

Coleção **TRADUSP**

**VOLUME I**



**Estudos Tradutológicos**  
*Primeiros Passos*

**CITRAT**  
**USP**

**Organizadoras:**  
*Adriana Zavaglia*  
*Bárbara Zocal da Silva*  
*Thais Marçal Passos Sarmento*

VOLUME I



**Estudos Tradutológicos**  
*Primeiros Passos*

**Organizadoras:**

*Adriana Zavaglia*

*Bárbara Zocal da Silva*

*Thais Marçal Passos Sarmiento*



---

© dos autores

**1ª edição:** 2016

**Projeto gráfico:** Orbe

**Revisão:** Adriana Zavaglia, Bárbara Zocal da Silva, Thais Marçal Passos Sarmento

**Editoração eletrônica:** Jessica Fernanda de Lima Borges

**Apoio:**

TRADUSP – Pós-Graduação em Estudos da Tradução/USP

CITRAT – Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia  
da FFLCH/USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
da Universidade de São Paulo

*Secretária:* Sandra de Albuquerque Cunha

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Sala 267-A

Cidade Universitária, São Paulo-SP – CEP: 05508-010

Tel.: (11) 3091-3764

citrat@usp.br – <http://citrat.fflch.usp.br>

Catálogo na Publicação (CIP) Serviço  
de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

E79 Estudos tradutológicos [recurso eletrônico] : primeiros passos – volume I  
/ organizadoras: Adriana Zavaglia, Bárbara Zocal da Silva, Thais  
Marçal Passos Sarmento. -- São Paulo : CITRAT/FFLCH/USP, 2016.  
2150,4 Kb ; PDF. – (Coleção TRADUSP)

ISBN 978-85-7506-275-3

1. Tradução (Estudo). 2. Linguística aplicada. I. Zavaglia, Adriana,  
*coord.* II. Silva, Bárbara Zocal da, *coord.* III. Sarmento, Thais Marçal  
Passos, *coord.* IV. Série.

CDD 418.02

---

---

*Homenagem ao querido professor, colega e amigo  
Francis Henrik Aubert*

---

## Índice

- 07** Apresentação
- 11** Livre tradução do livro *An Awesome Book Of Love*, de Dallas Clayton  
*Tainá Pereira Moterani Silva*
- 18** Tradução comentada de "Amarela", de Ondjaki  
*Thaís Janoti dos Santos*
- 29** Alternativas para a tradução do poema "Casida del herido por el agua", de Federico García Lorca  
*Caio Arsênio Moretti*
- 36** Vinde fiéis: uma análise de traduções em língua portuguesa do hino natalino "Adeste Fideles"  
*Cíntia Longuini Alves*
- 42** Retradução nos hinos religiosos: a polissemia e a variação linguística em ação  
*Sara Gonçalves Devai*
- 49** *Fausto*, uma adaptação  
*Fabiana Reis de Araújo*
- 56** Camus, Visconti e a voz narrativa  
*Mônica Godoi Kalil*
- 61** Traduções em japonês de "Parte de seu mundo": a tradução subordinada à imagem e à música  
*Ester Harumi Kawai*
- 70** Análise da tradução da canção "Hakuna Matata" do inglês para o português brasileiro  
*Taís Maria Bacili Cavariani*
- 77** "Hero" – Mariah Carey: tradução musicocêntrica ou logocêntrica para o japonês?  
*Stéphanie Haver de Almeida*

- 84** O processo de tradução de Elisa Gatti em "Un giorno di felicità"  
*Gabriela de Mello Poyares Jardim*
- 90** Águas de março fechando o verão?: um artigo sobre a versão anglófona de "Águas de Março", de Tom Jobim  
*Paula Nonato Rosa*
- 97** A problemática da tradução de canção de português para LIBRAS  
*Camilla de Rezende*
- 104** Traduzindo o Brasil da *Turma da Mônica*: algumas considerações sobre a tradução da HQ brasileira para o inglês  
*Thaís Barboza de Farias*
- 116** Sobre os autores

## APRESENTAÇÃO

Na história da Universidade de São Paulo, a tradução sempre desempenhou, desde os seus primórdios, um papel essencial, seja no estudo de línguas clássicas como o grego e o latim, seja, dentre outros, no contexto da literatura comparada. E do mesmo modo como sucedeu no decorrer da história da tradução, em que a prática tradutória precede os estudos teóricos, a demanda por uma disciplina voltada aos aspectos teóricos dessa prática foi crescente. A disciplina *Introdução aos Estudos Tradutológicos*, idealizada e ministrada durante anos pelo Professor Titular Francis Henrik Aubert, tinha, e ainda tem, o propósito de proporcionar aos alunos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e aos interessados de outras formações um panorama das principais questões teóricas da tradução e seus desdobramentos para as práticas da tradução.

A escolha da denominação da disciplina remete a uma das questões designativas primárias da área, pois são diversos os termos usados para referir-se aos estudos da tradução como uma disciplina independente. Essa questão já foi, aliás, apontada por Holmes em seu artigo *The Name and Nature of Translation Studies*, de 1972, no qual o autor averiguou quais os termos mais utilizados na época (*Tradutologia*, *Teoria da tradução*, *Ciência da tradução*) e propôs a utilização de *Translation Studies* (*Estudos da Tradução*). A diversidade das denominações da disciplina abarcam outras línguas, como em italiano: *Studio della traduzione*, *Studi sulla traduzione*, *Scienza della traduzione*, *Traduttologia*; em francês, em que coexistem os termos *Traductologie* e *Théorie de la traduction*; em inglês, em que se usam *Translation Theory*, *Science of Translation*, *Translation Studies*, *Traductology*; em espanhol, *Teoría de la traducción*, *Traductología*, *Translatología*, *Lingüística aplicada a la traducción*, *Translémica*, *Ciencia de la traducción*, *Estudios sobre la traducción* e *Estudios de la traducción*; em alemão, *Übersetzungstheorie*, *Übersetzungswissenschaft*, *Translati-onwissenschaft* (cf. HURTADO ALBIR 2001, p. 134). Assim como a área em si, que envolve diferentes abordagens e enfoques, sem pretensões de estabelecer uma só postura teórica ou um só modo de proceder, a disciplina *Introdução aos Estudos Tradutológicos* coloca em destaque, dependendo do ministrante, diferentes pontos de vista sobre a tradução, procurando trazer ao aluno a capacidade de refletir sobre essa prática.

Com excelente aceitação pelos alunos que a cursavam como disciplina optativa livre ou eletiva, a disciplina foi incorporada à grade curricular do Departamento de Letras Modernas, no Núcleo Didático de Tradução, nas formações de suas cinco línguas (alemão, espanhol, francês, inglês e italiano). Em sistema de rodízio, diferentes professores a ministram atualmente (Adriana Zavaglia, Angela Maria Tenório Zucchi, Heloísa Pezza Cintrão, João Azenha Junior, Lenita Rimoli Esteves e Tinka Reichmann), alternando-se para que dela sejam oferecidas várias turmas em todos os semestres. A partir da ementa original, os docentes propõem um programa de curso e uma bibliografia com ênfase em suas próprias experiências acadêmicas.

A tradução, mais que um saber, é um saber fazer. Nesse sentido, de acordo com a distinção de Anderson (1983 apud HURTADO ALBIR 2001, p. 25) entre conhecimento declarativo (saber o quê) e conhecimento procedimental ou operativo (saber como), deveríamos considerar "o saber traduzir como um conhecimento essencialmente de tipo operativo e que, como todo conhecimento operativo, se adquire fundamentalmente com a prática" (HURTADO ALBIR 2001, p. 25, tradução nossa). Genericamente, a disciplina *Introdução*

*aos Estudos Tradutológicos* proporciona aos alunos a possibilidade de adquirir uma habilidade, um saber fazer que consiste em percorrer o processo tradutório para resolver os problemas de tradução que se apresentam em cada caso.

O presente volume é o resultado de pesquisas iniciais realizadas por alunos graduandos de Letras que cursaram a disciplina *Introdução aos Estudos tradutológicos* no primeiro semestre de 2013, ministrada pela Professora Adriana Zavaglia com o auxílio das monitoras do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) Bárbara Zocal da Silva e Thais Marçal Passos Sarmento. Ambas as mestrandas apresentaram, no decorrer do curso, suas pesquisas em andamento sobre a tradução de quadrinhos e a tradução de canção, respectivamente. Como avaliação, foi solicitado aos alunos um trabalho final livre em forma de artigo de modo que integrassem os conhecimentos adquiridos e aperfeiçoados nas aulas com suas línguas de habilitação e temas que lhes eram particulares. A qualidade dos trabalhos levou-nos a propor a compilação e a publicação desses artigos como volume inaugural da coleção lançada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (Tradusp), proporcionando o diálogo e a integração dos alunos graduandos com a pesquisa em tradução, além de estimulá-los e também aproximá-los do programa de pós-graduação.

Dos 42 trabalhos apresentados, 27 foram indicados para publicação após as correções. Dentre eles, apenas quatorze apresentaram as versões finais corrigidas segundo as normas, as quais ainda passaram por mais revisões por parte das organizadoras. Os quatorze artigos que sobreviveram a essa longa jornada com muitos obstáculos contemplam o olhar da tradução a partir de várias perspectivas dos estudos tradutológicos, dentre as quais a tradução de canção e de literatura e a adaptação.

O primeiro trabalho que abre este volume é o resultado de um gesto singular. Numa tradução comentada de *An awesome book of love*, de Dallas Clayton, ainda não traduzido para o português brasileiro, a tradutora Tainá Pereira Moterani Silva apresenta um texto poético em que prioriza a ludicidade e a musicalidade da obra, em consideração ao seu público alvo, o infantil. Além disso, discute os desafios com que se deparou na concepção de sua tradução.

Em seguida, num movimento igualmente corajoso, Thaís Janoti dos Santos apresenta uma tradução comentada para o inglês, também de sua própria autoria, do conto "Amarela", presente no livro *E se amanhã o medo*, do escritor angolano Ondjaki. Em seu artigo, a autora expõe as estratégias de que lançou mão para dar conta de verter o texto e as dificuldades que encontrou durante o processo.

No artigo *Alternativas para a tradução do poema "Casida del herido por el agua"*, de *Federico Garcia Lorca*, o autor Caio Arsênio Moretti observa a tradução do referido poema realizada por William Agel de Mello e publicada no livro *Federico García Lorca - Sonetos do amor obscuro e Divã do Tamarit* pela editora Folha de S. Paulo, da qual faz uma leitura crítica. A partir dela, Moretti apresenta uma proposta de tradução na qual leva em consideração o contexto e o registro linguístico mais popular em que Lorca produziu o poema, publicado em 1934, privilegiando a literalidade em suas escolhas lexicais.

Em seu trabalho analítico, em que reflete sobre ajustes linguísticos a conteúdos extralinguísticos, Cíntia Longuini Alves trata da tradução de música sacra, contexto no qual doutrinas e características culturais das comunidades envolvidas sobressaem. Para tanto, examina duas traduções para a língua portuguesa do hino natalino "Adeste fideles", de Carlota Urbano, professora da Universidade de Coimbra, e de Frei Emílio Scheid, mos-

trando, além da complexidade da tarefa (aspectos musicais como o tempo, o ritmo e a acentuação), suas diferentes funções (tradução para ser cantada e tradução para ser lida).

Nessa mesma direção, tratando do léxico em hinos religiosos, em especial das ocorrências de “gozo” e “gozar”, Sara Gonçalves Devai propõe uma relação de causa entre a retradução, a polissemia e a variação linguística nesse tipo de tradução, uma vez que fatores temporais, sociológicos e subjetivos criam novas perspectivas de leitura e, conseqüentemente, de interpretação e de tradução.

Na sequência, Fabiana Reis de Araújo apresenta uma análise comparativa entre um excerto de *Faust*, escrito por Johann Wolfgang Goethe, e sua tradução intralingual de Franz Specht, intitulada *Faust, eine kleine Werkstatt zu einem großen Thema* (Uma pequena oficina sobre um grande tema), em formato de adaptação para estudantes estrangeiros de língua alemã (*Deutsch als Fremdsprache* - Alemão como língua estrangeira), chamada “literatura leve” (*Leichte Literatur*).

No mesmo contexto da adaptação, mas com objetos distintos, Mônica Godoi Kalil, em seu artigo *Camus, Visconti e a voz narrativa*, discute sobre os elementos domesticadores e estrangeirizadores (VENUTI 2002) presentes nas adaptações de obras literárias para o cinema. Observa que as estratégias e soluções de roteiro utilizadas nos diálogos e na opção da voz narrativa são reflexos de uma tomada de posição interpretativa por parte do diretor da obra cinematográfica. O objeto de sua reflexão é *Lo Straniero* (1967), adaptação para o cinema do romance *L'Étranger* (1942), de Albert Camus, filme no qual Luchino Visconti isola o nível narrativo como aquele capaz de recompor o efeito de sentido do texto fonte, conforme concepção de Umberto Eco (2007), elegendo a voz narrativa em primeira pessoa como fator estrutural de sua obra.

Já Ester Harumi Kawai indaga-se em seu trabalho sobre a tradução de canção para animações de longa-metragem, colocando em evidência o conceito de tradução subordinada na relação entre códigos linguísticos e não linguísticos (icônico e musical). Seu objeto de estudo são duas traduções japonesas (uma de 1991 e outra de 1997) da canção “Part of Your World” (Parte de seu mundo) do filme *The Little Mermaid* (A pequena sereia, 1989), as quais analisa a fim de demonstrar como se balancearam os critérios envolvidos em cada tradução, considerando as diferenças de canais comunicativos, do plano visual para o oral.

Nessa mesma linha de interesse, Taís Maria Bacili Cavariani observa em seu artigo alguns aspectos da tradução da canção em inglês “Hakuna Matata”, do longa animado *The Lion King*, para o português brasileiro, “Hatuna Matata”, com base em Low (2005) e Aubert (1998). O contraste coloca em destaque o estrangeirismo presente no título, jogos de palavras e rimas, sem deixar de considerar as imagens e os movimentos labiais dos personagens.

Como uma contribuição para o estudo da tradução de canção, Stéphanie Havir de Almeida reflete sobre os conceitos de tradução musicocêntrica e tradução logocêntrica ao analisar a tradução de “Hero”, de Mariah Carey, do inglês para o japonês, na versão de Nakayama Miho. Numa observação minuciosa, verso a verso, estrofe a estrofe, refrão a refrão, a autora mostra as dificuldades de estabelecer limites entre os referidos conceitos quando se examinam as estratégias do tradutor.

Gabriella de Mello Poyares Jardim, por sua vez, descreve o processo de tradução de “Pro Dia Nascer Feliz”, de Cazuza, para o italiano, “Un Giorno di Felicità”, de Elisa Gatti. Da primeira à última versão, em entrevista com a tradutora, a autora revela as estratégias

adotadas e as classifica, mostrando as dificuldades enfrentadas pela tradutora durante seu trabalho, inclusive impostas pela aprovação de Frejat, detentor dos direitos da música, e as soluções a que chegou.

Consagrando-se à autotradução, Paula Nonato Rosa traz à baila a versão de “Águas de Março” para o inglês, “Waters of March”, do próprio Tom Jobim. Como a própria autora diz, “as pequenas alterações feitas na versão anglófona são capazes de fazer das águas de março, que fecham o verão, uma promessa de vida na primavera”. Rosa mostra, pelas análises feitas, que o distanciamento da cultura brasileira observado na versão inglesa, por vezes inevitável, tem o objetivo de tornar a canção acessível ao mundo anglófono.

O tema da acessibilidade, num outro sentido, também aparece no artigo de Camilla de Rezende, no qual a autora trata da relação entre a música e a surdez. Ali, Rezende interroga o acesso às canções pela comunidade surda por comentários realizados a respeito da tradução da canção “Ratinho Tomando Banho”, de Hélio Ziskind, para a LIBRAS. Com o intuito de fomentar a discussão, ainda incipiente, a autora observou que, na tradução de canção, o grau de iconicidade da LIBRAS “parece estar ainda mais acentuado, de modo que signos linguísticos misturaram-se a signos não linguísticos”.

Fechando com distinção o presente volume, Thaís Barboza de Farias analisa alguns quadros da *Turma da Mônica* traduzidos para o inglês com o intuito de discutir a relação entre imagem e texto na tradução de HQ, colocando em relevo questões culturais e a tendência à domesticação do texto.

A diversidade dos temas, desenvolvidos com qualidade e maturidade, convidam a adentrar no universo de pesquisas possíveis em nível de graduação, com forte possibilidade de continuidade em Iniciação Científica ou em nível de pós-graduação.

Boa leitura!

As organizadoras

# LIVRE TRADUÇÃO DO LIVRO *AN AWESOME BOOK OF LOVE*, DE DALLAS CLAYTON

Tainá Pereira Moterani Silva

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Inglês/Português, FFLCH-USP)

RESUMO: Este trabalho apresenta uma livre tradução de *An awesome book of love*, de Dallas Clayton, livro ainda não traduzido para o português brasileiro. Após a exposição da tradução, são discutidas as ferramentas utilizadas em sua concepção, bem como os desafios e questionamentos enfrentados. Visando respeitar o público alvo da obra, bem como a ludicidade e a musicalidade presentes no original, apresentamos uma tradução poética do texto do livro, em que procuramos considerar não apenas seu conteúdo escrito, mas também as ilustrações como parte da linguagem utilizada pelo autor/ilustrador.

PALAVRAS-CHAVE: *An Awesome Book of Love*; Livre-tradução; Literatura infantil.

## 1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo realizar a tradução do inglês para o português brasileiro do livro *An awesome book of love*, de Dallas Clayton; o terceiro livro da série *An awesome book*, originada com o livro de mesmo nome, que foi a primeira publicação do autor, em 2012.

A série começou com o desejo do autor de publicar o livro que tinha escrito para o próprio filho, como forma de ensiná-lo a “sonhar grande”. Ao se deparar com os desafios do mundo editorial, Clayton decide publicar virtualmente, utilizando a plataforma do Google. Através da internet, o livro atingiu proporções de sucesso inimagináveis e foi rapidamente traduzido para 17 idiomas. A grande aceitação da obra pela internet levou o autor a custear as primeiras publicações em papel, que se tornaram sucesso de vendas e estimularam o autor para que continuasse a investir em sua criatividade, e publicasse novos livros.

A obra obteve grande aceitação, especialmente pela forma peculiar de divulgação inicial: gratuita e virtual. As primeiras traduções foram realizadas por voluntários que tiveram acesso ao livro através da Internet, e isso permitiu que o livro se espalhasse rapidamente pelo mundo. A Internet figurou como ferramenta indispensável na promoção da acessibilidade ao conteúdo do livro, e a colaboratividade dos tradutores garantiu a compreensão do livro a crianças de variados países, que além de poder acessar o livro gratuitamente, puderam desfrutar da leitura em sua língua materna.

A partir da proposta da tradução voluntária do terceiro livro de Dallas Clayton para o português brasileiro, temos a intenção de perpetuar esta prática e incentivar a democratização da leitura e da produção literária universal.

## 2. O texto

	An awesome book of love! (Dallas Clayton)	Um livro incrível de amor! (tradução de Tainá Moterani)
--	--	--

1	If I was a dinosaur	Se eu fosse um dinossauro
2	And you were a Jet	E você fosse um avião
3	There´s a chance,	Há uma chance,
4	A good chance	Uma boa chance,
5	That we´d never have met.	De que não nos encontrássemos não.
6	If I was a river and you were the sky	Se eu fosse o rio e você fosse o céu
7	If I was down low and you were up high,	Se eu fosse o sal e você fosse o mel
8	Or if I was an apple and you are a sundae	Se eu fosse uma maçã e você fosse um sorvete
9	If you were a Wednesday and I was a Monday,	Se você fosse o nascente e eu, o poente
10	If you were spring seasons and I was the fall	Se você fosse o Inverno e eu, o Verão
11	We might never have gotten together at all.	Nós nunca teríamos ficado juntos não.
12	But we aren´t all of those things	Mas nós não somos nada disso
13	You are you and I´m me	Eu sou eu, você é você
14	And we´re as together as together can be	E estamos tão juntinhos quanto juntinhos pode ser
15	And you know	E você sabe
16	I´m aglow	Eu ilumino
17	With a smile on my face	O meu rosto com um sorriso
18	When I Wonder	Quando imagino
19	What magic	Que magia
20	You´ll make of this place	Nesse lugar você faria
21	Of this town	Nessa cidade
22	Of this world	Nesse mundo,
23	You´ll transform your surroundings!	Tudo à sua volta você transformaria!
24	That spirit inside you	Pois esse seu jeitinho
25	Is truly astounding...	É realmente de espantar
26	And when I´m beside you	E quando estou ao seu lado
27	I´m leaping and bounding	Quero saltar e pular
28	So proud I can hardly contain my heart pounding	De tanto orgulho que mal posso meu coração acalmar!
29	I love you! I love you!	Te amo! Te amo!
30	In so many ways	De tantas maneiras

31	Over thousands of years	Por milhares de anos
32	Over billions of days	E por eras inteiras
33	I love you so much I would scream it from mountains	Te amo tanto que poderia gritar das montanhas
34	And dance like a fool in the coldest town fountains	E na fonte da cidade, dançar danças estranhas
35	I would paint it on walls	Poderia pintar nas paredes
36	In colors so bright	Em cores tão fluorescentes
37	That they will glow in the dark	Que as letras de "Eu te amo"
38	With "I love you" all night	Brilhariam no escuro, incandescentes
39	I will march through the rain	Na chuva eu andaria
40	I'd jump out of a plane	De um avião, pularia
41	Put the world on my back	Com o mundo inteiro nas costas
42	I'll still race down a train	Corrida com trens eu apostaria
43	And I'll stand down whole armies	E exércitos inteiros eu enfrentaria
44	Defending your name	Seu nome, eu defenderia.
45	But you know that's not all that this love is about	Mas você sabe que este amor é muito mais do que isso:
46	Sometimes it's a whisper when you fell you could shout	É às vezes querer gritar, e trocar por um cochicho
47	Or just being around when the others have gone	É ficar por perto depois que os outros já tenham ido
48	Or about letting go when you want to hold on	Ou deixar você ir, mesmo sem querer te ver partir
49	It's about living life	É viver a vida
50	With such strength and emotion	Com tanta força e emoção
51	And knowing that waves are just part of the ocean	E saber que as ondas são parte deste mar grandão
52	And that ocean, that ocean	Este mar, Este mar
53	Goes on for forever...	Que pra sempre vai durar
54	Just like the love that brought us together	Do mesmo jeito que este amor que me permitiu te encontrar
55	I love you! I love you!	Te amo! Te amo!
56	When I'm holding your hand	Quando seguro a sua mão
57	I love you! I love you!	Te amo! Te amo!
58	When you're making a plan	Quando você faz um plano de ação

59	When you're thinking a thought	Quando usa sua imaginação
60	When you're dancing a dance	Quando dança com emoção
61	When you're just hanging in	Ou quando apenas senta e esquento
62	By the seat of your pants	Os fundos do seu calção.
63	I love you! I love you!	Te amo! Te amo!
64	I'll say it again	Eu vou repetir
65	Tell all the strangers	E contar para quem quiser me ouvir
66	To tell all their friends	para que possam espalhar
67	Make it a song	Vou fazer uma música
68	And we'll all sing along	Para que possamos cantar
69	I love you! I love you!	Te amo! Te amo!
70	You make me feel strong!	Você me faz sentir forte
71	You make me feel younger	Você me faz sentir jovem
72	You make me feel brave	Você me faz ter coragem
73	You make me feel something these words can't contain	Você me faz sentir coisas que eu nem sei descrever...
74	And if you were the future and I was the past	E se você fosse o futuro e eu, o passado
75	If I was too slow and you were too fast	Se eu fosse lento e você fosse rápido
76	If you were a cloud and I was a ghost	Se você fosse uma nuvem, e eu um fantasma
77	If you were long distance and I was up close	Se você morasse longe e eu, na vizinhança
78	I'd still love you	Eu ainda te amaria,
79	No matter what sense	Nada mais importaria,
80	It would make	Eu conseguiria
81	I'd love you whenever	Eu sempre te amaria
82	Whatever it takes	Custasse o que custasse
83	I'd love you no matter	Mesmo que eu me machucasse...
84	Cause you're you	Porque eu sou eu
85	And I'm me	E você é você
86	Together forever	Juntos para sempre
87	In love as can be.	É assim que o amor deve ser!

### 3. Breve análise

O livro *An awesome book of love*, de Dallas Clayton, apresenta uma construção simples e seu tamanho é curto, pois é direcionado ao público infantil. No entanto, sua tradução apresenta inúmeros desafios, dada a variada possibilidade de rimas oferecidas pela língua inglesa, que nem sempre encontram um correspondente na língua portuguesa. Dessa forma, foram utilizadas diferentes técnicas de tradução, de acordo com as necessidades apresentadas pelo texto e pensadas no momento da tradução.

Para não perdermos o foco, o público-alvo dessa produção literária foi mantido. Durante toda a tradução, mantivemos uma grande preocupação com o ritmo e com a musicalidade do texto, expressa tanto nas rimas externas quanto no arranjo interno dos versos. Por outro lado, não houve atenção especial à métrica dos versos ou à sequência de rimas, e sim o cuidado de manter o caráter espontâneo e lúdico do original.

Logo no início do poema, no segundo verso, podemos observar a troca da palavra "jet" (ing.), equivalente a "jato" (pt.), por "avião" (pt.). Com base nos preceitos de Aubert (1998), podemos considerar essa manobra como uma *modulação*, uma vez que o ponto de vista é outro, mas o sentido é mantido, se considerarmos "jato" e "avião" como duas palavras de significado parcialmente distinto, mas que se enquadram num sentido comum: são máquinas de transporte aéreo. Exemplo semelhante pode ser observado no décimo verso, em que as estações do ano são trocadas: no original "spring seasons" e "fall" (ing.), correspondentes a "primavera" e "outono" (pt.), são substituídas por "inverno" e "verão" (pt.). Essas opções foram adotadas visando à musicalidade do texto, provida por suas rimas.

Próximos a esses exemplos, temos os versos 7 e 9, em que podemos perceber uma grande diferença no significado dos versos traduzidos em relação aos originais. A tradução desses versos não mantém relações de sentido com o original, pois mais uma vez foi prioridade a musicalidade do poema. Ao tomar a decisão por traduzir o trecho dessa forma, também foram levados em consideração outros dois aspectos importantes para a obra: seu contexto e sua representação na ilustração publicada. Quando o autor utiliza as expressões "down low" e "up high" (ing.) no sétimo verso, que poderiam ser traduzidas como "horizontal" e "vertical" (pt.), ou ainda num sentido figurado como "desprestigiado" e "valorizado", ele opta por não as ilustrar. E ao considerarmos que não foram encontradas palavras comuns ao vocabulário de crianças entre 4 e 8 anos (faixa etária a que o livro é dirigido), e que além disso se adequassem à musicalidade do poema, optamos por traduzi-las por "sal" e "mel" (pt.), o que configuraria uma adaptação segundo Aubert (1998). No nono verso optamos por uma estratégia semelhante: a troca dos dias da semana "Wednesday" (ing.) e "Monday" (ing.) por "nascente" (pt.) e "poente" (pt.), que apesar de também serem palavras relacionadas à contagem do tempo, há uma relação mais subjetiva; reiteramos, assim, o principal motivo dessa substituição na musicalidade do texto. Em relação às ilustrações, a modulação presente nas traduções citadas não anulou a relação entre o texto escrito e a imagem, pois não houve prejuízo para a linguagem não verbal, essencial para a ludicidade dos livros infantis (Ver Figura 1).

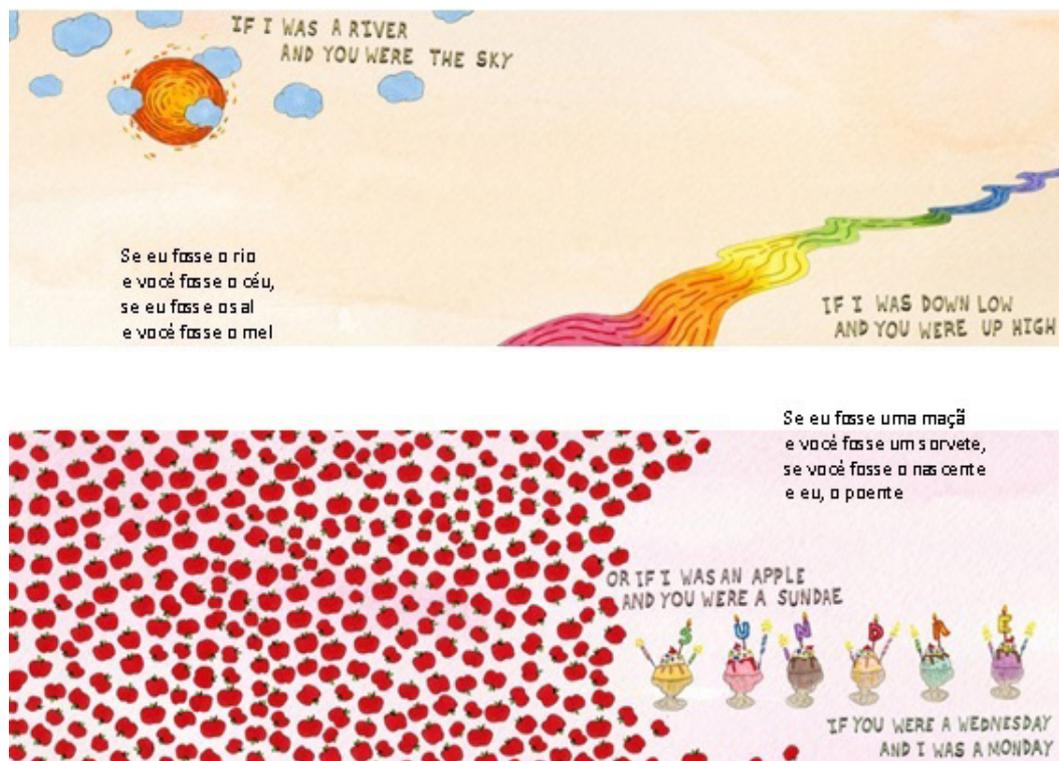


Figura 1 - Versos 6 e 7 acima e versos 8 e 9 abaixo (CLAYTON, Dallas, 2012, p. 5-8).

Além dos exemplos apresentados acima, nota-se a presença geral da modalidade de *transposição* durante a leitura completa do texto. Essa modalidade da tradução foi uma excelente ferramenta, que permitiu muitas vezes que o sentido fosse mantido, em detrimento da musicalidade. A modalidade de *transposição* é usada quando a tradução descumpra algum dos casos que a fariam ser considerada uma tradução literal e acontece mais no nível sintático do que no semântico. Um bom exemplo seria a tradução do verso 72, em que a expressão “you make me feel brave” (ing.), literalmente “você faz eu me sentir corajoso” (pt.) se tornou “você me faz ter coragem” (pt.): o adjetivo e predicativo “corajoso” no fim da frase em tradução literal foi trocado pelo substantivo “coragem”, uma alteração meramente sintático-morfológica que se encaixa melhor na tradução e mantém uma similaridade de significado.

#### 4. Considerações finais

Considerando os desafios e questionamentos enfrentados nessa tradução, reiteramos a necessidade de se fazer valer de procedimentos técnicos (AUBERT 1998) para traduzir uma obra originada em determinada língua (texto-fonte) para outra língua qualquer (texto-meta), de forma a recriar o original. Sem os procedimentos apresentados não seria possível a manutenção de aspectos que, apesar de subjetivos, fazem parte da completude da obra.

Segundo Arrojo (1986), estes fatores externos à produção de significados proposta pela prática da tradução, por si só, impossibilitam o total controle e deciframento de uma obra, e caracterizam a tradução como uma leitura específica e particular da obra feita

pelo tradutor. Assim, pode-se considerar a tradução como um exercício de interpretação e escrita que gera novas obras a partir de um referencial (texto-fonte), buscando reproduzi-lo, mas sem garantias de que o sentido apreendido pelo leitor na língua original seja integralmente encontrado na língua-meta, e vice-versa.

## Referências bibliográficas

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. Ática, São Paulo, 1986.

AUBERT, Francis Henrik. *Modalidades de tradução: teoria e resultados*. *TradTerm*, São Paulo, vol. 5.1, p. 99-128, 1998.

CLAYTON, Dallas. *An awesome book of love*. Harpercollins Childrens Books, Los Angeles, 2012.

# TRADUÇÃO COMENTADA DE "AMARELA", DE ONDJAKI

Thaís Janoti dos Santos

thaijanoti@hotmail.com

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Português/Francês, FFLCH-USP)

RESUMO: Neste trabalho é proposta uma tradução para o inglês do conto "Amarela", presente no livro *E se amanhã o medo*, do escritor angolano Ondjaki, já que acredito não existir tradução do mesmo para o inglês. Serão tecidos breves comentários sobre algumas das estratégias utilizadas e dificuldades encontradas ao longo do processo tradutório.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução comentada; Ondjaki; Estratégias de tradução

## 1. Introdução

O escritor angolano Ondjaki possui certo reconhecimento ao redor do mundo, de forma que algumas de suas obras já foram traduzidas para diversas línguas. Sua característica marcante é a de levar a reflexões profundas partindo de um estilo que poderia ser classificado como típico da literatura infanto-juvenil. Nesse estilo, o livro *E se amanhã o medo* se reveste de figuras de linguagem que dão ao texto um ar misterioso, sendo assim, o final das histórias sempre parece guardar algum tipo de mensagem escondida.

O conto "Amarela" relata a história de um homem que, tendo viagem marcada para o Senegal, deve tomar as vacinas exigidas. Entretanto, ele acaba num lugar diferente daquele indicado no papel que lhe fora dado, onde encontra o senhor a que constantemente se refere como "o homem muito esguio e muito branco". O protagonista parece ter algum tipo de experiência transcendental numa situação que deveria ser cotidiana e comum, sendo essa outra marca do autor – os personagens nunca parecem terminar a história da mesma maneira como a começaram.

Para a tradução do conto, foi escolhida uma estratégia estrangeirizadora, de maneira que o leitor de língua inglesa perceba que o texto original não foi escrito em sua própria língua e que carrega traços de outra cultura (em oposição à estratégia adotada por grande parte dos tradutores de língua inglesa que se utilizam de uma posição domesticadora do texto (OUSTINOFF 2011, p. 67).

## 2. Fundamentação teórica

Não existe uma única modalidade de tradução válida, sendo assim, a tradução dependerá de escolhas do próprio tradutor. Segundo Schleiermacher (apud OUSTINOFF 2011, p.55), "ou o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou ele deixa o leitor o mais tranquilo que ele possa e faz com que o escritor vá a seu encontro."

Dessa forma, podemos perceber que o tradutor não precisa se tornar invisível de maneira que apague as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, fazendo pa-

recer que este foi originalmente produzido na língua para a qual foi vertido, mas pode também, como aponta Venuti (apud EDWIN 2009, p.65), manter trocadilhos, dialetos, sintaxe fragmentada, entre outros elementos do texto original, o que contraria a ideia de fluidez da tradução.

Essa ideia de tradução é chamada de "estrangeirizadora", pois privilegia os aspectos do texto fonte, levando o leitor ao universo do escritor (o que tentará ser realizado na proposta de tradução a seguir). Sobre sua tradução de Lermontov, Nabokov (apud OUSTI-NOFF 2011, p. 65) afirma que "em primeiro lugar, é preciso se desvencilhar, de uma vez por todas, da noção convencional de que a tradução 'tem de ser lida facilmente'" e de que "não deve dar a impressão de que se trata de uma tradução".

Como método, parto do modelo de Francis Aubert, que apresenta 13 modalidades de tradução a partir dos procedimentos técnicos propostos por Vinay e Darbelnet. São elas: omissão (quando a informação do texto fonte não pode ser recuperada no texto meta); transcrição (como o nome diz, a expressão é meramente transcrita, o que indica grau zero de tradução); empréstimo (segmento textual do texto fonte reproduzido no texto meta); decalque (expressão emprestada da língua fonte, mas que sofreu adaptações gráficas/morfológicas para se adequar às convenções da língua meta); tradução literal (tradução palavra por palavra); transposição (rearranjo morfossintático); explicitação/implicitação (explicar ou suprimir informações do texto fonte de acordo com o suposto conhecimento sobre as mesmas do público a que se destina); modulação (deslocamento perceptível na estrutura semântica, embora retenha o mesmo efeito geral); adaptação (equivalência parcial de sentido entre segmento textual da língua fonte e da língua meta); tradução intersemiótica (transformação de figuras, ilustrações etc. em material textual); erro (soluções tradutórias equivocadas); correção (correção do texto fonte no texto meta) e acréscimo (inclusão de segmentos textuais, não motivada pelo conteúdo do texto original) (AUBERT 1998, p. 104-10).

### 3. Tradução do conto "Amarela"

Abaixo segue a proposta de tradução (o conto original se encontra em anexo):

#### Yellow, de Ondjaki, traduzido por Thaís Janoti

It happened here but, it could have happened in another part of the world. Or maybe not. Maybe the events are queued, ordered, aligned, waiting to collide with people, and people, deluded, may think that the collision beyond natural is also random.

It was morning, not too early, because the hours also sleep and the Sun comes from far way. I observed, with my eyes, the place. It was an uninviting alley, where a desolate and sad tree didn't give shadow because the Sun didn't reach there. Someone had given the address to a distant friend of my younger sister. The piece of paper reached my hands already shabby and finally it seemed to me that I was at the door of the correct building.

Two long flights of stairs took me to a door painted dark blue, of a loaded color that reminded the deep waters of the sea. At the end of the dimly lit

hallway, at the top of the door, the signboard had the first part already erased, and where it was still possible to read something, it could be read "trip". I knocked on the door. A voice told me to come inside. It was a small room that had once been white, it had photos and huge posters glued on one of the walls, a tiny and crooked window that opened to the trunk of a solid tree, a desk where laid colored papers, parched gouaches and watercolors and, over a comfortable chair, a very slender and very white man had a smile hanging on the lips, dangling his glasses on his nose- up and down – without using his hands, a fact that disturbed me for a while because that movement indicated a certain training in the art of moving the ears correctly. The very slender and very white man performed a brief gesture with his hand and I understood that I should sit before him. It was a moment maybe cynical, but the silence was not, I confess, troublesome.

"Did you come for the traveler's appointment?" he asked, and I recognized a childish seriousness in his voice, some kind of discursive or philosophical trap.

"It seems like it."

"Not everything that seems like it, is."

"I guess not", I said.

His hand went to the side of the desk and, from an unpredictable drawer; he took a huge atlas shrouded in dust and smells from another time. He blew it. We both knew that the dust would dance in the air for a while and that it would be a moment both restful and evaluative.

"Which country are you going to?" He looked at me over the rims, and I could see that his eyes were neither blue nor green.

"Senegal".

"Do you land in Dakar?"

"Certainly", I answered.

"And when will that be?"

"Tomorrow"

"In the evening?" – He showed curiosity.

"No". I showed satisfaction. "At night."

His thumb rambled - rubbing - between the middle finger and the index finger. A gesture that, neither slow nor hasty, seemed to be something of a sedimented habituation. And he looked at me - the very slender and very white man. He opened the atlas page containing several illustrations of Senegal.

His head moved now, slowly, up and down. He read some of the information that maps usually reveal. He kept to himself the logical result of the deductions that he might have made. He opened the book, formerly white, now dark yellow - not by the sunlight, but by the wear and tear of handling.

"Give me your vaccination record"

"Unfortunately I didn't bring it with me" I answered, embarrassed by my forgetfulness.

"Do you remember the vaccines that you have already received?"

"No. I remember all the diseases I've ever had."

"What about the places you've been?"

"What about them?"

"Do you remember them?"

"I remember a few."

"But not all of them?" He asked in a tone that was neither joke nor serious-

ness.

"Just a few"

"What a shame. I remember all of them".

He continued to read his yellowish book, and then stood up to take packages of vaccines from a distant drawer - two fat syringes and their frightening needles. Moving back to his seat, he walked by the door, turned the key round, and locked it. He deposited the key in his pocket while, peaceful, enjoyed my astonishment.

"Where do you think you are?" He challenged me.

"What do you think you're going to do with that syringe?" I challenged him.

The very slender and very white man changed the expression in his eyes. It was astonishment and discomfort. But it was also rejuvenating. The wrinkles among the eyes reduced his dermal pressure. His look gained moisture. I tried not to show that I was afraid.

"Are you going to stay in Dakar? He started.

"No. Later I'll go to Gorée.

"Gorée and Dakar, everything is Senegal, and the fevers concern me. I know that you didn't bring your record, but do you know if your vaccinations are up-to-date?" The man seemed serious, looking at me, he got rid of the packages and, with the help of his teeth and a deft sleight of hand, he prepared the injection.

"I remember I've had regular fevers. And, on May 13th in São Tomé, I succumbed to the temperatures of typhoid fever."

"Were they high temperatures?"

"Yes".

"And did you have hallucinations?"

"I did, yes."

"What did you see?"

"At first I didn't see anything. But I couldn't stop making quatrains.

"How were the rhymes?"

"The first line rhymed with the third and the second with the fourth."

"The usual. And what then?"

"Once I had completed seventeen quatrains with logic and rhythm, the hallucinations began. I thought I could see two islands. I found myself on the fever island; two men and a lady were on the island where there was no fever."

"And what happened next?"

"The lady ordered the two men to save me."

"Did they?"

"They refused. But she identified herself."

"Who was she?"

"The Australian Prime Minister."

"Do you believe that it could have been someone pretending to be the Australian Prime Minister?"

"I had my suspicions."

"Whom did you suspect?"

"Our Lady of Fatima."

"Stupendous." He said.

"I thought so too", I said.

The injection was ready. The needle didn't glisten, but nonetheless earned a less scary aspect. The very slender and very white man closed the yellowish notebook. By the discrete movement of ears he caused again, the slow osci-

llation of the glasses. A tiny dragonfly came through the window and although I had looked away to watch her come inside, fly around and then leave, the very slender and very white man didn't stop looking at me. A slight pressure on the plunger initiated the practice squirt. In the slight movement of his lips, I believed that a grimace of pleasure appeared.

"I have to give you the yellow fever vaccine. Are you ready?", He asked in a soft voice.

"I don't think so"

"Excuse me?"

"I don't think I'm going to be ready for such a vaccine."

The very slender and very white man wrinkled the space that went from one eyebrow to the other. He seemed to make a random clumsy movement. I prepared the muscles of my arms and wrists for a possible physical confrontation. But no.

"Do you have something personal against vaccines?"

"Not against all of them. Only against this one."

"The yellow fever one?"

"Exactly. As I mentioned, I had the opportunity to know other fevers, but never a yellow colored one. I have a certain curiosity for this specific fever."

"Listen, you can't leave here without taking a vaccine" He said, resigned, but resolute. "Any suggestions?"

I looked at the locked door. Then, I looked forward again. His elbow rested on the desk again. A certain apathy invaded his face.

"I accept a vaccine against rabies."

"Well done. It seems appropriate to me. The world is not to be trifled with."

After switching the content, the injection was given to me. I unfolded the shirt sleeve, and buttoned it up again. The very slender and very white man took the key out of his pocket and he left it in reach of my hand. I stood up at the same instant in which he sat. I opened the door. I passed through it.

"Take the key as a souvenir", He said. "So that one day, later, if you ever get to have a yellow colored fever, you can come here to give me back the key."

"Alright"

"If I'm not here, leave me a report. I come here now and then."

I went downstairs. A daze of peace invaded the upper zone of my arm for a few seconds and I felt a deep fear. Out in the street, I saw a tiny white piece of paper falling from the window. I uncrumpled it. It was the shabby piece of paper that someone had given to a distant friend of my younger sister. I reread the address and nothing matched the street or the number where I was.

I kept the paper as a souvenir, among with the key. I saw the solid tree. In a tiny branch a dragonfly rested - mysterious, discreet, but smiling. Almost, almost yellow.

## 4. Comentário sobre a tradução

O comentário sobre a tradução tem a intenção de ser breve, apenas com a finalidade de explicitar algumas das estratégias e dificuldades, não sendo possível, então, mencionar todos os aspectos encontrados.

Em relação ao original, nota-se que foram mantidos os adjetivos (mesmo que apare-

cessem vários em sequência). Tentei ater-me à sintaxe o máximo possível, com exceção dos casos em que as sintaxes em contato inviabilizassem tal procedimento. Dessa forma, algumas frases podem causar estranhamento pela inversão de algum dos componentes, mas é o mesmo estranhamento obtido na própria língua portuguesa.

Sobre o título "Amarela", fiz a correspondência em inglês (sinônimo interlinguístico) com o nome da cor "yellow", porém pode-se perceber que a marca de feminino existente no original português desaparece com a tradução. Entretanto, devido ao fato de em inglês a palavra "yellow" permitir a interpretação tanto para o masculino quanto para o feminino, a compreensão do texto não é afetada, já que o que ocorreu, na verdade, foi uma expansão do sentido que em português não existia.

No primeiro parágrafo, assim como em muitos outros trechos, percebe-se o acréscimo de sujeito em verbos que em português não se faz necessário (já que fica implícito pela conjugação), configurando assim uma série de transposições. Conforme mencionado, a sequência de adjetivos foi mantida como se observa no trecho "talvez os acontecimentos estejam em fila, ordenados, justos", que em inglês lemos "maybe the events are queued, ordered, aligned". Segundo esse aspecto, se poderia, inicialmente, considerar como uma tradução literal (palavra por palavra), entretanto a expressão "em fila" foi substituída por "queued", o que, além de não conter o mesmo número de palavras, não emprega a mesma categoria gramatical, portanto, trata-se também de uma transposição.

No segundo parágrafo em "It was morning", o sentido de "Foi de manhã" é de certa forma perdido, já que se transforma em algo mais objetivo e estático como "Era manhã", porém não existe em inglês uma expressão equivalente; talvez o mais próximo seria ainda "it happened in the morning", mas usar "happened" novamente criaria uma repetição (já que o trecho anterior utiliza essa palavra seguidas vezes), que não existe no original; pelo contrário, o conto se utiliza das várias formas existentes em português para expressar uma mesma ideia, portanto, a escolha de "It was morning" foi uma tentativa de reproduzir tais variações.

Ao longo do texto, sempre se repete a expressão que caracteriza o homem "da injeção"; ele é referido como "o homem muito esguio e muito branco". Traduzi a expressão por "the very slender and very white man", e que se configura também em transposição, pois em inglês o substantivo fica posposto aos adjetivos que o caracterizam. Quanto à semântica, escolhi "slender" por me parecer o mais equivalente a "esguio" ("thin" ou mesmo "slim" soam mais coloquiais e "slender", assim como "esguio" passam a impressão de certa formalidade); com relação a "branco", preferi deixar o correspondente "white" para manter o mesmo universo relacionado à cor que parece predominar no conto (escolher um equivalente como "pale" ocasionaria a perda da percepção das cores que tanto marcam a história).

No primeiro trecho de diálogo, o homem muito esguio e muito magro pergunta ao protagonista se ele "veio para a consulta do viajante" e ele responde "parece que sim", ao que o homem retruca "nem tudo o que parece, é". Para tentar manter a mesma sensação em inglês, a resposta do protagonista ficou "It seems like it", o que permitiu a fala do homem ser "Not everything that seems like it, is"; o que passa o mesmo efeito inesperado, já que houve a subversão de uma expressão idiomática consagrada. Em português seria "Nem tudo é o que parece" e em inglês "Not everything is like it seems".

No segundo diálogo, quando o protagonista responde que viajará "Já amanhã", em inglês se torna apenas "Tomorrow", pois a expressão "already" não caberia no contexto e

não havia outra palavra que passasse impressão semelhante, realizando então uma omissão; assim como em "Pela tardinha" e "Pela noitinha", que se tornaram simplesmente: "In the evening?" e "At night" (baseado numa interpretação de que "tardinha" deveria representar o final da tarde).

No trecho em que o protagonista relata que em seus devaneios febris não conseguia parar de fazer quadras, tive dificuldades em descobrir como deveria ser o correspondente de "quadra" em inglês. Inicialmente, pensei em colocar apenas "strophe", depois cheguei a "stanza of four lines", para então encontrar a forma "quatrain". Quando é mencionada "Nossa Senhora de Fátima", imaginei que seria necessário o uso de um empréstimo, porém consegui encontrar o equivalente em inglês "Our lady of Fátima" (com acento), sendo então uma tradução literal (talvez somente o nome "Fátima" possa ser considerado como empréstimo). Finalizando, houve modulação em "o mundo não está para brincadeira", que passou a uma expressão semelhante "The world is not to be trifled with".

## 5. Considerações Finais

O presente trabalho teve como objetivo a proposta de tradução do conto "Amarela" e o desenvolvimento de breve comentário sobre as estratégias utilizadas para a tradução do mesmo; partindo de uma perspectiva estrangeirizadora e com base nos critérios criados por J.P. Vinay e J. Darbelnet reformulados por Aubert (1998) através das modalidades de tradução.

É importante salientar que essa tradução não tem como intenção ser algo definitivo, como o próprio estudo da tradução enfatiza, já que cada época possui percepções diferentes que afetam o processo de tradução. E também porque, sendo esta uma primeira experiência, é de se imaginar que algumas questões não tenham sido consideradas. Dessa forma, o trabalho pode ser entendido como um exercício inicial para que assim as técnicas sejam aprimoradas.

## Referências bibliográficas

- AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v. 5.1, p. 99-128, 1998.
- EDWIN. Gentzler. Lawrence Venuti: repensando a tradução. In: *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009. Original inglês. p. 62-69.
- ONDJAKI. Amarela. *E se amanhã o medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- OUSTINOFF, Michaël. Teorias da tradução. In: *Tradução: história, teorias e métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola editorial, 2011. Original francês. p. 53-71.
- VENUTI, Lawrence. Strategies of Translation. In: Baker, Mona (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York: Routledge, 1998, p. 240-244.

## Anexos

### "Amarela", de Ondjaki

Aconteceu aqui, mas poderia ter sido em outra parte do mundo. Ou talvez não. Talvez os acontecimentos estejam em fila, ordenados, justos, esperando para colidir com as pessoas, e as pessoas, iludidas, pensem que a colisão além de natural é aleatória.

Foi de manhã, não muito cedo, porque também as horas dormem e o sol vem de longe. Fui buscando, com o olhar, o local. Era uma ruela pouco convidativa, onde uma árvore desolada e triste não dava sombra pois o sol não chegava ali. Haviam dado o endereço a uma amiga distante da minha irmã mais nova. O papel chegara já gasto às minhas mãos e finalmente pareceu-me estar à porta do edifício pretendido.

Dois lances longos de escada levaram-me a uma porta pintada de azul-escuro, numa coloração carregada que lembrava as águas profundas do mar. No fim do corredor pouco iluminado, no cimo da porta, o letreiro tinha a primeira parte já apagada e, onde ainda era possível ler algo, lia-se "viagem". Bati à porta. Uma voz mandou-me entrar. Era um quarto pequeno que outrora fora branco, tinha fotos e posters enormes colados numa das paredes, uma janela minúscula e torta que dava para o tronco de uma árvore maciça, a secretária onde repousavam papéis coloridos, guaches e aquarelas ressequidas e, por sobre uma cadeira confortável, um homem muito esguio e muito branco tinha um sorriso pendurado nos lábios, oscilando os óculos no nariz – para cima e para baixo – sem fazer uso das mãos, fato que me deixou algum tempo perturbado pois aquela movimentação indicava um certo treinamento na arte de mover acertadamente as orelhas. O homem muito esguio e muito branco executou um gesto breve com a mão e entendi que devia sentar-me diante dele. Era um momento talvez cínico, mas o silêncio não foi, confesso, incomodativo.

- Veio para a consulta do viajante? – perguntou, e reconheci na sua voz uma pueril seriedade, alguma armadilha discursiva ou filosófica.

- Parece que sim.

- Nem tudo o que parece, é.

- Pois não – disse eu.

A sua mão dirigiu-se à parte lateral da secretária e, de uma gaveta imprevisível, retirou um enorme atlas envolto em poeiras e cheiros de um outro tempo. Soprou. Ambos sabíamos que a poeira dançaria no ar durante alguns instantes e que esse seria um momento simultaneamente repousante e avaliativo. - A que país se dirige? – olhou-me por sobre os aros, e pude ver que os seus olhos não eram nem verdes nem azuis.

- Senegal.

- Pousa em Dacar?

- Certamente – respondi.

- E quando será isso?

- Já amanhã.

- Pela tardinha? – mostrou curiosidade.

- Não – mostrei satisfação. – Pela noitinha.

O seu polegar divagava – roçando- entre o dedo médio e o indicador. Gesto que, nem lento nem precipitado, parecia ser coisa de sedimentada habitação. E olhava para mim – o homem muito esguio e muito branco. Abriu a página do atlas que continha ilustrações

várias sobre o Senegal.

A sua cabeça mexia agora, com vagar, para cima e para baixo. Leu algumas dessas informações que os mapas usam revelar. Guardou para si o resultado lógico das deduções que terá feito. Abriu o livro outrora branco, agora amarelo-escuro – não pela incidência solar mas pelo desgaste do manuseamento.

- Ceda-me o seu boletim de vacinas.
- Infelizmente não o trago comigo – respondi, embaraçado pelo meu esquecimento.
- Lembra-se das vacinas que já tomou?
- Não. Lembro-me das doenças que já tive.
- E dos locais que já frequentou?
- O que têm?
- Lembra-se deles?
- De alguns.
- Mas não de todos? – perguntou num tom que não era nem de brincadeira nem de seriedade.
- Apenas de alguns.
- Que pena. Eu lembro-me de todos.

Continuou lendo o seu livro amarelado, tendo-se depois levantado para, de uma gaveta distante, retirar embalagens de vacinas, duas seringas gordas e as respectivas agulhas assustadoras. De volta ao seu assento, passou pela porta, rodou a chave, trancou-a. Depositou a chave no bolso enquanto, tranquilo, apreciava o meu espanto.

- Onde julga você que está? – desafiou-me.
- O que julga você que vai fazer com essa seringa? – desafiei-o.

O homem muito esguio e muito branco mudou a expressão no seu olhar. Era espanto e desconforto. Mas era rejuvenescimento também. As rugas junto aos olhos reduziram a sua pressão dérmica. O seu olhar ganhou umidade. Tentei não mostrar que sentia medo.

- Vai ficar em Dacar? – recomeçou.
- Não. Sigo depois para Gorée.
- Gorée ou Dacar, tudo é Senegal, e preocupam-me as febres. Bem sei que não traz o boletim, mas sabe se tem as vacinas atualizadas? – o homem parecia sério; olhando para mim, desfez-se das embalagens e, com a ajuda dos dentes e de um hábil jogo de mãos, ia preparando a injeção.

- Lembro-me que já tive febres normais. E, num 13 de maio, em São Tomé, sucumbi às temperaturas da febre tifoide.

- Eram temperaturas elevadas?
- Sim.
- E teve alucinações?
- Também.
- O que viu?
- Primeiro não vi nada. Mas não consegui parar de fazer quadras.
- Como eram as rimas?
- O primeiro verso rimava com o terceiro e o segundo com o quarto.
- O habitual. E depois?
- Depois de ter completado dezassete quadras com lógica e ritmo, começaram as alucinações. Julgava ver duas ilhas. Eu encontrava-me na ilha da febre; dois homens e uma senhora encontravam-se na ilha onde não havia febre.

- E o que se seguiu?
- A senhora ordenou aos dois homens que me salvasse.
- E eles?
- Eles recusaram-se. Mas ela identificou-se.
- De quem se tratava?
- Da primeira-ministra australiana.
- Você julga que pudesse ser alguém fazendo-se passar pela primeira-ministra australiana?
- Cheguei a ter as minhas desconfianças.
- De quem suspeitou?
- De Nossa Senhora de Fátima.
- Estupendo – disse ele.
- Também achei – disse eu.

A injeção estava pronta. A agulha não reluzia, mas nem por isso ganhava um aspecto menos assustador. O homem muito esguio e muito branco fechou o caderno amarelado. Através do movimento discreto de orelhas provocou, novamente, a oscilação lenta dos óculos. Uma libélula minúscula entrou pela janela e, embora eu tivesse desviado o olhar para observá-la entrar, voar e voltar a sair, o homem muito esguio e muito branco não parou de olhar para mim. Uma ligeira pressão no êmbolo originou o esguicho da praxe. No que foi a movimentação ligeira dos seus lábios, julguei descortinar um esgar de prazer.

- Tenho que aplicar-lhe a vacina contra a febre amarela. Está pronto? – indagou, numa voz calma.

- Julgo que não.
- Como diz?
- Julgo que não estou nem estarei pronto para tal vacina.

O homem muito esguio e muito branco franziu o espaço que ia de uma sobrelha à outra. Fez menção de um qualquer movimento desajeitado. Preparei os músculos dos braços e os punhos para um eventual confronto físico. Mas não.

- Tem algo pessoal contra as vacinas?
- Contra todas, não. Apenas contra essa.
- A da febre amarela?
- Exatamente. Como já referi, tive a oportunidade de conhecer outras febres, mas nunca uma de cor amarela. Nutro uma certa curiosidade por essa febre específica.
- Ouça, não pode sair daqui sem tomar uma vacina – disse, resignado mas resolutivo. – Tem alguma sugestão?

Olhei para a porta trancada. Voltei a olhar em frente. O seu cotovelo voltou a pousar sobre a secretária. Uma certa apatia invadiu-lhe o rosto.

- Aceito uma vacina contra a raiva.
- Muito bem. Parece-me apropriado. O mundo não está para brincadeiras.

Depois de trocar o conteúdo, a injeção foi-me aplicada. Desdobrei a manga da camisa, voltei a abotoar o botão. O homem muito esguio e muito branco retirou a chave do bolso, deixou-a ao alcance da minha mão. Levantei-me no mesmo instante em que ele se sentava. Abri a porta. Passei por ela.

- Leve a chave como recordação – disse ele – Assim um dia, mais tarde, se chegar a ter uma febre de cor amarela, venha cá devolver-me a chave.
- De acordo.

- Se eu não estiver, deixe-me um relato. Eu passo cá que quando em vez.

Desci as escadas. Um torpor de paz invadiu-me a zona superior do braço e por breves segundos senti um medo profundo. Já na rua, vi tombar da janela um pequenino papel branco. Desamarrotei-o. Era o papel gasto que haviam dado à amiga distante da minha irmã mais nova. Reli o endereço e em nada condizia com a rua ou o número onde me encontrava.

Guardei o papel como recordação, junto da chave. Vi a árvore maciça. Num galho minúsculo repousava a libélula – misteriosa, discreta mas sorridente. Quase, quase amarela.

# ALTERNATIVAS PARA A TRADUÇÃO DO POEMA "CASIDA DEL HERIDO POR EL AGUA", DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Caio Arsênio Moretti

(Graduando de Letras, Bacharelado em Português/Espanhol, FFLCH-USP)

RESUMO: Neste artigo, apresentaremos uma proposta de tradução do poema *Casida del herido por el agua*, de Federico García Lorca, mais aproximada da linguagem popular se comparada àquela de William Agel de Mello, que comentaremos. Para tanto, levaremos em consideração o ambiente e o contexto em que Lorca produziu o poema, a fim de demonstrar sua relação com as escolhas feitas visando manter uma literalidade com as palavras do poema original.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução comentada; Poesia; Linguagem.

## 1. Introdução

Federico García Lorca, poeta e dramaturgo, nasceu na região da Andaluzia, Espanha, na pequena cidade de Fuente Vaqueros, em 1898. Entrou na Faculdade de Direito de Granada, em 1914, e em 1918 transferiu-se para Madrid, onde conviveu com diversos artistas famosos de seu tempo, dentre os quais Salvador Dalí. Após concluir seus estudos, viajou para Cuba e Estados Unidos, onde teve seu período surrealista, como objeção ao estilo de vida norte-americano.

A maior parte da obra de Lorca recupera temas remetentes ao folclore e às músicas regionais da Andaluzia, como também trata da cultura cigana, presente e enraizada nessa região, considerada a mais pobre da Espanha. O autor criou um grupo de teatro chamado *La Barraca*, além de se envolver com a ideologia socialista e anarquista, e assim participou das conhecidas Missões Pedagógicas, pelas quais diversos artistas peregrinaram pelo interior do país educando, conscientizando e levando obras artísticas aos vilarejos e regiões mais desfavorecidas. Devido à sua ideologia e por ser assumidamente homossexual, Lorca tornou-se um alvo visado dos conservadores fascistas espanhóis, que ascendiam ao poder no país, o que o levou a retornar à cidade de Granada, onde foi preso por ordem de um deputado, que declarou que Lorca seria "mais perigoso com a caneta do que outros com o revólver" (SORIANO, 2006, p. 252). Assim, em agosto de 1936, o poeta foi executado pelos nacionalistas, tendo sido fuzilado por trás, com um tiro na nuca, como forma de alusão à sua homossexualidade. Seu corpo foi jogado em uma vala comum em Serra Nevada e sua morte serviu para chamar a atenção do que ocorria então na Espanha e teve repercussão internacional.

Três livros foram publicados após seu assassinato: *Poeta em Nova York* (Poeta en Nueva York), *Divã do Tamarit* (Diván del Tamarit) e *Sonetos do amor obscuro* (Sonetos del amor oscuro).

O poema *Casida del herido por el agua* presente em *Diván del Tamarit* (*Divã do Tamarit*), objeto de estudo do presente artigo, começa fazendo referência à cidade de Granada e aos muros de suas construções com origem na arquitetura moura, que foram construídos

com engenhosidade e possuem um sistema de resfriamento interno devido a um complexo sistema hidráulico. Também aparecem no poema palavras-chave como *espadas*, *arenales* e *pozo*, que remetem à presença da cultura e do povo estrangeiro que se manteve em Granada até o século XV, última cidade de domínio mouro na Espanha e que fazem alusão ao ambiente seco e quase desértico da região da Andaluzia. O protagonista do poema, o menino ferido que é descrito pelo eu lírico, personifica, ao que parece, a força usada pelas tropas de Franco para dominarem Granada durante a Guerra Civil Espanhola; ou seja, representa a figura de um sobrevivente dos bombardeios e das batalhas pela cidade, fugindo entre suas fontes e canais de água subterrâneos, onde deseja morrer sozinho, num refúgio aquático, em vez de morrer pelas mãos de seus inimigos. O conteúdo do poema também lembra o quadro *Guernica* de Pablo Picasso, que imortalizou em sua arte o horror do bombardeio de tal cidade pelas tropas de Franco e as atrocidades cometidas durante a Guerra Civil Espanhola.

No presente trabalho, propomos demonstrar, pela retradução do poema *Casida del herido por el agua*, de Federico García Lorca, um exemplo de tradução mais aproximada da linguagem popular, como a utilizada pelo autor em sua poética. Levaremos em consideração o ambiente e o contexto em que Lorca produziu o poema, a fim de priorizar suas escolhas de palavras, pertinentes no contexto do poema em que se encontram, e manter uma literalidade com as palavras do poema original. Antes disso, apresentaremos uma crítica da tradução do mesmo poema publicado no livro *Federico García Lorca - Sonetos do amor obscuro e Divã do Tamarit*, lançado na Coleção Folha Literatura Ibero-americana, da Editora da *Folha de S. Paulo*, realizada por William Agel de Mello, cotejada para a retradução.

## 2. Lorca e o ferido

O poema *Casida del herido por el agua* possui um título significativo. Segundo Beatriz de Moraes Vieira (2001), sua forma poética, a *casida* (*qasidah*), tem origem na tradição árabe pré-islâmica, podendo ser um poema de caráter elogioso, satírico ou elegíaco, normalmente recitado em tom solene. Essa "casida" de Lorca começa com um quarteto, seguido de dezesseis versos que formam uma única estrofe e de outro quarteto, que a finaliza. Em todo o poema os versos são dispostos em duetos, marcados pela pontuação (vírgulas e pontos finais).

O poema não possui uma métrica rigorosamente definida, não sendo relevante seu número de sílabas poéticas, que variam de verso para verso. Suas sílabas tônicas são acentuadas abertamente nos segundos versos dos duetos, terminados em *-ada*, *-guas*, *-cha*, *-ba*, *-da*, *-ca*, *-nta* (marcadas em negrito no poema original). Suas rimas são feitas com versos livres, como no exemplo *Granada/agua*, em que a rima ocorre somente porque suas últimas sílabas são terminadas na vogal tônica aberta "a". Em seu capítulo *A teoria na prática*, Arrojo lembra que em todo poema "(...) há, pelo menos, uma segunda leitura complementar que não pode deixar de considerar o poema como produto do 'sentimento do mundo' (...)" (ARROJO 2007, p.50). Assim, como sugere a autora, seria mais propício encarar tal poema de Lorca considerando-o para além da impressão do poeta da cidade de Granada durante a Guerra Civil Espanhola.

“ A partir da afirmação de Jakobson de que "(...) o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído (...)" (JAKOB-

*SON 2001, p.64), as escolhas feitas na nossa tradução interlingual do poema de Lorca justificam-se por tentar manter uma linguagem simples e mais próxima do seu equivalente em espanhol para o português. Se não há equivalência total de significados entre as línguas, que ao menos haja uma transposição criativa, como afirma o autor em dois trechos de seu capítulo:*

*Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (Jakobson 2001, p.65).*

“ *O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra – transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – (...) (Jakobson 2001, p.72).*

Enquanto Jakobson (2001) afirma que a tradução de poesia é impossível, Arrojo (1993) afirma que o papel do tradutor seria o de chegar o mais próximo possível do texto original, partindo, inevitavelmente, de sua própria interpretação. A tradução de poesia, para a autora, tem de ser fiel à visão que o tradutor/leitor possui do poema que irá traduzir, assim como aos seus objetivos em tal tradução:

“ *Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção. De maneira semelhante, ao avaliarmos uma tradução, ao compararmos o texto traduzido ao 'original', estaremos apenas e tão-somente comparando a tradução à nossa interpretação do 'original' que, por sua vez, jamais poderá ser exatamente a 'mesma' do tradutor. (Arrojo 1993, p.19-20).*

Na tradução dos livros *Sonetos do amor obscuro* (Sonetos del amor oscuro) e *Divã do Tamarit* (Diván del Tamarit), de Federico García Lorca, publicadas pela Editora da *Folha de S. Paulo* em 2012, há certas escolhas poéticas que se afastam do uso de uma linguagem simples e popular do espanhol, presente no texto fonte. Na tradução de *Casida del herido por el agua*, como em outros poemas, o tradutor desconsidera esse uso e também o contexto de produção, tornando os poemas de Lorca formais e cultos em português. O tradutor também insere adjetivos “poéticos” como acréscimos, uma vez que não aparecem no original. Vejamos a referida tradução de William Agel de Mello:

Federico García Lorca	William Agel de Mello	Caio Arsênio Moretti
<p>Casida I DEL HERIDO POR EL AGUA</p> <p>Quiero bajar al pozo, quiero subir los muros de <b>Granada</b>, para mirar el corazón pasado por el punzón oscuro de las <b>aguas</b>.</p> <p>El niño herido gemía con una corona de <b>escarcha</b>. Estanques, aljibes y fuentes levantaban al aire sus <b>espadas</b>. ¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo, qué nocturno rumor, qué muerte <b>blanca!</b> ¡Que desiertos de luz iban hundiendo los arenales de la <b>madrugada!</b> El niño estaba solo con la ciudad dormida en la <b>gar-</b> <b>ganta</b>. Un surtidor que viene de los sueños lo defiende del hambre de las <b>al-</b> <b>gas</b>. El niño y su agonía, frente a fren- te, eran dos verdes lluvias <b>enlazadas</b>. El niño se tendía por la tierra y su agonía se <b>curvaba</b>.</p> <p>Quiero bajar al pozo, quiero morir mi muerte a <b>bocana-</b> <b>das</b>, quiero llenar mi corazón de musgo, para ver al herido por el <b>agua</b>.</p> <p>Federico García Lorca</p>	<p>Casida I DO FERIDO PELA ÁGUA</p> <p>Quero descer ao poço, quero galgar os muros de Granada, e olhar o coração atravessado pela punção escura dessas águas.</p> <p>Ferido, o menino gemia com uma coroa de escarcha. Tanques, cisternas e fontes levantavam ao ar suas espadas. Ai, que fúria de amor, que afiado gume, que noturno rumor, que morte branca! Que desertos de luz iam lançando ao fundo os areais da madrugada! Estava só o menino com a cidade dormindo na gar- ganta. Um provedor do mundo de seus sonhos o defende da atroz fome das algas. O menino e a agonía, frente a fren- te, qual duas verdes chuvas enlaça- das. O menino estendia-se na terra e sua agonía se curvava.</p> <p>Quero descer ao poço, quero morrer a morte entre gol- fadas, quero cobrir o coração de musgo, para ver o ferido pela água.</p> <p>Ed. Folha de S. Paulo.</p>	<p>Casida I DO FERIDO PELA ÁGUA</p> <p>Quero descer ao poço, quero subir os muros de Granada, para ver o coração perfurado pela punção escura das águas.</p> <p>O menino ferido gemia com uma coroa de geada. Tanques, cisternas e fontes levantavam ao ar suas espadas. Ai, que fúria de amor, que afiado fio, que noturno rumor, que morte branca! Que desertos de luz iam fundin- do os areais da madrugada! O menino estava só com a cidade adormecida na garganta. Uma fonte que vem dos sonhos o defende da fome das algas. O menino e sua agonía, frente a frente, eram duas verdes chuvas enla- çadas. O menino estendia-se pela terra e sua agonía se curvava.</p> <p>Quero descer ao poço, quero morrer minha morte a gol- ladas, quero fartar meu coração de musgo, para ver o ferido pela água.</p>

*Escarcha* (espanhol) não foi traduzido na edição da *Folha de S. Paulo*. Em português, *escarcha* chegou ao nosso vocabulário por via do próprio castelhano, que, segundo o dicionário Houaiss (2001), significa, entre outros, "aspereza", "tecido de seda feito com mistura com fios de metal" e ainda "congelamento da umidade atmosférica". Seu período de uso no léxico do português permanece uma incógnita para muitos falantes nativos, embora seja comum no espanhol para se referir a *geada*, nossa opção. O verso *Estanques, aljibes y fuentes* foi mantido de acordo com a tradução de William Agel de Mello por ter sido traduzido de modo mais literal; com a observação de que a palavra *aljibe* (cisterna) em espanhol tem origem no idioma árabe. Já o item lexical *filo*, traduzido por *gume* por Mello, foi por nós traduzido como "fio" por preservar a mesma consoante inicial que a palavra em espanhol e devido ao fato de seu verso anterior já deixar claro que se trata do fio afiado de uma *espada*.

Já o item lexical *hundiendo* pode ser traduzido ao português como *afundando*, *abastendo* ou *fundindo*. Devido ao contexto do verso em que tal item lexical se encontra no poema, optamos por uma tradução que, a nosso ver, está de acordo com a imagem da

areia misturando-se à luz da lua no deserto, ou seja, *fundindo*, que remete à luz refletida na areia que pode causar o fenômeno conhecido como ilusão de ótica ou miragem. No caso de *dormida*, optamos por *adormecida* para manter o participio passado que qualifica *ciudad*; Mello optou aqui pelo gerúndio do verbo *dormir* que, em vez de qualificar o nome, descreve um estado.

O caso do termo *surtidor* é ambíguo, pois pode ser traduzido tanto como "fornecedor" quanto como "provedor" quando aparece sozinho, assim interpretado por Mello. Mas, no caso de *surtidor de agua*, a palavra adquire o significado de "fonte", nossa opção de tradução, pertinente em um poema cujo tema central gira em torno da água e se ambienta na cidade de Granada, com sua arquitetura e história particulares. Adiante no poema, também ocorre semelhança de escolhas de significados com o item lexical *bocanadas*, que pode ser traduzido como "goles", "baforadas" ou ainda "suspiros". Assim, entende-se que o emprego de tal item lexical adquire seu significado de acordo com o contexto no qual aparece, que trata do tema da água e aparece em seguida, em que o eu lírico afirma querer descer a um poço. Optamos por traduzi-lo como *goladas*, mantendo a pertinência com o contexto geral. Já a palavra *llenar* foi traduzida como *fartar* devido a ser um de seus possíveis significados na tradução do espanhol para o português. De acordo com o contexto do eu lírico estar desejando sua própria morte com goladas da água do lugar onde se encontra, acreditamos que a tradução por *fartar* é pertinente a tal contexto, além de também manter a rima do poema, com o infinitivo e seu final em *-ar*, semelhante ao seu original em castelhano.

Em seu capítulo *Os participantes do ato tradutório* (1993), Aubert defende o ponto de vista de que o tradutor também é um receptor da mensagem original, mas com uma leitura mais atenta do que a de um leitor comum. O autor também afirma que o tradutor deverá considerar que as condições de recepção dos destinatários da tradução são distintas das condições de recepção vivenciadas pelo próprio tradutor (AUBERT 1993, p.27). Aubert também menciona que o *receptor-intermediário* pode "estabelecer" ou "negociar" o valor da tradução realizada, de acordo com as intenções e motivações de seu usuário final (AUBERT, 1993, p.26).

Já para Britto (1999), o texto original sempre exerce certo "controle" sobre sua tradução, não permitindo que o tradutor seja totalmente livre nas escolhas em que faz em seu ofício. Para esse autor "há mudanças que parecem aproximar a tradução do original e mudanças que parecem afastá-la mais" (BRITTO 1999, p.245). Além disso, o problema de escolher um item lexical para uma tradução em detrimento de outros está no fato de que, ao escolhê-lo, outro equivalente possível é excluído:

“ (...) o texto poético é uma produção nova realizada por um sujeito único, consciente e criador, que toma por base essencialmente suas próprias experiências de vida, enquanto que a tradução é um texto redigido a partir de um original, em outro idioma, com a intenção de substituí-lo. (...) (BRITTO 1999, p.241-242).

Tal substituição que Britto sugere em seu artigo baseia-se em um texto original em outra língua, a quem deve fidelidade e ao qual é secundário:

“ O conceito de original pressupõe um sujeito criador autônomo que elabora consciente e intencionalmente um texto, no sentido estrito do termo, a partir de uma matéria-prima não textual – por exemplo, a própria vivência do sujeito no mundo extratextual. A tradu-

*ção, por outro lado, seria um texto secundário, produzido por um sujeito mais reproduzidor que criador, elaborado a partir do original, com a intenção de ser o seu equivalente exato – ou seja, de funcionar, no contexto da língua-meta, de modo exatamente homólogo ao funcionamento do original na língua-fonte. (...) (BRITTO 1999, p.239).*

Em nossa tradução, optamos pela permanência de certos itens lexicais muito próximos em espanhol e português, como *subir/subir*, *madrugada/madrugada* e *enlazadas/enlazadas*. Em outros casos, para itens lexicais que exigem uma tradução mais criativa, como ocorre no caso de *pasado*, traduzido como *atravessado* na edição da *Folha de S. Paulo*, talvez por ser associado com o significado de *entrar* ou *passar* do uso cotidiano da palavra em espanhol, optamos pela tradução idiomática que remete ao aspecto mais simples e popular da linguagem; assim, escolhemos *perfurado* para traduzir *pasado*, por associar o tema das águas do poema ao ditado em português "água mole em pedra dura tanto bate até que fura". Algo semelhante também ocorre em nossa opção pela tradução de *mirar*, que foi traduzido primeiramente como *olhar*, mas devido ao poema possuir uma linguagem mais simples e cotidiana, realizamos a tradução de tal item como *ver*. Desse modo, nos inserimos na perspectiva de Arrojo (1993) segundo a qual o tradutor tem de ser fiel ao seu ponto de vista e a seu objetivo, assim como também de sua interpretação do poema que deseja traduzir.

“ Como já foi observado, a tradução de um poema e a avaliação dessa tradução não poderão realizar-se fora de um ponto de vista, ou de uma perspectiva, ou sem a mediação de uma interpretação. Portanto, a tradução de um poema, ou de qualquer outro texto, inevitavelmente, será fiel à visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos de sua tradução. (...) (Arrojo 1993, p.24).

### 3. Considerações finais

De acordo com a proposta inicial, desenvolvemos na tradução de *Casida de herido por el agua* uma maior literalidade das palavras em relação ao poema original, também procurando preservar quando possível o aspecto das rimas e sua sonoridade. De nosso ponto de vista, acreditamos que a tradução que realizamos do espanhol para o português procura aproximar mais o leitor do poema em espanhol, substituindo termos da tradução de Mello que se tornaram muito longínquos do contexto e do vocabulário utilizados originalmente em tal poema, principalmente se considerarmos seu uso no português atual. Desse modo, procuramos vocábulos mais simples, mas ainda assim que ajudam a preservar a forma e a estrutura implícitas na linguagem escolhida pelo, procurando não fazer acréscimos ou supressões. A opção pela literalidade, de acordo com nosso ponto de vista, só faz com que o público leitor ganhe em acesso à riqueza cultural e intelectual contidas no texto poético de Lorca.

### Referências bibliográficas

ARROJO, Rosemary. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? In: \_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.15-26.

- \_\_\_\_\_. A teoria na prática. In: \_\_\_\_\_. *Oficina de tradução – a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007. p.46-57.
- AUBERT, Francis Henrik. Os participantes do ato tradutório. In: \_\_\_\_\_. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: UNICAMP, 1993. p.23-28.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. *Cadernos de tradução*, Florianópolis: UFSC, n. IV, p. 239-162, 1999.
- HERNANDÉZ, Antonio Soriano. Volta à cidade. *Revista Brasileira de Direito Animal*. Salvador (BA), v. 1, n. 1, p. 252-254, 2006.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Traduzido por I. Blikstein e J. Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001 [1959]. p.63-72.
- LORCA, Federico García. Casida del herido por el agua. In: *Federico García Lorca - Sonetos do amor obscuro e Divã do Tamarit*. Traduzido por William Agel de Mello. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012. p.68-69. v.2.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: <<http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=&origen=REDRAE>>. Acesso em: 02/06/2013.
- VIEIRA, Beatriz de Moraes. *Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica*. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/bea.rtf>>. Acesso em: 20/11/2015.

# VINDE FIÉIS: UMA ANÁLISE DE TRADUÇÕES EM LÍNGUA PORTUGUESA DO HINO NATALINO "ADESTE FIDELES"

Cíntia Longuini Alves

cintia.alves@usp.br

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Português/Inglês, FFLCH-USP)

RESUMO: A tradução de canções é uma tarefa complexa, que deve buscar ajustar o texto meta a um conteúdo extralinguístico, a música, e estabelecer equivalência entre ele e o texto fonte. Além disso, quando se trata de música sacra, estão envolvidas doutrinas e características culturais das comunidades envolvidas. Assim, este trabalho pretende compreender melhor esse processo a partir da análise de duas traduções para a língua portuguesa do hino natalino *Adeste fideles*: a de Carlota Urbano, professora da Universidade de Coimbra, e a do Frei Emílio Scheid, O.F.M.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução de canção; Tradução de música sacra; Tradução subordinada.

## 1. Introdução

Surgido no século XVIII, *Adeste fideles* é ainda hoje um dos mais populares hinos natalinos. A origem da letra e da música é incerta, tendo sido atribuída ao longo dos anos a diversos autores e compositores, como São Boaventura e D. João IV. Entretanto, estudos recentes, como o de Dom John Stepham, O.S.B. (1947), indicam que John Francis Wade (1711-1786) teria composto esse hino, utilizando-se dos escritos do teólogo franciscano John of Reading (?-1346). Podemos encontrar diversas traduções para o hino *Adeste fideles*, para serem cantadas ou não.

No contexto específico da música sacra, temos duas limitações bem claras que devem ser respeitadas pelo tradutor para que o texto final cumpra seu fim musical e seja aceitável para a comunidade cultural envolvida. A primeira limitação ao ato tradutório é imposta pelas características musicais da obra, tais como o ritmo, as rimas e a melodia. A segunda é relativa à doutrina e à instituição à qual a obra está submetida. Assim, um estudo atento a esses conjuntos de fatores é necessário para compreendermos como o processo de tradução pode ser desenvolvido em casos como esse.

## 2. Fundamentos teóricos, metodologia e versões analisadas

Este trabalho pretende realizar um estudo comparativo entre o texto em latim de *Adeste Fideles* e algumas de suas traduções para o português, buscando compreender o processo de tradução de canções e identificar as estratégias utilizadas pelos tradutores, assim como analisar os critérios de suas escolhas, levando em consideração as especificidades da obra. Para tanto, devemos considerar o que nos diz Low (2005, p.185-212) e seu Princípio do Pentatlo para a tradução de canções.

Primeiramente, Low afirma que desenvolver traduções que possam ser cantadas é

uma tarefa complexa, pois o texto meta deve ajustar-se perfeitamente a uma música pré-existente – ao seu ritmo, ao valor de suas notas, ao seu fraseado e à sua acentuação – e manter o sentido do texto fonte. O tradutor, portanto, deve adotar uma abordagem que leve em consideração a função do texto meta: ser cantado por um determinado intérprete a uma determinada plateia. Ao realizar esse trabalho, o tradutor deve equilibrar simultaneamente diversos critérios conflitantes. Low cita a cantabilidade, o significado, a naturalidade, o ritmo e a rima, contabilizando cinco habilidades a serem balanceadas – assim como as modalidades do Pentatlo. Através dessa metáfora, Low deixa claro que a tradução de canções exige um alto nível de flexibilidade do tradutor para fazer escolhas e combiná-las de modo coerente.

À luz desses conceitos, procuramos analisar comparativamente duas traduções para a língua portuguesa de *Adeste fideles*. A primeira foi realizada por Urbano (1997, p.65), professora da Universidade de Coimbra, e não teve como objetivo ser feita para ser interpretada por cantores:

VINDE FIÉIS

1. Vinde fiéis, alegres, triunfantes/ Vinde, vinde a Belém./ Vinde ver o Menino Rei dos Anjos.

Refrão: Vinde, adoremos. Vinde, adoremos./ Vinde, adoremos o Senhor.

2. Eis que, chamados, os pastores/ deixam o rebanho e correm para o humilde berço./ Corramos também nós com passo alegre.

3. O esplendor eterno do eterno Pai/ veremos na figura humana escondido,/ O Deus menino envolto em panos.

4. Por nós feito pobre, nas palhas deitado,/ Com abraços piedosos aqueçamo-lo./ Quem não pagará com amor a quem assim nos ama? (URBANO 1997, p.65).

A segunda foi realizada pelo Frei Emílio Scheid, O.F.M. (s/d.), religioso que atuou no Rio Grande do Sul no século XX, com o propósito de ser interpretada por cantores:

CRISTÃOS, VINDE TODOS

1. Cristãos, vinde todos, com alegres cantos/ Oh vinde, Oh vinde até Belém/ Vede nascido vosso Rei eterno.

Refrão: Oh vinde adoremos/ Oh vinde adoremos/ Oh vinde adoremos o Salvador!

2. Humildes pastores deixam seus rebanhos/ E alegres acorrem ao Rei dos céus/ Nós igualmente, cheios de alegria.

3. O Deus invisível de eternal grandeza/ Sob véu de humildade, podemos ver/ Deus pequenino, Deus envolto em faixas.

4. Nasceu em pobreza, repousando em palhas/ O nosso afeto lhe vamos dar/ Tanto amou-nos! Quem não há de amá-lo? (SCHEID s/d).

1. Cris - tãos vin - de to - dos, com a - le - gres can - tos, oh! vin - de, oh!  
vin - de a - lé Bé - lém! Ve - de nas - ci - do, vos - so Rel e -  
ter - no. REF.: Oh! vin - de a - do - re - mos, oh! vin - de a - do -  
re - mos, oh! vin - de a - do - re - mos o Sal - va - dor!

Figura 1: Partitura de Cristãos, vinde todos; Extraída de SCHEID, Emílio, s/d.

A versão latina de *Adeste fideles* que será nosso texto fonte é a encontrada em Urbano (1997, p.63):

#### ADESTE FIDELES

1. Adeste fideles, laeti triumphantes/ Venite, venite in Bethlehem./ Natum videte Regem Angelorum:

Refrão: Venite, adoremus. Venite adoremus./ Venite adoremus Dominum.

2. En grege relicto, humiles ad cunas/ Vocati pastores appropierant./ Et nos ovanti gradu festinemus:

3. Aeterni Parentis splendorem aeternum/ Velatum sub carne videbimus./ Deum infantem, pannis involutum:

4. Pro nobis egenum et foeno cubantem/ Piis foveamus amplexibus./ Sic nos amantem quis non redamaret? (In: URBANO 1997, p.63).

Daqui em diante, a versão latina do hino em estudo será apresentada em itálico, para facilitar sua comparação com as traduções para o português.

### 3. Vinde fiéis e Cristãos, vinde todos: uma breve análise

Em Milton (1993, p.27), vemos que há três tipos possíveis de tradução: a *metáfrase*, que seria a tradução palavra por palavra, a *paráfrase*, que mantém a ideia original do texto, mas não segue tão estritamente os sentidos das palavras e a *imitação*, na qual o tradutor age livremente, retendo apenas a ideia geral do original. No caso da tradução de

*Adeste fideles* para o português feita por Urbano (1997, p.65), podemos considerá-la, em sua maior parte, uma *metáfrase*, pois notamos a preocupação em se manter, sempre que possível, a mesma ordem sintática e as mesmas categorias gramaticais que encontramos no texto fonte latino. Podemos ver isso na tradução dos dois primeiros versos, em que até mesmo o número de palavras é o mesmo:

Adeste fideles, laeti, triumphantes/ Venite, venite in Bethlehem  
Vinde fiéis, alegres, triunfantes/ Vinde, vinde a Belém (URBANO 1997, p.65).

Enquanto isso, a tradução do Frei Emílio Scheid (s/d) pode ser considerada uma paráfrase, pois ele não mantém a mesma ordem sintática, nem o significado estrito das palavras do texto fonte. É o que ocorre logo nos primeiros versos:

Adeste fideles, laeti, triumphantes/ Venite, venite in Bethlehem  
Cristãos, vinde todos, com alegres cantos/ Oh vinde, Oh vinde até Belém  
(SCHEID s/d).

A utilização do termo "alegres cantos" supre a ideia de alegria expressa pelo primeiro verso do texto fonte. Entretanto, tendo em consideração a doutrina cristã, mais precisamente a católica, na qual esse hino foi originalmente baseado, podemos notar que a dimensão da redenção vitoriosa expressa sutilmente no primeiro verso é perdida ao se omitir na tradução o adjetivo "triunfantes" (*triumphantes*). Ao invés dele, o tradutor preferiu escolhas de palavras que se ajustassem ao número de notas e que ressaltassem a atmosfera de júbilo expressa pelo texto fonte.

É importante lembrarmos que o ato de traduzir, segundo Arrojo (2007, p.76), produz significados, a partir de um determinado texto, que são aceitáveis para as comunidades culturais envolvidas. Logo, no caso da música em estudo, quando a tradução da ideia original de um segmento não se ajusta às exigências musicais, Scheid escolhe outros elementos na língua meta, coerentes com a doutrina na qual a música se insere. É o que podemos ver no verso a seguir:

Natum videte Regem Angelorum  
Vêde nascido vosso Rei Eterno (SCHEID s/d).

Acima, *Regem Angelorum* não foi literalmente traduzido para "Rei dos Anjos", mas para "Rei Eterno", uma alternativa que também é perfeitamente aceitável à doutrina envolvida. Outra estratégia utilizada por Scheid é a adaptação que, segundo Aubert (1998, p.108), "denota uma assimilação cultural; ou seja, a solução tradutória adotada para o segmento textual dado estabelece uma equivalência parcial de sentido, tida por suficiente para os fins do ato tradutório em questão". Vemos isso em:

Velatum sub carne videbimus  
Sob véu de humildade, podemos ver (SCHEID s/d).

No verso acima, *Velatum sub carne* ("Velado sob a carne") foi adaptado para "Sob véu de humildade", continuando a exprimir a ideia do Deus que se faz homem, porém com

uma ênfase na virtude que tal ato revelaria, a humildade. O mesmo acontece no refrão, em que *Dominum* ("Senhor") é adaptado para "Salvador", um equivalente para o tratamento do ser divino na doutrina cristã. Além disso, o uso de "Salvador" compensa a dimensão redentora perdida no primeiro verso da tradução em questão, fato já comentado acima.

Na segunda estrofe do hino, Scheid traduz os dois últimos versos como:

Vocati pastores appropereant/ Et nos ovanti gradu festinemus  
E alegres acorrem ao Rei dos céus/ Nós igualmente, cheios de alegria (SCHEID s/d).

Scheid novamente busca enfatizar a atmosfera de felicidade que envolve a cena natalina. Ao utilizar o adjetivo "alegres" para os pastores, o frei acrescenta uma informação que não se encontra no original, embora seja perfeitamente condizente. O que nos chama a atenção para análise não é o acréscimo do adjetivo em si, mas o uso de outro termo com mesma raiz logo no verso seguinte: o substantivo "alegria", sugerindo uma ligeira restrição vocabular.

Na estrofe seguinte, em que Scheid utiliza a já comentada adaptação "Sob véu de humildade", podemos notar uma dificuldade relativa à execução do canto. Em "sob", a pronúncia geralmente é [sɔbj], pois em língua portuguesa não estamos acostumados a pronunciar consoantes oclusivas no final da palavra sem uma semivogal. Assim, quando o frei propõe que "sob" seja pronunciado em uma nota de um tempo de duração (no caso, uma semínima), a pronúncia força a subdivisão dessa figura em duas (no caso, duas colcheias) no momento da *performance*, alterando o ritmo.

Já na tradução de Urbano, vemos que a execução musical fica inviabilizada em diversos trechos, afinal, não se tinha como objetivo produzir uma tradução para ser cantada. Como exemplo, podemos citar o último verso da quarta estrofe. Se tomarmos como base a partitura apresentada anteriormente, vemos que na tradução de Urbano o número de sílabas do verso em questão é superior ao número de figuras musicais, além da acentuação das palavras escolhidas não ser compatível com o ritmo da música:

Sic nos amantem quis non redamaret?  
Quem não pagará com amor a quem assim nos ama? (URBANO 1997, p.65).

## 4. Considerações finais

Low (2005, p.186) afirma que o tradutor deve considerar a finalidade do texto meta ao realizar seu trabalho. Assim, a tradução do Frei Emílio Scheid, *Cristãos, vinde todos*, é um hino religioso que será cantado provavelmente por corais paroquiais, na maior parte das vezes não profissionais, para fiéis em cerimônias religiosas. Enquanto isso, a tradução da professora Carlota Urbano, *Vinde fiéis*, não tem como objetivo ser interpretada por cantores. Tendo isso em consideração, podemos afirmar que tanto a tradução de Scheid como a de Urbano cumprem sua função.

A partir dos conceitos abordados e da análise realizada das traduções para o português do hino *Adeste fideles*, podemos notar a complexidade envolvida no processo de tradução de canções. O elemento extralinguístico musical impõe diversas restrições ao tradutor,

como o metro, a acentuação, o ritmo, entre outros, que devem ser observados. Além disso, no caso da música sacra, o tradutor deve ainda estar atento à comunidade cultural envolvida e às suas crenças, para que o texto meta cumpra seu objetivo para a audiência em questão.

## Referências bibliográficas

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2007.
- AUBERT, Francis H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v. 5.1, p. 99-128, 1998.
- LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, D.L. *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. p.185- 212.
- MILTON, John. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993, p.27.
- SCHEID, Emílio. Cristãos, vinde todos, s/d. Disponível em: <[www.coralsjbatista.com.br/coral/menu\\_csjb.htm](http://www.coralsjbatista.com.br/coral/menu_csjb.htm)>. Acesso em: 15/06/2013.
- STEPHAN, Dom John. Adeste Fideles: A Study On Its Origin And Development. *Publications*, Buckfast Abbey, South Devon, 1947. Disponível em: <[www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns\\_and\\_Carols/Images/Stephan/adeste\\_fideles\\_a\\_study\\_on\\_its\\_or.htm](http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns_and_Carols/Images/Stephan/adeste_fideles_a_study_on_its_or.htm)>. Acesso em: 15/06/2013.
- URBANO, Carlota Maria Lopes Miranda. Adeste fideles: o Hino de Natal pseudo-português. *Boletim de Estudos Clássicos* - n. 28. Coimbra, 1997, p. 61-65.

# RETRADUÇÃO NOS HINOS RELIGIOSOS: A POLISSEMIA E A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA EM AÇÃO

Sara Gonçalves Devai

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Português- Grego, FFLCH-USP)

RESUMO: Este trabalho, analisando o emprego dos vocábulos *gozar* e *gozo* nas traduções de alguns textos da hinografia evangélica brasileira, sugere que a variação linguística e a polissemia estão na causa da necessidade de retradução desses textos, o que se fundamenta nas afirmações de Aubert (1993) e de Arrojo (1993 e 2007) quanto às possibilidades de várias leituras de um mesmo texto promovidas por fatores como o tempo, o ambiente social e as experiências pessoais do leitor e do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Retradução; Polissemia; Hinos evangélicos.

## 1. Questões profundas

A variação diacrônica está presente em todas as línguas. Com o passar do tempo, palavras de uso comum se tornam arcaicas, enquanto outras acabam por substituí-las. Assim, uma palavra de sentido comum para uma geração pode ser completamente estranha para outra. As outras variações linguísticas – regionais, sociais, culturais, etc - também interferem na compreensão dos textos, criando barreiras entre o emissor e o receptor dos mesmos. Mas há uma variação muito importante, que interfere diretamente no trabalho do tradutor: é a individual. As concepções de fidelidade ao texto original são diretamente afetadas pelo mundo particular de cada leitor, já que suas experiências, ideologias e a própria estrutura psicológica podem interferir intensamente na interpretação de um texto. Assim, o trabalho do tradutor envolve questões muito mais profundas que a simples, e ilusória, transferência de conteúdo de uma língua para outra.

O trabalho de tradução dos textos de hinos evangélicos para o português brasileiro não escapou aos dilemas que as possibilidades de leituras diferentes podem trazer. Embora sejam textos que evidenciam uma busca pelo tom elevado e o padrão culto da língua, ainda assim, uma simples ambiguidade ligada à variação linguística pode em algum momento subverter esse padrão, pelo menos para alguns leitores. É o caso do largo emprego do verbo *gozar* com o sentido de desfrutar, usufruir, deleitar-se. Assim, a ambiguidade do termo chama a atenção pelas questões que suscita: o impacto dessa variação na língua tornaria obrigatória a retradução? Uma nova versão seria imperiosa ou o sentido da tradução original ainda se mantém forte o suficiente para evitar outra leitura? Se a ambiguidade é inevitável, a presença de uma palavra com leitura vacilante entre o elevado e o popular seria compatível com o ambiente de uma reunião religiosa?

## 2. A arbitrariedade do signo, as convenções e a possibilidade de leituras diferentes

Segundo Saussure (2006, p. 83), a relação entre significado e significante é arbitrária e “não tem nenhum laço natural na realidade.” Servindo-se dessa afirmação, Rosemary Ar-

rojo, em *A que são fiéis tradutores e críticos de tradução?*, observa que o *significado* é uma convenção da sociedade e que é passível de mudança, “à medida que mudam as sociedades e as convenções que as regem” (ARROJO 1993, p. 17). Sendo assim, para a estudiosa, numa tradução seria impossível resgatar completamente os sentidos originais de um texto, visto que esses sentidos estão subordinados a diversas variantes, além do controle e consciência do próprio autor. Entre essas variáveis está o condicionamento do leitor, que vai fazer sua leitura a partir de “suas circunstâncias, seu momento histórico, sua visão de mundo, seu próprio inconsciente” (ARROJO 1993, p. 19). Nesse ponto, as considerações de Arrojo são confirmadas por Aubert (1993) quando este reflete sobre os participantes do ato tradutório, considerando as diversas imagens a que o emissor e o receptor do texto estão sujeitos, a imagem de si mesmo, do mundo, da própria interação, do interlocutor, da autoimagem do interlocutor, entre outras, e suas implicações no sentido do texto.

### 3. Quando a variação linguística e a polissemia trazem desconforto

De acordo com os pressupostos acima, ao analisarmos os textos das traduções de hinos, precisamos levar em conta as variantes a que estão sujeitos, e observar como podem influenciar na leitura e compreensão dos mesmos. Entre as importantes variantes podemos citar o ambiente de leitura dos textos, a época de produção e de tradução e, ainda, a familiaridade do leitor com os termos utilizados e seus sentidos.

Embora um hino possa ser entoado em circunstâncias e lugares muito diversos, é evidente que as igrejas são os principais ambientes de destino, mais especificamente o culto religioso. Considerando que a maioria dos hinos tradicionais foi escrita em língua inglesa durante o século XIX – com vários anteriores a ele, numa época em que as músicas religiosas eram claramente distintas das produções musicais seculares, podemos considerar que havia um ambiente de respeito e reverência, próprios da solenidade do momento. Portanto, esses textos são compostos por um vocabulário elevado, cuidadosamente escolhido para transmitir os sentimentos próprios da presença de Deus, ao mesmo tempo em que transmitiam a doutrina cristã. Esses hinos podem ser agrupados em hinos de adoração, de gratidão, de entrega, de consolo, de exortação; hinos para crianças, para jovens, para missionários; hinos evangelísticos e litúrgicos; hinos solenes e hinos alegres, com variações no ritmo da letra e da música que incorporam essas características, além de um vocabulário específico para cada situação, dentro do pensamento cristão.

A tradução desses hinos para o português do Brasil se deu a partir da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX para serem usados com os mesmos fins que os textos de partida. Percebe-se, claramente, o conceito que os tradutores tinham de seus textos pelo conjunto de vocábulos utilizados nos mesmos, já que preservaram seu caráter elevado e peculiar. Como os textos referem-se sempre ao contexto cristão, as palavras permitem pouca variação na sua leitura: *salvação*, no contexto cristão, refere-se a escapar da condenação dos pecados, através do sacrifício expiatório do Filho de Deus; *perdão* é o ato misericordioso de Deus para com os pecadores e destes para com seus ofensores; *paz* é o resultado de sentir-se perdoado; *alegria* é proveniente da aceitação e do amor de Deus e, também, da confiança em suas promessas. No entanto, o verbo *gozar* e o substantivo *gozo* - que estão entre as palavras mais eleitas nas traduções antigas dos

hinos – são polissêmicos, possuem mais de um significado para o mesmo significante e permitem uma ambiguidade de leitura que pode alterar completamente o sentido dos textos, interferindo inclusive no resultado esperado pelos mesmos.

Segundo o dicionário de *Caldas Aulete*, o verbo *gozar* pode significar: “ter”, “possuir”, “desfrutar”, “aproveitar”, “usar das vantagens de”. Assim, usa-se “*gozar* de boa saúde”, “*gozar* das férias”. Com esses sentidos, essa palavra é usada em registro mais formal da língua, o que combina com a solenidade do ambiente religioso. Ainda nessa chave, temos o sentido de *gozar* como “ter satisfação, regozijar-se”. Há também o registro coloquial do termo, referindo-se a “achar graça em, rir de (ato de alguém, fato sucedido a outrem)” (AULETE 1970). No entanto, Aulete ainda completa o verbete com o sentido popular de *gozar*: “atingir o orgasmo”. Essa polissemia do termo pode, então, permitir uma leitura que, obviamente, não foi a pretendida pelo tradutor. O mesmo acontece com a palavra *gozo*, entendida como “satisfação intelectual, moral ou material”; “prazer”; “posse ou uso de alguma coisa de que provém satisfação, vantagens, regalos, interesse”: “estar no *gozo* de seus direitos civis” (AULETE 1970). Outro sentido é o de “zombaria”. Mas, como se esperava, *gozo*, no sentido popular, também é sinônimo de “orgasmo”.

Como os textos religiosos, em geral, priorizam o uso de palavras com sentido elevado, é muito provável que seja essa a razão para que *gozar* e *gozo* tenham sido eleitos por expressar de maneira acentuada a grande satisfação da experiência cristã, como também das bênçãos desfrutadas em razão dela. Outra hipótese que pode justificar o grande número de ocorrências desses termos nos hinários evangélicos – 195 vezes, em 581 hinos do *Cantor Cristão*, é a de que o sentido popular desses vocábulos não fosse tão “popular” assim nos anos em que as traduções foram feitas, e a ambiguidade dos termos talvez não tão evidente. Isso pode também explicar porque, apesar de inúmeras revisões, essas formas persistiram durante décadas.

A popularização do sentido mais vulgar talvez tenha sido a causa de *gozar* desaparecer do *Hinário para o Culto Cristão* (1991), e *gozo* aparecer apenas cinco vezes nos seus hinos. Além disso, para um leitor que tenha convivido desde cedo com esses hinos, esses termos podem não causar estranhamento, o que já não é esperado de alguém que teve um contato tardio com esses cânticos, vindo de um ambiente em que o sentido popular de *gozar* e *gozo* tenha uma presença muito forte.

O *corpus* que analisaremos na sequência trará alguns dos textos mais problemáticos e as soluções encontradas para que a retradução pudesse manter a adequada combinação com o ritmo da música.

## 4. A hinologia evangélica brasileira

Para a elaboração deste trabalho as amostras escolhidas foram trechos de hinos evangélicos publicados em hinários usados por diversas comunidades evangélicas do Brasil durante o século XX e em um exemplar do século XXI.

O *Cantor Cristão* foi o segundo hinário dos cristãos protestantes brasileiros (o primeiro foi o *Salmos e Hinos*, de 1861). Em sua primeira edição, esse hinário continha apenas dezesseis hinos. No decurso de várias edições, sempre revisadas e ampliadas, esse número foi aumentando até chegar a 581. O exemplar analisado neste estudo faz parte 36ª edição e é de 1986. Em 1991 a JUERP, editora que publicava o referido hinário, lançou

o *Hinário para Culto Cristão*, que aproveitou muitos hinos do *Cantor Cristão* e introduziu vários hinos inéditos. O *Cantor Cristão* permanece, desde então, com os textos da última edição, cujas diferenças para com os do *Hinário para o Culto Cristão* proporcionam farto material para análise das traduções e das retraduições.

Nosso *corpus* também inclui o *Hinário Adventista do Sétimo Dia*, lançado em 1996, em substituição ao *Cantai ao Senhor*, o hinário anterior da denominação (de 1963), que, por sua vez, também substituiu o *Hinário Adventista* (de 1933). Para efeito de comparação, usamos um exemplar de 2011 do *Hinário Adventista do Sétimo Dia* e um exemplar da edição de 1943 do *Hinário Adventista*.

Esses quatro hinários, dois com as atualizações mais recentes e dois mais antigos, serão a base para nossa pesquisa, focalizando as traduções e retraduições que utilizaram o verbo *gozar* e o substantivo *gozo* (e seus derivados), para tentar encontrar as estratégias de tradução e os motivos que podem ter levado à retradução desses termos.

Hinário	Ano de Publicação
Cantor Cristão	1986
Hinário para o Culto Cristão	1991
Hinário Adventista	1943
Hinário Adventista do Sétimo Dia	2011

Tabela 1: Hinários utilizados na pesquisa

Não pretendendo esgotar todas as ocorrências, escolhemos uma amostragem dentre as que apresentavam ambiguidade mais evidente. E, após exaustiva pesquisa dos hinários citados, foram selecionados pequenos trechos nos quais as ocorrências se mostraram relevantes para o estudo, observando as diferenças entre as edições antigas e modernas quanto ao uso das formas mencionadas. Para efeito de contextualização, falaremos do assunto de cada texto, dentro do pensamento cristão, mas nos deteremos apenas nos trechos em que ocorre a presença problemática de *gozar* e *gozo*.

## 5. A subversão de um texto pela polissemia

Partindo do que foi exposto até este momento, seguimos para a análise do *corpus*. Observem-se, portanto, os exemplos a seguir extraídos do *Cantor Cristão*.

Em *The way of the cross leads home*, de Jessie Brown Pounds, 1906, o *eu* argumenta que não há possibilidade de ir ao Céu, sem passar antes pelo sacrifício expiatório de Cristo. Isso está bem claro na primeira estrofe e no refrão. Mas é a segunda estrofe que nos interessa devido à sua tradução:

I must needs go on in the blood sprinkled way,  
The path that the Savior trod,  
If I ever climb to the heights sublime,  
Where the soul is at home with God.

Os versos, mais uma vez enfatizam que, se o *eu* deseja subir às alturas sublimes, onde sua alma se sentirá em casa, na companhia de Deus, é preciso fazer o trajeto que o Salvador fez, no caminho marcado com o sangue de seu sacrifício.

William Edwin Entzminger, em sua versão dessa estrofe para o português (composta entre 1906 e 1930), faz uma perfeita adaptação ao ritmo, possibilitando que sua tradução seja cantada com a mesma partitura do original:

Certamente eu vou no caminho da cruz  
Com resolução andar.  
É desejo meu de gozar no céu  
Essa herança que Cristo deu.

No entanto, no terceiro verso, a ambiguidade do verbo *gozar* é reforçada pelo lapso de tempo que se leva, cantando, para passar ao verso seguinte. Provavelmente essa é a razão para a alteração feita na versão atualizada, no *Hinário para o Culto Cristão* (de 1991), que limita o significado do verbo: “É desejo meu desfrutar no céu minha herança que Cristo deu.”

Esse mesmo hino aparece no *Hinário Adventista*, de 1943, mas já com a seguinte alteração: “É desejo meu desfrutar no céu essa herança que Cristo deu.”

Outro hino que traz uma ocorrência ambígua é *Moment by Moment*, que Daniel W. Whittle compôs em 1893:

Dying with Jesus, by death reckoned mine;  
Living with Jesus, a new life divine;  
Looking to Jesus till glory doth shine,  
Moment by moment, O Lord, I am Thine.

Dentro da doutrina cristã, Jesus ofereceu-se para sofrer o castigo da morte em lugar do pecador, que a merecia. Quando este aceita esse sacrifício substitutivo, a morte de Cristo é considerada a morte do pecador, que, assim, está livre da condenação diante do tribunal divino. O cristão, então, torna-se uma nova criatura e passa a viver uma vida nova, semelhante à de seu salvador. Aludindo a isto, o hino *Moment by Moment* descreve como esse novo modo de vida pode permanecer: um momento somado a outro, em uma entrega total. Esse efeito de sentido é obtido pela sequência de verbos terminados em *ing* (*present continuous*, com o verbo *to be* e o sujeito implícitos), indicando algo que está acontecendo ou que está planejado para acontecer. Outra tradução possível para esses verbos é o infinitivo, fazendo com que essa possa ser uma lista de resoluções tomadas.

Em português, a tradução feita por Salomão Luiz Ginsburg em 1909, aparece no *Cantor Cristão* e no *Hinário Adventista* assim:

Sendo remido por Cristo na cruz  
Vivo gozando no reino da luz;  
Cheio da graça que vem de Jesus,  
Cada momento o Senhor me conduz.

Nessa versão, os verbos *ser* e *gozar* no gerúndio, e também os verbos *vir* e *conduzir* no presente do indicativo, indicam a ideia de *processo* sugerida no original. No segundo verso, a vida nova, divina, com Jesus é expressa pelo tradutor através do verbo *gozar*, que pode ser entendido como a satisfação promovida por sua nova vida. Entretanto, a polis-

semia do verbo *gozar* causa um outro sentido nessa construção, muito diverso do que o contexto indica. Para solucionar esse problema, a versão do *Hinário para o Culto Cristão*, altera o segundo verso para: “vivo contente no reino da luz”. Já o *Hinário Adventista do Sétimo Dia* retraduz esse verso para: “sinto prazer caminhando na luz.” Dessa forma, o ritmo é mantido, bem como o sentido geral, sem, no entanto, criar um duplo sentido para a frase.

Um dos casos em que a diversidade de sentidos do verbo *gozar* traz mais constrangimentos para o ambiente de culto e adoração está no hino *In the sweet by and by*, escrito em 1868, por Sandford F. Bennet, e traduzido por William Edwin Entzminger. Esse hino descreve a nova terra, segundo a esperança cristã, onde viverão os salvos, ou seja, os que aceitaram o sacrifício de Jesus e se dispuseram a viver para ele. Essa terra, preparada por Deus, é a meta do cristão, que suporta os sofrimentos dessa vida, consolado pela certeza da chegada nela. Como se trata de uma esperança, todos os verbos estão colocados no futuro e, em cada estrofe, o autor traz um motivo para querer ir a esse lugar: a primeira menciona que, pela fé, pode-se ver as habitações preparadas por Deus para os salvos, em uma terra mais brilhante que o dia; a segunda diz que não haverá mais tristezas, nem suspiros pelo desejo de descanso e, por isso, os remidos estarão sempre cantando, felizes; a terceira, expressa a jubilosa gratidão a Deus, que os salvos sentirão por seu presente de amor (Jesus) que lhes permitiu chegar até lá. Completando, o refrão reforça a convicção de um futuro bem-aventurado, *in the sweet by and by we shall meet on that beautiful shore*, e pode ser traduzido por: *no doce porvir, nós estaremos naquela bela costa*. Vale ressaltar aqui que a palavra *costa* – margem, praia – sugere uma travessia, após a qual a tão desejada terra será alcançada.

Em sua tradução, Entzminger usou uma estratégia criativa para reforçar as expectativas do cristão quanto à Nova Terra elaborando um refrão diferente para cada estrofe, com verbos que expressam a ideia principal de cada uma. Assim, o refrão da primeira estrofe diz: *Vou morar, vou morar nessa terra celeste por vir*. Os refrãos da segunda e terceira estrofes são iguais ao da primeira, ocorrendo apenas a troca do verbo: na segunda estrofe o verbo utilizado é *cantar* e na terceira estrofe, *gozar*. No entanto, a escolha do último verbo, por sua ambiguidade e por estar deslocado de outros termos que pudessem esclarecer seu sentido, pode produzir um efeito de sentido muito diverso.

No *Hinário Para o Culto Cristão*, esse hino não aparece. Mas, no *Hinário Adventista do Sétimo Dia*, esse trecho foi retraduzido para: “*hei de estar, hei de estar, nesse lar perenal e feliz*”. Construção que expressa a ideia de felicidade interminável, mas sem o uso do tão controverso verbo.

## 6. Considerações finais

Os textos apresentados, apesar de representarem uma parcela mínima dos textos problemáticos em que aparecem os termos *gozar* e seus derivados, são amostras importantes de como a variação linguística e a polissemia podem interferir na produção de sentido de um texto, notadamente de uma tradução.

Comparando os dados, foi possível deduzir que todos esses textos, de cunho espiritual, possuem um elevado grau de adesão à norma padrão com forte tendência conservadora, tanto no conteúdo quanto na forma. Em consequência, pode-se deduzir que a escolha

do vocabulário e das estruturas, bem como do estilo, é determinada pelo ambiente solene e respeitoso que as igrejas sugerem. No entanto, essa adesão ao vocabulário mais elevado, no caso do verbo *gozar* e derivados, devido à polissemia dos termos, com o passar do tempo, tornou-se incoerente com tal espaço. E, ao invés de proporcionar o enlevo espiritual, passou a causar desconforto, tornando a retradução uma necessidade, a qual foi conseguida sem prejuízo no sentido e na musicalidade do texto. Depois de todo esse percurso, refletindo sobre as questões levantadas, podemos concluir que o trabalho do tradutor realmente está sujeito aos desafios da variação linguística, indicando que, nas palavras de Arrojo, “*seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais*” (ARROJO, 2007, p. 45).

## Referências bibliográficas

- ARROJO, Rosemary. A que são fieis tradutores e críticos de tradução? In: *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- AUBERT, Francis Henrik. Os participantes do ato tradutório. In: *(In)fideliades da tradução: a servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- AULETE, Francisco Junior de Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1970.
- CANTOR CRISTÃO. Hinário evangélico. Rio de Janeiro: JUERP, 1986.
- HINÁRIO ADVENTISTA. Santo André: Casa Publicadora Brasileira, 1943.
- HINÁRIO ADVENTISTA DO SÉTIMO DIA. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2011.
- HINÁRIO PARA O CULTO CRISTÃO. Rio de Janeiro:JUERP, 1991.
- SAUSSERE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 2006.

# FAUSTO, UMA ADAPTAÇÃO

Fabiana Reis de Araújo

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Português e Alemão, FFLCH-USP)

RESUMO: O presente artigo apresentará uma pequena análise comparativa entre um fragmento da obra integral em alemão *Faust*, escrito por Johann Wolfgang Goethe, e outro fragmento do livro *Faust, eine kleine Werkstatt zu einem großen Thema* (Uma pequena oficina sobre um grande tema), uma tradução intralingual, mais conhecida como adaptação, para estudantes estrangeiros de língua alemã (*Deutsch als Fremdsprache* - alemão como língua estrangeira), de Franz Specht, que faz parte de um grupo de livros considerados *Leichte Literatur, Niveustufe A2* (literatura leve, nível A2). O objetivo é considerar as escolhas feitas por Specht no momento em que edita seu texto, direcionado a um público que já fala um pouco da língua, mas que ainda não conhece algumas estruturas básicas do alemão.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intralinguística; adaptação; Fausto.

## 1. Um grande clássico adaptado

Na Europa, segundo Meira (1976, p.v), o mito do Dr. Fausto já era popular no fim do século XVI, sendo frequentes as representações teatrais sobre essa figura. O jovem Johann Wolfgang Goethe, nascido em Frankfurt am Main em 1749, estava com cerca de vinte anos quando se encantou com a história e, entre 1797 e 1832, dedicou-se a escrevê-la. *Faust*, de Goethe, tornou-se um modelo de estilo e de ideias, além de símbolo da alma moderna pré-romântica da época.

Fausto é uma figura em conflito, trágica e insaciável. Além de querer possuir todo o conhecimento que há no universo e decifrar o mistério da vida, também deseja vivenciar a felicidade, o amor, a magia. Acreditando ser remota a possibilidade de que isso aconteça, recorre ao demônio, a quem entrega sua alma.

O livro *Faust* é uma obra de referência da literatura alemã. Embora a adaptação de obras clássicas seja vista por alguns como uma inferiorização, há os que a consideram uma forma de despertar o interesse pela leitura do texto integral (SARAIVA 2012, p.15). Nesse livro, Goethe aborda grandes questões humanas, e suas respostas estão ligadas ao seu tempo (meados do século XIX) e às suas ideias sobre política, cultura, religião e ciência. A escolha para análise de um fragmento do livro se deu pelo fato de estar em contato com uma adaptação, direcionada a estudantes de alemão como língua estrangeira. Trata-se do livro *Faust, eine kleine Werkstatt zu einem großen Thema*, de Franz Specht. Essas duas obras correspondem ao *corpus* de estudo deste artigo.

O grande desafio do autor/adaptador é, num projeto dessa natureza, transpor para uma realidade limitada o mundo de sensações e ritmos que se tem na obra integral. Deve produzir efeitos de sentidos similares aos pretendidos no primeiro texto (AUBERT 1993, p. 11). É também uma atividade de produção e disseminação de significados, tão importante quanto a criação do próprio texto de origem (ARROJO 2007, p. 76). Specht apenas relatou, usando um alemão bastante simplificado, a história de um homem famoso em sua comunidade, frustrado com sua suposta incompetência. Fez uma paráfrase mais modesta do texto de Goethe. Levou em conta que as condições de recepção dos destinatários da tradução são distintas das condições dos leitores do texto integral (AUBERT 1993, p. 27),

negociou significados e sentidos com sua própria visão do novo texto. O resultado poderia ser mais motivacional e coincidir com os interesses de quem recebe essa adaptação como uma prévia da obra integral.

Para levar a cabo a pesquisa, procurei me orientar pela tradução para o português brasileiro da obra integral de Goethe, feita por Sílvio Augusto de Bastos Meira, de modo que eu tivesse uma compreensão mais fundamentada do texto integral e de seu correspondente adaptado. A tradução integral de Meira é, portanto, o nosso *corpus* de apoio. Após uma análise da forma, centrada na cena inicial da peça, farei uma comparação, mostrando as diferenças de complexidade semântica e lexical, bem como as escolhas feitas por Specht para sua adaptação, as quais resultaram em mudanças no conteúdo, perda de impacto e força poética de algumas palavras chave. Vou abordar também aspectos de riqueza poética de duas frases emblemáticas de *Faust* (*Da steh ich nun, ich armer Tor! Und bin so klug als wie zuvor*), que não se recuperam na adaptação.

## 2. As escolhas de Specht

O poema se abre na cena *Nacht* (Noite), e lá está Fausto, sozinho e absorto em seus pensamentos. Os primeiros versos são uma constatação do que foi sua vida até aquele instante. Percebe o quanto estudou, o tempo que utilizou para buscar o conhecimento, o reconhecimento das pessoas em relação à sua sabedoria. Apesar de tudo, compreende que lhe faltou experiência de vida, vivência dos prazeres, dinheiro. É um tom de lástima, numa espécie de autoanálise. Reconhece que não conseguiu alcançar o conhecimento absoluto. Essa abertura da primeira cena, primeira estrofe, inclui um movimento dos versos que segue com rimas construídas na lógica A B A C D D E E F F G G H H I I J J K K L L M M N N O O P P Q Q.

A adaptação desconsiderou a forma em versos do original e transformou o monólogo interior de Fausto num diálogo entre ele e seu alterego. Não há ritmo ou rimas que remetam ao original. Parte das considerações feitas por Fausto, na versão integral, está na fala do narrador na versão adaptada, escrita com vocabulário bem básico, frases curtas e repetitivas. Apresento uma parte de cada frase da fala, mostrando as mesmas ideias: “Es ist (...), Faust ist allein (...), Faust ist ein (...), Er ist Doktor, er ist Professor”. E aqui, o uso do *man* (pronomes “se”): “Wohin man (...), Man kennt (...), Man will (...), Man bittet um (...)”.

Outro importante item, que faz com que a percepção do local onde ele está mude, é a descrição do quarto. No texto integral, Goethe fala de um quarto gótico (*gotischen Zimmer*) cuja imagem é diferente de uma sala de estudo (*Studierzimmer*).

No texto integral, os caminhos que Fausto percorreu, suas crenças e sua própria verdade estão expostos e encarnados na dramaticidade dos versos e rimas, no ritmo estabelecido entre as palavras, na profundidade semântica das sentenças. No texto de Specht, “Vor vielen Jahren hatte ich einen Traum: Ich wollte alles verstehen” e “Du wolltest deinen Traum wahr machen. Du wolltest den Schlüssel zu allem Wissen”, há recorrência do verbo *wollen* (*wollte, wolltest*) para traduzir suas aspirações e desejos, o que aparece no original como “Auch hab ich weder Gut noch Geld, Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt”, no qual Goethe usa a construção *weder/noch*, bastante rica em termos gramaticais.

Specht atribui grande importância à palavra “verdade” (*Wahrheit*) em seu texto, como nestes versos: “Wenn man alle Bücher liest, dann kann man die *Wahrheit* finden” e “Dann

zeig' sie mir doch, die *Wahrheit!*". Mas, no original, seu significado é mais abrangente, como quando Fausto diz *nichts wissen* (nada saber), no verso 364, e *was ich nicht weiß* (o que eu não sei), no verso 380, que correspondem mais ao sentido de "sabedoria", como *klug* e *gescheiter*, nos versos 359 e 366. Apesar de existir, na tradução de Meira, a palavra "verdade" ("Não conseguindo nunca a *verdade* alcançar"), não foi suprimido o sentido de "sabedoria" dos versos originais, como no texto de Specht: "E chego ao fim de tudo ignorante em tudo! Coração a ferver! Para que tanto estudo! Não tenho mais saber que os tolos e doutores, Nem sei mais do que os Mestres, padres e escritores!".

Em seus devaneios internos, Fausto usa frases como "Durchaus studiert, mit heißem Bemühn", "Herauf, herab und quer und krumm", "Es möchte kein Hund so länger leben!", que mostram sua angústia e sofrimento, e se compara até mesmo a um cão (*Hund*). Essas frases foram adaptadas localmente para "Ich habe Tag und Nacht gelernt, studiert, gearbeitet. Ich hatte keinen Urlaub, keine Pause, keine Freizeit" e "Mein ganzes Leben war nur Wissenschaft". Podemos ver a construção em um formato simples, como sujeito (*Ich*) + verbo auxiliar (*habe*) + substantivos básicos (*Tag/Nacht* - dia/noite) + verbo principal, com repetição (*gelernt, studiert, gearbeitet*). Há também repetição do artigo indefinido *kein(e)*, que indica negação. O Fausto adaptado não sofre como o original, que sente ter vivido como um cão. Ele apenas queixa-se, reclama como um protesto soberbo.

Goethe deixa claro, no texto integral, que Fausto assume ser "tão tolo como antes", nos versos 364, 365 e 366. Mesmo ensinando e estudando por anos a fio, chega ao fim com a sensação de nada saber, de que tudo não passou de uma ilusão. Não há diferença entre ele, um tolo ou um doutor. Na adaptação, seu alterego tem essa mesma percepção, zombando de sua arrogância (característica que na versão integral não aparece) de forma desafiadora, mas o próprio Fausto não concorda com isso, até mesmo afirmando que sua sabedoria é reconhecida por ser autêntica e que ele mesmo não poderia ser tolo como antes da aquisição de conhecimento. Um exemplo de sua presunção está nas frases "Sie nennen mich einen großen Wissenschaftler, eine Genie", "Ich bin nicht dumm" e "Weil es stimmt, vielleicht?".

As palavras *dumm* e seu superlativo *dümmer* aparecem três vezes nesse pequeno trecho do livro ("Du bist so *dumm* wie am Anfang", "Weil sie noch *dümmer* sind als du", e "Ich bin nicht *dumm*"), substituindo frases do texto integral que têm a mesma ideia, dita de várias maneiras: "Und bin so *klug* als wie zuvor"; "Und sehe, daß wir nichts wissen können" e "Zwar bin ich *gescheiter* als all die Laffen". Specht ignora o uso de sinônimos e opta pela repetição constante de palavras.

A magia é uma alternativa considerada por Fausto no texto integral, como é visto no verso 377, posteriormente desenvolvida na narrativa. O tema não é abordado por Specht nesse trecho analisado.

A adaptação foi escrita com frases gramaticalmente simples, visando ao pleno entendimento de um estudante da língua com nível A2 de alemão. Nesse nível, é esperado que se consiga estruturar frases com conjunções do tipo *wenn man... kann man*, verbos modais como o *wollen*, estruturas de pergunta e resposta em *warum... weil*, verbos no imperativo e que pedem dativo como *zeig mir*, partículas que não possuem uma tradução direta no português como *doch, noch, ach* e *pah*, o superlativo de *dumm* em *dümmer*, verbos no conjuntivo II como *wollte* e *wolltest* e muitos verbos no tempo presente. O poema também está no tempo presente, mas a riqueza de palavras é notável, diferente do que se vê na adaptação, cujo vocabulário é bastante limitado. As palavras se repetem com

frequência. Nesse caso, o uso de sinônimos poderia ser uma alternativa enriquecedora e didática. Para *Traum*, que aparece duas vezes, poderia ser usado *Wunsch*. Para *dumm*, *dämlich*. Considerando frases repetitivas como “Man kennt ihn in Stadt und Land. Man will seine Meinung hören. Man bittet um seinen Rat”, uma oração com significados aproximados seria uma opção: *Er ist bekannt in Stadt und Land, seine Meinung ist ganz wichtig und eine Referenz* (Ele é conhecido na cidade e no país, sua opinião é muito importante e uma referência).

Em seus estudos sobre tradução, Goethe faz considerações sobre três modos de tradução (Azenha, 2006, p.48) que facilitam, ainda hoje, a compreensão de questões complexas ligadas ao intercâmbio entre línguas e culturas e à manutenção de traços de identidade específicos. São eles (ibid, p.53-55): “prosaico”, uma tradução singela em prosa, reduzindo o entusiasmo poético a um nível consensual; “parodístico”, imitação do modo como o autor do original constrói uma metáfora, transformando-a em elemento identificável ao leitor; e “idêntico”, o mais fiel possível ao original, em forma e conteúdo. Nesse contexto, a adaptação de Specht pode ser considerada prosaica, já que o resultado é a transformação da obra poética em um texto não poético (Laranjeira, 1993). O tradutor/adaptador afastou-se do poema e optou por uma recriação livre (Laranjeira, 2012, p.35) da obra de Goethe.

Uma das grandes frases do Fausto de Goethe, “Da steh ich nun, ich armer Tor!/Und bin so klug als wie zuvor” (“E assim me encontro, eu, qual pobre tolo, agora, Tão sábio e tão instruído quanto fora outrora!”), foi adaptada para a fala de seu alterego: “Du bist so dumm wie am Anfang” (Você é tão tolo quanto antes) de forma a perder toda a força literária. Segundo Büchmann (2007, p.424), o início do verso faz lembrar a frase de suposta autoria de Lutero: “Hier stehe ich! Ich kann nicht anders” (Aqui estou, não posso renunciar). E em 2008, uma resenha sobre o livro “Mandelkern” de Lea Singer foi publicada com o título “Da steh ich nun, ich armes Gör”. Conforme Reichmann (2008, p.203), aqui há um trocadilho com as palavras *Tor* e *Gör* que produz efeito jocoso e é reconhecível como sendo citação original de Fausto. É uma frase célebre, amplamente empregada em textos clássicos e atuais, importante referência cultural e histórica, pouco explorada por Specht. A adaptação intralinguística não possui o mesmo grau de dificuldade que há em uma tradução entre línguas e culturas distintas constituindo-se, portanto, em uma rica condição para citá-la. Mesmo construído em outro formato, os efeitos metafóricos textuais podem ser alcançados por meio de sinônimos. No entanto, a opção de Specht por introduzir o alterego de Fausto na narrativa recria um significado de denúncia (Ah, por favor, não fale bobagem! Você é tão tolo quanto antes), já que, neste contexto, o orgulhoso Fausto não se reconhece tolo, o que o impossibilita de articular a famosa expressão.

### 3. Considerações finais

A adaptação de um clássico da literatura para um público que está conhecendo a cultura em questão faz parte de um importante ciclo de aprendizagem no qual o aluno vivencia questões que não lhe são familiares mas, ainda sim, cheias de novidade e fascínio. É um momento no qual é necessário explorar bastante, não só os elementos básicos da cultura, mas também detalhes curiosos que vão ajudar na compreensão desse novo universo. Além disso, é encorajador no sentido de instigar a curiosidade para a leitura do

texto integral em um futuro próximo, mesmo que esse novo texto seja bastante simples.

## 4. Anexos

### 4.1 Texto integral e respectiva tradução

TEXTO INTEGRAL	TRADUÇÃO (para orientação)
GOETHE, J.W. <i>Faust I</i> . München: Hyperionverlag Hans von Weber, 1912.	GOETHE, J.W. <i>Fausto</i> . Tradução de Sílvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.
Faust: Der Tragödie Erster Teil Nacht. In einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer Faust, unruhig auf seinem Sessel am Pulte.	Fausto: A Tragédia - 1ª Parte Noite. Em um quarto gótico, estreito e abobado, está sentado, intranquilo, em um alto mocho junto a sua escrivaninha.
<p><b>Faust:</b>                      354 Habe nun, ach! Philosophie,                      355 Juristerei und Medizin,                      356 Und leider auch Theologie                      357 Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.                      358 Da steh ich nun, ich armer Tor!                      359 Und bin so klug als wie zuvor;                      360 Heiße Magister, heiße Doktor gar                      361 Und ziehe schon an die zehen Jahr                      362 Herauf, herab und quer und krumm                      363 Meine Schüler an der Nase herum –                      364 Und sehe, daß wir nichts wissen können!                      365 Das will mir schier das Herz verbrennen.                      366 Zwar bin ich gescheiter als all die Laffen,                      367 Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;                      368 Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,                      369 Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel                      370 Dafür ist mir auch alle Freud entrissen,                      371 Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,                      372 Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,                      373 Die Menschen zu bessern und zu bekehren.                      374 Auch hab ich weder Gut noch Geld,                      375 Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt;                      376 Es möchte kein Hund so länger leben!                      377 Drum hab ich mich der Magie ergeben,                      378 Ob mir durch Geistes Kraft und Mund                      379 Nicht manch Geheimnis würde kund;                      380 Daß ich nicht mehr mit saurem Schweiß                      381 Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;                      382 Daß ich erkenne, was die Welt                      383 Im Innersten zusammenhält,                      384 Schau alle Wirkenskraft und Samen,                      385 Und tu nicht mehr in Worten kramen.</p>	<p><b>Fausto:</b>  <i>Estudei com ardor tanta Filosofia,                      Direito e Medicina,                      E infelizmente até muita Teologia                      A tudo investiguei com esforço e disciplina,                      E assim me encontro eu, qual pobre tolo, agora,                      Tão sábio e tão instruído quanto fora outrora!                      Primeiro fui Assistente e em seguida Doutor,                      Dez anos a ensinar, autêntico impostor                      A subir e a descer por todos os lados                      Estudantes à volta em mim sempre grudados                      E chego ao fim de tudo ignorante em tudo!                      Coração a ferver! Para que tanto estudo!                      Não tenho mais saber que os tolos e doutores,                      Nem sei mais do que os Mestres, padres e escritores!                      Dúvidas? escrúpulos? De tudo já dei cabo.                      Não mais me assombra o inferno e nem mesmo o Diabo,                      Fugiu todo o prazer da minha adolescência                      Não me interessa mais do Direito a ciência,                      Nem tampouco a tarefa árdua de ensinar,                      Aos homens converter e tanto ensinar.                      Dinheiro não ganhei, não tenho quase haveres,                      Nem a glória do mundo e seus doces prazeres;                      Por que tanto viver como se fora um cão!                      Apego-me à magia. É uma salvação.                      Pela força do espírito e o vigor do verbo                      As forças naturais, secretas, exacerbo;                      Que com amargo esforço tentei revelar                      Não conseguindo nunca a verdade alcançar.                      Por fim, conheço hoje, o que em todo o mundo,                      Existe de mais íntimo e de mais profundo,                      As forças criadoras, forças embrionárias,                      Que palavras não exprimem tão tumultuárias.</i></p>

## 4.2 Texto adaptado e respectiva tradução

TEXTO ADAPTADO	TRADUÇÃO (para orientação)
<p>SPECHT, F. <i>Faust: eine kleine Werkstatt zu einem großen Thema</i>. Ismaning, Deutschland. Hueber Verlag, 2010.</p>	<p>Tradução nossa.</p>
<p><b>Doktor Fausts Traum</b>                      1 <i>Es ist spät in der Nacht.</i>                      2 <i>Faust ist allein in seinem großem Studierzimmer.</i>                      3 <i>Wohin man sieht, überall sind Bücher.</i>                      4 <i>Faust ist ein wichtiger Mann.</i>                      5 <i>Er ist Doktor, er ist Professor.</i>                      6 <i>Man kennt ihn in Stadt und Land.</i>                      7 <i>Man will seine Meinung hören.</i>                      8 <i>Man bittet um seinen Rat.</i>                      9 <i>Die Studenten kommen von überall her und wollen von ihm lernen.</i>                      10 <i>Doktor Faust kann mit sich und mit der Welt zufrieden sein.</i>                      11 <i>Ist er denn wirklich zufrieden?</i>                      12 <i>Faust ist in seinem Studierzimmer. Er spricht mit sich selbst.</i>  <b>Faust:</b>                      13 <i>Vor vielen Jahren hatte ich einen Traum: Ich wollte alles verstehen.</i>  <b>Faust:</b>                      14 <i>Wenn man alle Bücher liest, dann kann man die Wahrheit finden. So hast du doch gedacht, oder?</i>  <b>Faust:</b>                      15 <i>Ja. Ich habe Tag und Nacht gelernt, studiert, gearbeitet. Ich hatte keinen Urlaub, keine Pause, keine Freizeit.</i>  <b>Faust:</b>                      16 <i>Du wolltest deinen Traum wahr machen.</i>                      17 <i>Du wolltest den Schlüssel zu allem Wissen.</i>  <b>Faust:</b>                      18 <i>So ist es. Mein ganzes Leben war nur Wissenschaft.</i>  <b>Faust:</b>                      19 <i>Aha. Und? Was weißt du jetzt?</i>  <b>Faust:</b>                      20 <i>Eine Menge.</i>  <b>Faust:</b>                      21 <i>Ach komm, rede keinen Quatsch!</i>                      22 <i>Du bist so dumm wie am Anfang.</i>  <b>Faust:</b>                      23 <i>Die Leute sehen das anders.</i>  <b>Faust:</b>                      24 <i>Pah, die Leute!</i>  <b>Faust:</b>                      25 <i>Sie nennen mich einen großen Wissenschaftler, eine Genie.</i>  <b>Faust:</b>                      26 <i>Und warum?</i>  <b>Faust:</b>                      27 <i>Weil es stimmt, vielleicht?</i>  <b>Faust:</b>                      28 <i>Nein. Weil sie noch dümmer sind als du.</i>  <b>Faust:</b>                      29 <i>Ich bin nicht dumm.</i>  <b>Faust:</b>                      30 <i>Dann zeig' sie mir doch, die Wahrheit!</i></p>	<p><b>O Sonho do Dr. Fausto</b>  <i>É tarde da noite.</i>  <i>Fausto está sozinho em sua grande sala de estudo. Para onde se olha, há livros por toda parte. Fausto é um homem importante.</i>  <i>Ele é doutor, é professor.</i>  <i>É conhecido na cidade e no país.</i>  <i>As pessoas querem ouvir sua opinião.</i>  <i>Pedem por seus conselhos.</i>  <i>Estudantes vêm de toda parte e querem aprender com ele.</i>  <i>Dr. Fausto pode estar satisfeito consigo mesmo e com o mundo.</i>  <i>Mas ele está realmente satisfeito?</i>  <i>Fausto está na sua sala de estudo. Ele fala consigo mesmo.</i>  <b>Fausto:</b>                      Por muitos anos tive um sonho: queria entender tudo.  <b>Fausto:</b>  <i>Quando alguém lê todos os livros, então pode saber a Verdade. Foi o que pensou, não?</i>  <b>Fausto:</b>                      Sim. Por dias e noites aprendi, estudei, trabalhei. Não tive férias, nenhuma pausa, nenhum tempo livre.  <b>Fausto:</b>  <i>Você queria tornar seu sonho realidade.</i>  <i>Você queria saber a resposta de tudo.</i>  <b>Fausto:</b>                      É o que parece. Toda minha vida foi apenas ciência.  <b>Fausto:</b>  <i>Aha. E? O que você sabe agora?</i>  <b>Fausto:</b>                      Bastante coisa.  <b>Fausto:</b>  <i>Ah, por favor, não fale bobagem!</i>  <i>Você é tão tolo quanto antes.</i>  <b>Fausto:</b>                      As pessoas vêm diferente.  <b>Fausto:</b>  <i>Ah, as pessoas!</i>  <b>Fausto:</b>                      Elas me consideram um grande cientista, um gênio.  <b>Fausto:</b>  <i>E por quê?</i>  <b>Fausto:</b>                      Porque é isso, talvez?  <b>Fausto:</b>  <i>Não. Porque elas são tão tolas quanto você.</i>  <b>Fausto:</b>                      Não sou tolo.  <b>Fausto:</b>                      Me mostre, então, a Verdade!</p>

## Referências bibliográficas

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2007.
- AUBERT, Francis Henrik. Introdução. In:\_\_\_\_\_. *(In)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- AZENHA JR., João. Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença. In: *Literatura e Sociedade* n° 9. São Paulo: USP/FFLCH, 2006, p. 44-59.
- BÜCHMANN, Georg. *Geflügelte Worte*. Der klassische Zitatenschatz. Bearbeitet und aktualisiert von Winfried Hofmann. München: Ullstein, 2007.
- DICIONÁRIO. Disponível em: <[www.dicio.com.br/](http://www.dicio.com.br/)>. Acesso em: 23/06/2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust I*. München: Hyperionverlag Hans von Weber, 1912.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Traduzido por Sílvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.
- GOOGLE TRANSLATOR. Disponível em: <<https://translate.google.com.br/>>. Acesso em: 23/06/2013.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. Criação e Crítica, v. 12. São Paulo: Edusp, 1993.
- LARANJEIRA, Mário. *Sentido e significância na tradução poética*. Estudos Avançados, v. 26, n. 76. São Paulo: USP, 2012.
- MEIRA, Sílvio A. B. Notas Bibliográficas. In: *GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto*. São Paulo: Editora Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976, p. iii - xxiii.
- REICHMANN, Tinka. Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução. *Pandaemonium Germanicum - Revista de estudos germanísticos*, São Paulo, v. 12, p. 191-209, 2008.
- SARAIVA, Cláudia Viégas. A adaptação e a tradução de Maigret tend un piège de Simenon: uma comparação. 2012. 108 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- SPECHT, F. Kapitel 1. In: *Eine kleine Werkstatt zu einem großen Thema - Faust*. Deutsch als Fremdsprache, Niveau A2 - Leichte Literatur. Ismaning, Deutschland. Hueber Verlag, 2010, p. 3-5.
- WIKCIONÁRIO. Disponível em: <<http://pt.wiktionary.org/wiki/>>. Acesso em: 23/06/2013.
- WORTSCHATZ. Disponível em: <<http://wortschatz.uni-leipzig.de/>>. Acesso em: 23/06/2013.

# CAMUS, VISCONTI E A VOZ NARRATIVA

Mônica Godoi Kalil

(Mestranda em Estudos da Tradução, FFLCH-USP, monica.kalil@usp.br)

RESUMO: Nas adaptações de obras literárias para o cinema, as estratégias e soluções de roteiro utilizadas nos diálogos, nos elementos domesticadores e estrangeirizadores, e na opção da voz narrativa são reflexo de uma tomada de posição interpretativa por parte do diretor da obra cinematográfica. Em *Lo straniero* (1967), adaptação para o cinema do romance *L'étranger* (1942), de Albert Camus, Luchino Visconti isola o nível narrativo como aquele capaz de recompor o efeito de sentido do texto fonte, conforme concepção de Umberto Eco (2007), elegendo a voz narrativa em primeira pessoa como fator estrutural de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Adaptação.

## 1. Do papel à tela

A obra *L'étranger* (1942), de Albert Camus, suscitou diversas outras formas de manifestação artística, entre as quais, o filme *Lo straniero* (1967), do consagrado diretor italiano Luchino Visconti, com Marcello Mastroianni no papel do protagonista Meursault.

Visconti foi responsável também por outras adaptações cinematográficas de obras literárias, como *Il gattopardo* (1963), adaptação do romance homônimo de Giuseppe Tomaso di Lampedusa, publicado postumamente em 1959, e *Morte a Venezia* (1971), do romance *Der Tod in Venedig* (1912), de autoria de Thomas Mann.

Em *Lo straniero*, o impressionante trabalho de direção de arte na ambientação e nos figurinos remete às descrições imagéticas presentes no texto de partida *L'étranger*, criando, na tela, a atmosfera do livro. O roteiro do filme segue quase que linearmente a sequência apresentada pela pena de Camus, mantendo a voz narrativa em primeira pessoa.

Pretendemos observar, neste trabalho, as soluções e estratégias utilizadas para a manutenção da voz narrativa na adaptação do livro *L'étranger*, de Camus, para a versão cinematográfica *Lo straniero*, de Visconti, tendo em vista ser o texto de Camus integralmente construído em primeira pessoa e primordialmente em discurso indireto.

## 2. Um olhar estrangeiro de Visconti sobre Camus

Conforme Umberto Eco (2007), as adaptações de romances em filmes são aquelas em que é mais comum o isolamento de um único nível do texto fonte,

“o nível da trama nua e crua (talvez nem mesmo do enredo, mas unicamente da fábula), deixando de lado todo o resto, que o diretor considera inessencial ou dificilmente representável (ECO 2007, p. 393).

O autor acredita que “a adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica” (ECO 2007, p. 394), que pode ser explicitada pelo tradutor na forma de paratexto. Sendo esse um expediente inexistente ao diretor de uma adaptação de livro para o cinema, ao

analisarmos a adaptação do romance de Camus, podemos observar alguns elementos que refletem as subjetividades de Visconti, como a própria questão da escolha do ator Marcello Mastroianni para encarnar o protagonista Meursault. A esse respeito, Eco (2007) diz que o

“ *Gattopardo de Visconti restitui bem o sentido profundo do romance, embora a transmutação nos imponha um príncipe de Salina com as feições de Burt Lancaster, impedindo-nos de imaginar o nobre siciliano a nosso bel-prazer (ECO 2007, p. 403),*

mas que isso constitui as “infinitas aventuras de interpretação” (ECO 2007, p. 404). No caso de *Morte a Venezia*, uma adaptação como nova obra magistral, Visconti teria tido uma interpretação da figura do protagonista ainda mais própria, mais autoral, dando a ele um passado referencial diverso e acabando por contar “quase a mesma história, mas com outra visão ética, outra moral, outro conflito” (ECO 2007, p. 400), como se a história de Thomas Mann tivesse sido apenas um ponto de partida para uma história original de Visconti. Ismael Xavier (2012) aponta para uma breve indicação de Umberto Eco, em *A obra aberta* (apud ECO 1962), a respeito de Visconti como “cineasta clássico e aristotélico nas suas construções dramáticas e perfeitas” (XAVIER 2012, p. 95), revelando uma tendência mais definidora e definitiva na tomada de posição crítica por parte do diretor italiano.

Outro aspecto problemático na adaptação de literatura para o cinema é a questão do idioma. No que se refere à obra *L'étranger*, os diálogos são em língua francesa, enquanto na adaptação para o cinema *Lo straniero*, os diálogos acontecem na língua italiana. Marcel Martin (2013) acredita que

“ *a vocação realista da fala é condicionada pelo fato de ser um elemento de identificação dos personagens da mesma forma que a roupa, a cor da pele ou o comportamento em geral (e também uma peculiaridade qualquer); há, portanto, uma adequação necessária entre o que diz um personagem – e o modo como diz – e sua situação social e histórica (MARTIN 2013, p. 198).*

Nesse sentido, essa vocação realista da fala de que trata Martin apresenta-se comprometida nessa adaptação em que diálogos em língua italiana se desenvolvem em uma narrativa cuja ação se dá na Argélia, país de maioria muçulmana e colonização francesa, sendo que o idioma italiano acaba “subtraindo a cor nacional”, considerando-se que “o respeito à língua nacional é uma questão de honestidade e, ao mesmo tempo, uma prova de inteligência dramática” para conferir credibilidade e simbolismo às cenas (MARTIN 2013, p. 198).

Observamos, portanto, nessa adaptação esse momento de domesticação (VENUTI 2002), quando os atores italianos atuam em língua materna. Porém, em outro momento, sob a perspectiva de uma ética da tradução, segundo Venuti (2002 apud BERMAN 1992, p. 4-5), a adaptação de Visconti *Lo straniero* enquadra-se como uma tradução de boa qualidade por deixar transparecer ao máximo a diferença da cultura estrangeira por meio de sua localidade, população local, vestuário e outros elementos acessórios, o que torna evidente ao espectador que ele está diante de algo que não faz parte de sua cultura italiana e permite inseri-lo na cultura-meta, na consciência de que vê um outro. “Dessa forma, força a língua e a cultura domésticas a registrarem a estrangeiridade do texto es-

trangeiro” (ibid., p. 4). De acordo com Venuti (2002), “um tradutor pode redirecionar o movimento etnocêntrico de tradução a fim de descentralizar os termos domésticos que um projeto tradutório tem de, inevitavelmente, utilizar. Essa é uma ética da diferença que pode mudar a cultura doméstica” (VENUTI 2002, p. 157). No caso da obra *L'étranger*, sua adaptação *Lo straniero* promove o contato com elementos de outra cultura, no caso, o modo de viver e conviver entre os argelinos de origem muçulmana e os de origem francesa e as questões sociais e políticas suscitadas. Na trama, Meursault, um *pied-noir*, designação dada aos cidadãos franceses que viviam na região do Magreb, mata um árabe a tiros em uma praia, sob efeito de forte calor e luminosidade intensa, mas, durante seu julgamento, pesa mais sua reação no enterro da própria mãe, no qual não teria vertido nenhuma lágrima, que o fato mesmo de ter cometido um assassinato.

### 3. A voz dialógica e a voz narrativa

*L'étranger* é uma narrativa composta em primeira pessoa. Além disso, grande parte dos diálogos apresenta-se sob a forma de discurso indireto, ou seja, as falas dos personagens são apresentadas de maneira indireta pelo narrador. No cinema, os recursos usados para reproduzir o discurso indireto são a transformação do discurso indireto em direto ou o recurso da voz em *off*, “vinda de uma fonte exterior ao quadro da imagem” (MARTIN 2013, p. 201), que, como procedimento objetivo, “pode ser utilizada na terceira pessoa, quando o locutor não participa da ação [...], ou na primeira pessoa, quando o comentário é de um personagem da ação”, e, como procedimento subjetivo, “consiste em fazer ouvir o monólogo interior de um personagem que aparece na tela, sem que seus lábios se movam” (MARTIN 2013, p. 208), eminentemente para expor questões subjetivas de um personagem. A utilização desse recurso de maneira extensiva e indiscriminada traria o risco da supressão do caráter misterioso e ambíguo do modo de agir e pensar do personagem principal no texto de Camus, de maneira que Visconti opta pela intercalação do discurso direto e da voz em *off*.

Sempre com o auxílio das imagens como suporte, podemos notar que, evidentemente, a maior parte dos trechos do livro em que havia discurso direto e indireto foi adaptada no filme integralmente para o discurso direto, em forma de diálogo entre os personagens. Um exemplo é a cena em que Meursault chega ao asilo e conversa com o guarda e o diretor (CAMUS 1992, p. 11-12; VISCONTI 1967, 0:03:53-0:05:25). No livro, há uma mescla de discurso direto e indireto que, no filme, é transformada inteiramente em discurso direto.

Em outros momentos, o texto em discurso direto e indireto ganha, na adaptação, a forma de discurso direto entremeado pela voz em *off* do protagonista. É esse o caso da cena em que Marie e Meursault passeiam em um calçadão ao longo da costa e falam sobre amor e casamento (CAMUS 1992, p. 69-71; VISCONTI 1967, 0:26:38-0:28:09).

Há, ainda, trechos narrados no livro integralmente em primeira pessoa, descrevendo as ações e a ambientação, que, no filme, ganham texto totalmente em *off*, apoiado pelas imagens. Nessa modalidade, está a cena mais famosa, em que Meursault, caminhando pela praia, atordoado pelo sol, encontra o árabe deitado nas rochas, próximo à fonte, e acaba por desferir nele um tiro, seguido de outros quatro (CAMUS 1992, p. 91-95; VISCONTI 1967, 0:50:40-0:53:16).

Em Camus, a voz narrativa é sempre objetiva, descrevendo os fatos e os diálogos de

maneira clara e direta, sem alusão a ideias ou valores. Da mesma forma, em Visconti, a voz em *off* mantém essa mesma isenção de julgamento, contrariando o uso comum que se faz desse recurso no cinema para expressar sentimentos e pensamentos. Visconti é bem-sucedido ao usar o recurso apenas para reiterar a marca da voz narrativa em primeira pessoa, sem, no entanto, descaracterizar a personagem construída por Camus, cuja reação típica é sempre afirmar que “cela m’était égal”, ou “não me importava”, “tanto fazia”.

Para a marcação da narrativa em primeira pessoa, Visconti lança mão, logo de início, de uma solução de roteiro, deslocando a cena que inaugura a segunda parte do livro, em que Meursault já está preso, logo após o assassinato na praia, e elegendo-a como a cena de abertura do filme, antes mesmo de os créditos aparecerem na tela. Nessa cena, Meursault é chamado pelo juiz de instrução, que lhe pergunta se ele já providenciou um advogado. Meursault diz que não, que não seria necessário, pois seu caso lhe parece bastante simples. Dá-se o corte, indicando que seria ele que passaria a contar sua própria história (CAMUS, 1992, p. 99; VISCONTI, 1967, 0:00:01-0:01:38). Do ponto de vista da construção do texto, trata-se do primeiro caso descrito acima, em que a mescla de discurso direto e indireto é adaptada integralmente como discurso direto.

Em *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*, Francis Aubert (1993) propõe questões que dizem respeito mais às “tentativas de flagrar a tradução no seu fazer, isto é, como *processo*” (AUBERT, 1993, p. 9) que à “análise do *produto* do ato tradutório e o confronto deste com o texto de partida” (AUBERT, 1993, p. 8). Tal processo se fundamenta em “uma relação de equivalência” (AUBERT, 1993, p. 10), sendo que “o segundo ato comunicativo (o ato tradutório) produz (ou perceptivelmente procura produzir) efeitos de sentido similares aos pretendidos no primeiro” (AUBERT, 1993, p. 11).

Conforme a perspectiva de Umberto Eco (2007), Luchino Visconti, na interpretação crítica da obra de Albert Camus, parece isolar a narração em primeira pessoa como nível fundamental para a produção de efeito de sentido similar ao alcançado em sua leitura do livro. Para isso, além do recurso evidente da exploração ocasional da voz em *off*, Visconti afirma claramente a manutenção da voz narrativa em primeira pessoa, como visto acima, usando a estratégia de deslocamento, para o início do filme, da cena que inaugura a segunda parte do livro, quando Meursault, indagado pelo juiz de instrução se ele já havia escolhido um advogado para sua defesa, responde com uma pergunta, “*pourquoi?*” (CAMUS, 1992, p. 99), e acrescenta que considerava ser seu caso muito simples. Na versão cinematográfica, a cena é suspensa nesse momento, com um *zoom in* no rosto de Mastroianni, indicando que tudo o que se desenrolaria a partir daí seria uma narrativa na voz do próprio Meursault.

## 4. Considerações finais

A adaptação de uma obra literária para o cinema demanda decisões derivadas da interpretação que o autor da obra adaptada faz da obra de partida, podendo levá-lo a soluções que, conforme Umberto Eco (2007), podem “fazer ver o não-dito” (ECO 2007, p. 384), “não fazer ver o dito” (ECO 2007, p. 389), “fazer ver outra coisa” (ECO 2007, p. 396) ou buscar fazer ver a mesma coisa, tentando “isolar um nível do texto fonte” (ECO 2007, p. 392).

“Nessa passagem de matéria [que é a adaptação], a interpretação é mediada pelo adap-

*tador*, e não deixada à mercê do destinatário” (ECO 2007, p. 389), de maneira que, para além de soluções de adaptação do discurso indireto por meio de discurso direto e voz em *off*, de elementos domesticadores no uso da língua e de atores italianos, e de elementos estrangeirizadores na locação na Argélia, ao isolar a voz narrativa em primeira pessoa como traço fundamental da adaptação do romance para o cinema, Visconti nada mais faz que “*impor uma interpretação própria do texto fonte*” e registrar sua própria tomada de posição crítica. E é assim que, ao deslocar a cena inaugural da segunda parte do livro para ocupar a sequência de abertura do filme, Visconti marca, desde o início, a narração em primeira pessoa, de modo que o que poderia parecer uma opção por uma mudança estrutural da narrativa durante o processo de adaptação acaba por se revelar uma solução para reafirmar o efeito de sentido do texto de partida, conforme interpretado pelo cineasta, como sendo o nível “realmente importante para restituir o sentido da obra original” (ECO 2007, p. 392).

## Referências bibliográficas

- AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: UNICAMP, 1993. p. 7-14.
- BERMAN, Antoine. *The experience of the foreign: Culture and translation in romantic Germany*. St. Heyvaert: State University of New York Press, 1992.
- CAMUS, Albert. *L'étranger*. Gallimard, Collection Folio: Paris, 1992.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa – experiências de tradução*. Traduzido por Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Traduzido por Giovanni Cutolo. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- VENUTI, Lawrence. A formação das identidades culturais. In: *Escândalos da tradução*. Traduzido por Laureano Pelegrin, Lucinéa Marcelino Villela, Marileide Esqueda, Valéria Biondo. EDUSC: Bauru, 2002. p. 129-167.
- VISCONTI, Luchino e LAURENTIIS, Dino de. *Lo straniero*. [Filme]. Direção: Luchino Visconti. Itália: Dino de Laurentiis Cinematografica, 1967. 104 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=byPg1GbiUlg>>. Acesso em: 14/07/2013.
- XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico – opacidade e transparência*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

# TRADUÇÕES EM JAPONÊS DE "PARTE DE SEU MUNDO": A TRADUÇÃO SUBORDINADA À IMAGEM E À MÚSICA

Ester Harumi Kawai

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Inglês-Português, FFLCH-USP, ester.kawai@usp.br)

RESUMO: As traduções de canção para animações de longa-metragem são um tipo particular de tradução, a tradução subordinada, visto que articulam tanto códigos linguísticos como não linguísticos — o icônico e o musical. Com base no conceito de tradução subordinada proposto por Titford (1982) e desenvolvido por Mayoral, Kelly e Gallardo (1988), juntamente com os critérios de tradução de canção propostos por Peter Low (2005) — a *cantabilidade*, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima, formando o princípio do *Pentatlon* —, compararam-se as duas traduções japonesas (uma de 1991 e outra de 1997) da canção *Parte de seu mundo* do filme *A pequena sereia* (1989), demonstrando como se balancearam esses critérios de maneira distinta em cada canção, e como as traduções denotam flexibilidade ao encontrarem soluções para as diferenças de canais comunicativos, passando do plano visual para o oral.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Subordinada; Tradução De Canção; Disney.

## 1. Conceito de tradução subordinada

Em traduções de canção, particularmente para animações de longa metragem, o tradutor deve levar outros critérios em consideração além dos critérios linguísticos, pois a tradução também estará atrelada à imagem e à música em si. Trataremos então do conceito de tradução subordinada, como proposto por Titford (1982) e desenvolvido por Mayoral, Kelly e Gallardo (1988). Em seguida, abordaremos os cinco critérios de tradução de canção propostos por Peter Low (2005) — a *cantabilidade*, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima, formando o princípio do *Pentatlon* — e, com base neles, compararemos as duas traduções em japonês (uma de 1991 e outra de 1997) da canção *Parte de seu mundo* (Part of Your World), do filme *A pequena sereia* (The Little Mermaid, 1989).

Em linhas gerais, toda tradução de certa forma está atrelada ao texto de partida e a certas limitações linguísticas, seja uma tradução intralingual, seja interlingual. No entanto, há um tipo particular de tradução, a tradução subordinada, que não está atrelada somente ao plano linguístico, mas também a planos não linguísticos que a condicionam — tais como o icônico e o musical (HURTADO ALBIR 2004, p. 51).

Esse conceito foi proposto pela primeira vez por Titford (1982), segundo o qual o texto seria somente um dos componentes da mensagem, ou um estágio intermediário de um discurso; os outros componentes seriam códigos não linguísticos, que mediam e tornam o texto extremamente subordinado (cf. TITFORD 1982, p. 114). Nesse sentido, Mayoral, Kelly e Gallardo (1988) desenvolvem esse conceito ao apresentarem os dois tipos de circunstâncias que condicionam a tradução subordinada: a existência de vários sistemas de comunicação e a mudança de um canal para outro na tradução — nesse caso, do visual para o oral (MAYORAL; KELLY; GALLARDO 1988, p. 362), em que a imagem seria transmitida pelo canal visual e a música e o diálogo, pelo canal oral.

A partir disso, Mayoral, Kelly e Gallardo chegam a duas constatações: primeiro, mesmo que haja vários canais de comunicação envolvidos, haverá uma relatividade da importân-

cia comunicativa entre eles: "por exemplo, filmes se apoiam principalmente na imagem por sua capacidade narrativa, e o diálogo cumpre um papel complementar". Além disso, sempre ocorrerão ruídos ou bloqueios comunicativos nessa mudança de canal. Por isso, o tradutor deve se esforçar para minimizar ao máximo esses bloqueios.

É nesse ponto que os autores apresentam o conceito fundamental da sincronia, definido como "uma concordância entre os signos emitidos com o propósito de comunicarem a mesma mensagem". Há vários tipos de sincronia: de tempo, em que os sinais concordam na duração; de espaço, em que os sinais possuem o mesmo "tamanho"; de conteúdo, de modo que não haja contradição no significado; de fonética, que é a sincronia entre o diálogo falado e o movimento da fala na tela; e de caráter, em que a voz e discurso do personagem devem estar de acordo com o caráter (*ethos*) do personagem.

Desse modo, uma tradução subordinada deve atender a essas sincronias para que seja bem sucedida em todos os planos envolvidos, quer sejam linguísticos ou não. Caso contrário, haverá tantos ruídos na tradução que isso impedirá totalmente o ato comunicativo ou dificultará desnecessariamente a decodificação da mensagem (MAYORAL; KELLY; GALLARDO 1988, p. 363).

Em graus de sincronia, a tradução de canção é classificada em nível 4 de subordinação (MAYORAL; KELLY; GALLARDO 1988, p. 364): deve estar em sincronia de conteúdo (concordância com o tom e ritmo que a música transmite), de tempo e espaço (a duração de cada nota e o espaço que ocupa na partitura), sem contar as limitações da linguagem falada. Ainda, se considerarmos a canção de uma animação, temos de acrescentar a sincronia com a imagem e com a fonética.

## 2. Tradução de canção: o princípio do *Pentatlon*

Segundo Low (2005), o propósito da tradução de canção para ser cantada é o de produzir um texto que um cantor possa cantar para uma plateia ou público; se trata, portanto, de um processo complexo, visto que a tradução deve não somente se encaixar na música pré-existente, como também manter certas características do texto fonte, "[dando] a impressão geral de que a música foi criada para se encaixar [no texto alvo], mesmo que na verdade tenha sido composta para se encaixar no texto fonte".

Por isso, Low afirma que o primeiro passo é avaliar a importância do significado da letra para mediar a polaridade entre canções logocêntricas e musicocêntricas (LOW 2005, p. 200). Numa definição geral, o logocentrismo prioriza a palavra e o significado na canção — "*prima la parole e poi la musica*", "primeiro a palavra e depois a música"; o musicocentrismo, por sua vez, seria o oposto, priorizando a música em detrimento da palavra — "*prima la musica e poi le parole*" (GORLÉE 2005, p. 8). Na realidade, esses parâmetros não devem ser vistos como dois extremos numa escala na tradução, pois há gradações na tradução da letra (CINTRÃO 2009). Desse modo, Low afirma, por exemplo, que uma canção musicocêntrica tende a prezar a *cantabilidade* em detrimento do sentido; já em músicas logocêntricas a tendência é de favorecer o sentido em detrimento da *cantabilidade* ou do ritmo (LOW 2005, p. 200).

Em seguida, Low defende que a tradução de canção deve satisfazer um conjunto de cinco critérios ao todo: a *cantabilidade*, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima (LOW 2005, p. 192). Na metáfora do *pentatlon*, o que importa é que o tradutor observe todos

esses critérios numa pontuação equilibrada, considerando que "os quatro primeiros desses critérios correspondem às responsabilidades do tradutor, respectivamente, para com o cantor, com o autor da letra, com a audiência e com o compositor"; a rima, por sua vez, é um caso à parte.

O primeiro critério, a *cantabilidade*, se refere à execução musical em si: o tradutor deve produzir um texto que seja possível de ser cantado, de modo que possa se desenrolar numa velocidade normal de execução. Assim, Low defende que, se as palavras que melhor preservam o sentido tornarem a música difícil de ser cantada, é preferível que haja uma perda parcial de sentido em favor da *cantabilidade* (LOW 2005, p. 193). Outro aspecto importante é que o tradutor mantenha a concordância entre os acentos musicais e as sílabas tônicas das palavras, "caso contrário o foco sequencial da linha será alterado e o acento musical recairá numa palavra diferente".

Quanto ao sentido, o tradutor de canção tem certa responsabilidade para com o autor da letra original, procurando manter o sentido do texto fonte; no entanto, isso não impede que o tradutor possa alterar às vezes o sentido se tiver de equilibrar esse critério com os outros. O critério da naturalidade, por sua vez, se refere à responsabilidade que o tradutor tem para com o público (LOW 2005, p. 195), produzindo um texto que soe natural na língua alvo — que concerne à escolha do registro e da ordem de palavras —, de forma que seja imediatamente entendido. Caso contrário, isso afetará o sentido ou exigirá um esforço desnecessário para compreendê-lo.

Low ressalva que o ritmo numa canção não é como o metro numa escansão poética, visto que "o que se procura não é uma replicação da forma métrica do poema na língua fonte, mas uma forma que se encaixe na música já existente", ou seja, que se encaixe em seu ritmo, andamento e duração das sílabas melódicas. Por isso, idealmente, é desejável que se mantenha o mesmo número de sílabas, mas se isso não for possível, há várias estratégias possíveis: adição de uma palavra nova, repetição de uma palavra ou frase, ou mesmo uma mudança melódica mínima, para não comprometer o sentido ou a naturalidade. Dentre essas, Low considera a adição como a melhor de todas, contanto que ela deixe a impressão de ter vindo do subtexto da fonte (LOW 2005, p. 196), ou seja, que tenha relação com o sentido original.

Por último, também seria ideal que a rima no texto fonte pudesse ser mantida na tradução. No entanto, Low novamente atenta para a flexibilidade: se nem sempre é necessário que a rima seja mantida (para não prejudicar o sentido ou outros critérios), também nem sempre ela precisa ser uma rima perfeita (LOW 2005, p. 199).

### 3. Comparação das traduções para o japonês

No filme *A pequena sereia* (Walt Disney Pictures, 1989), a imagem é o principal canal comunicativo, enquanto o diálogo e a música desempenham um papel complementar. Na cena em que Ariel canta a música *Parte do seu mundo* (no original, *Part of your world*), a sereia encontra-se numa pequena caverna, onde secretamente coleciona artefatos humanos, pelos quais nutre grande interesse e curiosidade. Ansiosa para aprender mais sobre a cultura humana, Ariel tenta aprender (e até inventa) os nomes desses objetos, mas confessa a seu melhor amigo Linguado de que isso não lhe basta, e que daria qualquer coisa para poder fazer parte do mundo dos humanos.

Pela descrição desse momento do filme, observamos que a imagem condiciona significativamente o sentido, visto que a sereia aponta especificamente para alguns objetos, ou pelo menos cita seus nomes: as palavras "pés" e "rua" foram mantidas irrevogavelmente em todas as traduções porque são exatamente essas palavras "estranhas" que a sereia procura aprender: quando a sereia contempla uma caixinha de música com um casal dançando, ela anseia por saber como é ter pés para andar, dançar, etc.

Também é interessante que um dos objetos de sua coleção é o quadro *Maria Madalena e a lamparina de azeite* (1640), de George de La Tour, que atíça em Ariel o anseio de conhecer qual é a sensação do fogo. No entanto, nas duas traduções japonesas, o sentido foi levemente alterado, ao se transferir a dúvida de Ariel de não lembrar *qual* era o verbo que exprime a ação do fogo ("queimar") para o fato dela não saber *como* o fogo queima; criou-se então um sentido que parte do subtexto da fonte.

É aqui que começamos a notar as diferenças entre as duas traduções japonesas. O filme estreou no Japão em 1991, e foi relançado em 1997, quando teve os diálogos e algumas canções totalmente redubladas (assim como em outros países), para tornar a versão japonesa mais fiel aos diálogos originais. Assim, a versão de 1991 tomou mais liberdade em flexibilizar o sentido (mas sempre se baseando no subtexto), enquanto que a versão de 1997 procurou se aproximar ao máximo possível do sentido original, como veremos na comparação seguinte das mesmas frases melódicas em cada versão, onde os significados mais próximos entre si foram grifados:

Versão original (Inglês)	Versão japonesa (1991)	Versão japonesa (1997)
Up where they <b>walk</b>	Ah o sol	Poder <b>andar</b>
Up where they <b>run</b>	Como brilha	Poder <b>correr</b>
Up where they stay all <b>day</b> in the <b>sun</b>	Num mundo onde as flores têm bom perfume	Enquanto se está aquecida pelo <b>sol</b>
<b>Wondering free</b>		<b>Imaginando livremente</b>
What would I pay to <b>spend</b> a day <b>warm</b> on the <b>sand</b>	Só poder <b>ficar</b> na <b>praia</b> já seria ótimo	E na <b>areia morna</b> poder dormir
Betcha on <b>land</b> they <b>understand</b> ;	Até meu tesouro	Na terra <b>não</b> há
Bet they <b>don't reprimend</b> their daughters	Eu daria totalmente	pessoas de <b>mente fechada</b>
Bright young women, sick of swimming / <b>Ready to stand</b> ...	Será que lá há pessoas <b>simpáticas</b> ?	Eu <b>não sou</b> [mais] uma <b>criança!</b>
<b>Wish</b> I could be <b>part</b> of that world	<b>Quero me tornar parte</b> [desse mundo]	<b>Quero</b> ir ao mundo dos humanos

Na maioria das vezes, a versão de 1997 partiu tanto do texto quanto do subtexto da fonte, tentando se aproximar mais do texto fonte. A exceção a esse padrão foram os últimos versos, onde a versão de 1991 manteve o desejo de Ariel de "se tornar parte de [outro mundo]", enquanto que a de 1997 prezou o desejo de Ariel de visitar o mundo dos humanos, mas não explicitou necessariamente o desejo de fazer parte dele.

Se em algumas passagens o sentido se manteve quase que o mesmo, por outro lado algumas palavras foram substituídas para que se alcançasse maior naturalidade para o

público alvo, o infanto-juvenil. A versão de 1991 é caracterizada com traços de uma linguagem mais formal, enquanto que a versão de 1997 procurou simplificar a linguagem, trazendo-a para um plano mais coloquial. Alguns exemplos:

Versão de 1991	Versão de 1997
Gorannasai ( <i>ver</i> , linguagem formal)	Yoku mite ( <i>ver</i> , linguagem informal)
Suteki <i>deshou</i> (terminação formal)	Suteki <i>ne</i> (terminação informal)
<i>Arede hora... ashi</i> (expressão arcaica)	<i>Nante itta... ashi</i> (expressão oral, coloquial)
nani tsukau <i>kashira</i> (mais formal)	Nani ni tsukau mono <i>kamo</i> (mais coloquial)
<i>Marude wakaranai</i> no (formal)	<i>Shiranai</i> no namae mo (menos formal)
<i>Shua-</i> nandemo <i>aru</i> (estrangeirização: "sure")	<i>Zenbu</i> te ni ireta (domesticização: "todo", termo mais corrente)
Odorundesutte (verbo "dançar" flexionado; "dizem que dançam")	Suteki na <i>dansu</i> (estrangeirização, "dance", já adotado na língua)

Poderíamos dizer, então, que o sentido e a naturalidade foram os critérios que mais nortearam a tradução de 1997. Por outro lado, a questão do ritmo e da *cantabilidade* é mais complexa, visto que na maioria dos trechos não há concordância no número de sílabas entre as línguas: o japonês é uma língua silábica por natureza, tendo menos sílabas do que o inglês, e apresentando palavras em sua grande maioria oxítonas, cujos acentos recaem em posições diferentes dos acentos em inglês. Porém, na medida do possível, a versão de 1997 apresenta um número semelhante de sílabas ao do inglês, ou então reúne duas sílabas numa só de forma mais "cantável" do que a primeira versão, tentando respeitar os acentos (sílabas grifadas), como nesses exemplos:

Inglês		Look	At	this	<b>stuff</b>	is	n't	it	<b>neat</b>
Jap.1991	go	ra	n	na	<b>sai</b>	sute	ki	de	<b>shou</b>
Jap.1997		yo	ku	mi	<b>te</b>	su	te	ki	<b>ne</b>

Inglês	Up	<b>where</b>	they	<b>Stay</b>	all	<b>day</b>	In	the	<b>sun</b>
Jap.1991	ha	na	<b>wa</b>	<b>I</b>	i	ka	<b>o</b>	ri	<b>ga</b>
Jap.1997	hi	<b>no</b>	hi	<b>Ka</b>	R i	<b>bi</b>	na	ga	<b>ra</b>

Por último, a rima foi o critério menos levado em consideração nas traduções. Na letra em inglês, temos várias rimas finais e paralelas: *neat/complete*; *untold/hold*; *whozits/whazits*; *plenty/twenty*; *galore/more*; *feet/street*; *run/sun*; *free/be*; *give/live*; *pay/stay/day*; *sand/land/ understand/stand*; *love/above*; *explore/shore* e *sea/be*, etc. No entanto, esse jogo sonoro não foi mantido no japonês, porque o critério priorizado foi o sentido; as rimas que ocorrem esporadicamente se dão pela repetição, ou pela concordância vocálica.

Assim, na versão de 1991 temos as rimas imperfeitas *gorannasai/omowanai*; *nandemo/okuno*, *ohisama/kirakira*; *watashi no/takara wo*, *kashira/ijiwa*, *agerunoni/demoji\_anani/bakari* e a repetição de "ningen", "sekai", "yasashii hito". Já a versão de 1997 apresenta ainda menos rimas: *mite/suteki ne*; *mawari jyuu/torikakomu*; *kamo/namae mo*; *odottari/shitari*; *sekai de/ koko wo dete*; *nemuretara/wakarazuyawa*, e a repetição das palavras "mono" e "koto takusan".

## 4. Considerações finais

Em traduções subordinadas, o tradutor precisa estar ciente de outros planos não linguísticos e da maneira como eles condicionam cada escolha durante o processo da tradução. No caso da tradução de canção para desenhos animados, percebemos que a dimensão visual configura-se em primeiro plano, enquanto a música e o diálogo estão em planos complementares, em que um não pode contradizer o outro.

Se, por um lado, a sujeição a elementos extralinguísticos restringem e criam obstáculos, por outro, ela desenvolve a habilidade do tradutor de flexibilizar suas escolhas ao equilibrar cada critério de acordo com as expectativas do cantor, do autor, do compositor e da plateia, mas ainda mediado por sua escolha pessoal. É por isso que foi possível criar duas traduções diferentes para o japonês, cada uma priorizando certos critérios do princípio do *Pentathlon* com propósitos distintos de maneira própria.

## Referências Bibliográficas:

- A PEQUENA SEREIA. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Roteiro: John Musker, Ron Clements, Howard Ashman, Gerrit Graham e Sam Graham. Intérpretes (em inglês): Jodi Benson, Christopher Daniel Barnes, Pat Carroll, Samuel E. Wright e outros. Trilha sonora: Alan Menken. EUA: Walt Disney Pictures, c1989. 1 DVD (83min), widescreen, color. Produzido por Buena Vista Home Entertainment. Baseado no conto "A Pequena Sereia" de Hans Christian Andersen.
- HURTADO ALBIR, A. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. 2. ed. Madri: Cátedra, 2004.
- LOW, P. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: Gorrée, Dinda L. (Ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 185-212.
- MAYORAL, R.; KELLY, D.; GALLARDO, N. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta: Journal des traducteurs /Translator's Journal*, vol. 33, n. 3, p. 356-367, 1988.
- THE LITTLE MERMAID — SPECIAL EDITION. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Roteiro: John Musker, Ron Clements, Howard Ashman, Gerrit Graham e Sam Graham. Intérpretes (em inglês): Jodi Benson, Christopher Daniel Barnes, Pat Carroll, Samuel E. Wright e outros. Trilha sonora: Alan Menken. Japão: Walt Disney Japan Co., Ltd., c2006. 1 DVD (83min), widescreen, color. Produzido por Buena Vista Home Entertainment.
- TITFORD, C. Sub-titling Constrained Translation. *Lebende Sprachen*, vol. III, p. 113-116, 1982.

## Anexos

### Anexo 1: Part of your world (Versão em Inglês)

Original (em inglês)	Tradução
Look at this stuff	<i>Veja essa coisa</i>
Isn't it neat?	<i>Não é bonita?</i>
Wouldn't you think my collection's complete?	<i>Não acha que minha coleção está completa?</i>
Wouldn't you think I'm the girl,	<i>Você não acha que eu sou a garota,</i>
The girl who has everything?	<i>A garota que tem tudo?</i>
Look at this trove	<i>Olhe para essa caverna</i>
Treasures untold	<i>De tesouros desconhecidos</i>
How many wonders can one cavern hold?	<i>Quantas maravilhas uma caverna pode conter?</i>
Looking around here you'd think:	<i>Olhando ao redor você iria achar:</i>
"Sure, she's got everything"	<i>"É claro, ela já tem de tudo"</i>
I've got gadgets and gizmos of plenty	<i>Tenho muitas geringonças e bugigangas</i>
I've got whozits and whatzits galore	<i>Tenho "queissos" e "quêaquilos" aos montes</i>
You want thingamabobs?	<i>Quer uns "oqueachadissos"?</i>
I've got twenty!	<i>Tenho vinte deles!</i>
But who cares? No big deal.	<i>Mas e daí? Grande coisa.</i>
I want more...	<i>Quero mais...</i>
I wanna be where the people are	<i>Eu quero estar onde as pessoas estão</i>
I wanna see, wanna see 'em dancing	<i>Quero vê-las, vê-las dançando</i>
Walking around on those...	<i>Andando por aí com aqueles...</i>
What do you call them? Oh, feet	<i>Como é que se chamam? Ah, pés</i>
Flipping your fins you don't get too far	<i>Bater suas nadadeiras não te leva para muito longe</i>
Legs are required for jumping, dancing	<i>Precisa-se de pernas para pular, dançar</i>
Strolling along down the...	<i>E passear pela...</i>
What's that word again? Street...	<i>Como era mesmo aquela palavra? Rua...</i>
Up where they walk	<i>Lá em cima onde eles andam</i>
Up where they run	<i>Lá em cima onde eles correm</i>
Up where they stay all day in the sun	<i>Lá em cima onde eles ficam o dia inteiro ao sol</i>
Wondering free,	<i>Imaginando livremente,</i>
wish I could be	<i>Eu queria poder fazer</i>
Part of that world...	<i>Parte desse mundo...</i>
What would I give	<i>O que eu daria</i>
If I could live	<i>Se pudesse viver</i>
out of these waters?	<i>fora dessas águas?</i>
What would I pay	<i>O que eu pagaria</i>
To spend a day	<i>Para passar um dia</i>
warm on the sand?	<i>aquecida na areia?</i>
Betcha on land they understand	<i>Aposto que lá na terra eles entendem</i>
Bet they don't reprimend their daughters	<i>Aposto que não reprimem suas filhas</i>
Bright young women,	<i>Moças inteligentes,</i>
sick of swimming,	<i>cansadas de nadar,</i>
Ready to stand...	<i>Prontas para se erguerem...</i>
I'm ready to know what the people know	<i>Estou pronta para saber o que eles sabem</i>
Ask them my questions and get some answers	<i>Fazer-lhes minhas perguntas e ter respostas</i>
What's the fire and why does it	<i>O que é o fogo e por que ele...</i>
(What's the word? Burn...)	<i>(Qual era a palavra? Queima...)</i>
When is it my turn?	<i>Quando será minha vez?</i>
Wouldn't I love	<i>Será que eu não iria amar,</i>
Love to explore that shore up above?	<i>amar explorar aquele litoral lá em cima?</i>
Out of the sea	<i>Fora do mar</i>
Wish I could be	<i>Queria poder</i>
Part of that world.	<i>Fazer parte daquele mundo.</i>

## Anexo 2: Part of your world (Japonês, versão de 1991)

Gorannasai	<i>Veja</i>
Suteki deshou	<i>Não é bonito?</i>
Yoku atsumeta to omowanai	<i>Não acha que juntei bastante coisa?</i>
Onna no kowa nandemo	<i>Uma garota que de tudo</i>
Totte okuno	<i>Já consegui</i>
Gorannasai	<i>Veja</i>
Hora ana ni	<i>Nessa caverna</i>
Ippai no takaramono	<i>há tantos tesouros</i>
Fushigi na monobakari	<i>Só de coisas estranhas</i>
Shuaa nandemo aru	<i>Claro, já tenho tudo</i>
Nani tsukau kashira	<i>Para o quê elas servem?</i>
Marude wakaranai no	<i>Não faço a mínima ideia</i>
Kore ga mitai?	<i>Quer ver isto?</i>
Nijyuu ko aruno	<i>Tenho vinte deles</i>
Dakedo motto hoshii	<i>Porém... quero mais</i>
Ningen no kuni ni ikitai	<i>Quero ir para o mundo dos humanos</i>
Ningen wa riku no ue de odorundesutte	<i>[Dizem que] os humanos lá na terra dançam com...</i>
Arede hora ... Ashi	<i>Com o que mesmo? Pés</i>
Sanpo suru ashi ga hoshii	<i>Quero pés para passear</i>
Karugaru to hazunde aruite yukuno yo	<i>Para pular e andar tranquilamente</i>
Doko arukun dakke... Michi	<i>Onde é que eles andavam? [na] Rua</i>
Ohisama	<i>Ah, o Sol</i>
Kira kira	<i>Como brilha</i>
Hana wa ii kaori ga suru sekai	<i>Num mundo onde as flores exalam bom perfume</i>
Ano riku no sekai	<i>Naquele mundo da terra</i>
Hairetara nandemo ageru no ni	<i>Daria qualquer coisa para entrar lá</i>
Hamabe ni iru dake demo ii	<i>Só poder ficar na praia já seria ótimo</i>
Watashi no takara wo	<i>Até meu tesouro</i>
zenbu agetemo iiwa	<i>Eu daria totalmente</i>
Yasashii hito ga iru kashira	<i>Será que lá há pessoas simpáticas?</i>
Yasashii hito ni deattara	<i>Se eu me encontrar com pessoas simpáticas</i>
Kiite mitai koto takusan	<i>Queria ouvir e ver tantas coisas</i>
Hi ga moerutte nan no koto	<i>[Dizem que] o fogo queima... Como assim?</i>
Dareka wo	<i>Alguém me diga</i>
Suki da to moerutte	<i>Quando eu amar vou me queimar?</i>
Omoshiroi na riku no	<i>desse interessante mundo da terra,</i>
Sekai no ichibu ni naritai.	<i>Quero fazer parte</i>

### Anexo 3: Part of your world (Japonês, versão de 1997)

Yoku mite	<i>Dê uma boa olhada</i>
Suteki ne	<i>Não é bonito?</i>
Korede motto kanpeki	<i>Desse jeito fica ainda melhor</i>
Nandemo motteru	<i>De tudo já tenho</i>
Watashiwa subete	<i>Eu já consegui todas as coisas</i>
Mawarijyuu	<i>Ao meu redor</i>
Torikakomu	<i>Me rodeando</i>
Nante takusan no takaramono	<i>Há tantos tesouros</i>
Riku ni aru mono	<i>Das coisas que existem na terra</i>
Zenbu te ni ireta	<i>Todas... Já estão em minhas mãos</i>
Nani ni tsukau mono kamo	<i>Nem sei para o que elas servem</i>
Shiranaï no namae mo	<i>Nem mesmo seus nomes</i>
Nee kore hoshii	<i>Ei, você quer isso aqui?</i>
Nijyuu ko aru no	<i>Tenho vinte deles</i>
Dakedo tarinaï nanika	<i>Mas... Ainda falta alguma coisa</i>
Ningen no sumu kuni de	<i>Lá no país onde vivem os humanos</i>
Mitai na suteki na dansu	<i>Quero ver uma bela dança</i>
Soshite aruku...	<i>E então poder andar com...</i>
Nante itta...Aa ashi	<i>Como era mesmo?Ah, Pés</i>
Hire jya tooku he yukenai	<i>Com nadadeiras não se pode ir longe</i>
Ashi ga iruwa odottari sanpo shitari	<i>Com pés posso dançar, passear,</i>
Doko arukundake... Michi	<i>Por onde eles andavam mesmo? Rua</i>
Aruite	<i>Poder andar</i>
Hashitte	<i>Poder correr</i>
Hi no hikari abinagara	<i>Enquanto aquecida pela luz do sol</i>
Jiyuu ni ningen no sekai de	<i>Livremente no mundo dos humanos</i>
Nandemo ageruwa	<i>Eu daria qualquer coisa</i>
koko wo dete	<i>para sair daqui</i>
Atatakai suna no ue de nemuretara	<i>E na areia morna poder dormir</i>
Riku ni wa inaiwa	<i>Na terra não há</i>
anna wakarazu ya wa	<i>peessoas de mente fechada</i>
Watashi wa kodomojyanai no yo	<i>Eu não sou uma criança!</i>
Aa wakaranai koto takusan	<i>Ah, há tantas coisas que não entendo</i>
Oshiete koto takusan	<i>quero que me ensinem tantas coisas</i>
Naze hi wa moeru no	<i>Por que o fogo queima?</i>
Oshiete	<i>Me ensinem</i>
Itsu no hi ka	<i>Algum dia</i>
Riku no sekai no hatemademo	<i>Até os pontos mais distantes do mundo da terra</i>
Ikitaï ningen no sekai he	<i>Quero ir ao mundo dos humanos</i>

# ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA CANÇÃO "HAKUNA MATATA" DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO

Taís Maria Bacili Cavariani

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Português e Espanhol, FFLCH-USP)

RESUMO: Este artigo analisa alguns fenômenos ocorridos na tradução da canção em inglês *Hakuna Matata*, do longa animado *The Lion King*, para o português brasileiro, propondo-se a contribuir com o campo da tradução de canção, tão pouco explorado dentro dos estudos tradutológicos. Para tanto, Low (2005) e Aubert (1998) são utilizados como base teórica, com o intuito de fundamentar os contrastes de determinadas ocorrências apresentados. E ainda expor alguns conceitos tradutológicos pertinentes a este artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Tradução de canção; Hakuna matata.

## 1. Uma breve apresentação

A tradução de canções é um tema pouco explorado dentro dos Estudos da Tradução, não é considerada como parte da modalidade oral ou escrita separadamente, mas como uma modalidade híbrida. A complexidade de identificar a tradução de canção como tal pode estar associada à questão de equivalência, e é por isso que se encontram muitas traduções denominadas apenas como versão. De acordo com Low (2005), a tradução de uma canção pode ser feita de diversas maneiras, dependendo da sua finalidade.

Neste artigo serão feitas análises de algumas ocorrências extraídas da tradução da canção *Hakuna Matata*, do longa animado *The Lion King* para o português brasileiro, a fim de contribuir com as pesquisas da tradução de canção, campo tão escasso de investigações. Para atingir esse objetivo, Low (2005) e Aubert (1998) servem como base teórico-metodológica, com a finalidade de comprovar os contrastes dos fenômenos analisados. A simbiose letra e música será analisada como um todo, pois se o intuito da tradução fosse apenas transmitir aos falantes do português brasileiro o que está sendo cantado em *Hakuna Matata*, seria possível fazer uma *tradução literal* (AUBERT 1998, p.106) como a apresentada em anexos (tradução nossa). Disso conclui-se que *Hakuna Matata* não é meramente informativa, mas uma tradução elaborada para ser cantada em português.

## 2. Letra, música e o Princípio de Pentathlon

Neste artigo, a canção *Hakuna Matata* será tratada como canção original e seu texto como TF ou texto da língua fonte. A tradução *Hakuna Matata*, que é simbiótica, será referida como TS e a tradução literal (tradução nossa) como TL. O público alvo é aquele a que a tradução é destinada, ou seja, no caso em pauta, o público infantil. É importante enfatizar que o canal da mensagem é o meio pelo qual será transmitida, o visual é o texto e o auditivo é a música. Ainda é significativo destacar que, embora muitas vezes a tradução seja vista como um texto que deveria ser encaixado na canção alvo, a sua verdadeira finalidade é se encaixar na canção fonte.

A tradução de uma canção pode ser feita de várias maneiras diferentes, dependendo

da sua finalidade. Cada tradução possui um objetivo e é nisso que o tradutor deve trabalhar e basear o seu projeto de tradução. Como já explicitado na apresentação deste artigo, se a intenção fosse somente informar o público alvo, a *tradução literal* (AUBERT 1998, p. 106) seria suficiente, pois não haveria compromisso estético. Todavia, segundo Low (2005), se a tradução tiver por finalidade ser cantada, consideram-se outros elementos. Estes elementos são o que Low definiu como *Pentathlon Principle*, que sustenta que: "a avaliação de tais traduções não deve ser feita a partir de um ou dois critérios, mas de todos os cinco" (LOW 2005, p.191, tradução nossa).

Os cinco elementos que devem ser analisados dentro de uma tradução de canção são: *singability*, significado, naturalidade, ritmo e rima (LOW 2005). Como Low (2005) explica, *singability* é a adequabilidade fonética da tradução dentro da canção. Se a tradução tiver por finalidade ser cantada, o público alvo precisa ser considerado. Ou seja, quando um termo ou frase não flui na TS, mesmo que possua um significado muito próximo do termo ou frase presente no texto da língua fonte, é pertinente que ele seja trocado por algum outro que flua melhor na TS, mesmo que ocorra uma perda semântica.

O significado que o TF carrega consigo é importante e muito relevante na tradução, contudo, isso nem sempre se aplica necessariamente à tradução de canção. Ainda assim, segundo Low (2005), se não for transportado nenhum significado semântico do TF para a TS, ele não pode ser considerado uma tradução, visto que nenhum dos cinco critérios deve ser deixado de fora, mesmo que uns mais perceptíveis que outros.

Da mesma forma, é essencial que a tradução seja natural, que passe uma naturalidade da língua alvo ao público alvo. A tradução não deve causar estranheza dentro da língua alvo, somente se esse for o intuito do TF. E por fim, o ritmo e a rima. O TF é executado num determinado ritmo, e o tradutor deve respeitar esse ritmo predeterminado pela canção original. E a conservação da rima, que é demasiadamente questionada, pois o seu uso e conceito podem variar de uma língua a outra.

### 3. Hakuna x Hatuna

*Hakuna Matata* é uma expressão swahili, um dos idiomas falados no leste africano, que significa "sem preocupações", "sem problemas". Na tradução para o português brasileiro da canção, essa expressão é modificada para *Hatuna Matata*. É importante evidenciar que nas versões da canção em português europeu, francês e espanhol, a expressão não sofre alterações.

Pode-se dizer que a mudança que ocorre de "Hakuna" para "Hatuna" é uma junção de duas estratégias de tradução, *transcrição* e *decalque* (AUBERT 1998, p.105-106), ou seja, quando é utilizada uma mesma expressão do texto original, porém com alguma diferença, que nesse caso é fonética. Essas duas estratégias possuem definições muito parecidas: no *decalque* a palavra ou expressão emprestada da língua fonte sofre alguma alteração gráfica e/ou fonética, já na *transcrição*, a expressão, nome ou termo do texto original não sofre modificações e não pertence a nenhuma das duas línguas envolvidas no processo de tradução.

Na canção original, há a presença do fonema /k/, que é uma oclusiva velar surda. Já na TS, o fonema /k/ é trocado pelo /t/, que possui as mesmas características de /k/, porém alveolar. Uma explicação encontrada para a substituição ocorrida na TS é a de *assimila-*

ção, pois, considerando toda a expressão, o /k/ foi substituído pelo /t/ por causa dos dois fonemas /t/ que aparecem em seguida, em "Matata". O público alvo, tanto do TF quanto da TS, é o infantil e pode ser uma boa justificativa para o processo de assimilação ter sido utilizado na tradução da canção.

Na TL, foi preferível manter o termo swahili original, pois foi levado em consideração ser uma expressão de uma língua alheia às duas envolvidas no processo de tradução. Também não foi vista a necessidade da tradução literal do vocábulo "Hakuna Matata", uma vez que ela é definida ao decorrer da canção.

#### 4. Motto lesma x Motto problema

No TF há um jogo de vocábulos quando Simba pergunta: "What's a motto?" (v. anexo 1, original, linha 12) e Timão responde: "Nothing, what's a motto with you?" (v. anexo 1, original, linha 13). O jogo de palavras, se traduzido literalmente, perderia o seu sentido primordial, que é o de fazer o ouvinte rir. Na TS conserva-se o jogo de palavras com Simba perguntando: "Lema? O que é isso?" (v. anexo 1, original, linha 12) e Timão respondendo: "Nada! Não confunda com lesma" (v. anexo 1, original, linha 13).

No entanto, na TL, que tem por finalidade informar os possíveis leitores deste artigo, foi traduzida considerando somente o texto. Na TL o mesmo jogo de vocábulos foi traduzido para "O que é um lema? Nada, qual o seu problema?" (v. anexo 2, tradução literal, linhas 12 e 13), ou seja, considerou-se somente o humor que estava presente no TF, já que o canal da TL não é o auditivo e nem seu público alvo o infantil, pois seria um trocadilho de difícil percepção para o canal da TS e muito sutil para seu público alvo também.

#### 5. A questão da rima dentro da canção

A rima é um fenômeno importante dentro da tradução de canção, dependendo da escolha do tradutor preservá-la ou não em sua tradução. Na TS aparecem rimas que estão no TF, como entre *phrase* e *passingcraze* (v. anexo 1, original, linhas 2 e 4), que são conservadas nas mesmas linhas entre *dizer* e *entender* (v. anexo 1, tradução simbiótica, linhas 2 e 4), e entre *problem-free* e *philosophy* (v. anexo 1, original, linhas 7 e 8), que são mantidas na TS entre *viver* e *aprender* (v. anexo 1, tradução simbiótica, linhas 7 e 8).

Também há rima entre *appeal* e *meal* (v. anexo 1, original, linhas 20 e 21), que na TS são conservadas como *porcalhão* e *refeição* (v. anexo 1, tradução simbiótica, linhas 20 e 21), e entre *skinned* e *downwind* (v. anexo 1, original, linhas 22 e 23), mantidas como *tormento* e *vento* (v. anexo 1, tradução simbiótica, linhas 22 e 23). Na TL, a rima não é mantida em nenhum desses casos.

Além de rimas, em muitas traduções também ocorre aproximação fonética entre as duas línguas envolvidas no processo de tradução. Na TS, *vexame* (v. anexo 1, tradução simbiótica, linhas 24 e 25) se aproxima foneticamente de *the shame* e *ashamed* (v. anexo 1, original, linhas 24 e 25). Na TL, a aproximação fonética foi descartada, e preferiu-se traduzir *the shame* e *ashamed* por *vergonha* e *envergonhado* (v. anexo 2, tradução literal, linhas 24 e 25).

## 6. Considerações finais

Cada canção deve ser tratada como única, sendo fundamental, como afirma Low (2005), ser flexível nas decisões da tradução. A dinâmica da compensação é importante, mesmo que uns critérios sejam mais utilizados do que outros dentro da TS, visto que o resultado da união de todos eles é considerado.

Na introdução do livro *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, GORLÉE (2005) expõe vários estudiosos e suas perspectivas sobre *logocentrism* e *musicocentrism*, por vezes muito restritas, assim sendo optou-se por utilizar somente a perspectiva global do autor sobre esses conceitos. Em suas definições, uma tradução pode ser voltada para a música ou para o texto. *Logocentrism* é quando o texto tem domínio sobre a música, que GORLÉE explica como "prima le parole e poi la musica" (GORLÉE 2005, p. 8). *Musicocentrism* é o oposto, "prima la musica e poi le parole" (GORLÉE 2005, p. 8), ou seja, é o domínio da música sobre o texto.

Na TS, como não há alteração na harmonia melódica, é a letra que se encaixa na música original, ou seja, é uma tradução musicocêntrica. Apesar disso, como mostrado nos tópicos anteriores, a TS conservou vários fenômenos do TF, como a rima e o jogo de vocábulos. Além disso, a TS foi bem sucedida na sincronia fonética, ou seja, a simultaneidade do texto falado com a boca dos personagens.

A tradução de canção não é somente uma transferência de palavras ou frases de uma língua a outra, ela envolve muito mais do que isso. A canção original possui marcas culturais, ideológicas e visões do mundo. Independente do gênero musical, qualquer canção está inserida dentro de um grupo social e nenhuma dessas marcas deve ser apagada ou esquecida. Em outras palavras, "as diferentes línguas da mensagem codificada da cultura fonte e da cultura alvo (língua da cultura fonte e língua da cultura alvo) nada mais são que uma manifestação do fato de que o ato comunicativo em tradução ocorre entre duas culturas diferentes (cultura fonte e cultura alvo)" (MAYORAL; KELLY; GALLARDO 1998, p. 360-361, tradução nossa). Portanto, a tradução se desenvolve não apenas pelo uso de duas línguas distintas, mas também pela diferença cultural que há entre as duas línguas. E esse fator, muitas vezes, exige do tradutor explicitar melhor a mensagem do texto fonte ou adaptá-la, como no caso do jogo de vocábulos.

## Referências bibliográficas

- AUBERT, Francis. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v.5, n.1, p.99-128, 1998.
- GORLÉE, Dinda. Prelude and Acknowledgements. In: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. p. 7-15.
- HAKUNA matata. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Hakuna\\_matata](http://en.wikipedia.org/wiki/Hakuna_matata)>. Acesso em: 28/05/2013.
- HAKUNA Matata- O Rei Leão (áudio em português). Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=M7dLQgWlmg](http://www.youtube.com/watch?v=M7dLQgWlmg)>. Acesso em: 14/05/2013.
- KAINDL, Klaus. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. In: GORLÉE, Dinda. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. p. 235-262.

LION King- Hakuna Matata: LYRICS [On HD Official Video]. Disponível em: <<http://youtube.com/watch?v=bRF6N2L4OLY>>. Acesso em: 14/05/2013.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. p.185-212.

MAYORAL, Roberto; KELLY, Dorothy; GALLARDO, Natividad. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta: journal des traducteurs*, v.33, n.3, p. 356-367, 1988.

METAPLASMOS- alterações fonéticas. Disponível em: <<http://dicasdeportugues.com/metaplasmos-alteracoes-foneticas/>>. Acesso em: 28/05/2013.

ONLINE language dictionaries. Disponível em: <[www.wordreference.com](http://www.wordreference.com)>. Acesso em: 20/05/2013.

THE Lion King. Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Produção: Don Hahn. Roteiro: Irene Mecchi, Jonathan Roberts e Linda Woolverton. Intérpretes: Matthew Broderick; James Earl Jones; Jeremy Irons; Nathan Lane; Moire Kelly; Rowan Atkinson e outros. Trilha sonora: Hans Zimmer. Hollywood: Walt Disney Pictues, 1994. 1 filme (89 min), dolby sr., color, 35mm.

## Anexo 1

Original	Tradução Simbiótica
1 Hakuna Matata	1 Hatuna Matata
2 What a wonderful phrase	2 É lindo dizer
3 Hakuna Matata	3 Hatuna Matata
4 Ain't no passing craze	4 Sim vai entender
5 It means no worries	5 Os seus problemas
6 For the rest of your days	6 Você deve esquecer
7 It's our problem-free	7 Isso é viver
8 Philosophy	8 É aprender
9 Hakuna Matata	9 Hatuna Matata
10 Hakuna Matata?	10 Hatuna Matata?
11 Yeah, It's our motto	11 É, é o nosso lema
12 What's a motto?	12 Lema? O que é isso?
13 Nothing, what's a-motto with you?	13 Nada! Não confunda com lesma
14 You know kid? Those two words will solve all your problems	14 Sabe garoto, essas duas palavras resolvem todos os seus problemas
15 That's right, take Pumba for example	15 Tem razão, veja o Pumba, por exemplo
16 Why, when he was a your warthog	16 Ouça, quando ele era um filhote
17 When I was a young warthog	17 Quando eu era um filhote
18 Very nice	18 É foi bom isso, hein?
19 Thanks	19 Obrigado!
20 He found his aroma lacked a certain appeal	20 Sentiu que seu cheiro era de um porcalhão
21 He could clear the savannah after every meal	21 Esvaziava a savana depois da refeição
22 I'm a sensitive soul, though I seem thick-skinned	22 Era só eu chegar, que era um tormento
23 And it hurt that my friends never stood downwind	23 Quando eu via todo mundo sentar contra o vento
24 And oh, the shame	24 Ai que vexame
25 He was ashamed	25 Era um vexame
26 Thought of changing my name	26 Quis mudar meu nome
27 Oh, what's in a name	27 Ah, que que tem o nome?
28 And I got downhearted	28 Me sentia tão triste
29 How did you feel	29 Se sentia triste
30 Ev'ry time that I	30 Cada vez que eu...
31 Pumbaa, not in front of the kids	31 Ei Pumba, na frente das crianças não
32 Oh, sorry	32 Ah, desculpa!
33 Hakuna Matata	33 Hatuna Matata
34 What a wonderful phrase	34 É lindo dizer
35 Hakuna Matata	35 Hatuna Matata
36 Ain't no passing craze	36 Sim vai entender
37 It means no worries	37 Os seus problemas
38 For the rest of your days	38 Você deve esquecer
39 Yeah, sing it, kid	39 É isso aí garoto
40 It's our problem-free	40 Isso é viver
41 Philosophy	41 É aprender
42 Hakuna Matata...	42 Hatuna Matata...
43 It means no worries	43 Os seus problemas
44 For the rest of your days	44 Você deve esquecer
45 It's our problem-free	45 Isso é viver
46 Philosophy	46 É aprender
47 Hakuna Matata...	47 Hatuna Matata..

## Anexo 2

Original	Tradução Literal
1 Hakuna Matata	1 Hakuna Matata
2 What a wonderful phrase	2 Que frase maravilhosa
3 Hakuna Matata	3 Hakuna Matata
4 Ain't no passing craze	4 Não é uma loucura passageira
5 It means no worries	5 Isso significa nenhuma preocupação
6 For the rest of your days	6 Para o resto de seus dias
7 It's our problem-free	7 É o nosso "livre de problemas"
8 Philosophy	8 Uma filosofia
9 Hakuna Matata	9 Hakuna Matata
10 Hakuna Matata?	10 Hakuna Matata?
11 Yeah, It's our motto	11 Sim, é o nosso lema
12 What's a motto?	12 O que é um lema?
13 Nothing, what's a motto with you?	13 Nada, qual o seu problema?
14 You know kid? Those two words will solve all your problems	14 Você sabe garoto? Essas duas palavras vão resolver todos seus problemas
15 That's right, take Pumba for example	15 Isso mesmo, pegue Pumba como exemplo
16 Why, when he was a your warthog	16 Porque, quando ele era um jovem javali
17 When I was a young warthog	17 Quando eu era um jovem javali
18 Very nice	18 Muito bom
19 Thanks	19 Obrigado
20 He found his aroma lacked a certain appeal	20 Ele achava que não agradava
21 He could clear the savannah after every meal	21 Ele poderia esvaziar a savana depois de cada refeição
22 I'm a sensitive soul, though I seem thick-skinned	22 Eu tenho uma alma sensível, embora eu pareça duro
23 And it hurt that my friends never stood downwind	23 E doía que os meus amigos nunca ficam na direção do vento
24 And oh, the shame	24 E aí, que vergonha
25 He was ashamed	25 Ele estava envergonhado
26 Thought of changing my name	26 Pensei em mudar meu nome
27 Oh, what's in a name	27 Ah, o que tem o nome?
28 And I got downhearted	28 E eu fiquei deprimido
29 How did you feel	29 Como você se sentiu?
30 Ev'ry time that I	30 Toda vez que eu...
31 Pumbaa, not in front of the kids	31 Pumba, não em frente das crianças
32 Oh, sorry	32 Ah, me desculpe
33 Hakuna Matata	33 Hakuna Matata
34 What a wonderful phrase	34 Que frase maravilhosa
35 Hakuna Matata	35 Hakuna Matata
36 Ain't no passing craze	36 Não é uma loucura passageira
37 It means no worries	37 Isso significa nenhuma preocupação
38 For the rest of your days	38 Para o resto de seus dias
39 Yeah, sing it, kid	39 Isso, cante criança
40 It's our problem-free	40 É o nosso "livre de problemas"
41 Philosophy	41 Uma filosofia
42 Hakuna Matata...	42 Hakuna Matata...
43 It means no worries	43 Isso significa nenhuma preocupação
44 For the rest of your days	44 Para o resto de seus dias
45 It's our problem-free	45 É o nosso "livre de problemas"
46 Philosophy	46 Uma filosofia
47 Hakuna Matata...	47 Hakuna Matata...

# "HERO", DE MARIAH CAREY: TRADUÇÃO MUSICOCÊNTRICA OU LOGOCÊNTRICA PARA O JAPONÊS?

Stéphanie Havir de Almeida

(Graduanda de Letras, Bacharelado em Japonês, FFLCH-USP)

RESUMO: Este trabalho tem como proposta a análise da tradução da canção em língua inglesa "Hero" de Mariah Carey para o japonês por Nakayama Miho, procurando estabelecer semelhanças e diferenças por um conceito musicocêntrico e logocêntrico da tradução de canções, sem pretender, no entanto, esgotar o assunto.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Adaptação; Canção; Musicocentrismo; Logocentrismo.

## 1. Tradução de canção

De acordo com Aubert (1993, p. 10), o ato tradutório é motivado por uma ou mais necessidades que surgem quando há um bloqueio parcial ou total na relação comunicativa entre o emissor e o receptor. Isto sugere que, para que haja a tradução, são necessários, pelo menos, um emissor, um receptor, uma mensagem a ser transmitida e, ainda, o bloqueio na transmissão dessa mensagem.

No caso da canção, a mensagem pode ser composta por dois elementos diferentes, mas intimamente ligados: o sistema de signos musicais e o sistema de signos verbais, como sugere Francesco Orlando (apud GORLÉE 2005, p. 9). Ainda segundo Orlando, o discurso verbal influencia e é influenciado pelo discurso musical, e juntos criam a mensagem final a ser transmitida, ou seja, a canção. É através desses dois sistemas (divisíveis, mas inseparáveis) que o receptor deve, então, compreender a mensagem.

A tradução do texto musical é algo desafiante, uma vez que devem ser levados em conta outros fatores além dos presentes numa tradução textual literária comum, como o ritmo, a melodia, a rima, o significado, o estilo, etc. É nesse ponto que se deve optar por um viés logocêntrico ou musicocêntrico. Basicamente, o viés logocêntrico enfatiza o sistema de signos verbais, o texto verbal, presente na canção; e, ao contrário disto, o viés musicocêntrico dá predominância ao sistema de signos musicais, que procura se encaixar num discurso musical já estabelecido. Nesse sentido, Peter Low tem uma idéia interessante:

“ O texto de chegada deve dar a impressão geral de que a música tenha sido elaborada para encaixá-lo, mesmo que, na verdade, a música tenha sido composta para encaixar o texto de partida. (LOW 2005, p. 185. Tradução nossa.)

Porém, para Low (2005), as traduções de canção que não levam em consideração o nível semântico do texto de partida são consideradas adaptações e não traduções. Verificaremos na análise da tradução de Hero para o japonês por Nakayama Miho se se trata de uma tradução musicocêntrica ou logocêntrica.

## 2. Hero: texto de partida e texto de chegada

A canção original *Hero* foi lançada em 19 de outubro de 1993, composta por Mariah Carey e Walter Afanasieff, e foi muito bem recebida por ouvintes do mundo todo. Pode ser considerada uma balada com influência do pop e *Rhythm and Blues* e tem em seu significado geral uma mensagem de esperança em tempos difíceis, a qual pode ser encontrada no "herói" que cada um possui dentro de si. Seu texto é composto por três estrofes distintas, interligadas por um refrão, repetido duas vezes entre as estrofes e uma ao final.

A tradução de Hero para o japonês foi feita por Nakayama Miho e lançada em seu single de mesmo nome, no ano de 1994. Ganhou grande repercussão no território japonês, mas foi pouco difundida no mundo afora. O discurso verbal da canção de Nakayama Miho mantém a temática do original de Mariah Carey, além de outros fatores, encaixando bem o texto de chegada ao discurso musical já existente. O texto de Miho também possui três estrofes de conteúdos diferentes entre si, ligadas por um refrão também repetido entre as estrofes e uma vez ao final. No entanto, enquanto no texto de Carey a estrutura do refrão é sempre mantida intacta tanto melódica quanto textualmente, o texto de Nakayama possui uma variação no refrão inserido entre a segunda e a terceira estrofes, como veremos abaixo:

(1)

	Hero - Mariah Carey	Hero - Nakayama Miho
	There's a hero,	HIRO
1	if you look inside your heart.	溢れる涙
2	You don't have to be afraid of what you are.	心に堕ちて恐れてる時は
3	There's an answer,	その想い
4	if you reach into your soul,	迷う気持ちも
5	And the sorrow that you know will melt away.	希望からくと信じて。
6	<b>And then a hero comes along,</b>	"And then a hero comes along"
7	<b>with the strength to carry on,</b>	あなたの中の
8	<b>And you cast your fears aside,</b>	秘めた強さほ
9	<b>and you know you can survive.</b>	めぐり続けてる
10	<b>So when you feel like hope is gone,</b>	見落とさないで
11	<b>Look inside you and be strong,</b>	打ち勝つ力
12	<b>And you'll finally see the truth,</b>	微笑みかけよう
13	<b>that a hero lives in you.</b>	胸の中のHIRO。
14	It's a long road,	果てない
15	when you face the world alone.	旅につかれて。
16	No one reaches out a hand for you to hold.	温もりのない愛に気づいても。
17	You can find love,	忘れないで
18	if you search within yourself,	心ほ息づいてる
19	And the emptiness you felt will disappear.	やさしく炎を灯して。
20	<b>And then a hero comes along,</b>	"And then a hero comes along"
21	<b>with the strength to carry on,</b>	瞳の中の
22	<b>And you cast your fears aside,</b>	小さな自分が
23		

24	<b>and you know you can survive.</b>	見つめているわ。
25	<b>So when you feel like hope is gone,</b>	諦めないで
26	<b>Look inside you and be strong,</b>	噛みしめただけ
27	<b>And you'll finally see the truth,</b>	抱きしめていて
28	<b>that a hero lives in you.</b>	胸の中のHIRO。
29	Lord knows,	I find a way
30	dreams are hard to follow.	光と影
31	But don't let anyone,	刻まれた
32	tear them away.	遥かな道。
33	Hold on,	見守っている
34	there will be tomorrow.	きっと誰か
35	In time, you'll find the way.	昨日も明日も。
36	<b>And then a hero comes along,</b>	"And then a hero comes along"
37	<b>with the strength to carry on,</b>	あなたの中の
38	<b>And you cast your fears aside,</b>	秘めた強さほ
39	<b>and you know you can survive.</b>	めぐり続けてる
40	<b>So when you feel like hope is gone,</b>	見落とさないで
41	<b>Look inside you and be strong,</b>	打ち勝つ力
42	<b>And you'll finally see the truth,</b>	微笑みかけよう
43	<b>that a hero lives in you.</b>	胸の中のHIRO。
44	That a hero lives in... you	
45	That a hero lives in... you	

Os trechos em negrito indicam o refrão das respectivas versões, de forma que podemos conferir a correspondência na estrutura de ambos os textos, embora no texto de Nakayama haja uma pequena variação no refrão central.

Também é digno de nota a forma com que Nakayama se conecta ao texto de partida, iniciando a tradução com a palavra inglesa "hiro" e ainda iniciando seus refrões sempre com a sentença "and then a hero comes along" e terminando-os novamente com a palavra "hiro", mantendo durante todo o texto essa ligação direta com o texto de partida. Esse recurso é importante, pois faz com que não se perca a referência do texto de chegada ao texto de partida, uma vez que a fonética da língua japonesa é bastante distinta da fonética da língua inglesa. Cabe também estender ou prolongar alguns fonemas, como vemos na performance de Nakayama, para respeitar a melodia. Isto pode ser visto logo no primeiro verso "There's a hero" e seu correspondente "Hiro", em que a pronúncia dos fonemas /i/ e /o/, no japonês, são prolongadas, dando o tempo e melodia exatas do original "There's a hero".

Quanto ao conteúdo, ainda podemos notar grande semelhança, uma vez que a versão japonesa também leva a seus ouvintes uma mensagem motivacional, utilizando, no entanto, construções distintas das presentes no texto de partida, como podemos constatar abaixo em nossa tradução:

(2)

	Hero - Mariah Carey	Tradução do japonês: Hero - Nakayama Miho	
1	There's a hero,	Herói	1
2	if you look inside your heart.	Quando tiver medo que as lágrimas que transbordam	2
3	You don't have to be afraid of what you are.	caiam no coração,	3
4	There's an answer,	Acredite que este sentimento	4
5	if you reach into your soul,	e também o sentimento de perda	5
6	And the sorrow that you know will melt away.	vêm da esperança.	6
7	And then a hero comes along,	E então vem um herói.	7
8	with the strength to carry on,	E a força escondida	9
9	And you cast your fears aside,	dentro de você	8
10	and you know you can survive.	continua ressurgindo.	10
11	So when you feel like hope is gone,	Não negligencie	11
12	Look inside you and be strong,	a força para vencer.	12
13	And you'll finally see the truth,	Sorria,	13
14	that a hero lives in you.	Herói que mora em meu peito.	14
15	It's a long road,	É inútil	15
16	when you face the world alone.	se cansar da jornada.	16
17	No one reaches out a hand for you to hold.	Mesmo que haja um amor sem aconchego,	17
18	You can find love,	não se esqueça que	18
19	if you search within yourself,	o espírito está vivo	19
20	And the emptiness you felt will disappear.	e acenda a chama gentilmente.	20
21	And then a hero comes along,	E então vem um herói	21
22	with the strength to carry on,	de dentro dos olhos	22
23	And you cast your fears aside,	pequeno	23
24	and you know you can survive.	a olhar por ti.	24
25	So when you feel like hope is gone,	Não desista,	25
26	Look inside you and be strong,	continue abraçando	27
27	And you'll finally see the truth,	apertado	26
28	that a hero lives in you.	o herói que mora em seu peito.	28
29	Lord knows,	Encontrarei um caminho	29
30	dreams are hard to follow.	entre a luz e a sombra	30
31	But don't let anyone,	encrustradas	31
32	tear them away.	neste longo caminho.	32
33	Hold on,	Alguém certamente estará	34
34	there will be tomorrow.	cuidando de ti	33
35	In time, you'll find the way.	ontem e amanhã.	35
36	And then a hero comes along,	E então vem um herói	36
37	with the strength to carry on,	E a força escondida	38
38	And you cast your fears aside,	dentro de você	37
39	and you know you can survive.	continua ressurgindo.	39

40	So when you feel like hope is gone,	Não negligencie	40
41	Look inside you and be strong,	a força para vencer.	41
42	And you'll finally see the truth,	Sorria,	42
43	that a hero lives in you.	Herói que mora em meu peito.	43
44	That a hero lives in... you		
45	That a hero lives in... you		

Existe ainda um vocabulário comum ou correspondente entre as duas canções que estão localizados nos mesmos versos ou em versos próximos:

(3)

	Hero - Mariah Carey	Tradução do japonês: Hero - Nakayama Miho
1	There's a hero,	Herói
2	if you look inside your heart.	Quando tiver medo que as lágrimas que transbordam
3	You don't have to be afraid of what you are.	
4	There's an answer,	Este sentimento
5	if you reach into your soul,	e também o sentimento de perda
6	And the sorrow that you know will melt away.	vêm da esperança, acredite.
7	And then a hero comes along,	E então vem um herói
8	with the strength to carry on,	E a força escondida
9	And you cast your fears aside,	
10	and you know you can survive.	continua ressurgindo
11	So when you feel like hope is gone,	não negligencie
12	Look inside you and be strong,	a força para vencer
13	And you'll finally see the truth,	sorria
14	that a hero lives in you.	Herói que mora em meu peito.
15	It's a long road,	É inútil
16	when you face the world alone.	se cansar da jornada.
17	No one reaches out a hand for you to hold.	Mesmo que haja um amor sem aconchego.
18	You can find love,	Não se esqueça
19	if you search within yourself,	o espírito está vivo
20	And the emptiness you felt will disappear.	acenda a chama gentilmente.
21	And then a hero comes along,	E então vem um herói
22	with the strength to carry on,	de dentro dos olhos
23	And you cast your fears aside,	pequenino ele está
24	and you know you can survive.	a te olhar.
25	So when you feel like hope is gone,	Não desista
26	Look inside you and be strong,	apertado,
27	And you'll finally see the truth,	continue abraçando
28	that a hero lives in you.	o herói que mora em seu peito.
29	Lord knows,	Encontrarei um caminho
30	dreams are hard to follow.	a luz e a sombra
31	But don't let anyone,	encrustradas

32	tear them away.	neste longo caminho.
33	Hold on,	Zelando
34	there will be tomorrow.	certamente alguém está
35	In time, you'll find the way.	ontem e amanhã.
36	And then a hero comes along,	E então vem um herói
37	with the strength to carry on,	E a força escondida
38	And you cast your fears aside,	
39	and you know you can survive.	continua ressurgindo
40	So when you feel like hope is gone,	não negligencie
41	Look inside you and be strong,	a força para vencer
42	And you'll finally see the truth,	sorria
43	that a hero lives in you.	o herói que mora em seu peito.
44	That a hero lives in... you	
45	That a hero lives in... you	

Percebe-se também que a estrofe iniciada por "Lord knows" (linhas 29-35), que apresenta um componente de cunho religioso americano, é substituída por um conteúdo totalmente distinto na versão japonesa, dadas as diferenças de crenças entre as culturas. Assim, podemos perceber, na tabela acima, um vão em branco exatamente entre as linhas 29 e 35, que não possuem conteúdo comum.

A variação no segundo refrão da versão japonesa apontada anteriormente também pode ser evidenciada acima, entre as linhas 22 e 27, que são mantidas em branco, sem conteúdo comum, uma vez que os refrões da versão em língua inglesa não possuem sempre conteúdo idêntico.

De acordo com Dinda Górlée,

“*Enquanto o logocentrismo, visão que defende a dominância da palavra nas canções, pode ser expressado pelo aforismo prima le parole e poi la musica, o musicocentrismo é expressado pela sua oposição, prima la musica e poi le parole. (GÓRLÉE 2005, p.8. Tradução nossa.)*

Logo, podemos considerar que, nos trechos em que não encontramos pontos em comum no conteúdo semântico, temos a predominância do ritmo, da cadência, da musicalidade, portanto uma abordagem predominantemente musicocêntrica; enquanto que, nos trechos em que encontramos conteúdo comum, observamos a predominância do logocentrismo, que coloca o foco no vocabulário e no conteúdo semântico.

### 3. Considerações finais

Observando a tabela de número 3 podemos ver claramente os momentos em que foi priorizado o conteúdo em oposição aos momentos em que foi priorizada a musicalidade, ou seja, trechos em que há logocentrismo em oposição a trechos em que há musicocentrismo. Conforme nos mostra Cintrão (2009) em seu estudo sobre traduções e adaptações que Gilberto Gil fez para o Português Brasileiro a partir de canções em língua inglesa,

“ parece que a complexidade da tradução de canções não pode ser facilmente organizada em termos de variáveis. (...) O mesmo autor pode adotar, por exemplo, uma posição logocêntrica ou musicocêntrica em diferentes momentos. (Documento eletrônico. Tradução nossa.)

Na tradução de "hero" para o japonês parece difícil definir se se trata de uma tradução com abordagem inteiramente musicocêntrica ou logocêntrica, pois, como vimos, há trechos em que se prioriza a musicalidade, mas também há trechos em que encontramos maior correspondência de conteúdos. Podemos considerar que se trata de uma tradução musicocêntrica, tendo em vista que Nakayama Miho não alterou a melodia nem o ritmo e procurou manter a cadência, com algum logocentrismo, no sentido em que manteve a temática principal e o conteúdo semântico em alguns trechos. Podemos constatar também que não se trata de uma adaptação, como definido por Low (2005) anteriormente, e sim de uma tradução, pois ela leva em consideração o nível semântico do texto de partida.

## Referências Bibliográficas

- AUBERT, F. H. Introdução. In:\_\_\_\_\_. *(In)fideliidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 7-14.
- CAREY, M. Hero. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=0IA3ZvCkRkQ](http://www.youtube.com/watch?v=0IA3ZvCkRkQ)>. Acesso em: 04/06/2013.
- CINTRÃO, H. P. Translating "Under the sign of invention": Gilberto Gil's song lyric translation. *Meta: Translator Journal*. v. 54, n. 4, 2009, p. 813-832. Disponível em: <[www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n4/038905ar.html](http://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n4/038905ar.html)>. Acesso em: 20/06/2014.
- GORLÉE, D. L. Prelude and acknowledgements. In:\_\_\_\_\_. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005, p. 7-15.
- LOW, P. The pentathlon approach to translating songs. In: GORLÉE, D. L. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005, p. 185-212
- NAKAYAMA, M. Hero. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=u393a9VJo2Y](http://www.youtube.com/watch?v=u393a9VJo2Y)>. Acesso em: 04/06/2013.

# O PROCESSO DE TRADUÇÃO DE ELISA GATTI EM "UN GIORNO DI FELICITÀ"

Gabriela de Mello Poyares Jardim

(Graduando de Letras, Bacharelado em Português/Francês, FFLCH-USP)

*gabriela.jardim@usp.br*

RESUMO: Este trabalho pretende analisar descritivamente a tradução final de *Un giorno di felicità* feita pela tradutora Elisa Gatti e uma entrevista com a mesma, fundamentando-se pelas discussões de Peter Low (2005) acerca da tradução de canção e das pesquisas de Francis Henrik Aubert (1993,1998) sobre o ato tradutório e as modalidades de tradução, observando quais modalidades de tradução foram utilizadas pela tradutora diante das dificuldades que encontrou durante seu trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Música; Modalidades.

## 1. Introdução

A Antena 1 foi fundada em 1977 e é uma rádio FM com uma proposta inovadora, por apresentar uma programação própria, com músicas diferenciadas. Hoje, a empresa soma vinte emissoras por todas as capitais brasileiras e está presente em setecentos municípios. Em 1989, a rádio expandiu sua transmissão para a Itália e hoje cidadãos de Roma e municípios próximos ouvem a *Antenna Uno*.

Atrelada a essa história está a artista Elisa Gatti. Filha de italianos, é formada em Administração de Empresas pela USP e trabalha na área de criação da agência de publicidade e propaganda *Today* desde 2012. A paixão pela música a acompanha desde menina e, portanto, nas horas vagas, Elisa ocupa-se em compor, cantar e tocar violão. Além disso, apesar de nunca ter estudado teoria de tradução, já traduziu músicas para o italiano, inglês e português.

Sua parceria com a Antena 1 começou em 2012, quando Elisa foi convidada por representantes da rádio para criar uma nova versão da canção *Pro dia nascer feliz*, do cantor e compositor Cazuza. Essa versão deveria ser traduzida para o italiano, para fazer parte de um projeto já existente na *Antenna Uno* que se utiliza de músicas antigas ou em uma língua para traduzir para a outra e lançar como uma produção exclusiva da Antena 1. Seu projeto de tradução foi estabelecido pela própria empresa: Elisa deveria traduzir a música conservando a alegria e atitude e, antes de ser aprovada, passaria pelas mãos de Frejat, quem detém os direitos da música.

A primeira versão foi reprovada pelo Barão Vermelho. Frejat afirmou que Elisa não havia preservado o sentido original da música. Elisa confirma tal opinião: em entrevista, disse que, depois de conversar com Frejat, percebeu que sua tradução havia se afastado demais do sentido do texto original, e concordou em reescrevê-la – afirmou inclusive que os conselhos de Frejat a ajudaram na reelaboração da canção.

Algum tempo depois, Elisa apresentou novamente seu trabalho, o qual foi aprovado por Frejat e gravado como produção exclusiva da Antena 1. O sucesso foi tanto que a música ficou em 52º lugar no ranking das músicas mais ouvidas de 2012.

Considerando os fatos em questão, o objetivo do trabalho é analisar a tradução de Elisa Gatti, *Un giorno di felicità*, e observar as modalidades de tradução que aparecem em seu

trabalho. Para entender suas escolhas, foi feita uma entrevista com a tradutora, para que ela contasse um pouco da sua história, assim como seu processo de tradução, além de uma análise atenta da versão final da canção.

## 2. Fundamentação teórica

A tradução é realizada uma vez que haja impossibilidade de comunicação entre Emissor e Receptor por razão de variação linguística. Nesse processo, a relação comunicativa Emissor – Receptor se desdobra em quatro, em que se distinguem Emissor 1, Receptor 1, Emissor 2 e Receptor 2, considerando o esquema teórico do pesquisador Francis Henrik Aubert (1993a, p.13). Para ele, o Emissor 1 seria aquele que produziu o denominado "texto original", o Receptor 1, o interlocutor / tradutor que recebeu aquele texto e que, sendo o Emissor 2, traduziu-o a partir de sua interpretação, e, por último, o Receptor 2 seria aquele que recebeu o "texto traduzido" e para quem todo o processo se dirigiu. Entretanto, Aubert (1993b, p.26) estabeleceu diferenças entre o Receptor comum de uma relação Emissor – Receptor e o Receptor-Tradutor, ou seja, aquele que exerceria ao mesmo tempo as funções de Receptor 1 e Emissor 2. Para ele, mesmo que em um primeiro momento o Receptor-Tradutor pudesse ser tratado como um simples Receptor, ele teria uma atitude diferente da que teria um receptor qualquer.

“*Nesse papel, a sua leitura se fará não apenas visando uma reconstituição da mensagem, qualquer que seja sua natureza, (...) mas tenderá a constituir uma primeira exploração dos problemas de ordem linguística (estilo, terminologia, etc.) e factual que a tarefa de traduzir o texto em questão lhe irá impor. (AUBERT 1993b, p.26)*

O processo de tradução de uma canção é altamente complexo, uma vez que deve levar em conta também a parte melódica e, dessa forma, equilibra letra e melodia. Assim, além dos problemas que o tradutor pode ter na transferência de significados da poesia da música – que, assim como a maioria das poesias, é composta por uma cadeia metafórica bastante complexa, deve ainda se preocupar com a parte melódica, considerando ritmo e rima. A respeito disso, Peter Low (2005, p.185) afirma que o tradutor deve se preocupar em deixar a música 'cantável', ou seja, precisa fazer com que a letra traduzida se encaixe na melodia original.

De acordo com Low (2005, p.186), outra preocupação do tradutor seria a de decidir o que deveria ser priorizado e o que poderia ser deixado de lado em sua tradução; pensar no projeto de tradução poderia ajudar o tradutor a discernir da melhor maneira possível acerca dos seus problemas, porque desse modo ele deixaria um pouco de lado a preocupação com a fidelidade ao texto original, e focaria sua tradução no escopo (*skopos*), termo utilizado por Vermeer. Vermeer (apud LOW 2005 p.186) postula que o escopo poderia ajudar o tradutor a entender quando o texto original deveria ser traduzido, parafraseado ou reeditado.

Peter Low (2005, p.186) apresenta ainda um esquema com quatro tópicos de orientações feito por Richard Dyer-Bennet que serviria como diretriz em uma tradução de canção. Para ele, o texto traduzido deveria ser cantável, caso contrário a música não teria sentido; o texto traduzido deveria caber perfeitamente na melodia, mesmo que tivesse

sido composto como 'encaixe' do texto original; o esquema de rimas do texto original deveria ser mantido, porque isso daria forma às frases; e, por último, deveria haver liberdades no texto original se um dos três tópicos não pudesse ser feito.

Também o pesquisador Francis Henrik Aubert (1998, p.103-110) escreveu sobre as 'liberdades' que o tradutor poderia ter quando da tradução de um texto. Na verdade, ele acredita que haveria mudanças quanto ao grau de proximidade / distância entre o texto original e o texto traduzido, dependendo da maneira como o tradutor decidisse trabalhar. Em seu projeto que descreve o 'grau de diferenciação' entre o texto original e o texto traduzido, o autor estabelece treze modalidades de tradução, dentre elas: **transposição, adaptação, tradução literal, omissão e modulação**, que serão posteriormente aplicadas na explicação do processo de tradução de Elisa Gatti em *Un giorno di felicità*.

De acordo com o autor, a transposição consiste na tradução em que há mudança morfo-sintática do trecho traduzido, ou seja, quando ele não é mais uma tradução literal, que mantém a ordem sintática e o número de palavras do segmento textual. Já na adaptação, a falta de equivalência de uma palavra traduzida acontece por uma assimilação cultural vista como suficiente para alcançar o objetivo esperado na tradução em questão. Em contrapartida, a omissão acontece quando algum termo não pode ser recuperado no texto traduzido e, por fim, a modulação aparece como uma modalidade que muda o ponto de vista de um determinado segmento textual com o objetivo de conservar o efeito de sentido do texto original.

### 3. Análise

Elisa Gatti afirma que traduzir *Pro dia nascer feliz* foi um desafio, porque ela nunca havia tocado a música na vida, portanto precisou se familiarizar com ela antes de traduzi-la. Lembremos que, para Aubert (1993b, p.26), o primeiro passo da tradução é a interpretação que o tradutor faz do texto (e, nesse momento, se comporta como Receptor-Tradutor). De acordo com ela, por causa da experiência que já tinha com traduções de música, ela elaborou um processo próprio de tradução que leva em consideração três etapas, e que usou também em *Pro dia nascer feliz*. A primeira é "conseguir executar a música de uma maneira que seja boa pra você artisticamente, no sentido de a interpretação fazer sentido, de você sentir mesmo o significado da música" (informação verbal).

Os segundo e terceiro passos fazem parte do ato tradutório. Gatti, em um primeiro momento, concentra-se apenas na letra da música e faz uma tradução literal, para conservar o sentido do texto original. Depois começa a terceira etapa: Gatti traduz novamente a letra da música, porém dessa vez usando como texto original sua própria tradução e com o objetivo de deixá-la mais poética, além de observar o esquema de rimas e ritmo: "Então primeiro é realmente fazer um negócio bem igualzinho, quase procurando as palavras só e depois começar o quebra-cabeça para manter rima, métrica e tudo mais" (informação verbal).

Gatti afirmou que teve maior dificuldade na terceira etapa da tradução (o que condiz com a afirmação de Low de que "o texto de chegada precisa dar a impressão geral de que a música foi dividida para caber, apesar de a música ter sido na verdade composta para caber no texto de origem. Não é surpreendente que essa tarefa tenha sido muitas vezes vista como impossível" (LOW 2005, p.185 - tradução livre), porque muitas vezes a palavra

que significa "o mesmo" em português não se encaixa na métrica da música. No caso, principalmente de verbos, em que a conjugação do italiano é bastante diferente da do português e tem como resultado palavras com maior número de sílabas, Gatti procurou em seu repertório vocabular outras palavras que se aproximassem, "ou de sinônimos até mais metafóricos do que efetivamente sinônimos" (informação verbal). A tradutora explica que, para ela, o mais importante é sustentar a sensação que teve ao ouvir determinada parte da canção (considerando tanto letra como melodia), não sendo tão importante preservar a imagem que o compositor usou para criar tal sensação. Como exemplo, Gatti diz que: "em uma letra o cara pode falar sobre as dificuldades de uma guerra, e em italiano eu falo sobre *l'oscurità*, que é escuridão, uma coisa obscura. Isso é quase um sinônimo metafórico" (informação verbal).

Depois dos problemas que teve com a tradução e da reprovação de Frejat, a versão original da música *Pro dia nascer feliz* foi gravada com o nome de *Un giorno di felicità* (letra e tradução em anexo 1). Elisa Gatti, em entrevista, deu alguns exemplos de problemas que teve durante a tradução e explicou como conseguiu resolvê-los. O primeiro deles apareceu logo nos versos 3 e 4: "E que a solidão é pretensão de quem fica / Escondido fazendo fita". A versão original sustenta uma imagem bastante abstrata ("fazer fita") e difícil de traduzir para o italiano. Gatti explicou que precisou, portanto, mudar um pouco o sentido dos versos, e constrói outra imagem: "*E la solitudine diventa compagnia / Per chi è nascosto e fa sempre finta*" (em português: 'E a solidão se torna companhia / Pra quem se esconde e só fica fingindo'). Porém, observou que "é um pouco o mesmo sentido que está no texto original: você tem o cara que usa a solidão para ficar escondido" (informação verbal). Observou ainda que o uso do verbo *finta*, que significa 'fingir', ajudou a manter a sonoridade pela semelhança com o português 'fita'. Considerando as modalidades de tradução de Aubert (1998, p.105-110), podemos afirmar que Gatti utilizou-se do processo de **modulação**, uma vez que, vendo a impossibilidade de se traduzir "fazer fita" para o italiano, mudou a imagem, porém conservou o sentido geral.

Outro problema apareceu no verso 5, com o termo "sessão-coruja". Gatti teve que abandonar tal termo e, portanto, este sofreu o processo de **omissão**, uma vez que não existia a mesma referência em italiano. Da mesma forma, toda a estrofe teve muitas modificações para preservar o sentido em italiano. A versão original sustentava: "Todo dia tem a hora da sessão coruja / Só entende quem namora / Agora "vambora" / Estamos meu bem por um triz". Gatti (informação verbal) afirmou que usou a segunda estrofe para dar continuação à imagem da insônia presente na primeira. O primeiro verso, portanto, refere-se ao "'dia em branco', aquele dia em que a pessoa fica atordoada por conta da insônia da noite anterior e não consegue fazer mais nada": "*Ogni notte che si perde è un giorno in bianco*" (em português: 'Cada noite que se perde é um dia em branco'). Na continuação, Gatti fez uso da **tradução literal** quando transferiu "Estamos meu bem por um triz" por "E chi lo vive per un pelo", porque há a mesma imagem (e uma construção gramatical também exatamente igual) nas duas línguas. Com "Agora "vambora"" traduzido por: "Ormai è stanco" (em português: 'de agora em diante está cansado'), Gatti fez uma **adaptação**, porque, de acordo com ela, dizer que 'está cansado' foi uma maneira de fazer a chamada para o refrão, que introduz uma situação de mudança, e desse modo apresenta similitudes com o verso do texto original.

O refrão conservou o sentido geral do texto original na visão de Elisa Gatti. No verso 9, ela usou a **transposição** para fazer a mudança do adjetivo 'feliz' para o substantivo 'feli-

*cità* ('felicidade'). Além disso, apesar de manter a ideia do "mundo acordar" (verso 10) e fazer novamente uma transposição para "*il mondo si sveglierà*", escolheu omitir o paradoxo mundo – gente / acordar – dormir, e trazer outra dimensão para completar a imagem 'do dia de felicidade': "o mundo, além de acordar, vai perceber que é possível construir um dia de felicidade" (informação verbal), a partir dos versos 10 e 11: "E Il mondo [...] si accorgerà / Che si ló sara" (em português: 'E o mundo [...] perceberá / Que sim, feliz ele será').

A dificuldade em se traduzir o verso 17 fez com que Gatti novamente construísse uma ideia diferente para toda a estrofe, de modo que apenas o verso 18 manteve o mesmo sentido através da transposição: "Essa é a vida que eu quis" por "Perchè la vita la voglio così" (em português: 'Porque a vida eu a quero assim'). Nos outros versos da estrofe, Gatti trouxe a imagem de um homem que "busca o amor todo dia onde quer que ele esteja, porque ele quer uma 'vida de felicidade'" (Informação verbal). Entretanto, a construção da nova imagem conservou a ideia do casal, através dos versos 19 e 20: "Per poi trovare le tue voglie nelle mie / Senza paura di / dirmi di sì" (em português: 'Pra depois encontrar suas vontades no meio das minhas / E sem ter medo de me dar seu sim').

Por último, no verso 18 a tradutora manteve a ideia de nado contra a corrente, porém mudou um pouco a estrutura da frase – ao invés de nadar, usou o verbo "ir": "Nadando contra a corrente só pra exercitar" foi traduzido por "E vado controcorrente, contro la gente" (em português: 'E eu vou contra corrente, contra as pessoas') e, nos versos 19 e 20, novamente pela dificuldade em traduzir, Gatti fez com que a ideia do dia de felicidade permanecesse na tradução com a tradução: "Con una sola cosa in mente / Adesso e sempre" (em português: Só com um coisa na mente / Agora e sempre).

Apesar das muitas mudanças que fez na construção das imagens e ideias, Elisa Gatti acredita que realizou o projeto de tradução que lhe foi proposto: "apesar das diferenças, minha premissa sempre foi a de manter o sentido parecido, as intenções pelo menos" (informação verbal).

## 4. Considerações finais

Pela observação dos aspectos analisados em *Un giorno di felicità* à luz dos princípios teóricos propostos tanto por Low (2005) quanto por Aubert (1993, 1998), podemos perceber que o trabalho de Gatti na tradução da canção *Pro dia nascer feliz* foi alvo de diversas modalidades de tradução, posicionando-se em diferentes graus de distância / proximidade do texto original em cada parte do mesmo, e que tais modalidades foram perfeitamente aplicadas, apesar de a autora nunca ter estudado Teoria da Tradução. Por todos esses aspectos, concluímos que a tradução foi feita de forma coerente com o projeto que lhe foi destinado e atingiu seu escopo.

## Referências bibliográficas

- AUBERT, Francis Henrik. Introdução. In:\_\_\_\_\_. (In)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 7-14.
- \_\_\_\_\_. Os participantes do ato tradutório. In:\_\_\_\_\_. (In)fidelidades da tradução: servidões e autonomia

do tradutor. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 23-28.

\_\_\_\_\_. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v. 5.1, p. 99-128, 1998.

GATTI, Elisa. Elisa Gatti: entrevista. [maio 2013]. Entrevistadora: Gabriela de Mello Poyares Jardim. São Paulo, 2013. Entrevista concedida para a realização do trabalho.

LOW, Peter. The pentathlon approach to translating songs. In: GORLÉE, Dinda. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 185-214.

## Anexo

	<b>PRO DIA NASCER FELIZ</b>	<b>UN GIORNO DI FELICITA</b>
	(Cazuza / Frejat)	(Elisa Gatti)
1	Todo dia a insônia me convence que o céu	Ogni giorno l'insonnia mi convince che il cielo
2	Faz tudo ficar infinito	Fa tutto sembrare infinito
3	E que a solidão é pretensão de quem fica	E la solitudine diventa compagnia
4	Escondido fazendo fita	Per chi è nascosto e fa sempre finta
5	Todo dia tem a hora da sessão coruja	Ogni notte che si perde è un giorno in bianco
6	Só entende quem namora	E chi lo vive per un pelo.
7	Agora "vambora"	Ormai è stanco
8	Estamos meu bem por um triz	Ma domani lo so nascerà...
9	Pro dia nascer feliz	Un giorno di felicità. di felicità
10	O mundo acordar e a gente dormir, dormir	E il mondo si sveglierà e si accorgerà
11	Pro dia nascer feliz	Che si lo sarà
12	Essa é a vida que eu quis	Un giorno di felicità. di felicità
13	O mundo inteiro acordar e a gente dormir	E il mondo si sveglierà e si accorgerà
14	Todo dia é dia e tudo em nome do amor	Ogni giorno io cerco l'amore per le vie
15	Essa é a vida que eu quis	Perchè la vita la voglio così.
16	Procurando vaga uma hora aqui, a outra ali	Per poi trovare le tue voglie nelle mie
17	No vai-e-vem dos teus quadris	Senza paura di / dirmi di sì.
18	Nadando contra a corrente só pra exercitar	E vado controcorrente, contro la gente
19	Todo o músculo que sente	Con una sola cosa in mente / Adesso e sempre
20	Me dê de presente o teu bis	Domani lo so che nascerà
21	Pro dia nascer feliz	Un giorno di felicità. di felicità
22	O mundo acordar e a gente dormir, dormir	E il mondo si sveglierà e si accorgerà
23	Pro dia nascer feliz	Che si lo sarà
24	Essa é a vida que eu quis	Un giorno di felicità. di felicità
25	O mundo inteiro acordar e a gente dormir	E il mondo si sveglierà e si accorgerà

# ÁGUAS DE MARÇO FECHANDO O VERÃO?: UM ARTIGO SOBRE A VERSÃO ANGLÓFONA DE "ÁGUAS DE MARÇO", DE TOM JOBIM

Paula Nonato Rosa

Graduanda de Letras, Bacharelado em Português e Inglês, FFLCH-USP

paula.nonato.rosa@usp.br

RESUMO: Direcionada a um público diferente, *Waters of March* é uma versão feita pelo próprio Jobim de uma das canções mais icônicas da cultura brasileira. As pequenas alterações feitas na versão anglófona são capazes de fazer das águas de março, que fecham o verão, uma promessa de vida na primavera. Analisando a forma como essas mudanças foram colocadas ao longo da letra, nota-se um distanciamento gradual da cultura brasileira com o objetivo de tornar a canção acessível para mais pessoas. Os obstáculos impostos pelas línguas são inevitáveis e a observação da maneira escolhida para contorná-los explicita a afinidade que Jobim tinha não somente com a música, mas também com as palavras.

PALAVRAS-CHAVE: Autotradução; Tradução de canção; Versão; Jobim

## 1. Introdução

Águas de Março é uma canção conhecida como um reflexo da identidade nacional e, assim como Tom Jobim, é um dos ícones brasileiros no país e no exterior. Ao escrever a versão da música na língua inglesa, Jobim precisou desfazer-se de algumas "brasilidades", ou por falta de tradução, ou por não se adaptarem à cultura anglófona. As escolhas de Jobim para as representações dessas expressões mostram especificidades da língua – seja ela a portuguesa ou a inglesa – e, num nível interpretativo, a visão do próprio compositor diante dessas línguas e as culturas que elas representam.

Para um homem que parecia não conhecer barreiras e que ultrapassou fronteiras como nenhum outro artista brasileiro jamais fizera, Jobim encontrou no verter da canção alguns obstáculos – alguns foram vencidos e outros driblados. Com base na biografia do maestro e em suas entrevistas, é possível deduzir os porquês de algumas escolhas; com embasamento teórico de pesquisadores da autotradução e da tradução de canção é possível encontrar as razões de outras decisões tomadas por Jobim ao fazer essa versão que é interpretada, até hoje, por artistas de todo o mundo.

## 2. Fundamentação teórica

Com base nas *Modalidades de Tradução*, de Aubert (1998), é possível descrever as escolhas feitas por Jobim em sua versão em face às limitações impostas pela língua original e pela língua de chegada. Suas omissões, transposições e adaptações ficam bem marcadas se abordadas de modo técnico, tornando possível uma visão mais lógica e menos interpretativa de algumas expressões.

Aubert remonta a Vinay e Darberlnet, que em 1958 propuseram um conjunto denominado *procedimentos técnicos da tradução* (apud AUBERT 1998, p. 102); ao revisar esse modelo, Aubert propõe 13 modalidades de tradução e, em sua versão, Jobim faz uso de

várias delas: a *omissão*, quando um dado do texto fonte não pode ser recuperado no texto meta; a *tradução literal*, em que se observam o mesmo número de palavras, emprego da mesma ordem sintática, categorias gramaticais e opções lexicais, vide o título da música *Águas de Março*, vertida em *Waters of March*; *transposição*, quando rearranjos morfossintáticos são feitos; *modulação*, que se refere à necessidade de um deslocamento perceptível na estrutura semântica em função da tradução de um segmento, mantendo o mesmo efeito geral de sentido; a *adaptação*, frequente na versão de Jobim, que é a assimilação cultural com o objetivo de estabelecer uma equivalência de sentido; e, finalmente, o *acréscimo*, como qualquer segmento textual acrescido ao texto alvo por conta do tradutor (AUBERT 1998, p. 105-109). De tal modo, nota-se que Jobim usa tanto modalidades diretas quanto indiretas ao realizar sua versão.

O artigo de Heloísa Cintrão (2009) é a esse respeito elucidativo, uma vez que abarca mais de um ponto de vista quanto à tradução de canção, de modo que os conceitos, somados, formam alicerce para a análise dessa versão. A aproximação da tradução de canção à de poesia que faz a autora corrobora as especificidades que esse tipo de processo apresenta e, também, levanta um questionamento quanto ao estudo constante sobre o processo tradutório da poesia e a escassez de estudos no âmbito da canção, bem como no da autotradução.

Hurtado nota que a tradução de canção é bastante negligenciada, sendo uma das produções textuais menos traduzidas e também menos estudadas (apud CINTRÃO 2009, p. 815). É possível concluir que a falta de estudos sobre o assunto na área se dá diante das inúmeras dificuldades enfrentadas por tradutores quando se encontram não somente diante de um texto a ser traduzido, mas também de uma melodia à qual ele deve submeter. Peter Low acredita que a avaliação da tradução de uma canção deve ser feita tomando como base 5 critérios: musicalidade, senso, naturalidade, ritmo e rima. Todos esses harmonizados ao sexto e fundamental elemento: *flexibilidade* para negociar perdas e ganhos, na tentativa de alcançar o melhor equilíbrio possível (apud CINTRÃO 2009, p. 816).

Tendo tais elementos em mente, temos mais uma ferramenta no exame da versão de Jobim, que usa da flexibilidade para atingir os demais critérios. A partir dessa análise, torna-se possível colocar *Waters of March* sob a luz de uma tradução mais logocêntrica, que tem como respaldo e alvo essencial a letra, depois a melodia.

### 3. Autotradução e tradução de canção

A autotradução é definida como "o ato de traduzir seu próprio texto" por Rainer Grutman (2009, p. 17); tendo essa definição em vista, assume-se que há um trabalho do autor sobre sua própria obra. Além disso, é considerada por alguns a mais fiel das traduções, uma vez que é feita pelo próprio autor do texto. Koller argumenta que na autotradução o autor terá sempre justificativa para fazer pequenas modificações no texto, enquanto um tradutor hesitaria em fazê-las (apud SHUTTLEWORTH; COWRIE 1997, p. 13).

A autotradução também é feita em canção, que se encaixa no conceito de *tradução subordinada*, isto é, traduzir com os limites impostos pelo espaço do texto verbal e pela sincronia, em que elementos não linguísticos também constroem o significado (CINTRÃO 2009, p. 814). Hurtado ainda explica que "códigos musicais e linguísticos se misturam, e então o tradutor precisa submeter a tradução dos códigos linguísticos ao ritmo musical

[...], estabelecendo sincronia entre texto e música" (apud CINTRÃO 2009, p. 815).

Ao considerar as dificuldades que a tradução de canção apresenta, Cintrão traz à luz a ideia de *tradução de canção como tradução de poesia*, e explica que "Letras de música são frequentemente delineadas com bases similares àquelas de um poema" (CINTRÃO 2009, p. 815), o que restringe consideravelmente as opções do tradutor.

## 4. As águas de março de Jobim

*Águas de Março* foi escrita em março de 1972, em Poço Fundo, uma pequena cidade serrana do Rio de Janeiro onde Tom Jobim costumava passar alguns dias com sua família. Sua casa estava passando por uma reforma e, sob uma chuva torrencial, ele via pela janela o material que estava sendo usado na construção. Exausto do tanto que vinha trabalhando em seu álbum *Matita Perê*, num momento de distração, observando a chuva que caía naquela noite, escreveu as primeiras frases da música em papel de embrulho de pão. Na manhã seguinte, de tão envolvido com o tema, voltou para o Rio e terminou a música num fôlego só. A versão em inglês viria mais tarde, em junho de 1973, feita com a mesma dedicação (JOBIM 1996, p. 103, 167, 171).

Ao verter a canção, Jobim evitou palavras de origem latina, optando por distanciar a letra o máximo possível da cultura brasileira, num movimento de "internacionalização" da canção. Além disso, durante o processo da versão, Jobim foi obrigado a submeter sua letra à música.

Dentre as alterações feitas na versão, as mais explícitas são aquelas que remetem a um significado bem próprio dentro da cultura brasileira. Logo na primeira estrofe, aparecem vários exemplos (grifos nossos):

É **peroba** do campo, é o **nó da madeira**  
Caingá, **candeia**, é o **Matita Pereira**  
The **oak** when it bloom, a fox in the brush  
A **knot in wood**, the song of thrush

No trecho acima nota-se uma adaptação: *peroba*, uma árvore brasileira recorrente na região amazônica e na Mata Atlântica, é substituída por *oak* (carvalho), árvore originária do hemisfério norte tida como referência para a produção de móveis. Há, também, uma transposição em *nó da madeira* e *knot in wood*, pois embora essas sejam traduções literais, são colocadas em lugares diferentes nos versos em função da musicalidade. E, finalmente, três omissões: *caingá*, *candeia* e *Matita Pereira*. *Caingá* é um tipo de madeira, *candeia* um tipo de vegetação – essas palavras, embora pertencentes ao vocabulário da cultura brasileira, são desconhecidas por muitos falantes da língua que ainda recorrem a dicionários para entender seus significados -, já o *Matita Pereira* é um dos nomes do Saci-Pererê, famoso personagem do folclore nacional.

A segunda estrofe, então, já modifica a melodia, pois as alterações feitas por Jobim acabam por alongar os versos que eram mais curtos no original – é nessa estrofe que se nota algo diferente na música em inglês, além da língua. A seguir observamos que, enquanto na língua original há expressões feitas por mais de um elemento: *É o [mistério profundo], é o [queira ou não queira] / É a viga, é o vão, [festa da cumeeira]*; na língua de

chegada isso não é refletido na mesma proporção: a enumeração permanece composta de elementos únicos - *A [scratch], a [lump], it is [nothing at all]/ It's a [beam], it's a [void], it's a [hunch], it's a [hope]*. Já nessa estrofe da versão anglófona aparece o refrão que só será apresentado na quinta estrofe do original (grifos nossos):

É madeira de vento, tomo da ribanceira  
É o mistério profundo, é o queira ou não queira  
É o **vento ventando**, é o fim da ladeira  
É a viga, é o vão,  **festa da cumeeira**  
É a **chuva chovendo**, é conversa ribeira  
Das águas de março, é o fim da canseira  
É o pé, é o chão, é a marcha estradeira  
Passarinho na mão, pedra de atiradeira

The wood of the wind, a cliff, a fall  
A scratch, a lump, it is nothing at all  
It's the **wind blowing free**, it's the end of the slope  
It's a beam, it's a void, it's a hunch, it's a hope

And the river bank talks of the waters of March  
It's the end of the strain  
The joy in your heart  
The foot, the ground, the flesh and the bone  
The beat of the road, a slingshot's stone

Na língua fonte, a estrofe apresenta duas expressões redundantes, *vento ventando* e *chuva chovendo*. A primeira sofre uma modulação e passa à *Wind blowing free* (vento soprando livremente), enquanto a segunda é omitida. *Festa da cumeeira* também é uma expressão omitida da estrofe, mais uma vez por ser representante de um evento exclusivo da cultura brasileira.

As duas estrofes seguintes na canção possuem versos correspondentes aparecendo em diferentes posições em cada uma das línguas:

É uma ave no céu, é uma ave no chão  
É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão  
(1)É o fundo do poço, é o fim do caminho  
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho  
É um estrepe, é um prego, é uma conta, é um conto  
É uma ponta, é um ponto, é um pingo pingando  
(2)É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando  
(3)É a luz da manhã, é o tijolo chegando  
É a lenha, é o dia, é o fim da picada  
É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada  
É o projeto da casa, é o corpo na cama  
É o carro enguiçado, é a lama, é a lama

(2)A fish, a flash, a silvery glow  
A fight, a bet the fange of a bow  
(1)The bed of the well, the end of the line

The dismay in the face, it's a loss, it's a find

A spear, a spike, a point, a nail  
A drip, a drop, the end of the tale  
(3) A truckload of bricks in the soft morning light  
The sound of a shot in the dead of the night  
A mile, a must, a thrust, a bump,  
It's a girl, it's a rhyme, it's a cold, it's the mumps  
The plan of the house, the body in bed  
And the car that got stuck, it's the mud, it's the mud

Nos versos que possuem correspondentes na língua de chegada, é possível observar a transposição: são traduções literais com pequenas alterações estéticas, como a inversão que ocorre no verso *É a luz da manhã, é o tijolo chegando*, que na versão fica *A truckload of bricks in the soft morning light*; ou ainda em *É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando*, vertido como *A fish, a flash, a silvery glow*; e *É o fundo do poço, é o fim do caminho*, como *The bed of the well, the end of the line*. Nos demais versos é possível considerar a modulação, uma vez que com imagens diferentes, o autor pretende instigar o mesmo tipo de interpretação nos ouvintes.

Há, também, questões fonéticas curiosas nas passagens *É uma ponta, é um ponto* e *A drip, a drop*, que embora não sejam traduções literais, mantêm a característica de mudança em apenas uma vogal nas palavras. Há, além disso, omissões feitas por questões culturais – a *garrafa de cana* – e, como as anteriores, musicais – *pingo pingando*.

Na canção original restam apenas mais duas estrofes, enquanto a versão em inglês ainda traz três. É na estrofe seguinte que o original apresenta o refrão:

É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã  
É um resto de mato, na luz da manhã  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração

A float, a drift, a flight, a wing  
A hawk, a quail, the promise of spring  
And the river bank talks of the waters of March  
It's the promise of life, it's the joy in your heart

O mês de março que marca o fim do verão brasileiro é o início da primavera no hemisfério norte. Assim, a adaptação aqui é feita em função da diferença nas estações. No Brasil, o verão é uma estação marcada por muita chuva na região Sudeste, enquanto a seca toma conta da região Nordeste; para os nordestinos, as águas de março são literalmente uma promessa de vida. Já no hemisfério norte, *Waters of March* determinam o início da primavera, sempre muito comemorado depois do inverno rigoroso; é quando as geleiras começam a derreter e, segundos os americanos, essas seriam as águas de março. Sobre essa interpretação da música, o próprio Jobim comenta:

“Águas de março nasceu assim. Foi feita em março, quase à entrada do outono. “E a terra ressequida bebera longamente a água da estação. E Fernão Dias entrou pelo sertão”. Isso foi o Olavo Bilac que contou. É uma tradução poética. Depois, o americano me disse que as águas de março são as águas do degelo, quando os rios ficam parados, então aqueles rios

*começam a andar, e andam carregando aquelas pedras imensas de gelo. Aqueles rios do norte dos Estados Unidos, do Canadá. Essas são as águas de março para eles. Eu não pensei nisso, não fiz para isso. (Cezimbra 1995, p. 116)*

Na última estrofe, aparece um trecho com adaptação: *é João, é José e It is John, it is Joe*. Os únicos nomes próprios usados na canção para representar o comum e o recorrente. João e José são nomes extremamente comuns no Brasil e John e Joe, em países falantes do inglês – eles reafirmam o paradoxo presente ao longo de toda a canção, marcada por imagens positivas e negativas, que é o corriqueiro sendo único; alegoria essa que funciona em ambas as línguas.

## 5. Considerações finais

Usando a adaptação com maior frequência nessa versão, Jobim conseguiu que sua canção alcançasse não somente o público brasileiro, mas também os falantes da língua inglesa. Ele opta por desfazer-se das marcas claras que dizem respeito à cultura brasileira de modo a não causar estranhamento ao ouvinte anglófono.

O fato de a letra já ter sido concebida num esquema de enumeração pode ser facilitador no momento da versão, uma vez que não há uma sequência de fatos a ser narrada; a maior parte das imagens que a música apresenta é bastante concreta, outra característica que pode facilitar o processo da versão; a dificuldade, então, recai sobre a musicalidade dos novos versos. Jobim contorna a dificuldade adicionando estrofes e mexendo na posição do refrão: o resultado é tão poderoso quanto o original. A mesma cadência que remete à chuva permanece presente, bem como o conflito constante entre o otimismo e o pessimismo; o positivo e o negativo. De acordo com Low, a tradução subordinada de canção apresentará necessariamente extensão e manipulação de sentido (apud CINTRÃO 2009, p.816).

Jobim, ao executar suas manipulações numa amostra explícita da autotradução, do ponto de vista musical e poético, produz um excelente resultado em ambas as culturas: em 2001, *Águas de Março* foi nomeada a melhor canção brasileira de todos os tempos numa pesquisa conduzida pela Folha de S. Paulo (RIBEIRO; SANCHES 2001); mais tarde, o crítico americano Leonard Feather consideraria *Waters of March* uma das melhores canções já escritas em língua inglesa (JOBIM 1996, p. 171).

## Referências bibliográficas

- AUBERT, Francis. Modalidades de Tradução: teoria e resultados. In: *TradTerm*: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH/USP, Volume 5, Número 1. São Paulo, Humanitas, 1998. p. 99-128.
- CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; SOUZA, Tárík. Tons sobre Tom. Rio de Janeiro, RJ: Editora Revan, 1995.
- CINTRÃO, Heloísa. Translating "Under the Sign of Invention": Gilberto Gil's Song Lyric Translation. In: *Meta*: Translators' Journal, v. 54, n. 4. Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. p.813-832. Disponível em <[www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n4/038905ar.html](http://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n4/038905ar.html)>. Acesso em:

30/05/2013.

GRUTMAN, Rainier. Auto-translation. In: BAKER, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*. London: Taylor & Francis, 2009, p. 17-20.

JOBIM, Antonio Carlos. *Frases e textos de Tom Jobim*. Disponível em <[www2.uol.com.br/tomjobim/textos\\_frases\\_10.htm](http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_frases_10.htm)>. Acesso em: 15/05/2013.

JOBIM, Helena. Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Tom. Águas de Março. A.C. Jobim (Compositor). In: "Disco de Bolso, o Tom de Jobim e o Tal de João Bosco". EP. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos, 1972. Lado A, faixa única.

RIBEIRO, Lúcio; SANCHES, Pedro A.. "Águas de Março", de Tom Jobim, é eleita a melhor da história. In: Folha de S. Paulo, Ilustrada. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13595.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13595.shtml)>. Acesso em 26/10/2014.

SHUTTLEWORTH, M.; COWRIE, M. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

# A PROBLEMÁTICA DA TRADUÇÃO DE CANÇÃO DO PORTUGUÊS PARA LIBRAS

*Camilla de Rezende*

*camilla.rezende@usp.br*

*(pós-graduanda em linguística, bacharel em letras, FFLCH-USP)*

RESUMO: A proposta deste artigo é tratar da relação entre a música e a surdez. Para que surdos tenham acesso à música – que é produto originalmente de comunidades ouvintes –, acredita-se que seja necessário o uso de traduções de línguas orais (e até mesmo de elementos não linguísticos que são parte integrante de uma música) para línguas de sinais. O assunto será abordado a partir da tradução da canção "Ratinho tomando banho" para a Libras, de modo a utilizá-la a fim de elucidar algumas questões.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Canção; Libras.

## 1. Música e surdez: uma relação possível?

A música pode ser definida como a combinação harmoniosa e expressiva de sons. Como tal, é uma arte feita em princípio por ouvintes e essencialmente para ouvintes. Não há como falarmos de músicas direcionadas a um público surdo, já que o sentido da audição está estritamente associado à percepção musical. Será mesmo? A percepção musical, para os próprios músicos, parece ultrapassar os limites sonoros. Há quem diga que a música é a maneira pela qual organizamos nossos sentimentos, ou expressamos nossas emoções. Ainda que não tenhamos o sentido da audição, podemos perceber esses sentimentos e essas emoções, mesmo sem percebermos os elementos fundamentalmente sonoros.

Para que a comunidade surda tenha acesso à música, ainda que com as limitações mencionadas anteriormente, são necessárias, no entanto, traduções para línguas com as quais os surdos tenham familiaridade, ou seja, as línguas de sinais. A língua de sinais utilizada pela comunidade surda no Brasil chama-se Libras (Língua Brasileira de Sinais). Traduções de canções em português para a Libras são cada vez mais frequentes, havendo muitos vídeos disponibilizados na Internet.

As pesquisas a respeito de traduções de canções podem levar em consideração diferentes aspectos – entre eles, os que mais nos chamam a atenção são as compatibilidades entre o que dizem as letras das canções da língua de origem e da língua alvo e entre as sequências sonora das palavras dessas línguas. Podemos dizer, então, que a canção é composta por diferentes signos (não apenas o linguístico, com o qual estamos acostumados a lidar). Traduzir uma canção ultrapassa os limites linguísticos e requer outras habilidades por parte do tradutor, além daquelas já previstas em traduções de textos escritos ou orais. Se pensarmos em uma língua de modalidade viso-espacial, na qual a imagem acústica dá lugar à visualização dos signos linguísticos, a tarefa de tradução torna-se ainda mais complexa, visto que a tradução de textos "comuns" (escritos ou preferencialmente falados) de línguas orais para línguas de sinais já apresenta diferenças significativas quando comparada a traduções de língua oral para língua oral, dadas as diferentes modalidades das línguas – de oral-auditiva para viso-espacial.

Nos últimos anos, vem crescendo o número de trabalhos de pesquisa que tratam de

línguas de sinais. Esses trabalhos abordam o assunto de diversas maneiras, mas têm em comum a busca por aprofundar conhecimentos linguísticos, sociais e educacionais acerca da comunidade surda. No Brasil não tem sido diferente, de modo que a quantidade de material científico sobre a Libras é hoje muito maior do que era há vinte anos. Apesar do crescente número, ainda são insuficientes os trabalhos sobre o tema, e faz-se necessário aumentar a produção a fim de compreender melhor as línguas sinalizadas e as comunidades surdas que fazem uso delas.

No Brasil, estudiosos que pesquisam línguas sinalizadas e, em especial, a Libras têm trabalhado bastante para levantar questionamentos e respondê-los. No entanto, em geral as pesquisas têm se concentrado antes em estudos estritamente linguísticos (fonologia, morfologia, sintaxe) e sociais (aspectos educacionais e inclusivos) do que em assuntos mais específicos, tal como o que será tratado neste artigo.

Vemos, portanto, a importância da realização deste estudo, que terá como foco a tradução de línguas orais para línguas de sinais, a fim de refletir sobre a tradução como forma de acesso dos surdos à comunidade ouvinte. Mais ainda, ao tratar de canção, pensaremos na relação entre a comunidade surda e a música e, conseqüentemente, na importância da música para os surdos – e na importância do acesso por parte da comunidade surda a um elemento essencialmente da cultura da comunidade ouvinte.

Assim, o presente trabalho tem por objetivo explorar uma reflexão acerca da tradução de canções de línguas orais para línguas de sinais com mais profundidade, considerando os conceitos aplicados a traduções de canções de línguas orais para a tradução de canções que tenham como alvo línguas sinalizadas, para fomentar a discussão a respeito da chamada cultura surda, a partir da problematização da tradução de canções de línguas orais para línguas sinalizadas, especialmente do português brasileiro para a Libras. Questões como a iconicidade das línguas de sinais e a linearidade (para línguas oral-auditivas) e simultaneidade (para línguas viso-espaciais) da produção de signos linguísticos devem ser levantadas ao longo da pesquisa, sempre tomando em consideração a relevância desses elementos para os comentários.

Para tanto, será utilizado como *corpus* do presente estudo um videoclipe que apresenta a tradução para a Libras de uma canção infantil da língua portuguesa. Trata-se de “Ratinho tomando banho”, de Hélio Ziskind, canção que ficou muito conhecida no Brasil como parte da trilha sonora da série infantil “Castelo Rá-tim-bum”, produzida pela TV Cultura originalmente na década de 1990.

A partir do vídeo supracitado, serão feitos breves comentários da tradução para a Libras, com o objetivo de questionar e justificar a importância da tradução de canções, que são primordialmente elementos da cultura ouvinte, para línguas de sinais. O trabalho deve ser balizado a partir dos seguintes aspectos: tradução de canções, tradução como produto de acesso e elemento de inclusão e iconicidade das línguas de sinais.

## 2. As línguas de sinais e a comunidade surda no Brasil

Há ainda poucos estudos sobre a comunidade surda no Brasil, permanecendo vivos alguns preconceitos, muitas vezes causados pelo desconhecimento da língua e da cultura surda. Para a análise de um aspecto linguístico da língua brasileira de sinais (Libras), é necessário tratar de questões que talvez se refiram mais à antropologia. Para que o

problema seja compreendido, faz-se necessário esse suporte antropológico não apenas sobre a língua, mas também sobre a comunidade surda.

O primeiro e primordial esclarecimento a ser feito diz respeito a um termo ainda muito utilizado, pejorativo e errôneo, acerca da surdez: “surdo-mudo”. A mudez constitui uma patologia extremamente rara, causada por problemas nas cordas vocais ou por casos médicos bastante específicos. Um indivíduo surdo não é necessariamente mudo e pode, portanto, falar por meio de voz, desde que seja feito um tratamento chamado de vocalização.

Qualquer criança, seja ouvinte, seja surda, passa, por volta dos seis meses de vida, por um processo em que balbucia sons sem nenhum significado linguístico. Crianças adquirindo diferentes línguas, assim como as crianças surdas, balbuciam da mesma forma, o que indica que esse é um comportamento internamente guiado (GROLLA, 2006, p.4-5). A partir dos dez meses de idade as crianças passam a balbuciar apenas os sons da língua que estão adquirindo (a língua que ouvem à sua volta). Nesse período, as crianças surdas param de balbuciar (GROLLA, 2006, p.4-5).

Além de possuírem voz, os surdos podem falar com as mãos, por meio do que chamamos línguas de sinais – que não são de modalidade oral-auditiva, como as línguas com as quais estamos acostumados (inglês, francês ou português, por exemplo), mas de modalidade viso-espacial.

Durante o processo de aquisição de linguagem, se as crianças surdas estiverem devidamente expostas a uma língua sinalizada, elas podem balbuciar com as mãos e aprender essa língua assim como as ouvintes aprendem línguas orais. Esse balbucio manual aos poucos passa a sinais com significado linguístico. Para sintetizar o assunto, todo o processo de aquisição de linguagem pelo qual passam crianças ouvintes também é observado no caso de crianças surdas, já que estas também adquirem línguas naturais.

No entanto, as línguas de sinais, que por muito tempo foram vistas como mera mímica ou apenas gesticulações, são hoje consideradas línguas naturais. As teorias chomskianas defendem que há um período crítico para a aquisição das línguas. As línguas de sinais, como primeira língua, devem, portanto, ser adquiridas por seus falantes ainda na infância/adolescência.

Esse é um grande problema enfrentado pelos surdos no Brasil – e em muitos lugares do mundo. O diagnóstico da surdez muitas vezes passa despercebido pelos médicos que tiveram os primeiros contatos com a criança. A família também pode demorar a notar que há algo de diferente entre ela e outras crianças. No Brasil, são conhecidos alguns casos, atualmente menos comuns, em que a criança chega à adolescência sem que se descubra que ela é surda – e algumas vezes a surdez é confundida com autismo ou alguma patologia que envolva problemas de socialização e/ou comunicação. Quando a surdez demora a ser notada, o aprendizado de uma língua de sinais para o surdo torna-se mais difícil, e ele pode passar a encontrar ainda mais dificuldades no aprendizado do português – que sempre será uma segunda língua para os surdos brasileiros.

No Brasil, reservadas as devidas diferenças sociolinguísticas, a Libras é utilizada em todo o território urbano. Algumas comunidades surdas apresentam maior variação de seus sinais em relação aos de outras comunidades surdas; os motivos revelam-se de acordo com as atividades principais realizadas por essas comunidades. As igrejas, para citar apenas um exemplo, foram de suma importância para o desenvolvimento do tratamento dado aos surdos no país, já que adotaram projetos de inclusão, tais como a tradução de cultos/missas/rituais da língua portuguesa para a Libras.

Podemos dizer que há cinquenta anos não havia no Brasil, e em boa parte do mundo, quase nenhum tipo de política de inclusão dos surdos na comunidade ouvinte. A surdez era considerada apenas uma deficiência, de modo que os surdos eram vistos como limitados e passíveis de tratamento. Como em qualquer situação que envolva preconceito, tomar conhecimento do assunto é a melhor maneira de fazer com que a questão evolua. Foi assim que, aos poucos, os surdos começaram a ganhar o seu espaço e a afirmar o que hoje chamam de cultura surda. A Libras, por sua vez, passou a ser cada vez mais pesquisada e compreendida, até que, em lei federal de 24 de abril de 2002, de número 10.436, foi reconhecida como língua oficial do Brasil.

### 3. Aspectos linguísticos das línguas de sinais

Como visto no tópico anterior e como bem afirma Moreira (2007, p.15), as línguas de sinais foram ignoradas por muitos anos pela linguística e por toda a comunidade científica como um sistema que emergia naturalmente numa comunidade de surdos, possuindo dessa forma uma gramática com sinais que apresentam um sistema fonético-fonológico, morfológico, sintático, semântico e pragmático como as outras línguas naturais de modalidade oral. O motivo, possivelmente, pode ser o descrito abaixo:

“ Fomos confrontados com um sistema de comunicação que apareceu totalmente diferente da fala e da linguagem falada, um sistema de comunicação que aparentemente viola algumas das características universais postuladas para a linguagem humana: a de que a linguagem é baseada na língua e no aparelho vocal; que os símbolos linguísticos são essencialmente arbitrários, a forma dos símbolos não tem qualquer relação com a referência (KLIMA; BELLUCI 1979: 3) (tradução nossa).

Isso porque, pela concepção saussuriana de língua, a relação entre significado e significante dos signos linguísticos é arbitrária, fato que não pode ser constatado nas línguas sinalizadas. Segundo André Xavier (2006, p.6), é notório o fato de que o significado e o significante nas línguas sinalizadas apresentam relações motivadas. Os aspectos miméticos são mais produtivos como fonte de representação simbólica dos sinais.

Por isso, foi só a partir de 1960, com a descrição da língua de sinais americana (*American Sign Language* – ASL), realizada pelo linguista William Stokoe, que as línguas de sinais deixaram de ser encaradas como uma representação gestual das línguas orais e passaram a ser vistas como línguas naturais, cabíveis assim de descrições.

Daí em diante, as línguas de sinais começaram a ser descritas no mundo todo como sistemas linguísticos ou como sistemas de relações simbólicas viso-espaciais. O signo deixa de ser visto apenas como uma relação de um significado, o conceito, com seu significante, a imagem acústica – concepção saussuriana –, e passa a ser considerado como uma relação entre um significado, o conceito, e um significante, que não é mais uma imagem acústica, mas visual. O sinal é construído num espaço físico aos olhos do interlocutor, o que possibilita a um falante de Libras a produção simultânea de signos linguísticos. Dois sinais podem, por exemplo, ser articulados por um mesmo falante, cada sinal feito por uma mão, de modo que podem ser articulados mais de um signo linguístico ao mesmo tempo, enquanto para as línguas orais a produção não pode ser senão linear, um signo linguístico articulado por vez.

## 4. Aspectos tradutológicos das línguas de sinais

Aubert (1998) apresenta 13 modalidades de tradução, as quais, em geral, não podem ser articuladas quando tratamos de uma tradução de uma língua oral para uma língua sinalizada. Uma possível razão para isso seria o fato de possivelmente terem sido essas modalidades pensadas para traduções essencialmente de línguas orais.

Há um ponto, no entanto, que parece encaixar-se a toda a tradução sobre a qual falaremos a seguir. Trata-se da décima modalidade, chamada "tradução intersemiótica", em que o autor especifica que esse tipo de tradução é comumente encontrada na tradução dita "juramentada", em que figuras não são apresentadas na tradução, mas há uma explicação ou nota a respeito delas (como no exemplo dado pelo autor: "No canto superior esquerdo, brasão da Província de Ontário", Aubert, 1998, p. 109). O nosso caso, no entanto, parece compor um tipo diferente de tradução intersemiótica. Assim como no exemplo de Aubert, estão envolvidos nesse processo diferentes modalidades. No entanto, na tradução que se seguirá não há figuras que serão explicadas em notas, mas signos linguísticos orais (a letra da canção) e signos não linguísticos (como a melodia e o ritmo) que são traduzidos para signos linguísticos gestuais e signos não linguísticos também gestuais.

## 5. Comentários sobre a tradução

Um videoclipe parece compor um ótimo exemplo para as questões que serão levantadas e será usado, portanto, como *corpus*. Como dito anteriormente, trata-se de um vídeo cujo conteúdo consiste na tradução para Libras da canção em português "Ratinho tomando banho", de Hélio Ziskind.

O vídeo foi postado na internet por Neiva de Aquino Albres, especializada em psicopedagogia e pesquisadora do processo de ensino e de aprendizagem de surdos e da interpretação em Libras, responsável por diversos artigos a respeito do assunto. O vídeo do qual trataremos encontra-se em um blogue chamado "O mundo encantado em Libras", cujas publicações abordam questões sobre as línguas de sinais e especialmente sobre a Libras.

Logo no início do videoclipe, há uma característica que rapidamente chama a atenção do espectador: a intérprete parece dançar a música, não apenas traduzir os signos linguísticos, mas também os não linguísticos. Como os surdos não têm acesso aos elementos sonoros de uma música, é necessário que esses elementos sejam transmitidos por outras vias. Uma delas são os movimentos do corpo que acompanham a sequência sonora, o que chamaremos de dança. Esse processo envolve também aspectos extraverbais:

“*Esse tipo de tradução implica fatores importantes que merecem atenção, isso porque além da letra cantada (signos verbais) possível de ser traduzida para os sinais (tradução interlingual) a música constitui-se também de elementos não verbais (melodia, ritmo, etc.) também possíveis de serem transmutados (tradução intersemiótica). Traduzir, porém, essa combinação de signos verbais e não verbais respeitando a função predominante do texto fonte, exprimindo o sentido adequado no texto de chegada e levando em consideração as especificidades do público alvo é, sem dúvida, um grande desafio. (RIGO 2012)*

Vemos, a partir do excerto da pesquisa de Natália Schleder, as dificuldades implicadas

nesse tipo de tradução. A autora aborda, além das problemáticas já costumeiramente encontradas em traduções de línguas orais para línguas de sinais – essencialmente causadas pela diferença de línguas orais-auditivas para línguas viso-espaciais –, os desafios de traduções de canções, que abrangem aspectos não verbais, ou seja, extralinguísticos.

Outro aspecto interessante que pode ser observado no vídeo é a relação sinuosa entre sinais da Libras, que são elementos linguísticos, e gestos bastante icônicos, formados pelo que podemos chamar pantomima – segundo o dicionário Houaiss, pantomima pode ser “a arte de representar exclusivamente através de movimentos corporais”.

Os sinais, ainda que icônicos, são linguísticos. O que nos interessa são os momentos de intersecção entre os sinais e movimentos não linguísticos que contribuem para a construção de toda a significação da tradução. Essa intersecção se dá de tal maneira que o discurso acontece, diferentemente de situações não musicais, quase que melodicamente.

Para exemplificar, podemos observar aproximadamente aos primeiros vinte segundos do vídeo em que a intérprete utiliza o sinal de ESTACIONAR conjugado a movimentos corporais que sugerem a freada de um automóvel. Ao primeiro minuto, aproximadamente, o sinal de NÃO emenda com o sinal de VIR, referente ao momento da música que diz “ainda não acabou não. Vem cá, vem”. Os sinais de uma mão emendam com sinais feitos pela outra mão. Em outros momentos, as mãos parecem alternar de maneira simétrica, como no instante do primeiro minuto e quinze segundos, em que as mãos fazem o mesmo sinal (em “banho é bom”), em referência à repetição desse trecho da canção, porém alternadamente.

## 6. Considerações finais

Este estudo teve como objetivo geral fomentar a discussão a respeito das línguas de sinais, suas respectivas traduções e, mais, sua relação com a música (obrigatoriamente de línguas orais) e a tradução de música para línguas de sinais. É importante repetir que a música, apesar de ser encarada de maneira diferente por ouvintes e surdos, tem o seu valor para os surdos, afinal, pode ser interpretada por eles, ainda que à sua maneira.

As línguas de sinais têm por natureza alto grau de iconicidade. Na tradução que compôs o *corpus* deste trabalho, pudemos observar que o grau icônico da Libras parece estar ainda mais acentuado, de modo que signos linguísticos misturaram-se a signos não linguísticos (leia-se: palavras da língua misturaram-se a gestos).

Apesar da crescente quantidade de estudos a respeito das línguas sinalizadas, da Libras e até mesmo mais especificamente a respeito de traduções de músicas do português à Libras, vemos que o número é ainda insuficiente para responder a todas as questões que o tema suscita, de modo que o presente estudo representa apenas um trabalho inicial sobre o tema. Os comentários aqui apresentados servem para fomentar a problemática da relação entre a música – como produção de uma “cultura ouvinte” – e a comunidade surda.

## Referências bibliográficas

AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v. 5.1, p.

99-128, 1998.

GROLLA, Elaine. Material didático desenvolvido para o Curso Letras – Libras. Florianópolis: UFSC, 2006.

KLIMA, Edward; BELLUCI, Ursula. *The Signs f Language*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

MOREIRA, Renata Lúcia. *Uma Descrição da Dêixis de Pessoa na Língua de Sinais Brasileira: Pronomes Pessoais e Verbos Indicadores*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIGO, Natália Schleder. Metodologias para implementar a interpretação de/para a língua de sinais. Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. Disponível em: <[www.congressotils.com.br/anais/tils2012\\_metodologias\\_interpretacao\\_rigo.pdf](http://www.congressotils.com.br/anais/tils2012_metodologias_interpretacao_rigo.pdf)>. Acesso em: 24/06/2013.

XAVIER, André Nogueira. *Descrição Fonética-Fonológica dos Sinais da Língua de Sinais Brasileira (LI-BRAS)*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Música em LIBRAS. NaneLIBRAS1 (Intérprete). Disponível em: <[www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=l8OyJ-zvV\\_0](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=l8OyJ-zvV_0)>. Acesso em: 15/07/2014.

# TRADUZINDO O BRASIL DA *TURMA DA MÔNICA*: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO DA HQ BRASILEIRA PARA O INGLÊS

Thaís Barboza de Farias

(Graduanda em Letras, Bacharelado em Português/Inglês, FFLCH-USP)

thais.farias@usp.br

*RESUMO*: A partir da análise de trechos de cinco histórias da *Turma da Mônica* traduzidas para o inglês, o artigo discute questões intrínsecas à tradução de HQ, tais como a importância que se deve dar à articulação entre texto e imagem, e reflete sobre a limitação do uso de explicações e a sua interferência direta na tradução de palavras e expressões fortemente ligadas à cultura fonte, o que acaba resultando em uma tendência à domesticação do texto.

*PALAVRAS-CHAVE*: Histórias em Quadrinhos; Texto e Imagem; Domesticação.

## 1. A *Turma da Mônica* e suas traduções

*Turma da Mônica* é uma série brasileira de histórias em quadrinhos idealizada pelo cartunista Maurício de Sousa na década de 1960. As histórias retratam as aventuras de um grupo de crianças que vive no bairro fictício do Limoeiro (na cidade de São Paulo, no Brasil) e tratam de assuntos próprios da infância, apresentando temas que pretendem entreter e, em certa medida, educar seu público alvo, isto é, as crianças brasileiras.

Com o decorrer do tempo e o grande sucesso desses quadrinhos, a empresa responsável pela sua publicação e divulgação, a Maurício de Sousa Produções, passou a exportar as histórias para países estrangeiros, onde começaram a circular em suas formas traduzidas. De acordo com Camilloti e Liberatti (2012, p. 96-97), atualmente os quadrinhos da *Turma da Mônica* são vendidos em 120 países e possuem traduções para 50 idiomas, dentre eles o inglês.

O público alvo das traduções da *Turma da Mônica* é bastante diferente do público alvo do original. Constituído por crianças estrangeiras, os leitores das traduções não partilham do mesmo universo cultural das personagens, que são brasileiras. No caso da tradução para o inglês (chamada de *Monica's Gang*), por exemplo, crianças de uma cultura hegemônica (a cultura anglo-americana) entram em contato com obras de uma cultura que não lhes é tão familiar, dado que é pouco estudada e pouco divulgada em seus países. Para muitos, até o momento, ela é de fato totalmente desconhecida.

Desse modo, questões culturais constituem um grande desafio para a tradução dos quadrinhos da *Turma da Mônica*, pois frequentemente neles aparecem termos e expressões ligados a uma cultura tipicamente brasileira que são desconhecidos dos leitores das traduções e que não apresentam equivalentes nas culturas para as quais as histórias são traduzidas.

Além do problema do contraste cultural entre os elementos presentes no texto fonte e a cultura meta, a tradução ainda precisa levar em consideração o fato de que o texto das histórias em quadrinhos tem uma forte relação com as imagens nelas presentes, o que dificulta e, às vezes, limita as possibilidades de escolha do tradutor.

Isto posto, a partir da análise de trechos de cinco histórias da *Turma da Mônica* traduzidas para o inglês, o presente artigo visa a contribuir com as discussões acerca das especificidades da tradução de HQ e de seus desafios na direção do português brasileiro para o inglês, levando em conta questões culturais.

## 2. Tradução de histórias em quadrinhos: a forte relação entre texto e imagem

O gênero *história em quadrinhos* é um gênero peculiar de narrativa, pois além do código verbal, presente na fala dos personagens dentro dos balões, há o código visual, imagético. Ambos os códigos estão em uma relação de "complementaridade semântica" (ARAGÃO; ZAVAGLIA, 2010, p. 438), isto é, não se pode interpretar o texto verbal dissociado da imagem na qual ele aparece. O texto verbal, na verdade, está diretamente relacionado ao conteúdo imagético e muitas vezes sua interpretação é a ele subordinado ou é por ele complementado.

Desse modo, a linguagem dos quadrinhos é uma linguagem "singular e articulada" (ROSA, 2010, p. 414) e sempre haverá um vínculo entre texto e imagem que é importante para a interpretação da mensagem e, conseqüentemente, para a tradução.

Essa conjunção entre texto e imagem é uma particularidade desse gênero que deve ser considerada no momento da tradução e que constitui um fator limitador das escolhas do tradutor. Segundo Aragão e Zavaglia (2010, p. 441), os direitos autorais sobre as imagens, presentes na tradução de histórias em quadrinhos, podem impedir que tais imagens sejam modificadas. Dessa maneira, o tradutor precisa traduzir o conteúdo linguístico considerando o conteúdo imagético a ele vinculado, de modo a não desprezá-lo nem contradizê-lo, uma vez que, frequentemente, ele não poderá ser alterado.

A Maurício de Sousa Produções, em situações excepcionais, atende ao pedido dos tradutores para leves alterações nas imagens para fins de adequação à tradução verbal, mas essa prática não é uma regra geral, pois a própria empresa, quando disponibiliza os quadrinhos para serem traduzidos, envia em anexo uma série de orientações para os tradutores, e uma delas afirma que "a arte não pode ser modificada" (apud ROSA 2010, p. 249).

Para ilustrarmos a complexidade da relação entre texto e imagem nas histórias em quadrinhos da *Turma da Mônica*, selecionamos um trecho da história intitulada *A máquina do tempo*:

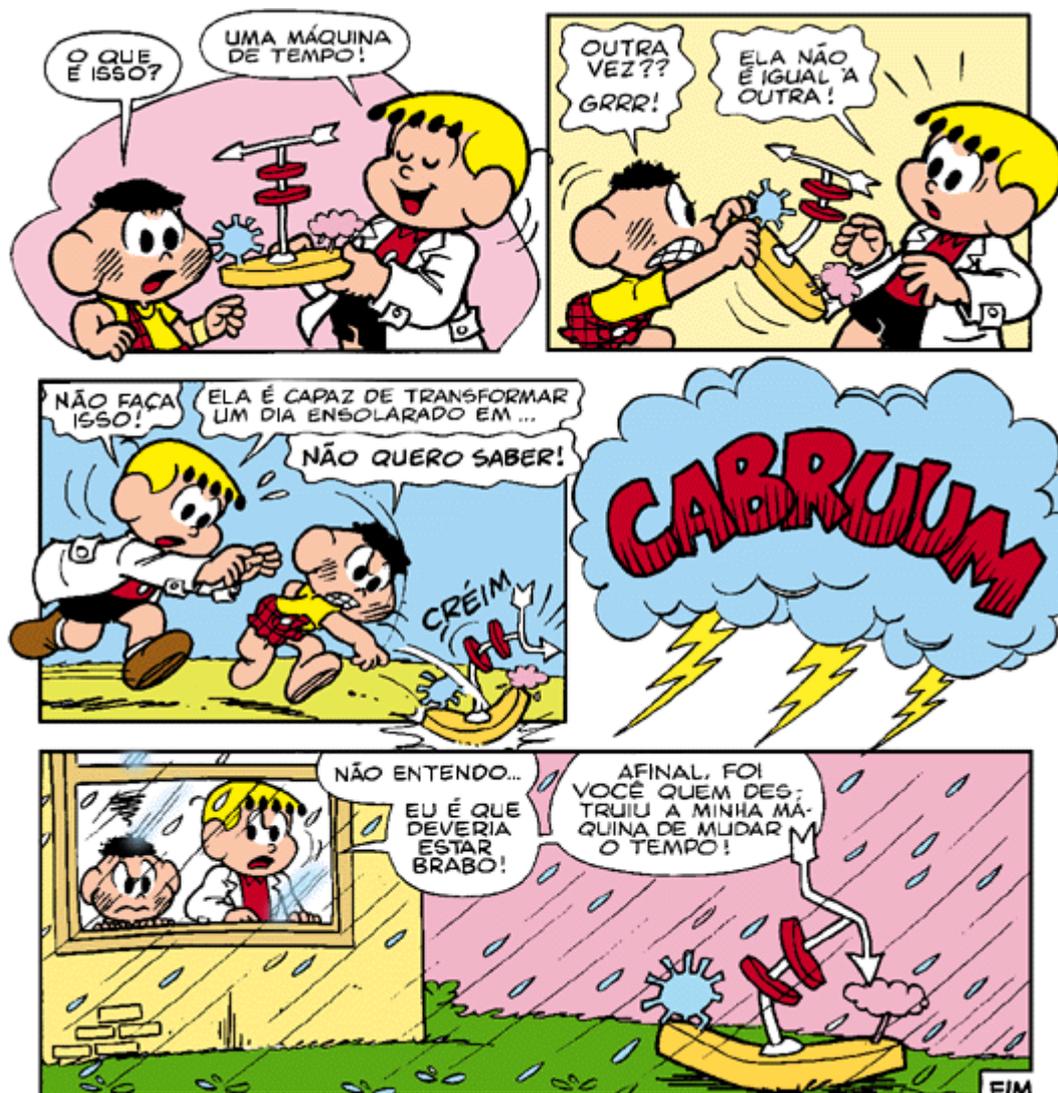


Figura 1: trecho da história em quadrinhos *A máquina do tempo* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.

Como se pode notar, na sequência acima, constrói-se uma ambiguidade com a palavra “tempo” que, em português, refere-se tanto à sucessão de dias, horas e anos quanto às condições meteorológicas (FERREIRA, 2010, p.733). O personagem Cascão, já bravo com Franjinha por conta de uma “máquina do tempo” que o fizera viajar até o passado, quebra a nova “máquina de tempo” construída pelo cientista. No entanto, ao observarmos as imagens de raios, nuvens e gotas de chuva e ainda a fala de Franjinha nos quadrinhos, descobrimos que a nova “máquina de tempo” não era como a anterior, que permitia viajar até o passado ou o futuro, mas sim uma máquina que mudava as condições meteorológicas.

Quando os mesmos quadrinhos são traduzidos para o inglês, com o título *The Time Machine*, perdem totalmente a ambiguidade produzida pela polissemia da palavra “tempo”. Vejamos:

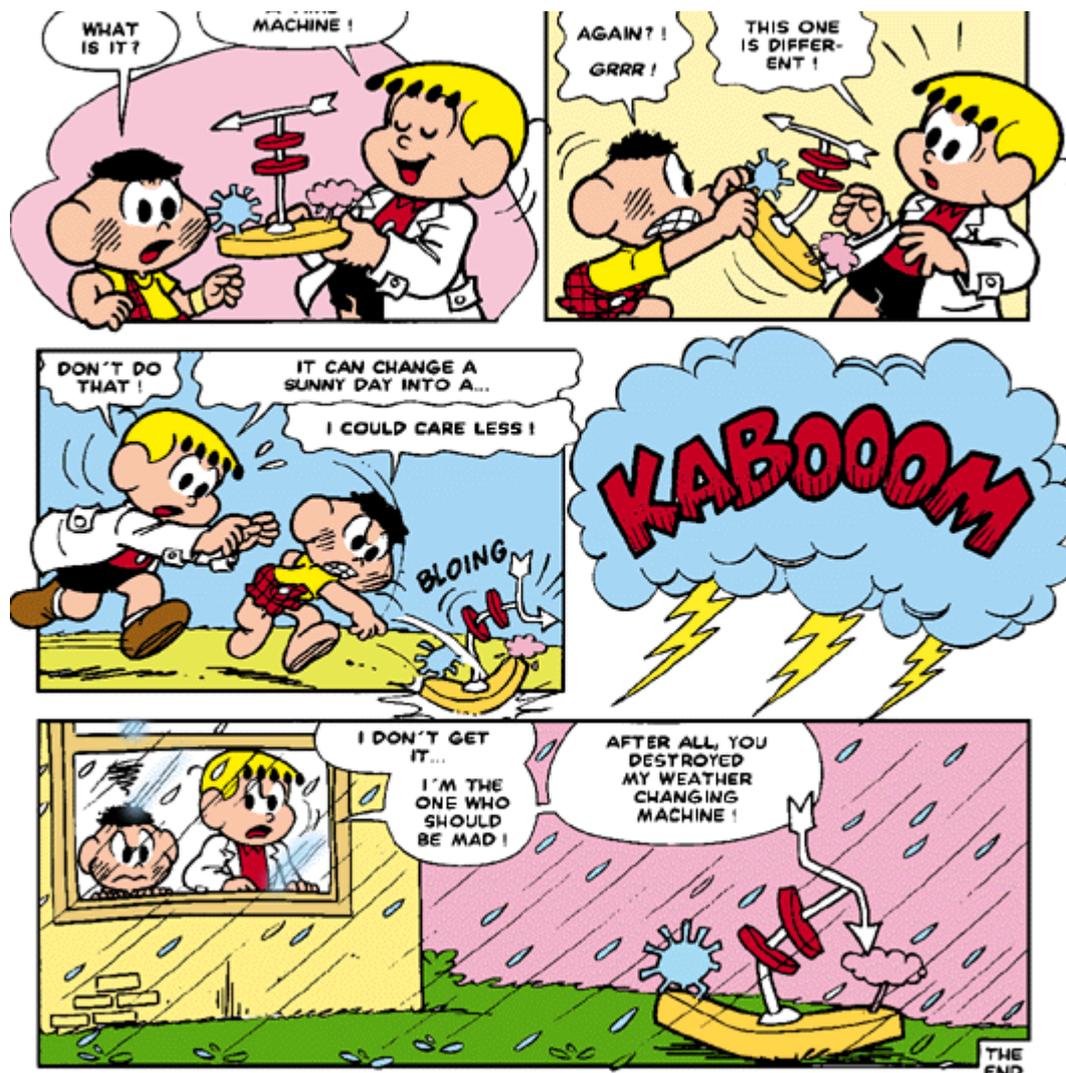


Figura 2 - Trecho da história em quadrinhos *The Time Machine* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.

A primeira referência à “máquina de tempo” surge com a tradução de “tempo” de acordo com a aceção da palavra que indica a sucessão das horas, dos dias e dos anos, ou seja, “*time*”, palavra que, ao contrário do que se observa com “tempo” em português, não é usada, de modo algum, para se referir às condições meteorológicas. Quando a máquina é quebrada e começa a chover, como observamos no quarto e no quinto quadrinhos, Franklin (tradução do nome do personagem Franjinha para o inglês) refere-se à máquina como “*weather changing machine*”, uma máquina capaz de mudar as condições meteorológicas, isto é, capaz de mudar o “*weather*”, palavra em inglês usada para referir-se ao clima, mas não à sucessão de horas, dias e anos. Portanto, a polissemia do termo não é recuperada, por isso a confusão de Smudge (tradução do nome do personagem Cascão para o inglês) em relação à função da máquina não fica clara para o leitor anglófono: não faz sentido, para esses leitores, Franklin inicialmente ter chamado a máquina de “*time*

*machine*" se ela, na verdade, era uma "*weather changing machine*" e ele o sabia. Nesse caso, portanto, as imagens foram um fator limitador para as escolhas dos tradutores, cujo texto produzido (tradução) acaba, inclusive, comprometendo a coerência da história.

Caso semelhante acontece com a tira da história *O Cebolinha é um boneco!*, traduzida por *Jimmy Five is a doll!* e ilustrada abaixo:



Figura 3 - Tira da história em quadrinhos *O Cebolinha é um boneco!* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.



Figura 4 - Tira da história em quadrinhos *Jimmy Five is a doll!* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.

Mônica (Monica, em inglês) queixa-se que Cebolinha (Jimmy Five, em inglês) está "todo mole" e Magali (Maggy, em inglês) diz que "em compensação, tá muito mais fofinho!". No entanto, sabemos, por meio da imagem, que o Cebolinha da cena não é realmente o personagem, mas um boneco com a mesma fisionomia. Por tal motivo, a palavra "fofinho", usada por Magali para caracterizá-lo, pode tanto se referir ao fato de o boneco ter uma textura macia – ou mole, como diz Mônica – quanto ao fato de ele estar mais brando, agradável, do que Cebolinha é normalmente. Na tradução, apenas a segunda acepção é mantida, com o emprego do comparativo "nicer", que provém do adjetivo "nice" (agradável, em português). Portanto, aqui a polissemia do termo "fofo", que é reiterada através da imagem, é perdida na tradução. Uma possível solução nesse caso seria traduzir "mais fofo" por "softer", de "soft", um adjetivo do inglês que possui ambas as acepções que "fofo" possui no português: tanto macio quanto brando e agradável.

### 3. Traduzir o Brasil para o inglês: a questão da domesticação do texto

De acordo com Venuti (2002, p. 129), qualquer atividade tradutória inevitavelmente “domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores lingüísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas”.

Como veremos, a domesticação parece ser especialmente necessária em textos tais como os da Turma da Mônica, nos quais frequentemente encontramos referências a eventos, hábitos, tradições e alimentos típicos da cultura brasileira, elementos que dificilmente um leitor estrangeiro compreenderia.

Devido ao fato de esses elementos estarem presentes justamente nas histórias em quadrinhos, gênero que não comportaria o recurso das longas notas de rodapé, pois quebram a fluência da leitura, não é possível empregar certas técnicas de tradução que seriam comuns na literatura em casos de aparição de termos fortemente ligados à cultura fonte, tais como empréstimos seguidos de explicitação (AUBERT 1998), por exemplo. Desse modo, os tradutores precisam procurar alternativas de tradução que não incluam uma longa explicação sobre o termo em questão, o que desviaria a atenção do leitor dos quadrinhos, mas que, ao contrário, substituam-no por outro termo de algum modo equivalente na cultura meta, sempre levando em consideração as imagens.

Portanto, há casos em que o elemento fortemente ligado à cultura fonte precisa dar lugar a algo mais familiar aos leitores da cultura meta. Desse modo, talvez fosse possível afirmar que há uma tendência à domesticação na tradução de histórias em quadrinhos.

Vejamos alguns exemplos em *Monica's gang* em que a domesticação tornou-se necessária.



Figura 5 - Tira da história em quadrinhos O caso do apetite desaparecido (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.



Figura 6 - Tira da história em quadrinhos The case of the missing appetite (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.

Na cena inicial da história denominada *O caso do apetite desaparecido*, traduzida por *The case of the missing appetite*, ilustrada acima, percebemos um bilhete na geladeira de Magali no qual se lê "feira", como uma referência às feiras populares brasileiras. Nesse caso, os tradutores optaram por traduzir "feira" por "fruits", privilegiando uma das mercadorias mais compradas pelos brasileiros em feiras populares, isto é, as frutas.

Na mesma história, Magali encontra vários vendedores de diferentes tipos de alimentos. Dentre eles está uma vendedora de cocada:

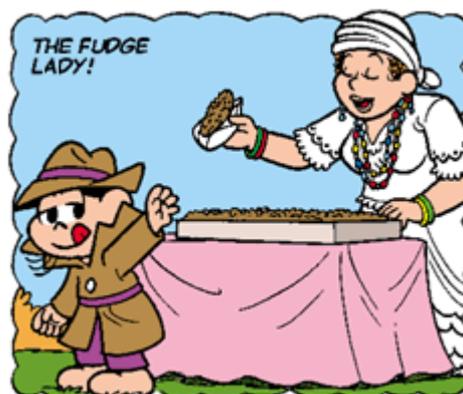


Figura 7 - Tira da história em quadrinhos *O caso do apetite desaparecido* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.



Figura 8 - Tira da história em quadrinhos *The case of the missing appetite* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.

É interessante notar que a vendedora está caracterizada como uma «baiana», vendedora de alimentos típicos de região específica do país, como é o caso da cocada. No entanto, na tradução, mesmo a imagem permanecendo a mesma, isto é, uma representação do comércio de alimentos típicos de certa região da cultura fonte, o nome do doce típico, «cocada», é traduzido por *fudge*, um tipo de doce familiar ao leitor anglófono, feito com chocolate, leite e amêndoas, que não pertence à tradição cultural brasileira. Os tradutores, portanto, optaram por uma adaptação (AUBERT 1998) a outro doce que fosse parecido, quanto à forma, com a cocada, como é o caso do *fudge*. Isso ocorreu porque o doce escolhido como equivalente teria que se parecer com o que aparece na imagem, o que

reforça a ideia de que a relação entre texto e imagem nos quadrinhos é algo que limita as escolhas tradutórias.

Mais um exemplo envolvendo doces tipicamente brasileiros é encontrado na história *Mônica adormecida*, traduzida por *Sleeping Monica*, dessa vez com o doce "rapadura":



Figura 9 - Tira da história em quadrinhos *Mônica Adormecida* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.



Figura 10 - Tira da história em quadrinhos *Sleeping Monica* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.

O doce popularmente conhecido no Brasil por rapadura é traduzido por *cake*, que, em inglês, é o equivalente para bolo. Note-se que nesse caso também foi levado em consideração o aspecto visual para a escolha do termo da adaptação (AUBERT 1998): a forma e a cor da rapadura representada nas imagens poderiam perfeitamente ser as de um bolo fatiado.

Como se pode perceber, há uma tendência para a domesticação dos quadrinhos da *Turma da Mônica* na tradução, que é, inclusive, recomendada pela própria Maurício de Sousa Produções nas suas normas para a tradução, na quais se lê:

“ Personalidades brasileiras desconhecidas no (país) que porventura aparecerem nas histórias deverão ser trocadas por personalidades internacionalmente conhecidas, mas sempre tendo o cuidado de mudar algumas letras, para não serem iguais aos nomes das celebridades.

*Se os personagens nas histórias estiverem cantando alguma música conhecida somente no Brasil, trocar por música popular do (país).* (ROSA 2010, p. 249)

A presença da domesticação torna-se justificável e até mesmo necessária para que não se quebre a fluência de leitura dos quadrinhos cuja intenção é o entretenimento rápido, sem ter que remeter o leitor a alguma nota de rodapé ou obrigá-lo a fazer algum tipo de pesquisa para que se entenda o que é aquele elemento cultural em questão.

No entanto, há situações em que tal estratégia não é possível devido, mais uma vez, às imagens. Por exemplo, na cena abaixo, retirada da história *The Unicorn*, não foi possível adaptar mula-sem-cabeça e saci – presentes na história original *O Unicórnio* – para um equivalente na cultura anglófona, justamente por conta da figuração imagética desses seres folclóricos brasileiros nos quadrinhos. A solução encontrada pelos tradutores, então, foi, para mula-sem-cabeça, realizar um decalque (AUBERT 1998) e traduzir a palavra como *headless mule* e, para saci, os tradutores optaram por um empréstimo (AUBERT 1998) e mantiveram a palavra em português. Ambas as estratégias foram seguidas por uma explicitação (AUBERT 1998) em forma de nota de rodapé, que explica que tais seres são figuras do folclore brasileiro:

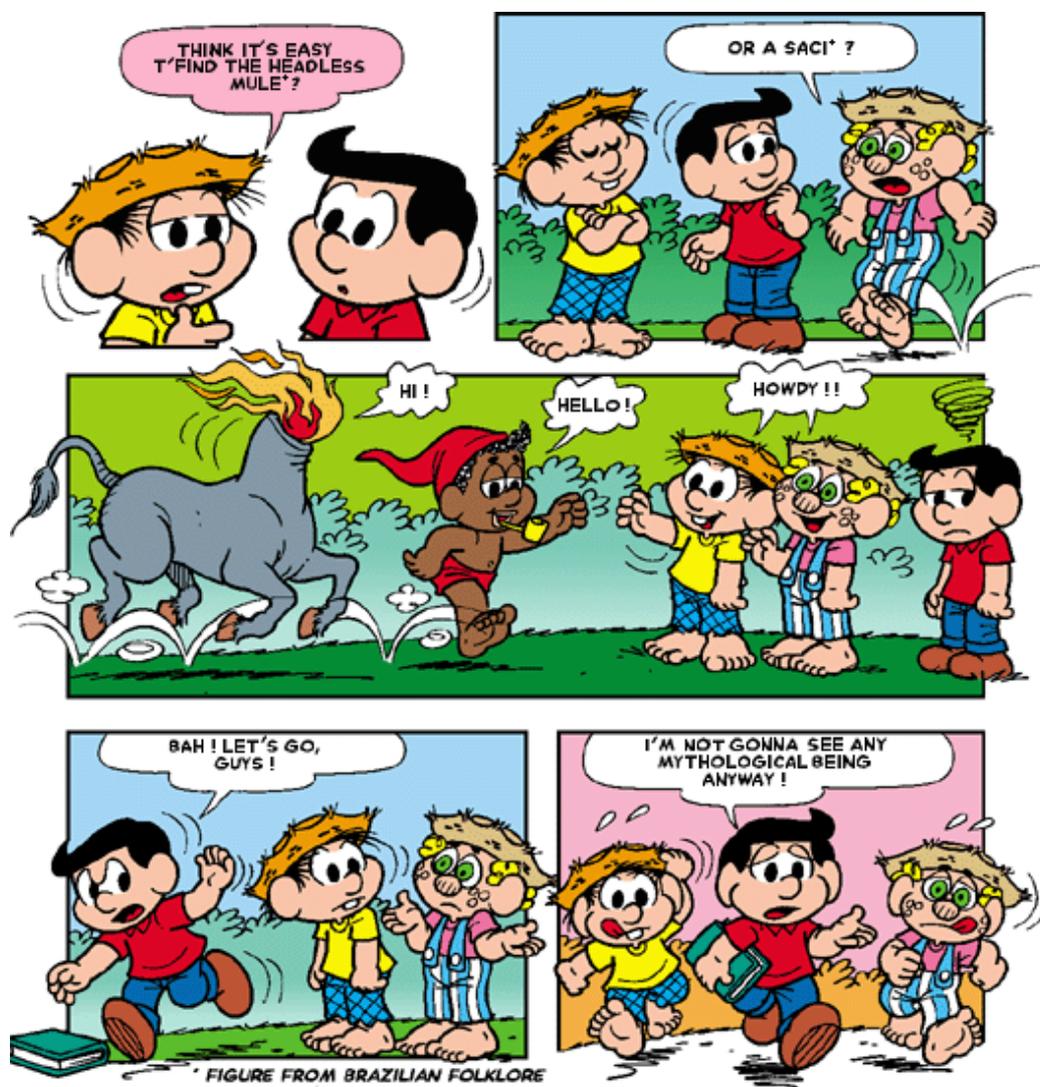


Figura 11 - Trecho da história em quadrinhos *The Unicorn* (Maurício de Sousa Produções). Disponível online. Acesso: 24/6/2013.

Tal estratégia de tradução é interessante porque, mesmo com a nota de rodapé, a fluência de leitura não é prejudicada, pois os termos são explicados pelas próprias imagens presentes na sequência.

## 4. Considerações finais

Como pudemos observar, algumas características próprias do gênero histórias em quadrinhos, tais como a conjunção entre texto e imagem e o fato de ser incomum o uso de longas notas de rodapé, limitam as escolhas dos tradutores quanto às estratégias de tradução, o que acaba favorecendo o aparecimento de domesticações.

No entanto, é necessário ressaltar que, apesar de haver essa tendência à domesticação, essa característica não é inerente a toda tradução de história em quadrinhos. De fato, os tradutores podem encontrar soluções que não envolvam a substituição dos termos ligados à cultura fonte por equivalentes familiares aos leitores da cultura meta, mas, pelo contrário, que envolvam a manutenção do elemento estrangeiro no texto, como foi o caso da história *The Unicorn*.

Embora a maioria dos casos aqui analisados constitua-se como domesticações, esse resultado pode não representar a totalidade das traduções das histórias da Turma da Mônica para outras línguas nem mesmo a totalidade das traduções de histórias desse mesmo gênero. Portanto, mais pesquisas são necessárias para confirmar ou refutar essa tendência nas traduções de histórias em quadrinhos.

O que pode ser concluído, por ora, é que os tradutores da *Turma da Mônica* para o inglês optam, em muitos casos, por estratégias de tradução que levam à domesticação do texto, tanto por exigências do próprio gênero quanto por recomendação da Maurício de Sousa Produções. Desse modo, as traduções da *Turma da Mônica* ajudam a divulgar no exterior uma obra brasileira, mas não abrangendo tanto a disseminação de uma cultura brasileira.

## Referências Bibliográficas

- A máquina do tempo* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/comics/maq-temp/welcome.htm](http://www.monica.com.br/comics/maq-temp/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.
- ARAGÃO, Sabrina Moura; ZAVAGLIA, Adriana. Histórias em Quadrinhos: Imagem e texto em tradução. *TradTerm*, São Paulo, v. 16, p. 435-463, 2010.
- AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v. 5.1, p. 99-128, 1998.
- CAMILOTTI, Camila Paula; LIBERATTI, Elisângela. Desvendando os segredos da tradução de quadrinhos: uma análise da tradução de Romeu e Julieta, da Turma da Mônica. *Belas Infêis*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 95-112, 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini-Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.
- Jimmy Five is a doll!* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/ingles/comics/boneco/welcome.htm](http://www.monica.com.br/ingles/comics/boneco/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.
- Mônica adormecida* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/comics/adormeci/welcome.htm](http://www.monica.com.br/comics/adormeci/welcome.htm)>. Acesso: 24/6/2013.

*O caso do apetite desaparecido* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/comics/apetite/welcome.htm](http://www.monica.com.br/comics/apetite/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.

*O Cebolinha é um boneco!* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/comics/boneco/welcome.htm](http://www.monica.com.br/comics/boneco/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.

*O unicórnio* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/comics/unicorni/welcome.htm](http://www.monica.com.br/comics/unicorni/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.

ROSA, Gisele Marion. A Tradução Quadrinhística: Sinais de Conflito entre Imagem e Texto. *TradTerm*. São Paulo, v. 16, p. 411-434, 2010.

*Sleeping Monica* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/ingles/comics/adormeci/welcome.htm](http://www.monica.com.br/ingles/comics/adormeci/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.

*The case of the missing appetite* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/ingles/comics/apetite/welcome.htm](http://www.monica.com.br/ingles/comics/apetite/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.

*The time machine* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/ingles/comics/maqtemp/welcome.htm](http://www.monica.com.br/ingles/comics/maqtemp/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.

*The unicorn* (Maurício de Sousa Produções). s/d. Disponível em: <[www.monica.com.br/ingles/comics/unicorni/welcome.htm](http://www.monica.com.br/ingles/comics/unicorni/welcome.htm)>. Acesso em: 24/6/2013.

VENUTI, Lawrence. A formação de identidades culturais. In: \_\_\_\_\_. *Escândalos da tradução*. Traduzido por Laureano Pelegrin, Lucinéa Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. EDUSC: Bauru, 2002. p.129-167.

## SOBRE OS AUTORES

### *Caio Arsênio Moretti*

Graduando em Letras - Português/Espanhol. Desde 2010, cursa Bacharelado e Licenciatura na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Trabalha como *freelancer* de tradução, revisão e transcrição, e realiza estágio como professor na Escola Estadual Alberto Torres, desde o 2º semestre de 2014.

### *Camilla de Rezende*

Bacharel em Letras com Habilitação em Português e Linguística, graduada na Universidade de São Paulo. Já atuou como revisora de textos em jornais de distribuição gratuita e em agência de publicidade. Atualmente, é pós-graduanda do programa de Semiótica e Linguística Geral, da Universidade de São Paulo, no qual estuda aspectos de aquisição de sintaxe do português brasileiro.

### *Cíntia Longuini Alves*

Graduanda em Letras, cursa Bacharelado e Licenciatura em Português e Inglês na Universidade de São Paulo. Foi bolsista FFLCH do projeto Arquivo Virtual – Histórias Migrantes (USP/ FAPESP) e, atualmente, trabalha como professora em instituições de ensino privado.

### *Ester Harumi Kawai*

Graduanda em Letras desde 2011, cursa Bacharelado em Inglês e Português na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Presta serviço voluntário em estabelecimento religioso como secretária, organizando atividades regionais para jovens de 12 a 18 anos de idade. Publicou o livro infantil *A Caixa Mágica* (Redijo), em 2006. Também participou de concursos de arte e ilustração, e foi violinista da Orquestra Jovem de Atibaia de 2006 a 2007.

### *Fabiana Reis de Araújo*

Bacharel em Comunicação com Habilitação em Publicidade e Propaganda e pós-graduada em Novas Tecnologias em Comunicação no Centro Universitário de Belo Horizonte, em 1999. Cursa graduação em Letras com Habilitação em Português e Alemão na Universidade de São Paulo e estuda a língua alemã desde 2001. Entre 2002 e 2003, trabalhou em agências de *design* e frequentou cursos de alemão para estrangeiros em Berlim, Bochum e Dortmund. Atualmente, é especialista em design gráfico na Afferro Lab e consultora em soluções de comunicação e implementação para ações estratégicas educacionais, corporativas, vendas e institucionais.

### *Mônica Godoi Kalil*

Mestranda em Estudos da Tradução pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências (FFLCH-USP), e graduada em Administração de Empresas (FGV) e Comunicação Social na ESPM. É tradutora e intérprete formada na Associação Alumni. Tem certificações do Public Communication Institute (Boston University) e do Cours de Civilisation Française de La Sorbonne. Trabalha com produção editorial na Memo Editorial, com foco em tradução e revisão em áreas diversas. Traduziu, entre outros materiais, livros publicados pela Editora

Best Seller/Grupo Record e a pesquisa do jornalista Fernando Morais para o livro *Os últimos soldados da Guerra Fria*.

*Paula Nonato Rosa*

Graduanda em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com Habilitação em Português e Inglês. Atualmente, trabalha na área de ensino de língua inglesa, preparando alunos para exames de certificação internacional.

*Sara Gonçalves Devai*

Graduanda em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com Habilitação de bacharel em Português e Grego.

*Stéphanie Havir de Almeida*

Graduanda em Letras com Bacharelado em Japonês, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pesquisadora bolsista de Iniciação Científica financiada pela instituição FFLCH, com pesquisa desenvolvida sob o título "Mapeamento e análise dos aspectos fonético-articulatório e fonético-acústico da língua armênia oriental enquanto língua estrangeira entre falantes nativos do Português Brasileiro". Traduziu três livros de Taro Gomi do japonês para o português, publicados pela Berlendis Editores, em 2013: *Esconde-esconde*, *Eu te disse* e *O crocodilo e o dentista*.

*Tainá Pereira Moterani Silva*

Graduanda em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com Habilitação de bacharel em Português e Inglês. Trabalha como Assistant-teacher at Kindergarten.

*Taís Maria Bacili Cavariani*

Graduanda em Letras Português e Espanhol na Universidade de São Paulo (2011-2015). Suas áreas de interesse são tradução e ensino de língua estrangeira. Já realizou trabalhos como tradutora e revisora da área de especialidade motociclística para um site.

*Thaís Barboza de Farias*

Graduanda em Letras, com Habilitação de bacharel em Português e Inglês, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP).

*Thaís Janoti dos Santos*

Graduanda de Letras, cursa Bacharelado e Licenciatura em Português e Francês, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Em 2014, concluiu a iniciação científica, orientada pela professora Véronique Marie Braun Dahlet, sob o título *Entre dois mundos: A construção de identidade em Le langage et son double de Julien Green*. Têm interesse nas áreas de tradução e revisão.

