. 454-455
<i>Elizabeth: — I couldn't sleep.</i>	∅
<i>Mr. Darcy: — Nor I. My aunt...</i>	∅
<i>Elizabeth: — Yes, she was here.</i>	∅
<i>Mr. Darcy: — How can I ever make amends for such behavior?</i>	∅

<i>Elizabeth: — After what you have done for Lydia, and I suspect for Jane also, it is I who should be making amends.</i>	<i>Elizabeth: — I can no longer help thanking you for your unexampled kindness to my poor sister. Ever since I have known it, I have been most anxious to acknowledge to you how gratefully I feel it. Were it known to the rest of my family, I should not have merely my own gratitude to express.</i>
∅	<i>Mr. Darcy: — I am sorry, exceedingly sorry, that you have ever been informed of what may, in a mistaken light, have given you uneasiness. I did not think Mrs. Gardiner was so little to be trusted.</i>
∅	<i>Elizabeth: — You must not blame my aunt. Lydia's thoughtlessness first betrayed to me that you had been concerned in the matter; and, of course, I could not rest till I knew the particulars. Let me thank you again and again, in the name of all my family, for that generous compassion which induced you to take so much trouble, and bear so many mortifications, for the sake of discovering them.</i>
<i>Mr. Darcy: — you must know. Surely you must know it was all for you. You are too generous to trifle with me. I believe you spoke with my aunt last night and this taught me to hope, as I'd scarcely allowed myself before. If your feelings are still what they were last April then tell me so at once. My affections and wishes have not changed. But one word from you will silence me forever. If, however, your feelings have changed, I would have to tell you, you have bewitched me, body and soul. And I love, I love, I love you. I never wish to be parted from you from this day on.</i>	<i>Mr. Darcy: — If you will thank me, let it be for yourself alone. That the wish of giving happiness to you might add force to the other inducements which led me on, I shall not attempt to deny. But your family owe me nothing. Much as I respect them, I believe I thought only of you. You are too generous to trifle with me. If your feelings are still what they were last April, tell me so at once. My affections and wishes are unchanged, but one word from you will silence me on this subject for ever.</i>
<i>Elizabeth: — Well, then. Your hands are cold...</i>	∅

A tabela XIV registra o clímax da história tanto no filme quanto no romance, quando Elizabeth aceita silenciosamente o Sr. Darcy em casamento. Essa sucumbência ao amor é demonstrada com ela beijando-lhe as mãos gélidas. Nada mais que isso, em fidelidade ao romance de Jane Austen, tendo em vista que, apesar de intensamente romântico, é uma obra sutil, sem descrições de olhares fulminantes, corpos entrelaçados, beijos arrebatadores ou alusões a cenas sexuais.

Numa comparação entre essa cena do filme e a história do livro, percebe-se que muito do que foi dito no filme não confere ou não consta no texto original e vice-versa. Há partes no filme em que o discurso foi amplo e seu equivalente no livro nem tanto, ocorrendo o mesmo na comparação livro e filme.

## XV. ELIZABETH FALA COM SR. BENNET SOBRE SEU AMOR PELO SR. DARCY

Linguagem do filme	Linguagem do livro (pp. 467-468)
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>Lizzy, are you out of your senses? I thought you hated the man!</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>Are you out of your senses, to be accepting this man? Have not you always hated him?</i>
<b>Elizabeth:</b> — <i>No, papa.</i>	<b>Narrador:</b> — <i>How earnestly did she then wish that her former opinions had been more reasonable, her expressions more moderate! It would have spared her from explanations and professions which it was exceedingly awkward to give; but they were now necessary, and she assured him, with some confusion, of her attachment to Mr. Darcy.</i>
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>He is rich, to be sure. You will have more fine carriages than Jane. But will that make you happy?</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>He is rich, to be sure, and you may have more fine clothes and fine carriages than Jane. But will they make you happy?</i>
<b>Elizabeth:</b> — <i>Have you no other objection than your belief in my indifference?</i>	<b>Elizabeth:</b> — <i>Have you any other objection than your belief of my indifference?</i>
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>None at all. We all know him to be a proud, unpleasant sort of fellow, but this would be nothing if you really liked him.</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>None at all. We all know him to be a proud, unpleasant sort of man; but this would be nothing if you really liked him.</i>
<b>Elizabeth:</b> — <i>I do like him. I love him. He's not proud. I was wrong. I was entirely wrong about him. You don't know, papa, if I told you what he was really like, what he's done...</i>	<b>Elizabeth:</b> — <i>I do, I do like him. I love him. Indeed he has no improper pride. He is perfectly amiable. You do not know what he really is; then pray do not pain me by speaking of him in such terms.</i>
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>What has he done?</i>	∅

Os diálogos de cada coluna da tabela XV se equivalem, com exceção de quando Elizabeth responde à pergunta do pai se ela estava fora de seu juízo ao aceitar o Sr. Darcy, pessoa que, para ele, ela sempre odiou. No filme, ela responde: “não, papai”, isto é, “eu não estou louca”. No romance, Elizabeth não responde a esses questionamentos do seu pai. Quem o faz é o narrador. A última célula da direita não registra, como a da esquerda correspondente, uma fala do Sr. Bennet, pois no romance Elizabeth não revela o que o Sr. Darcy fez por Lydia e Wickham. Novamente, quem o faz é o narrador.



## XVI. SR. DARCY AGUARDA ELIZABETH APÓS CONVERSA COM SR. BENNET

Linguagem do filme	Linguagem do livro
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>But she doesn't like him. I thought she didn't like him.</i>	∅
<b>Jane:</b> — <i>So did I. So did we all. We must have been wrong.</i>	∅
<b>Mrs. Bennet:</b> — <i>It wouldn't be the first time, would it?</i>	∅
<b>Jane:</b> — <i>No.</i>	∅

O diálogo da tabela XVI, mantido entre a Sra. Bennet e sua filha mais velha (Jane), não existe no romance. Ele ocorre, no filme, após a notícia de que Elizabeth havia aceitado o Sr. Darcy em casamento. É um acréscimo em relação ao texto original que demonstra a surpresa de mãe e filha diante de uma notícia tão inesperada, pois elas imaginavam (corretamente) que Elizabeth odiava o Sr. Darcy. Porém, os sentimentos de ambos mudaram.

## XVII. ELIZABETH E SR. BENNET FALAM SOBRE O ENVOLVIMENTO DO SR. DARCY NO CASAMENTO DE LYDIA

Linguagem do filme	Linguagem do livro (p. 469)
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>I could not have parted with you, my Lizzy, to anyone less worthy.</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>I could not have parted with you, my Lizzy, to anyone less worthy.</i>
[...]	[...]
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>Good Lord! I must pay him back.</i>	<b>Mr. Bennet:</b> — <i>I shall offer to pay him tomorrow; he will rant and storm about his love for you, and there will be an end of the matter.</i>
<b>Elizabeth:</b> — <i>No, you mustn't tell anyone. He wouldn't want it. We misjudged him, papa, me more than anyone – in every way, not just in this matter. I've been nonsensical. He's been a fool, about Jane, about so many other things, but then so have I. You see, he and I are... he and I are so similar. We're both so stubborn. Papa...</i>	∅
<b>Mr. Bennet:</b> — <i>You really do love him, don't you?</i>	∅

<i>Elizabeth: — Very much.</i>	∅
<i>Mr. Bennet: — I cannot believe that anyone can deserve you, but it seems I am overruled. So, I heartily give my consent.</i>	<i>Mr. Bennet: — Lizzy, I have given him my consent. He is the kind of man, indeed, to whom I should never dare refuse anything, which he condescended to ask. I now give it to you, if you are resolved on having him. But let me advise you to think better of it. I know your disposition, Lizzy. I know that you could be neither happy nor respectable, unless you truly esteemed your husband; unless you looked up to him as a superior. Your lively talents would place you in the greatest danger in an unequal marriage. You could scarcely escape discredit and misery. My child, let me not have the grief of seeing you unable to respect your partner in life. You know not what you are about.</i>
<i>Mr. Bennet: — If any young men come for Mary or Kitty then for Heaven's sake send them in. I am quite at my leisure.</i>	<i>Mr. Bennet: — If any young men come for Mary or Kitty, send them in, for I am quite at leisure.</i>

Os discursos das células da tabela XVI se equivalem em termos de sentido, exceto, sobretudo, quando Elizabeth pede ao Sr. Bennet para não dizer nada a ninguém sobre a despesa paga pelo Sr. Darcy em favor de Lydia e Wickham, nem que ele irá pagar os custos ao Sr. Darcy. Não existe esse trecho no romance.

A análise realizada por meio do confronto entre os discursos inseridos nas tabelas I a XVI revela: a) o filme é bastante fiel à obra original; b) os discursos do filme e do romance são equivalentes em termos de sentido, embora sejam mais sucintos no cinema em razão da duração do filme; c) a linguagem utilizada no filme não é idêntica à linguagem da obra escrita original, mas é extremamente semelhante; c) o registro da linguagem falada pode ser classificado como formal, considerando que a ocorrência de desvios desse padrão é muito inexpressiva.

Não há a ocorrência de gírias, jargões ou clichês no discurso oral dos personagens. Percebe-se que são poucas as contrações verbais e raras as inversões aos padrões das frases interrogativas no idioma inglês, sendo essas as únicas características de informalidade presentes no discurso do filme.

## CONCLUSÃO

Toda conclusão é uma releitura que se esforça para retrazar o caminho aberto, balizado e articulado pela introdução, mas cujo percurso mostrou-se parcialmente diferente daquilo que estava inicialmente previsto.

(Antoine Berman)

O objeto de estudo desta investigação foi o romance *Orgulho e Preconceito*, da escritora inglesa Jane Austen. O objetivo geral da pesquisa foi: a) cotejar entre si três traduções em Língua Portuguesa da obra citada, contrastando-as com a obra original; b) comparar a linguagem cinematográfica do filme homônimo, versão de 2005, dirigido por Joe Wright, com a linguagem original da obra literária em análise.

Para alcançar o objetivo do trabalho, primeiramente tratou-se da tradição na literatura inglesa, segundo a visão de T. S. Eliot. Depois, discorreu-se sobre as características de uma obra clássica de acordo com o entendimento de Ítalo Calvino. Em seguida, foram abordados aspectos referentes à vida e obra de Austen, com base em diversos estudiosos da escritora inglesa.

Na fundamentação teórica, foram apresentados objetivamente os principais métodos e procedimentos técnicos da tradução desenvolvidos desde a Antiguidade até a contemporaneidade, numa linha do tempo que tem início em São Jerônimo (século IV d.C.), passa por Schleiermacher, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Jakobson, Berman e termina em Derrida, em 2000. Ainda sobre abordagens de tradução, foram inseridos no trabalho um ensaio de Katharina Reiss e outro de Antoine Berman, traduzidos integralmente da Língua Inglesa.

Em relação à prática da tradução, inicialmente foi desenvolvida uma seção à parte dedicada à tradução literal, na qual foram demonstrados alguns exemplos dessa modalidade de tradução, tendo como fonte de comparação a obra original e uma das três traduções exploradas neste estudo. Nas seções posteriores, foram realizadas três análises contrastivas: a primeira abordou o tema tradução semântica e tradução comunicativa; a segunda versou sobre itens específicos de cultura (IECs), domesticação, estrangeirização e procedimentos técnicos de tradução; a terceira, já no capítulo dedicado à literatura e cinema, traçou um paralelo entre a linguagem do filme e a linguagem literária original em Língua Inglesa.

A investigação revelou que *Orgulho e Preconceito* é um romance imortal, pois renasce, de tempos em tempos, nas traduções, nos filmes, em cada encenação teatral ou nas minisséries produzidas para a televisão; essa obra se atualiza com o passar do tempo, demonstrando que é, acima de tudo, uma arte universal, atemporal e não espacial. Ademais, é uma obra que se insere completa e legitimamente na tradição literária ocidental, tendo em vista que possui todas as características canônicas apontadas por Ítalo Calvino na obra *Por que ler os clássicos*.

A respeito dos métodos, abordagens e procedimentos técnicos de tradução, o estudo mostrou que não há consenso sequer em relação ao termo tradução. Não há, igualmente, qualquer texto clássico que defina o que é uma tradução. Portanto, é uma atividade que ainda carece de uma identidade. Apesar disso, pode-se dizer que as discussões a respeito dela sempre giram em torno das mesmas dicotomias: tradução da palavra ou tradução do sentido; fidelidade ao autor ou ao leitor; e nacionalização ou estrangeirização.

Conteúdo e forma fazem parte de outra discussão que está sempre presente nos escritos sobre tradução, pois há o grupo dos teorizadores que defendem a manutenção na tradução dos sentidos do texto original e há o grupo daqueles que lutam pela manutenção da forma do original na tradução.

Não há, enfim, o método ou um método, um procedimento ou a combinação de várias técnicas tradutórias que contemple e solucione todos os problemas possíveis de surgir nas mais variadas situações de tradução. Não obstante, a tradução é algo plenamente exequível, de modo que estão equivocados os teóricos radicais que afirmam o contrário. A variedade de obras traduzidas e disponíveis no mercado é a prova de que traduzir é uma atividade perfeitamente executável.

Este trabalho apontou que traduzir requer, fundamentalmente, o completo domínio das línguas-fonte e língua-meta. Ademais, é essencial ter o dom ou talento de escritor, sobretudo para a tarefa de tradução de obras literárias. E finalmente, uma vasta cultura humanística, que possibilite a avaliação de “estilos, fases, tempos e adequações”. Em outras palavras, para realizar um trabalho de qualidade inquestionável, o tradutor precisa ter competências que excedam ao conhecimento profundo das línguas envolvidas. É crucial que tenha um amplo domínio da especialidade do autor, isto é, se a tradução envolve uma obra literária, é necessário

que domine a arte de escrever literariamente. Além disso, é essencial que possua uma abrangente cultura geral.

Sobre a tradução literal, o estudo demonstrou que ela não é encontrada facilmente em textos literários, sobretudo em trechos maiores como parágrafos ou capítulos. É provável que esse tipo de tradução seja mais proficiente com outras variedades de linguagem, como a denotativa, transparente e de sentido único, utilizada em documentos. Embora para Vinay e Darbelnet a tradução literal seja, em tese, uma solução completa em si mesma, única e reversível, pois a retradução traria de volta os sentidos integrais do texto original, o seu resultado pode não ser o mais apropriado, principalmente se língua-fonte e língua-meta pertencerem a famílias linguísticas diferentes.

A análise revelou que a tradução da Editora Martin Claret, em todos os confrontos realizados, é a mais literal de todas, pois nela foram preservados, nos trechos tomados para exemplificação, os sentidos, a forma do texto original e a ordem das palavras e frases, de modo que o tradutor se manteve fiel ao texto-fonte.

Acerca da tradução semântica, o cotejo de fragmentos de duas traduções com o texto original de *Orgulho e Preconceito* concluiu que a tradução de Roberto Leal Ferreira para a Editora Martin Claret é a que mais se aproxima da linguagem-fonte, tendo em vista que o tradutor mencionado se mantém dentro dos limites consignados pela autora, procurando, na maior parcela do trabalho tradutório, não remover ou acrescentar qualquer sentido da/à obra original.

No que concerne aos itens específicos de cultura (IECs), a investigação mostrou que eles são poucos na obra original, e da mesma forma nas traduções avaliadas. Aqueles que aparecem estão relacionados a nomes de lugares, como Longbourn, Gracechurch Street, Epsom, Clapham e outros. Todos eles permaneceram como estão no texto original, pois embora alguns pudessem ser traduzidos (Gracechurch Street por Rua da Igreja da Graça, por exemplo), os tradutores decidiram deixá-los inalterados.

Sobre estrangeirização e domesticação, os exemplos são escassos nos trechos analisados nesta pesquisa e aparecem sobretudo nos títulos (*mr.*, *mrs.* e *miss*) que antecedem os nomes dos personagens na tradução de Lúcio Cardoso, da Editora Civilização Brasileira. No que respeita à domesticação, os mesmos títulos foram traduzidos por Ferreira e Corvisieri, das editoras Martin Claret e Best Seller, respectivamente.

A respeito da linguagem do filme em contraste com a linguagem literária da obra em investigação, a análise revelou que: a) o filme é bastante fiel à obra original em termos da mensagem objetivada pela autora; b) os discursos do filme e do romance são equivalentes acerca do sentido, embora mais sucintos no cinema em razão da duração do filme; c) a linguagem do filme não é idêntica à linguagem da obra escrita original, mas é extremamente semelhante; c) o registro da linguagem falada deve ser classificado como formal, considerando que a ocorrência de desvios desse padrão é muito inexpressiva.

Não há a ocorrência de gírias, jargões ou clichês no discurso oral dos personagens. São poucas as contrações verbais e raras as inversões aos padrões das frases interrogativas no idioma inglês, sendo essas as únicas características de informalidade presentes escassamente no discurso do filme.

Esta pesquisa revelou que é possível utilizar a obra *Orgulho e Preconceito* como uma espécie de laboratório para a prática dos procedimentos técnicos de tradução apontados por Vinay e Darbelnet e por Barbosa. Por meio da recepção individual de cada um dos tradutores das três obras traduzidas para a Língua Portuguesa e contrastadas com a obra original, foi possível localizar vários procedimentos utilizados pelos tradutores, como, por exemplo, acréscimos, apagamentos, omissões, explicitações, melhorias, empréstimos (*chaise, loo, lady, gentleman, mr., mrs., miss etc.*), traduções literais, transposições, modulações, equivalências e adaptações. O único procedimento de tradução não identificado nas traduções foi o decalque.

A relação entre tradução, linguagem do romance e linguagem cinematográfica, geralmente conflituosa, se mostrou harmônica no paralelo entre *Pride and Prejudice*, o filme e *Orgulho e Preconceito*, tendo em vista que as traduções realizadas por Lúcio Cardoso, Enrico Corvisieri e Roberto Leal Ferreira, e também a linguagem da roteirista, conseguiram trasladar para a língua-meta e para o filme, sem perdas aparentes, os sentidos da obra original.

Esta pesquisa representa o trabalho, a interpretação e o julgamento de um único indivíduo entre os bilhões de habitantes do planeta Terra. Além disso, sua referência é o mês de março do ano de 2012. Amanhã, um novo trabalho poderá suscitar um entendimento diferente e outro ponto de vista. Trata-se de uma investigação que não tem o objetivo de ser conclusiva, pois a “exaustão” de um campo do saber, além de ser ilusória, pode representar um conformismo nocivo para

a humanidade.

Portanto, não deve existir, no meio acadêmico, o interesse ou a busca por uma unanimidade de pensamento ou por resultados definitivos a respeito de qualquer área do conhecimento. Eles são quimeras, além de serem danosos. É salutar para o conhecimento que outros indivíduos prossigam no aprofundamento dos estudos aqui anunciados. A pesquisa deve ter curso livre e ser permanente.

## REFERÊNCIAS IMPRESSAS E VIRTUAIS

ALVES, Jorge. "Narrador", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=65&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=65&Itemid=2)>. Acesso em: 12 jul. 2011.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. *Memórias de Jane Austen*. [S.l.: s.n.], 1870.

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: CRW Publishing Limited, 2003.

\_\_\_\_\_. *Orgulho e Preconceito*. Tradução de Lúcio Cardoso. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. *Orgulho e Preconceito*. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Best Seller, 2009.

\_\_\_\_\_. *Orgulho e Preconceito*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução: Uma Nova Proposta*. 2. ed. Campinas (SP): Pontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perroné-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. *A Prova do Estrangeiro*. Cultura e Tradução na Alemanha Romântica. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru-SP: Edusc, 2002.

BRITO, João Batista de. Literatura no cinema. Disponível em:  
<[http://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/.../literatura\\_no\\_cinema...](http://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/.../literatura_no_cinema...)>. Acesso em: 13 dez. 2011.



CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1993. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_1/porque/index09.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/porque/index09.html)>. Acesso em: 26 abr. 2011.

CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CUNHA, Celso. *Gramática do português contemporâneo*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares, 1976.

DE MAN, Paul. Conclusões: A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin. In: DE MAN, Paul. *A Resistência à Teoria*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989, pp. 101-124.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Adaptação criativa: As horas, de Stephen Dalry. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/001.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

ELIOT, Thomas Stearns. A tradição e o talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.

\_\_\_\_\_. Tradition and the individual talent. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/eliot.html>>. Acesso em: 17 mar. 2011.

ENTWISTLE, William James; GILLET, Eric. *Historia de la literatura inglesa: de los orígenes a la actualidad*. Ciudad de México: [s.n.], 1955.

EVANS, Ifor. *História da Literatura Inglesa*. Lisboa: Edição 70, 1976.

FERREIRA, Marcos Aurélio de Araújo. Linguagem Fílmica: Fundamentando as Práticas de Desenvolvimento Profissional. Disponível em: <[http://www.formareassociados.com.br/admin/publicacoes/AE\\_Linguagem\\_F%C3%ADlmica.pdf](http://www.formareassociados.com.br/admin/publicacoes/AE_Linguagem_F%C3%ADlmica.pdf)>. Acesso em: 31 ago. 2011.

FILHO, Domício Proença. *A Linguagem Literária*. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios.

FURLAN, Mauri. Possibilidade(s) de Tradução(ões). Disponível em: <[www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5379/4925](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5379/4925)>. Acesso em: 01 ago. 2011.

GALUCHO, Isabel. "Cena", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/C/cena.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Translations. In: VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004.

GUIMARÃES, Rafael. Acordes de uma obra-prima. Disponível em: <<http://www.entrelinhas.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=10>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

HERMANS, Theo. The Task of the Translator in the European Renaissance: Explorations in a Discursive Field. Disponível em: <[http://eprints.ucl.ac.uk/955/1/97\\_Task\\_Translator\\_Renaissance.pdf](http://eprints.ucl.ac.uk/955/1/97_Task_Translator_Renaissance.pdf)>. Acesso em: 02 jun. 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1989?], pp. 63-72.

\_\_\_\_\_. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, L. *The translation studies reader*. New York and London: Routledge, 2000, pp. 113-118.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 2002.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. pp. 62-97.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2004.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. A Instrumentalidade do Modelo Descritivo para a Análise de Traduções: O Caso dos Hamlets Brasileiros. 1999. 318 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MCDOWALL, David. *An Illustrated History of Britain*. Singapore: Longman Singapore Publishers Pte Ltd., 1994.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

ORGULHO e preconceito. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster. Intérpretes: Keira Knightley; Matthew Macfadyen; Rosamund Pike; Simon Woods; Donald Sutherland; Brenda Blethyn; Talulah Riley; Jena Malone; Carey Mulligan; Judi Dench; Kelly Reilly; Rupert Friend; Tom Hollander; Tamzin Merchant; Rosamund Stephen e outros. Roteiro: Deborah Moggach. Música: Dario Marianelli. [S.l.]: Universal Pictures, 2005. 1 DVD (127 min), widescreen, colorido, 35mm. Baseado no romance *Pride and Prejudice*, de Jane Austen.

POE, Edgar Allan. A Queda da Casa de Usher. Disponível em: <[http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/A\\_Queda\\_da\\_Casa\\_de\\_Usher.pdf](http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/A_Queda_da_Casa_de_Usher.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2011.

POUILLON, Jean. *Tempo no Romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

ROBINSON, Douglas Hill (Org.). *Western Translation theory: from Herodotus to Nietzsche*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2002.

SILVA, Marcos Roberto Leite da. Ética, estética e experiência formativa: possibilidades da *Bildung* no presente. Disponível em: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Educacao/Dissertacoes/silva\\_mrl\\_dr\\_mar.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Educacao/Dissertacoes/silva_mrl_dr_mar.pdf)>. Acesso em: 14 mai. 2011.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 21.

STROZZI, Gina Valbão. Experiência Erótica e Religiosa em Georges Bataille. Disponível em: <[http://www.revistaancora.com.br/revista\\_3/04.pdf](http://www.revistaancora.com.br/revista_3/04.pdf)>. Acesso em: 28 mar. 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. 2. ed. Campinas-SP: Papyrus, 2002.

VENUTI, Lawrence. *Translator's Invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *The translation studies reader*. New York and London: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *The translation studies reader*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004.

VICENTINI, Albertina *et al.* Questões de Tradução. In: TradTerm — Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia — FFLCH/USP —, v. 14, 2008, pp. 177-192.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WIND, Tonia Leigh. Mosaicos de Culturas de Leitura e Desafios da Tradução na Literatura Infantil. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2011.