

DANIELA DE AZEVEDO

**ASPECTOS DA TRADUÇÃO EM LÍNGUA
INGLESA DE *UMA VIDA EM SEGREDO***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril / 2019**

DANIELA DE AZEVEDO

ASPECTOS DA TRADUÇÃO EM LÍNGUA INGLESA DE *UMA VIDA EM SEGREDO*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/ 2019**

A994a Azevedo, Daniela de.
Aspectos da tradução em língua inglesa de *Uma vida em segredo*
[manuscrito] / Daniela de Azevedo. – Montes Claros, 2019.
128 f. : il.

Bibliografia: f. 113-120.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Literatura comparada. 2. Tradução literária. 3. Alteridade. 4. Dourado, Autran – 1926-2012. 5. Novela - *Uma vida em segredo*. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



Dissertação de Mestrado intitulada **ASPECTOS DA TRADUÇÃO EM LÍNGUA INGLESA DE UMA VIDA EM SEGREDO**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **DANIELA DE AZEVEDO**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva - Orientador (Unimontes)

Prof.^ª Dr.^ª Rita de Cássia Silva Dionísio (Unimontes)

Prof. Dr. Alex Sander Luiz Campos (IFNMG)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa
Coordenador Adjunto do Mestrado
em Letras/Estudos Literários
Unimontes - Masp 1405168-4

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa
Coordenador Adjunto do
Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários

Montes Claros, 30 de abril de 2019.

Com muito amor, dedico esta pesquisa às luzes de minha vida: Deus, meus filhos, minha querida e saudosa irmã, que sempre via através de mim, e meus pais – especialmente minha mãe, que em sua vida em segredo soube me conduzir pelos caminhos do bem com maestria e sabedoria.

Amo vocês para além da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de toda sabedoria, meu amparo e refúgio nas dificuldades. Tudo devo a Ti, Senhor.

Ao professor Osmar Pereira Oliva, meu orientador, mestre, conselheiro, colega exemplar, a quem também tenho a honra de ter como amigo. Obrigada pelos ensinamentos, pela crítica apurada e pela forma impecável com que me conduziu durante esta jornada. Eternamente grata por me apresentar Autran Dourado por meio de prima Biela.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unimontes.

Às professoras Ivana Ferrante Rebello e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, pelas valiosas contribuições.

Ao professor Alex Sander Luiz Campos, pela disponibilidade, profissionalismo e ensinamentos.

À Rita de Cássia Silva Dionísio Santos pela amizade, conselhos e, sobretudo, pelas orações.

À Cláudia de Andrade Souto, colega e amiga de longa jornada. Seu sorriso contagiante e suas palavras de encorajamento foram essenciais nos momentos de angústia e incertezas.

Aos familiares e amigos que entenderam a minha ausência e o meu silêncio.

Aos meus filhos, Victor Augusto e Maria Izabel, obrigada por suportarem os meus maus momentos e por entenderem o meu isolamento.

Ao pai dos meus filhos, Roberto. Amigo sempre presente, mesmo ausente.

A literatura ajuda a pensar o mundo, como a filosofia. A filosofia pensa racionalisticamente, a literatura pensa plasticamente, emocionalmente. Então é para isso que serve a literatura: para manter vivos, atuantes e eficazes a língua e o pensamento. Sem ela a língua se esgarça ou se embrutece, nos torna frágeis e sem recursos diante dos ataques dos vândalos. Há no mundo moderno várias ameaças ao destino do homem: uma delas é o abastardamento, o enfraquecimento da linguagem, das muitas linguagens que há.

Autran Dourado

RESUMO

Nesta pesquisa apresentamos uma análise comparada inédita da novela *Uma vida em segredo* (1964), de Autran Dourado, e sua tradução em língua inglesa, *A hidden life* (1969), por Edgar H. Miller. Na busca de uma equivalência tradutória de aspectos estilísticos, pragmáticos e sociolinguísticos entre a narrativa original e sua tradução, e tendo como base os postulados das teorias de Literatura Comparada e Tradução Literária, investigamos como Miller transpôs as barreiras cultural e linguística, (des)construindo a alteridade da personagem principal, prima Biela, levando à sua possível descaracterização. Para esse propósito, discutimos questões ligadas ao texto, tais como a oralidade, a mineiridade, a crítica social e as técnicas narrativas utilizadas por Autran Dourado. Por se tratar de um estudo comparativo, a metodologia empregada foi a análise minuciosa da narrativa original e da traduzida, abordando aspectos como a tradução da oralidade, a transposição do contexto cultural, bem como o estranhamento, na perspectiva do tradutor enquanto leitor e intérprete. Pelo estudo realizado, foi possível comprovar a necessidade de um trabalho interdisciplinar para o processo de tradução literária dada a sua complexidade. Devido ao estilo ímpar de Autran Dourado e a variedade de técnicas empregadas em *Uma vida em segredo*, concluímos que não foi possível ao tradutor apresentar uma tradução fiel e ao mesmo tempo criativa, capaz de preservar os aspectos mais relevantes do estilo autraniano e da personalidade de prima Biela. Devido à complexidade do processo tradutório, destacamos a importância do trabalho do tradutor, que requer conhecimento amplo e diversificado de técnicas de tradução literária, bem como dos aspectos históricos e socioculturais que contextualizam a obra a ser traduzida.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; Tradução literária; Alteridade; Autran Dourado; *Uma vida em segredo*.

ABSTRACT

In this research we present an original comparative analysis of the novel *Uma vida em segredo* (1964) by Autran Dourado, and its English translation, *A hidden life* (1969) by Edgar H. Miller. In the quest for an equivalence of stylistic, pragmatic, and sociolinguistic aspects between the original narrative and its translation, based on the postulates of Comparative Literature and Literary Translation theories, it was investigated how Miller transposed the cultural and linguistic barriers, (de)constructing the otherness of the main character, cousin Biela, leading to her possible mischaracterization. For this purpose, it was discussed issues related to the text, such as the orality, the *mineiridade*, the social criticism and the narrative techniques employed by Autran Dourado. Since this is a comparative study, the methodology used was the detailed analysis of the original and translated narrative, addressing aspects such as the translation of the orality, the transposition of the cultural context, as well as the estrangement, in the perspective of the translator as a reader and interpreter. Through this study, it was possible to evidence the need for an interdisciplinary work for the process of literary translation, given its complexity. Due to Autran Dourado's unique style and the variety of techniques employed to write *Uma vida em segredo*, it was confirmed that the translator could not present a faithful and, at the same time, creative translation, capable of preserving the most relevant aspects of the autraniano style, and those regarding cousin Biela's personality. Due to the complexity of the translation process, it is important to emphasize the importance of the translator's work, which requires a broad and diversified knowledge of literary translation techniques, as well as the historical and sociocultural aspects which contextualize the work to be translated.

KEYWORDS: Comparative literature; Literary translation; Otherness; Autran Dourado; *Uma vida em segredo*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – TRADUÇÃO: A (IN)VISIBILIDADE DO TRADUTOR E A SUA TAREFA.....	16
1.1 Breve história da tradução	17
1.2 Tradução e alteridade	24
1.3 A tarefa do tradutor/leitor	32
CAPÍTULO II – LITERATURA COMPARADA E TRADUÇÃO LITERÁRIA: INTERFACES COM OS CONTEXTOS CULTURAIS DE <i>UMA VIDA EM SEGREDO</i> E <i>A HIDDEN LIFE</i>	39
2.1 Literatura Comparada e tradução literária	40
2.2 <i>Uma vida em segredo</i> e <i>A hidden life</i> : tradução e recepção crítica	47
2.2.1 Recepção crítica de <i>Uma vida em segredo</i>	48
2.2.2 <i>A hidden life</i> : o tradutor e a crítica	51
2.3 Tradução cultural	56
2.3.1 A tradução cultural em <i>A hidden life</i>	59
CAPÍTULO III - O QUE HÁ EM <i>COUSIN BIELA</i>: (DES)CARACTERIZAÇÃO DE PRIMA BIELA	70
3.1 O fazer poético de Autran Dourado	72
3.2 A poética de <i>Uma vida em segredo</i>	80
3.3 O que há em prima Biela	84
3.4 <i>Cousin Biela</i> : (des)caracterização de prima Biela?	87
3.4.1 Os segredos de Biela.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS	113
APÊNDICE	121
ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

Autran Dourado é considerado um dos mais importantes escritores brasileiros do século XX. Reconhecido tanto pelo público em geral quanto pela crítica, ele recebeu diversos prêmios literários, como o Prêmio Goethe de Literatura (1982), pela obra *As imaginações pecaminosas* (1981), e o Prêmio Jabuti (1982), na categoria contos, crônicas e novelas. Pelo conjunto de sua obra, Dourado foi contemplado pelos governos brasileiro e português com o Prêmio Luiz de Camões em 2000 e, em 2008, com o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras.

Conforme consta no *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros* (2010), organizado por Constância Lima Duarte (2010), Waldomiro Freitas Autran Dourado, filho de Telêmaco Autran Dourado e de Alice Frentas Autran Dourado, nasceu em Patos, Minas Gerais, em 18 de janeiro de 1926. Iniciou o curso ginásial no internato do Colégio Paraisense, em São Sebastião do Paraíso. Em 1942, Autran mudou-se para Belo Horizonte com a família e concluiu o ginásio na escola Afonso Arinos. Em 1943, durante o curso científico no Colégio Marconi, teve como professor de filosofia Arthur Versiani Velloso, que, juntamente com o escritor Godofredo Rangel, teve grande importância em sua formação de escritor.

Em *Breve manual de estilo e romance* (2009), Dourado demonstrou gratidão e respeito para com aqueles que contribuíram para sua formação literária:

A Veloso e a Rangel procurei deixar assinalada a minha dívida de gratidão, dedicando-lhes o meu romance *Um artista aprendiz*, do qual são, com pouco disfarce e alteração, personagens. Veloso, junto com as aulas de Filosofia, me despertou o amor pelos clássicos; Rangel me ensinou que o simples amor pela literatura não basta, se ele não se apoia no aprendizado da técnica literária (DOURADO, 2009, p. 65-66).

Ainda no ano de 1943, aos 16 anos, ele publicou seu primeiro conto na revista *Alterosa* – “O canivete de cabo de madre-perola” – pelo qual recebeu a menção honrosa do Concurso Permanente de Contos “Alterosa”, conforme afirma o professor Osmar Pereira Oliva, em sua ainda inédita pesquisa de pós-doutoramento na UFMG, concluída em fevereiro de 2019. Oliva recolheu textos inéditos de ficção, de teoria e de crítica literária de Autran Dourado, os quais, atualmente, passam por revisão e organização sob a supervisão do professor Reinaldo Martiniano Marques, e serão brevemente

publicados. Muito críticos repetiram, equivocadamente, que o conto aqui referido venceu o concurso e foi publicado em 1942. Oliva, então, revisou corretamente essa informação.

Em “Depoimento biográfico”, publicado por Angela Maria de Freitas Senra, em *Literatura comentada*: Autran Dourado (1983), Autran contou que, aos 17 anos, apresentou seu primeiro livro de contos ao escritor Godofredo Rangel:

O velho escritor leu os originais e me disse: “Felizmente você não é precoce. Guarde o livro e continue lendo, atualizando-se”. Me aconselhou a ler Stendhal, Flaubert, Tchecov. E, em caixa alta, MACHADO DE ASSIS. Me disse também que “só a língua portuguesa é insuficiente para uma boa formação literária” (DOURADO, 1983, p. 5).

Em 1945, Dourado ingressou na faculdade de Direito, onde conheceu Sábato Magaldi, que o apresentou a escritores como Otto Lara Rezende, Murilo Rubião, Fernando Sabino, entre outros. Autran trabalhou como jornalista e taquígrafo na Câmara Municipal e na Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Foi redator-chefe da revista *Edifício*, um periódico literário que circulou por quatro anos. Advogado, jornalista e romancista de prestígio internacional, atuou na política como secretário de Imprensa do presidente Juscelino Kubitschek no período de 1958 a 1961.

Seu primeiro livro – *Teia* – foi publicado em 1947. *Sombra e exílio*, publicado em 1950, ganhou o Prêmio Mário Sette do *Jornal de Letras*. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1954, onde morou até sua morte, em 2012.

Entre as suas obras citamos: *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Os sinos da agonia* (1974), *Armas e corações* (1978), *As imaginações pecaminosas* (1981), *A serviço Del-Rei e Lucas Procópio* (1984), *Violetas e caracóis* (1987), *Monte de alegria* (1990), *Um cavaleiro de antigamente* (1992), *Ópera dos fantoches* e *Vida, paixão e morte do herói* (1995), *Confissões de Narciso* (1997), *Um artista aprendiz* (2000) e *O Senhor das horas* (2006). *Ópera dos mortos* (1967) é o romance mais conhecido de Autran Dourado e faz parte da Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal da UNESCO. *Confissões de Narciso* (1997) é reconhecido como o seu livro mais intimista.

Em 1999, dezessete livros, considerados os mais importantes da obra de Autran Dourado, dentre eles a novela *Uma vida em segredo*, objeto de estudo desta pesquisa,

foram reeditados pela Editora Rocco, enquanto o escritor dava os últimos retoques em *Gaiola aberta (Tempos de JK a Schmidt)* (2000) – uma revelação de memórias guardadas do tempo em que trabalhou com Juscelino Kubitschek. Em entrevista concedida a José Domingos Brito (2007), em *Tiro de letra: mistérios da criação literária*, o escritor revela que neste livro ele retrata a sua relação com o poder, ao mesmo tempo em que traça um retrato demasiadamente humano de JK.

Durante a sua trajetória de mais de sessenta anos como escritor, além dos vários romances, Autran Dourado também escreveu contos, ensaios e novelas. *A Barca dos Homens* foi o primeiro romance que ganhou projeção internacional. Considerado o melhor livro de 1961 pela União Brasileira de Escritores, foi traduzido para o alemão em 1964 e, posteriormente, para o francês e espanhol. *Ópera dos Mortos* também foi traduzido para o alemão e, juntamente com *Os Sinos da agonia* e *O risco do bordado*, ganhou versões em francês, inglês e espanhol. A novela *Uma vida em segredo* foi traduzida para o alemão¹, o inglês² e o espanhol³; *O risco do bordado* para o norueguês, e *As imaginações pecaminosas* para o espanhol.

Meu primeiro contato com a literatura autraniana aconteceu quando eu estava cursando uma disciplina isolada – “Literatura Brasileira, outras literaturas, outros discursos” – no Programa de Mestrado em Literatura da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Nessa disciplina, os romances autranianos eram frequentemente mencionados nas discussões sobre diversos temas. O professor da disciplina, meu futuro orientador e pesquisador de Autran Dourado, recomendou-me a leitura de *Uma vida em segredo* (1964) por se tratar de uma obra que poderia lançar luz sobre as minhas inquietações em relação ao projeto de pesquisa, ainda uma ideia muito imprecisa sobre alteridade. A minha identificação com o universo apresentado por Autran Dourado em *Uma vida em segredo* foi imediata. A narrativa rica e representativa da cultura mineira, cuja personagem central é prima Biela, comoveu-me pela sua maneira singela de conceber o mundo e pela sua força interior ao impor-se enquanto sujeito de sua própria história. Como professora de língua inglesa, sempre me interessei

¹ *Ein leben im verbogene*. Tradução de Regine Körner. Carl Hanser Verlag: Münch, 1967.

² *A hidden life*. Tradução de Edgar H. Miller. Alfred A. Knopf, Inc.: New York, 1969.

³ *Una vida em secreto*. Editorial Bruguera: Barcelona, 1978.

pelos estudos de tradução, o que me levou à leitura da novela em língua inglesa, *A hidden life* (1969), traduzida por Edgar H. Miller.

Inicialmente, minha motivação para as leituras de forma mais analítica de *Uma vida em segredo* e *A hidden life* foi a curiosidade em entender como a linguagem tão regionalizada de Dourado havia sido transposta (ou adaptada?) para a língua inglesa. Minha primeira reação foi de inquietude, pois *cousin* Biela não me comoveu como prima Biela, chegando ao ponto de eu afirmar para mim mesma que havia lido a mesma obra em línguas diferentes, porém com personagens principais distintas uma da outra. Esse pensamento, conseqüentemente, me levou a refletir sobre a relação entre tradução e alteridade, e como essa relação poderia (des)caracterizar prima Biela em *A hidden life*.

A partir da linguagem peculiar empregada por Dourado para dar vida à prima Biela, despertou-nos a curiosidade de quem seria prima Biela em *A hidden life*, posto que como qualquer escolha lexical, o vocabulário típico do interior de Minas Gerais é possuidor de unidades significativas que podem funcionar como construtores da personalidade, no caso, de prima Biela. Portanto, o problema desta pesquisa consiste em analisar de que maneira a tradução de *Uma vida em segredo* para a língua inglesa afeta a sua produção literária e recepção, pois conforme afirmam vários pesquisadores de tradução e tradução literária, como Maria Sylvia Trusen (2014), Rosemary Arrojo (2003), Susan Bassnett (2006; 2002) e Tânia Carvalhal (2003; 1993), a tradução não é apenas um processo interlingual, mas fundamentalmente, uma atividade intercultural.

Nossa hipótese inicial era que prima Biela é descaracterizada em *A hidden life*, pois percebemos que sua identidade cultural é apagada pelo uso do inglês padrão, pelas escolhas lexicais, pela intraduzibilidade da linguagem regional adotada por Autran Dourado e pela forma como o tradutor interpretou a personagem. Esses fatores afetariam a recepção da personagem pelo leitor em língua inglesa, levando em consideração a forma como a alteridade foi tratada no processo tradutório da obra. Assim, por se tratar, possivelmente, de uma tradução etnocêntrica, em *A hidden life*, a poeticidade e o encantamento que nos é propiciado em *Uma vida em segredo* por meio do discurso de prima Biela é colocado em segundo plano.

Com o propósito de obter respostas a esse questionamento, objetivamos investigar as características que constituem a identidade de *cousin* Biela que a distanciam de prima Biela, nas narrativas *Uma vida em segredo* e *A hidden life*, por meio de análise

comparatista, tomando como base o contexto cultural e social em que a obra foi traduzida para o inglês e, também, a intraduzibilidade do léxico regionalizado utilizado por Autran Dourado. Além disso, analisamos como as técnicas narrativas empregadas por Autran Dourado influenciam na construção da identidade da personagem e se essas mesmas técnicas foram (ou não) utilizadas pelo tradutor, levando à (des)caracterização de prima Biela.

Tivemos como objetivos específicos apresentar um panorama das teorias sobre tradução e tradução literária, e como elas se materializam, por meio da comparação da linguagem empregada em *Uma vida em segredo* e em *A hidden life*, no sentido de verificar como a personagem principal é construída. Buscamos, também, verificar as escolhas lexicais do tradutor de *Uma vida em segredo* para a língua inglesa que se aproximam e que se distanciam do contexto social e cultural da narrativa original. Para tanto, partimos da leitura e análise cuidadosas da obra, procurando identificar os traços de linguagem coloquial que as caracterizam, assim como os aspectos culturais e narrativos que apresentaram desafios para a tradução em língua inglesa.

Pretendemos apresentar uma análise que respeite o fazer literário de Autran Dourado na criação de *Uma vida em segredo*, investigando, em *A hidden life*, a fidelidade ao projeto poético de Autran Dourado que, nos dizeres de Magaldi (1985), é caracterizado por métodos modernos de composição, como a expressão do fluxo da consciência, a construção de blocos narrativos autônomos, o abandono do desenvolvimento linear do tempo e a concepção de espaço regional em uma perspectiva universal.

Para cumprir os objetivos propostos, esta pesquisa, de natureza bibliográfica e comparatista, foi desenvolvida com base nas questões que dizem respeito aos conceitos de Tradução, Tradução Literária e Literatura Comparada.

No primeiro capítulo, “Tradução: a (in)visibilidade do tradutor e a sua tarefa”, apresentamos um breve histórico da história da tradução e sua evolução como disciplina no campo dos estudos literários, sendo a nossa principal referência Mauri Furlan (2001; 2003; 2004; 2008; 2011). Também refletimos sobre a tarefa do tradutor, levando em consideração que ele, antes de tudo, também é um leitor, e que a leitura já se configura como um ato tradutório. Para essas reflexões, nos embasamos nos estudos de Antoine Berman (2002; 2007), Francis Aubert (1987; 1989), George Steiner (1975), Haroldo de

Campos (1984; 2006), Jeremy Munday (2001), Lawrence Venuti (2004), Walter Benjamim (2011), e outros.

No segundo capítulo, “Literatura Comparada e Tradução Literária: interfaces com os contextos culturais de *Uma vida em segredo* e *A hidden life*”, focamos na discussão sobre a interrelação entre a tradução literária e os estudos comparados, considerando os contextos culturais em que foram produzidos o texto original e o texto traduzido, apresentando excertos das duas narrativas, e buscando apresentar elementos que justifiquem as escolhas lexicais do tradutor, os quais comprometem (ou não) a alteridade da narrativa de Autran Dourado. As contribuições teóricas mais importantes para o desenvolvimento da discussão e análise são as de Tânia Carvalhal (1993; 2003), Susan Bassnett (2002; 2006), Rosemary Arrojo (2003), Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (2010); Paulo Henriques Britto (2010), Javier Franco Aixelá (2013), Evandro Nascimento (2014) e Maria Sylvia Trusen (2014). Não menos importante, buscando dar visibilidade para o tradutor de *Uma vida em segredo* – Edgar H. Miller –, nos valem de seus depoimentos sobre o processo de tradução, em entrevistas concedidas a esta pesquisadora.

Na primeira parte do último capítulo, “O que há em *cousin* Biela: (des)caracterização de prima Biela”, analisamos a construção da identidade de prima Biela por meio do estudo do fazer poético de Autran Dourado e de como aconteceu a tessitura de *Uma vida em segredo*. Nessa etapa, o acervo pessoal do professor Osmar Pereira Oliva sobre a crítica produzida a respeito do escritor, da novela e da personagem principal foi de fundamental importância. Na segunda parte do capítulo três, focamos no objeto principal desta pesquisa – a (des)caracterização da personagem central da novela em *A hidden life*. Analisamos e comparamos a forma como Edgar H. Miller interpretou Biela para dar vida à *cousin* Biela. Foi necessário o estudo sobre técnicas de tradução, como as apresentadas por Peter Newmark (1998), Lourdes Bernardes Gonçalves (1999) e Juliane House (2015), além das teorias sobre fluxo de consciência, monólogo interior e mineiridade, dadas, respectivamente, por M. H. Abrams (1999), Robert Humphrey (1954) e Maria A. do Nascimento Arruda (1989).

Nas considerações finais apresentamos os principais aspectos que distanciam *Uma vida em segredo* e *A hidden life*, bem como a importância dos estudos de Tradução

Literária e Literatura Comparada no processo de análise de traduções de obras literárias que buscam preservar a fidelidade ao texto original.

Capítulo 1

TRADUÇÃO: A (IN)VISIBILIDADE DO TRADUTOR E A SUA TAREFA

Os escritores fazem as literaturas nacionais e os tradutores fazem a literatura universal. Sem os tradutores, nós os escritores [...] estaríamos condenados a viver fechados na nossa língua.

José Saramago

As leituras prévias sobre tradução e tradução literária, para a realização desta pesquisa, levaram-nos a crer que a nossa primeira tarefa seria sintetizar a constituição da história da tradução, pois o olhar para o passado, como movimento de retrospectão e reflexão, favorece a compreensão desse tema na atualidade, em sua complexidade e nuances. Antoine Berman, no livro *A prova do estrangeiro* (2002), defende que:

É impossível separar [a história da tradução] daquela das línguas, das culturas e das literaturas – ou ainda daquela das religiões e das nações. Também não se trata de misturar tudo, mas de mostrar como, em cada época ou em cada espaço histórico considerado, a prática da tradução *articula-se* à da literatura, das línguas, dos diversos intercâmbios culturais e linguísticos (BERMAN, 2002, p. 13, grifo do autor).

Assim, o apelo esclarecedor das palavras de Berman não deixa dúvidas sobre a necessidade de iniciarmos esta dissertação com um breve histórico sobre a arte de traduzir.

1.1 Breve história da tradução

Os primeiros registros de tradução, cerca de três mil antes da era cristã, foram encontrados na Ásia Menor. Os arqueólogos descobriram listas de palavras, com seus respectivos significados, gravadas em tijolos de argila. No entanto, a prática tradutória só foi disseminada muitos séculos depois, com as traduções para o latim de textos gregos.

Cícero, Horácio (século I a.c) e São Jerônimo⁴ (século IV) são os precursores da arte de traduzir, e seus escritos exercem forte influência nos estudos tradutórios até hoje. De acordo com Jeremy Munday, em *Introducing translations studies: theories and*

⁴ São Jerônimo nasceu em 347 na Croácia e faleceu em 30 de setembro de 420 em Belém. Traduziu a Bíblia Sagrada para o latim, a famosa *Vulgata*. É considerado o patrono dos tradutores, cujo dia é celebrado em 30 de setembro.

applications (2001), a tradução da Bíblia do grego – a Septuaginta⁵ – para o latim, por São Jerônimo, influenciou as traduções posteriores da Sagrada Escritura. De fato, a tradução da Bíblia para outras línguas foi, “por mais de mil anos, especialmente durante a Reforma no século XVI, motivo de batalhas no campo das ideologias conflitantes na Europa Ocidental⁶” (Tradução nossa).⁷

Segundo Mauri Furlan, em “Brevíssima história da teoria da tradução I. Os romanos” (2001), a primeira fase da história da tradução literária ocidental consiste em traduções do grego para o latim. O autor informa que o registro da primeira grande tradução literária data de aproximadamente 250 a.c. *Odisseia*, de Homero, foi traduzida do grego para o latim por Lívio Andrônico, considerado o primeiro tradutor europeu, cuja língua materna era um dialeto grego. De acordo com Furlan, fragmentos da tradução da *Odisseia* revelam que o tradutor usou uma técnica simples e precisa no processo tradutório, porém repleta de desvios linguísticos que possivelmente levaram a interpretações destoantes da obra original. O mérito dessa tradução está no fato de que, a partir daí, outros autores se espelharam nos modelos gregos como fonte para traduções mais ou menos livres e, também, como inspiração para suas (re)criações mais ou menos pessoais.

Apesar de a literatura romana ter seus alicerces nos modelos gregos, *a priori*, a tradução das obras gregas não se apresentava como necessidade, já que a sociedade romana era basicamente bilíngue. Dessa forma, as traduções feitas pelos autores romanos “revelam antes seu interesse pelas criações literárias, pelos conhecimentos científicos de outros povos, e o desejo de erigir sua própria literatura” (FURLAN, 2001, p. 12). Dessa forma, a tradução apresentava-se como atividade muito mais importante e familiar para os romanos do que para os gregos.

Na Antiguidade Clássica, entre gregos e romanos, os tipos de tradução eram classificados sob a perspectiva literária, tendo como base as experiências de seus

⁵ A Septuaginta é uma das primeiras traduções do Antigo Testamento. De acordo com algumas fontes históricas, nos três séculos antes da vinda de Jesus, os livros do Antigo Testamento foram traduzidos do hebraico para o grego. Essa tradução foi feita por aproximadamente 70 sábios judeus na cidade de Alexandria, no norte do Egito. Por isso, a tradução ficou conhecida como a septuaginta, que em grego significa setenta. Fonte: Respostas Bíblicas. Disponível em: <<https://www.respostas.com.br/septuaginta/>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

⁶ over a thousand years and especially during the Reformation in the sixteenth century the battle ground of conflicting ideologies in western Europe (MUNDAY, 2001, p. 7).

⁷ Salvo indicação, a responsabilidade pelas traduções nesta pesquisa é da autora.

autores. Essa diferenciação foi primeiramente proposta pelos gregos, que distinguiram duas formas de traduzir: a metáfrase⁸ e a paráfrase. Na primeira forma, o tradutor se atém estritamente à forma e ao sentido do original, ou seja, a tradução é feita palavra por palavra e linha a linha; já na paráfrase, o tradutor reinterpreta o texto-fonte, expressando-se de forma livre no léxico e nas estruturas gramaticais da língua de chegada. Entre os romanos, nas obras de Cícero e Horácio, metáfrase e paráfrase tomam a forma de tradução *ad verbum*⁹ e tradução *ad sensum*¹⁰. Cícero, por exemplo, não traduzia como intérprete, mas como orador, sempre adequando o discurso aos costumes da época. (FURLAN, 2001).

Havia, portanto, ênfase no texto de chegada, e este novo valor foi denominado com os verbos *vertere*, *convertere*, *transvertere* e *imitari*. Segundo Furlan, outras acepções latinas oferecem os verbos *interpretari*, que parece colocar a atenção sobre o conteúdo, a dependência e o esforço de fidelidade da cópia; *exprimere*, que busca enfatizar a marca formal do texto de chegada; e *reddere*, que indicaria a correspondência formal não literal entre original e tradução. No latim tardio e na Idade Média, predomina o termo *transferre*, e, ainda, os derivados participiais do verbo *translatare*: o substantivo *translatio* e o agente *translator*.

Furlan ainda informa que outros termos surgiram em diferentes países europeus durante a Idade Média, alguns se mantendo por um tempo maior que outros. O francês antigo utilizou o verbo *romancier*: colocar em língua romance, expor, colocar em rima, narrar. Da mesma raiz o espanhol tirou *romançar*, romancear. O italiano criou o verbo *volgarizzare*, que decaiu a partir do século XIV. O verbo *traslatare* passa a ser usado de forma mais genérica, indicando as traduções tanto de outras línguas vernáculas como do latim ao italiano, e de outras línguas para o latim, sendo a raiz de *tradurre* (1420, italiano); *traduire* (1480, francês); *traducir* (1493-95, castelhano); *traduir* (1507, catalão); *traduzir* (1537, português).

Em “Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente II. A Idade Média” (2003), Furlan explica que, no período medieval, as traduções continuaram a seguir os cânones romanos da tradução *ad sensum* estabelecidos principalmente por Cícero, salvo

⁸ Metáfrase também significa a tradução de poesia para prosa.

⁹ Segundo a letra.

¹⁰ Segundo o sentido.

algumas relativas à tradução das Escrituras, cuja literalidade devia ser respeitada por razões de dogma. Porém, a difusão do cristianismo gerou a necessidade da tradução da Bíblia, primeiramente para o latim e, depois, para as línguas vernáculas. A partir daí, desenvolveu-se uma forte preocupação com a reprodução fiel do original, já que as traduções envolviam questões religiosas e de fé.

São Jerônimo, monge erudito de origem grega, foi o primeiro tradutor a explicitar a tese da diferença de tipologias como fator determinante do estilo tradutório e da opção entre literalidade e liberdade frente à tradução do original (FURLAN, 2001, p. 14). Em 385, ele recebeu do Papa a missão de fazer a correção da Bíblia em latim, a *Vetus Latina*. São Jerônimo dedicou-se a essa tarefa até sua morte, em 420. Desencorajado diante dos erros e das inconsistências que encontrou na tradução latina, ele desistiu de simplesmente corrigi-la e voltou-se para os originais gregos e hebraicos, produzindo a chamada *Vulgata*, até hoje considerada uma das melhores traduções da Bíblia de todos os tempos.

Segundo Furlan (2003), São Jerônimo expõe sua teoria da tradução em *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi*, considerado o texto mais importante de toda a Antiguidade sobre a arte de traduzir, sendo o primeiro documento ocidental sobre tradução literária e a tarefa do tradutor, influenciando como nenhum outro as reflexões sobre a tradução, até o século XVIII. Para São Jerônimo, diferentes tipos de texto exigem abordagens tradutórias diferentes: a tradução que privilegia o sentido é a mais indicada para os textos profanos, e para os textos sagrados a que se fixa na palavra, pois nestes até a ordem das palavras pode conter um mistério divino que não deve sofrer a interferência das interpretações do tradutor. Embora o monge advogasse a favor da tradução *ad verbum* dos textos sagrados, ele reconheceu a importância de se manter o sentido também, privilegiando ideias, e não palavras, na tradução das Escrituras.

Paralelamente à tradução das Escrituras, outro fenômeno importante ocorreu durante a Idade Média, cujo ápice se dá no Renascimento. De acordo com Furlan (2003), a época da formação das literaturas em línguas vernáculas coincide com a das primeiras traduções nessas línguas. A este fenômeno deu-se o nome de vulgarização, que consiste na tradução das línguas clássicas – latim, grego e hebraico – para as vernáculas. O trabalho dos tradutores, chamados de vulgarizadores, era um grande desafio devido à “deficiência das línguas vernáculas frente à latina, a pobreza léxica

daquelas diante da abundância desta. Tudo isso exigia dos vulgarizadores uma formação cultural maior e um sério trabalho linguístico-estilístico” (FURLAN, 2003, p. 25). O processo inverso também ocorria, ou seja, a tradução de línguas vernáculas para o latim. Isso quer dizer que o latim, muitas vezes, servia de mediador entre as línguas vernáculas, e, em outras, as vernáculas eram o meio para traduzir uma obra para o latim.

Os primeiros vulgarizadores dos clássicos latinos foram motivados pela necessidade prática de levar conhecimento de outras literaturas para o povo. O trabalho desses tradutores na Itália, no início do Renascimento, reflete o surgimento de um novo público literário que desejava conhecer as obras e que não dominava, ou dominava pouco, a língua de partida para lê-las no original. De modo geral, as traduções eram desprovidas de técnica e de identidade, visto que, às vezes, o estilo do original era mantido, o que podia ser percebido nas estruturas sintáticas e no léxico da tradução e, às vezes, a tradução ficava a meio caminho entre uma tendência latinizante e uma popular.

Portanto, o trabalho dos tradutores na primeira fase do Renascimento era mais de divulgação, havendo uma preocupação “com a compreensão do leitor, e uma aspiração à arte, que é a arte do autor traduzido, buscada nas singularidades de sua praxis estilística, que é, também, a arte do tradutor” (SEGRE¹¹, 1969 *apud* FURLAN, 2003, p. 14). A partir dessa assertiva, percebemos que, desde a Antiguidade, tanto o texto original quanto a sua tradução são considerados arte: o primeiro é criação, o segundo é recriação ou interpretação artística do primeiro, e ambos se conectam por meio da alteridade.

No século XV, o Humanismo trouxe novo vigor à prática da tradução, baseando-se na filologia. Para Glyn Norton, em “Humanist foundations of translation theory (1400-1450): a study in the dynamics of word” (1981), a filologia é a grande responsável pelo desenvolvimento da teoria da tradução no Renascimento, sendo o tratado de Leonardo Bruni¹² – *Da tradução correta* (1420) – o pilar humanista da teoria da tradução, por ser considerado o primeiro tratado moderno a apresentar de forma independente reflexões sobre a tarefa de traduzir, em especial sobre a tradução literária. Bruni exalta a importância do texto-fonte, desde o vocabulário e o estudo de sua contextualização histórica, até sua reprodução na língua de chegada com semelhantes

¹¹ SEGRE, Cesare. *Volgarizzamenti del Due e Trecento*. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1969.

¹² Leonardo Bruni (1374-1444). Filósofo humanista, historiador, tradutor e chanceler italiano e um dos primeiros historiadores da época moderna (FURLAN, 2011, p. 16).

níveis artísticos e valores retóricos, além do reconhecimento do tradutor como retextualizador, conforme esclarece Norton (1981):

Com os humanistas Salutati e Bruni, maior atenção passa a ser dada ao tradutor como leitor e como intérprete, um quase autor que entende que a intenção do autor reside não tanto no alinhamento específico das palavras, mas no poder do texto em afetar o leitor por meio de sua retórica.¹³

Dessa forma, o papel da tradução passou por mudanças significativas não somente pela influência das contribuições filológicas dos humanistas, mas também pelo aumento considerável das traduções, o que levou à necessidade de formulação de uma teoria da tradução. Um dos primeiros pensadores a propor essa teoria foi o humanista francês Etienne Dolet¹⁴, que, em 1540, publicou um guia simples sobre princípios da tradução – *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*.

O período renascentista promoveu profundas mudanças culturais, sociais e políticas por toda a Europa, principalmente na França, Inglaterra, Alemanha e, obviamente, Itália. Devido a essas mudanças, ao longo dos séculos XVI e XVII, a tradução da Bíblia para as línguas vernáculas ganhou destaque, consequência do crescente número de cristãos e da necessidade de cada país em firmar sua identidade nacional. Mais uma vez, a alteridade é trazida ao cenário da prática da tradução no período renascentista. De acordo com Susan Bassnett, em *Translation studies* (2002), a tradução passou a ser usada como arma para os conflitos dogmáticos e políticos à medida que as nações emergiam e o poder centralizador da Igreja Romana declinava, sendo esse fato evidenciado, em termos linguísticos, pelo declínio do latim como língua universal.

A primeira tradução da Bíblia para o inglês, por John Wycliff, entre os anos de 1380 a 1384, marcou o florescimento das traduções da Bíblia para o inglês, as quais refletiam a nova percepção do papel da igreja na sociedade. Começava, então, o

¹³ With such humanists as Salutati and Bruni, greater attention is given to the translator as a reader and interpreter, a quasi author who sees the source author's 'intention' as resident not so much in specific alignments of words, but in the power of the text to affect the reader through its rhetoric (NORTON, 1981, p. 6).

¹⁴ Étienne Dolet (1509-1546). Escritor e poeta francês, considerado o patriarca dos estudos sobre tradução francesa. Foi pioneiro na reflexão teórica sobre a tradução em seu país e introduziu as palavras *traduction* e *traducteur* nessa língua (FURLAN, 2008).

desenvolvimento da Reforma. Edmond Cary¹⁵ comenta sobre a importância das traduções no século XVI, durante a Reforma, ressaltando o seu papel no contexto político e religioso da época: “a Reforma foi, basicamente, uma disputa entre tradutores. A tradução passou a ser um assunto de Estado e um problema da Religião” (CARY, 1963 *apud* BASSNETT, 2002, p. 62). Nesse contexto tenso, onde um tradutor poderia ser executado por causa de uma tradução considerada ruim ou inadequada aos interesses políticos e/ou religiosos, como aconteceu com Dolet, fica claro que as traduções assumem um novo papel na sociedade.

O movimento reformista teve seu ápice no século XVI, com a tradução da Bíblia para o alemão, por Martinho Lutero. A tradução luterana das Escrituras é de significação histórica ímpar. Primeiro, porque Lutero fez uma tradução vertical, assim como fez São Jerônimo com a *Vulgata*, recorrendo simultaneamente à versão latina e à grega, e também ao original hebreu. Segundo, porque, “ao se recusar fazer uma ‘tradução crítica’ dedicada às ‘particularidades do original’, Lutero foi capaz de fornecer uma base sólida ao novo sentimento religioso, o da Reforma” (BERMAN, 2002, p. 48). Em sua tradução, Lutero visava a germanização dos textos sagrados, levando ao enaltecimento da identidade do povo alemão através da língua.

Esse fato foi decisivo para a cultura, a língua e a identidade alemãs, pois “marcou o início de uma tradição na qual o ato de traduzir é, a partir de então – e até hoje –, considerado como parte integrante da existência cultural [...]” (BERMAN, 2002, p. 28), influenciando, no limiar do século XIX, os tradutores alemães de escritores clássicos como Shakespeare, Cervantes, Petrarca e Platão. Formou-se na Alemanha “uma empresa de tradução sistemática e perfeitamente seletiva” (BERMAN, 2002, p. 27). Grandes tradutores como Goethe, Novalis, Humboldt podem ser considerados os precursores de uma Teoria da Tradução da Era Moderna.

Conforme o aqui exposto, embora a atividade tradutória seja muito antiga, e apesar da larga disparidade de épocas e contextos, as discussões sobre o tema persistem. A elaboração de teorizações sistematizadas e, em especial, a consolidação dos Estudos da Tradução como área acadêmica constituem fenômenos bastante recentes. Hoje, os estudos de tradução são feitos, também, com base na linguística, e buscam uma consistência teórica, por meio de diferentes abordagens, para questões como a

¹⁵ CARY, E. *Les Grands Traducteurs Français*. Genève: Librairie de l'Université, 1963, p. 7-8.

traduzibilidade de fenômenos linguísticos e culturais; a influência que o texto de chegada recebe do tradutor, enquanto leitor na sua dimensão interpretativa; a originalidade do texto traduzido e, não menos importante, como a alteridade se materializa por meio da transculturalidade.

1.2 Tradução e alteridade

A tradução é uma das diversas formas da linguagem humana. Se reduzíssemos o seu conceito à forma mais primitiva de comunicação, arriscaríamos a dizer que todo ato comunicativo é também um ato tradutório, visto que tal ato, de acordo com George Steiner, em *After Babel: aspects of language and translation* (1975), pressupõe interpretação ativa por parte do receptor, que então dá sentido à mensagem a partir do seu próprio universo linguístico e conceitual. Isso se dá porque, embora usemos as mesmas palavras numa dada língua, seus sentidos não estão estanques, muito menos seus usos, e assim cada indivíduo opera na língua um pequeno desvio do que seria seu suposto padrão. Tradução, nesse contexto, seria a interpretação dos atos comunicativos.

Assim, a tradução, de forma genérica, pode ser conceituada como um meio de comunicação, intralingual ou interlingual, sendo esta a transferência de significado de uma determinada língua para outra língua, tendo como objetivo transmitir o tom e a intenção original de um texto. Esse seria o conceito de tradução literal, ou ainda, tradução ao pé da letra, aquela que não leva em consideração as diferenças culturais entre a língua de origem do texto-fonte e a língua para a qual o texto é traduzido. Podemos definir esse tipo de tradução como aquele em se mantém uma fidelidade semântica estrita, havendo adequação às normas morfossintáticas da língua de chegada.

No entanto, o ato de traduzir não é tarefa simples e tampouco sua definição pode ser colocada de maneira tão resumida. Partindo da premissa de que a visão de mundo é transmitida por meio de uma determinada língua a partir da perspectiva cultural, social e política da comunidade que dela se serve como veículo de comunicação, a tradução, ou ainda a transposição de uma língua para outra, implica, indubitavelmente, a mudança de perspectiva, visto que a comunidade da língua de chegada compartilha de uma visão de mundo diferente. Some-se a isso o fato de que o próprio sistema linguístico, por mais próximas que as línguas sejam em suas origens, também sofre alterações.

A escolha entre a tradução *ad verbum* e *ad sensum* é a dicotomia colocada por vários teóricos dos estudos da tradução ao longo dos séculos, desde Cícero até a atualidade. Para exemplificar esse dilema, em artigo intitulado “Translating as a purposeful activity: a prospective approach” (2006), Christiane Nord cita alguns desses teóricos:

Cícero distinguiu entre traduzir “como um retórico” ou “como um tradutor”. Martinho Lutero fez a distinção entre “Germanização” e “tradução”. Schleiermacher falou sobre “levar o texto até o leitor” ou “levar o leitor até o texto”. Eugene A. Nida e suas “equivalências funcional” e “dinâmica”, ou ainda, Lawrence Venuti que estabeleceu a dicotomia “tradução domesticada” x “tradução estrangeirizada”.¹⁶

A tradução, portanto, é um processo que envolve não somente a transposição de uma mensagem de uma língua para outra por meio de adequação do vocabulário e da estrutura gramatical, mas também a interpretação de um texto em uma língua de partida para uma língua de chegada, criando assim um novo texto. Tal interpretação depende da subjetividade do leitor/tradutor e de seu conhecimento sobre a cultura da língua de chegada.

Traduzir não é um “processo mecânico”, não se trata de veicular o sentido literal de um texto, mas de um complexo ato interpretativo e criativo, pois as palavras existem dentro de um contexto e esse contexto deve ser analisado e interpretado de modo que as mensagens sejam veiculadas fidedignamente. Para explicar o que seria a fidelidade à mensagem no processo tradutório, valemo-nos do que disse São Jerônimo: *nec verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu*, isto é, deve-se traduzir não a palavra a partir da palavra e sim exprimir o sentido a partir do sentido. A fidelidade ao original manifesta-se quando o tradutor atém-se ao sentido e não à forma, implicando o uso de formas linguísticas e organizações textuais mais ou menos divergentes do texto-fonte. De fato, tais divergências podem ocorrer de forma consciente ou não, uma vez que o tradutor está sujeito à falibilidade inerente a todo ser humano. Quanto às divergências

¹⁶ Cicero, who distinguished between translating “like a rhetorician” or “like a translator”. Martin Luther, who made a distinction between “Germanizing” and “translating”. Schleiermacher, who spoke about “taking the text to the reader” or “taking the reader to the text”. Eugene A. Nida’s “functional” or “dynamic equivalence” vs. “formal equivalence”, or Lawrence Venuti’s “domesticating” vs. “foreignizing” translation (NORD, 2006, p. 141).

propositais, elas constituem a essência do ato de traduzir. Em “A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta?” (1987), Francis Aubert interpreta o ato tradutório da seguinte forma:

Traduzir é desviar; sem desvio não há tradução, mas tão somente cópia, mais ou menos imperfeita. A fidelidade à mensagem exige, portanto, uma infidelidade à forma, que será tanto maior quanto mais sensíveis as divergências léxico-gramaticais, sociolinguísticas e antropoculturais entre os universos textuais de partida e de chegada do ato tradutório (AUBERT, 1987, p. 15).

Assim, o tradutor deveria “trair” o texto original para transpô-lo para a língua desejada de forma ideal, pelo menos o que se acredita ser ideal dentro das limitações impostas pela subjetividade das possíveis interpretações de um mesmo texto-fonte por diferentes tradutores leitores, já que todo tradutor é antes um leitor.

A ideia de desvio e infidelidade sobre o ato de traduzir proposta por Aubert vai ao encontro do que pensa Umberto Eco¹⁷ sobre o mesmo tema na obra *Quase a mesma coisa: experiências de tradução* (2007). Apesar de não mencionar a questão da infidelidade à forma, ele ressalta que nem sempre o critério de fidelidade leva a uma tradução aceitável e explica:

A fidelidade é, antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto-fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade [...], é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa (ECO, 2007, *apud* GUERINE, 2008, p. 172-73).

Portanto, para Eco, traduzir é entender o sistema e a estrutura de uma língua e, a partir dele construir um novo sistema que possa produzir no leitor efeitos semelhantes àqueles que o texto de partida produziu nos seus leitores. No caso da tradução de *Uma vida em segredo*, a sensação de não ter tido com *cousin* Biela a mesma intimidade que tive com prima Biela, a ausência das lágrimas e a ausência da necessidade de abrir a minha própria canastra, levaram-me a questionar a fidelidade de *A hidden life*. É essa a fidelidade que Eco identifica na tradução e, como ele mesmo informa ao final do seu

¹⁷ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

livro, “se consultarem qualquer dicionário, verão que entre os sinônimos de *fidelidade* não está a palavra *exatidão*. Lá estão antes *lealdade, honestidade, respeito, piedade*” (ECO, 2007 *apud* GUERINE, 2008, p. 173).

Nessa breve reflexão sobre a fidelidade no ato de traduzir, é inevitável trazer Antoine Berman para a discussão, já que ele também menciona a fidelidade e a relaciona com a ética do processo tradutório. Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), Berman discute que a ética da tradução consiste em definir o que é a fidelidade nesse contexto. Para ele só há fidelidade à letra. “Ser ‘fiel’ a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o ‘espírito’ do contrato. Ser fiel ao ‘espírito’ de um texto é uma contradição em si” (BERMAN, 2007, p. 70). Levando em consideração o postulado de Berman, também acreditamos que não houve fidelidade à letra em *A hidden life*, pois algumas marcas da oralidade foram apagadas da narrativa e outra, relacionada especificamente ao discurso, foi acrescentada, como veremos no capítulo III.

Charles Fontaine, tradutor do século XVI, nos diz que há três coisas que um tradutor deve observar:

A primeira, que perceba e verta os termos e ditos do autor o mais perto possível: o que se pode chamar a pele. A segunda, que verta também o sentido por inteiro (pois é preciso ter curiosidade pelos termos para não abandonar o sentido ou torná-lo obscuro): o que se pode chamar o corpo. A terceira, que verta e expresse também simplesmente a graça natural, a virtude, a energia, a ternura, a elegância, a dignidade, a força e a vivacidade do autor que ele quer traduzir [...]: o que pode chamar a alma da oração. (FONTAINE¹⁸, 1555 *apud* HORGUELIN, 1981, p. 62).

Portanto, de acordo com Fontaine, as palavras-chave para uma boa tradução são pele, corpo e alma que, para Berman (2007), se referem à corporeidade, à letra viva da obra. Esse autor, ao interpretar Fontaine, conclui que “fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância, sua *Sprachlichkeit*¹⁹ e realiza sua manifestação do mundo” (BERMAN, 2007, p. 71).

¹⁸ Charles Fontaine, na introdução ao Primeiro Livro dos *Remédios de Amor*, de Ovídio. Citado por Paul Horguelin em *Anthologie de la manière de traduire* (1981). Citação transcrita de *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, de Antoine Berman, 2007, p. 70.

¹⁹ Linguisticidade.

Berman ainda pontua que se o objetivo da tradução é a fidelidade, ela pertence originariamente à dimensão ética, sendo que o ético “consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p. 68). Ou seja, a ética é, “na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 2007, p. 69, grifos do autor). Na concepção do autor, abrir o Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua é mais que comunicar, é revelar, manifestar. E ele assim define tradução:

“Comunicação de uma comunicação”. Mas é mais que isso. Ela é, no âmbito das obras [...], a *manifestação de uma manifestação*. Por quê? Porque a única definição possível de uma *obra* só pode ser feita em termos de manifestação. Numa obra, é o “mundo” que, cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade. Toda comunicação concerne a algo parcial, setorial. A manifestação que a obra é concerne sempre a uma totalidade. Ademais, é manifestação de um *original*, de um texto que não é somente primeiro em relação aos seus derivados translinguísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua. Independentemente do fato que toda obra está ligada a obras anteriores no “polissistema” literário, ela é pura novidade, puro surgimento [...]. O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade (BERMAN, 2007, p. 69).

Assim, traduzir vai além da letra: não é somente ler, compreender, inferir, escrever, transmitir. Essa escritura e essa transmissão somente têm sentido quando se preserva a fidelidade, que, como exposto aqui, refere-se à ética e à alteridade, visto que, sendo muito mais que a mera transposição de informação de uma língua para outra, a tradução passou a ser vista como um campo de criação em que a travessia entre universos linguísticos é uma oportunidade para introduzir o estranhamento que inquieta e transforma, inclusive na literatura.

Tânia Franco Carvalhal, em *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada* (2003), utiliza-se da definição de tradução dada por Sherry Simon (1992), para ressaltar a importância de se respeitar a alteridade e as particularidades no ato de traduzir. Vejamos a definição: “Tradução é não somente a apropriação prévia de textos existentes em uma forma de sucessão vertical; é a materialização de nossa relação com o outro, a experiência – através da linguagem – do que é diferente” (SIMON²⁰, 1992 *apud* CARVALHAL, 2003, p. 243). A definição de tradução de Simon é, pois, um

²⁰ SIMON, Sherry. The language of cultural difference: figures of alterity in Canadian translation. In: VENUTI, Lawrence. *Rethinking translation: discourse. Subjectivity, ideology*. London: Routledge, 1992.

complemento daquela proposta por Berman (2007). É no reconhecimento do Outro, na alteridade, que a tradução se materializa.

Em artigo intitulado “A tradução literária” (1993), Carvalhal explica que toda tradução literária é um ato criativo, pois transfere para uma determinada tradição literária uma obra escrita em outro idioma, e acrescenta que essa transposição é contextual, por ser uma prática de produção textual paralela à própria criação literária. A autora afirma que a tradução literária torna-se uma das possíveis versões do texto original, pois o texto traduzido não precisa ser uma cópia, em outra língua, do texto original, mas uma das possíveis concretizações de uma das possibilidades que aquele texto propicia, ou seja, todo texto traz em si as suas prováveis traduções. Carvalhal explica:

A tradução é assim uma das leituras possíveis do texto, a realização de suas potencialidades. Por isso estamos no terreno da dialética do mesmo e do outro. Podemos pensar que todo texto traduzido é um texto reescrito mas é também um texto a reescrever, pois ele permitirá sempre outras versões. Nisto, a meu ver, reside a riqueza do procedimento da tradução literária, a de tornar real a potencialidade que o texto original tem de ser outro. Ao ser traduzido, o texto encontra uma outra forma de ser, uma nova *Gestalt* que não o altera mas, ao contrário, o enriquece. Traduzido, por vezes o texto tem uma fortuna crítica em outras literaturas que se assemelha ou supera seu destino na literatura original. É o caso, por exemplo, do *Rubaiyyat*, traduzido por Edward FitzGerald, dando em língua inglesa uma ressonância que um obscuro poeta persa não poderia supor receber no mundo inteiro. [...] Sabemos que as traduções constituem um setor importante das trocas culturais (CARVALHAL, 1993, p. 50).

Portanto, podemos afirmar que traduzir é interpretar, e o tradutor desempenha o papel crucial de autor, que resgata significados e os transporta para o outro lado – a outra língua, a outra cultura – conectando os dois planos – texto-fonte e texto de chegada – por meio do exercício da alteridade.

Haroldo de Campos cultivou a tradução como criação e como crítica, e seu trabalho como tradutor e teórico da tradução contribuiu muito com os estudos nessa área no Brasil. Na teoria haroldiana, a tradução é concebida como criação e como crítica. Os textos literários, por natureza textos criativos, são impossíveis de traduzir se considerarmos todos os seus aspectos linguísticos, discursivos e culturais. Assim, pode-se dizer que a teoria haroldiana é uma teoria de tradução de textos estéticos, textos estes que mais apresentam desafios para o tradutor.

Desses desafios, surge a hipótese da impossibilidade da tradução, e daí a ideia da recriação, como afirma Campos no ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (2006): “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2006, p. 34). Para endossar a sua tese, Campos cita Paulo Rónai, que, ao tratar da questão da tradução, afirma que a demonstração da impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertiva de que tradução é arte: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatutário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (RÓNAI²¹, 1956 *apud* CAMPOS, 2006, p. 34-35).

Na tradução transcriadora de Haroldo de Campos, a forma como o conteúdo é colocado é de extrema importância, porque é necessário levar em consideração o texto como um todo, pois a forma como ele está constituído também envolve a constituição do sentido. Para melhor explicar a importância da forma na constituição do sentido, Campos analisa a tradução de poesia e a sua complexidade no momento da tradução:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2006, p. 43).

Dessa forma, para Campos (2006), a tradução de textos literários sempre será recriação, ou uma criação paralela. Quanto maior o nível de dificuldade de tradução desse texto, mais sedutor ele será por oferecer mais possibilidades de ser reinventado, já que não se traduz apenas o significado, “*traduz-se o próprio signo*” (CAMPOS, 2006, p. 35, grifo do autor), isto é, sua materialidade: as propriedades sonoras, de imagética visual, tudo o que forma a iconicidade do signo estético, que é, de certa forma, similar àquilo que denota.

²¹ RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

Da assertiva de Campos, pode-se compreender que a tradução, enquanto atividade transcriadora, busca corresponder ao original em relação às suas características fônicas, sintáticas e semânticas mais importantes, sempre num processo de negociação. É na reflexão de Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor* (2011), que Campos baseia sua teoria de tradução como transcrição:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2011, p. 115).

Esse “configurar-se amorosamente na própria língua” faz parte do processo de negociação dos elementos mais importantes a serem mantidos no momento da tradução, como apregoa Campos. Logo, é necessário um olhar crítico do tradutor sob o texto original para poder recriá-lo. Campos cita como exemplo a poesia, mas também destaca exemplos de prosa, que, para ele, também apresentam recursos impossíveis de traduzir. É por isso que se faz necessária a recriação, aplicando-se a teoria da transcrição, porém, sempre tendo a alteridade como princípio básico.

Na impossibilidade de estendermos a discussão por não haver como chegar a uma definição precisa do ato de traduzir, acreditamos ser pertinente concluirmos esta seção trazendo as contribuições de Angela Derlise Stübe Netto. Em artigo intitulado “Traduzir é preciso: reflexões sobre a tarefa do tradutor” (2008), a pesquisadora aborda o tema sob três perspectivas: a tradicional, a contestadora e a discursiva.

Na perspectiva tradicional, traduzir “é permitir que, em outra língua, enxergue-se a mesma cena” (NETTO, 2008, p. 22). De acordo com a autora, as teorias tradicionais da tradução são de cunho linguístico e se valem da metáfora do transporte de sentidos e de formas de uma língua para outra, reduzindo ao mínimo a intervenção do tradutor. Tradicionalmente, concebe-se a tradução como a transmissão do mesmo sentido ou da mesma forma de um original para outra língua, ou seja, tradução literal.

Netto explica que há muitas divergências entre a perspectiva tradicional e a perspectiva contestadora, principalmente no modo de considerar o tradutor e o sentido. Antes invisível e considerado mero mediador de sentidos estáveis, o tradutor passa a ser

visto como produtor do texto. A estabilidade dos sentidos passa a ser questionada, e a noção de fidelidade ao texto original é remodelada, conforme explica Francis Aubert em “A fidelidade no processo e no produto do traduzir” (1989): “expressão em língua de chegada de uma leitura feita em língua de partida por um determinado indivíduo, sob determinadas condições de recepção e de produção” (AUBERT, 1989, p. 115).

Na perspectiva discursiva, a tradução não é mais vista apenas como tarefa linguística, uma vez que sua relação com a história, com a ideologia e com sujeitos socialmente situados e heterogeneamente constituídos é levada em consideração, isto é, a tradução é compreendida como interpretação, e o tradutor, agora também sujeito, busca sentidos, não os atribui.

A seguir, apresentamos uma reflexão sobre a tarefa do tradutor, antes um leitor, buscando dar visibilidade ao seu trabalho.

1.3 A tarefa do tradutor/leitor

Pelo que expusemos até aqui, torna-se perceptível que a tradução é sempre um desafio e requer muita responsabilidade do tradutor, principalmente quando se trata de tradução literária. Desde os primeiros estudos sobre tradução, a impossibilidade de traduzir palavra por palavra já era mencionada.

Em seu manual sobre como traduzir bem de uma língua para outra, Étienne Dolet (1540) estabelece cinco princípios básicos que todo bom tradutor deveria seguir, inclusive evitar a tradução palavra por palavra:

- (1) O tradutor deve entender bem o sentido e o significado do texto original, embora ele tenha liberdade para esclarecer obscuridades.
- (2) O tradutor deve ter domínio tanto da língua fonte como da língua de chegada.
- (3) O tradutor deve evitar a tradução palavra por palavra.
- (4) O tradutor deve usar recursos discursivos que são de uso comum.
- (5) O tradutor deve escolher e organizar as palavras apropriadamente de forma a produzir o efeito desejado.²²

²² (1) The translator must fully understand the sense and meaning of the original author, although he is at liberty to clarify obscurities. (2) The translator should have a perfect knowledge of both SL and TL. (3) The translator should avoid word-for-word renderings. (4) The translator should use forms of speech in common use. (5) The translator should choose and order words appropriately to produce the correct tone (DOLET, *apud* BASSNET, 2002, p. 61).

Se resumirmos os princípios de Dolet, chegaremos a um único princípio básico: o tradutor deve ser também autor, recriando e adaptando o texto-fonte de forma que este faça sentido na outra língua, respeitando a alteridade.

Segundo Bassnett (2002), a visão de Dolet é reiterada por George Chapman (1559-1634), o grande tradutor de Homero. Chapman afirma que o trabalho de um tradutor habilidoso e confiável é observar as orações, figuras e formas de discurso propostas pelo autor a ser traduzido – seu verdadeiro sentido – e depois fazer os ajustes necessários para que a tradução seja possível e tenha sentido. Para tanto, o tradutor deve evitar a tradução palavra por palavra, buscando alcançar a essência do texto original e, sempre que possível, não tomar como base outras versões traduzidas do mesmo texto.

Percebemos que desde os primeiros estudos sobre o tema, a tradução palavra por palavra é vista como inviável, devendo ser evitada. Essa ideia ainda prevalece entre estudiosos e tradutores mais atuais, como Octavio Paz, em “Traducción: literatura y literalidade” (1971):

Não digo que a tradução literal seja impossível, mas que não é uma tradução, é um dispositivo, geralmente composto por uma sequência de palavras, para nos ajudar a ler o texto na sua língua original. Algo mais próximo do dicionário do que da tradução, que é sempre uma operação literária.²³

Endossando o argumento de Paz, Rosemary Arrojo, em *Oficina de tradução: a teoria na prática* (2003), aponta a impossibilidade de a tradução ser uma simples transferência de significados estáveis. Citando Jacques Derrida²⁴, ela afirma que:

A tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis; o que é possível – o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução – é, como sugere o filósofo francês Jacques Derrida, “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro” (ARROJO, 2003, p. 42).

Por meio dessas considerações, podemos afirmar que o bom tradutor deve buscar a produção de significados no texto de chegada, significados esses que assumem

²³ No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria (PAZ, 1971, s/p).

²⁴ DERRIDA, Jaques. *Of grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 87.

sentidos específicos quando inseridos em determinado contexto, dada a necessidade de não apenas transpor o texto-fonte para outra língua, mas também de adaptá-lo à cultura de chegada. O tradutor, então, deve ter em mente que está traduzindo um conjunto de sentidos que vai além das questões lexicais e semânticas impostas pela obra original, já que há de se transpor juntamente com a língua as características culturais e sociais. Assim, uma das tarefas do tradutor é fazer a ponte entre as culturas do texto original e do texto traduzido.

Sabemos que a obra literária é plurissignificativa, sendo esta característica indissociável da escrita artística. Para traduzir, é necessário antes ler e interpretar os vários significados presentes na obra a ser traduzida, desde a escolha do narrador em primeira ou terceira pessoa, até a escolha de uma palavra em detrimento de outra, cujos significados ou valores semânticos se assemelham. Por isso, o tradutor é antes um leitor e a sua tradução sempre estará impregnada da sua interpretação.

Apesar de a concepção da tarefa do tradutor ser antiga, somente a partir da década de 1970 os estudiosos da Tradução se debruçam sobre as questões que dizem respeito ao estatuto do tradutor e seu lugar de fala no texto, que ainda hoje se reduz ao autocomentário crítico do tradutor e sua presença nos paratextos das obras. Esses remetem às relações entre a obra e o sistema literário que a originou e o sistema literário que a recebe. Lawrence Venuti, em *The translator's Invisibility: a history of translation* (2004), discute essa questão, afirmando que o tradutor não pode ser invisível no processo tradutório.

Venuti relaciona a invisibilidade do tradutor a dois fenômenos determinantes: o primeiro é o efeito ilusionista do discurso, isto é, a manipulação da língua pelo tradutor. O segundo fenômeno é a prática de avaliar as traduções baseando-se em outras, eventualmente das mesmas obras, que foram feitas antes e que são consideradas modelos. Essas traduções, independente de ser prosa ou poesia, ficção ou não ficção, explica Venuti, são consideradas de boa qualidade pelas editoras, críticos e leitores em geral, quando são de fácil leitura, quando há ausência de traços linguísticos ou estilísticos da língua de chegada, dando a impressão de que o novo texto reflete a personalidade do autor, ou a essência do texto original, ou seja, “a tradução não é de fato uma tradução, mas o original”.²⁵ Essa ilusão, a *falsa originalidade* (grifo nosso) da

²⁵ The translation is not in fact a translation, but the original (VENUTI, 2004, p. 1).

obra traduzida, é que torna o tradutor invisível. Nessa perspectiva, quanto mais fluente for a tradução, maior será a invisibilidade do tradutor, e, conseqüentemente, maior a visibilidade do autor e de sua obra. De acordo com Venuti, o conceito de autoria de uma obra traduzida implica duas desvantagens para o tradutor:

Por um lado, a tradução é definida como uma representação de segunda mão: apenas o texto-fonte pode ser original, enquanto a tradução é derivativa, falsa, potencialmente uma cópia falsa. Por outro lado, é exigido que seja apagado o status de segunda mão da tradução por meio de um discurso transparente, produzindo a ilusão da presença autoral onde o texto traduzido possa ser tomado como original.²⁶

A crença de que o tradutor deve ser invisível para que a obra traduzida seja de qualidade é paradoxal, já que a tradução é um processo de decisões interpretativas que exige a intervenção ativa do tradutor. Nesse sentido, ilustrando esse paradoxo que acreditamos existir, Berman (2002) afirma que o tradutor é ao mesmo tempo escritor, gênio criador, erudito e crítico. Seu papel é captar a unicidade do original, sendo ela definida como

sua “expressão”, seu “tom”, sua “particularidade”, seu “gênio” e sua “natureza”. São todos termos que se referem, na verdade, mais a um indivíduo do que a uma obra: *mas a obra é agora definida como um indivíduo*. É essa obra-indivíduo que o gênio criador deve traduzir [...] e que não deve comportar nenhum *embelezamento*: com efeito anularia todo o sentido de tal captação. Trata-se de mostrar a obra “tal como ela é” e tal como ela pode ser “para nós” (o que é menos claro). Movimento no qual estão implicadas a crítica, a história e a filologia. A fidelidade à individualidade da obra é imediatamente produtora de alargamento linguístico e cultural (BERMAN, 2002, p. 76-77, grifo do autor).

Ora, como pode ser o tradutor escritor e gênio criador, se ele deve mostrar a obra sem embelezamentos, tal como ela é? Isso não é tirar a sua autonomia, a sua visibilidade, o seu papel primeiro de leitor e intérprete?

²⁶ On the one hand, translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author's personality or intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy. On the other hand, translation is required to efface its second-order status with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original (VENUTI, 2004, p. 7).

Talvez Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, em “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010)²⁷, tenha lançado luz sobre a questão ao afirmar que a tarefa do tradutor é fornecer ao seu leitor o mesmo sentimento, as mesmas emoções, as mesmas imagens e a mesma fruição que a obra original lhe proporcionou. Isso equivaleria dizer que o tradutor deve aproximar seu autor e seu leitor, propiciando ao último, no conforto da sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro. Para tanto, na concepção de Schleiermacher, há dois caminhos para que esse intuito seja alcançado:

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57).

Na primeira hipótese, o tradutor se esforça para que o seu conhecimento da língua da obra original seja posto a serviço do leitor, levando-o a crer que a obra traduzida é original. O tradutor busca transmitir aos seus leitores as mesmas impressões que ele teve da obra enquanto leitor, guiando-os até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho, já que é o lugar do Outro. Essa seria a tradução estrangeirizante. Na segunda hipótese, Schleiermacher concebe a tradução domesticadora: trata-se de uma tradução mais elaborada e exige muito mais habilidade do tradutor, pois ele passa a fazer o papel do autor; porém, um autor que, tendo conhecimento da língua para a qual a sua obra será traduzida, não precisa de um tradutor, passando a ser ele mesmo o autor e tradutor do seu texto, ou seja, ele traduz um autor como se esse mesmo autor tivesse escrito na língua de chegada. Schleiermacher afirma que não há como ficar no meio termo das duas hipóteses, já que isso resultaria em uma tradução pouco confiável.

Em seu artigo “O tradutor como mediador cultural” (2010), Paulo Henriques Britto critica o tradutor alemão por ter concebido hipóteses tão absolutistas, e declara:

Na verdade, a própria ideia de que seria possível fazer uma tradução totalmente domesticadora ou totalmente estrangeirizante não pode ser levada a sério. Pois uma tradução totalmente domesticadora seria na verdade algo

²⁷ Ensaio escrito em 1838. Traduzido por Celso R. Braidão em 2010.

que não é mais uma tradução: isto é, uma adaptação. Por outro lado, é difícil imaginar o que seria uma tradução totalmente estrangeirizante; [...] (BRITTO, 2010, p. 136).

Nas hipóteses colocadas pelo tradutor alemão, enxergamos mais um paradoxo: Schleiermacher acreditava que para cumprir o objetivo da tradução, deveria haver uma estranheza de natureza gramatical, semântica ou estética. Por estranheza, entendemos vestígios da língua e da cultura do texto original, o que foge, portanto, do que ele postulou em suas hipóteses.

Diante do exposto, ainda não temos uma resposta efetiva para a tarefa do tradutor. Voltemos, então, a considerar as perspectivas teóricas apresentadas na seção anterior.

Na perspectiva tradicional, a tarefa do tradutor é produzir um texto o mais fiel possível ao original. Em outras palavras, o tradutor deve reproduzir o original em outro código, ficando invisível. A subjetividade do tradutor é permitida de forma equilibrada, porém ela é vista como empecilho para a tradução ideal (NETTO, 2008).

Na perspectiva contestadora, a tarefa do tradutor não é mais de mero mediador entre duas línguas e culturas. Ele passa a ser leitor e agente: ele lê e interpreta, e não é fiel ao texto original, mas àquilo que ele considera ser o texto original, a partir de sua leitura da obra. O contexto cultural, ideológico e político, no qual o tradutor está inserido, não pode ser ignorado na tradução (BERNMAN, 2002).

Já na perspectiva discursiva, o tradutor se posiciona como sujeito do discurso, sendo que esse posicionamento se sustenta a partir da ilusão de autonomia e de unidade do discurso e de si próprio, enquanto sujeito. Assim o papel do tradutor é de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz (ARROJO, 2003; NETTO, 2008).

Entre as complexidades que o ato tradutório envolve, estão as questões referentes à manutenção do sentido, dos efeitos da mensagem e, principalmente, o papel ativo do tradutor como leitor e como intérprete, sendo aí que reside a sua criatividade em transpor a obra original, segundo Susana Kampff Lages, em “A tarefa do tradutor e seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade” (1988), “para um novo contexto histórico e linguístico; isto é, [o tradutor] deve reescrever o texto numa outra língua para um novo público leitor, que tem necessidades,

desejos e uma história diversos daquele a quem se dirigia o texto original” (LAGES, 1988, p. 84).

Tendo em vista as ideias dos teóricos aqui mencionados, podemos afirmar que a tarefa do tradutor é uma tarefa sem fim, porque a tradução ideal jamais é alcançada. Parafraseando Berman (2007), o papel do tradutor é propiciar, por meio da escrita, uma relação de alteridade com o Outro, fazendo com que suas impressões sejam a mediação (ou ponte) com o que é estrangeiro.

Neste capítulo, procuramos apresentar os principais pontos que devem ser considerados no processo tradutório, além da reflexão sobre as dificuldades de transpor um texto literário de uma língua para outra, devido às diversas particularidades que o permeiam, como, por exemplo, o contexto social e histórico em que o texto foi produzido.

No segundo capítulo, desenvolveremos mais as discussões sobre tradução e sociedade, no sentido de estabelecer relações entre *Uma vida em segredo* e *A hidden life*, ou seja, entre os contextos de produção dessas obras, levando em consideração a língua e a sociedade do tradutor, bem como a do autor, contrapondo questões culturais, linguísticas e estilísticas.

Capítulo 2

LITERATURA COMPARADA E TRADUÇÃO LITERÁRIA: INTERFACES COM OS CONTEXTOS CULTURAIS DE *UMA VIDA EM SEGREDO* E A *HIDDEN LIFE*

A tradução não é apenas uma questão de palavras:
é uma questão de tornar inteligível toda uma cultura.

Anthony Burgess

Esta pesquisa foi motivada pela leitura em língua inglesa de *A hidden life*, já sendo do nosso conhecimento o texto-fonte, *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado.

Causou-nos estranhamento a linguagem formal empregada na tradução, como se ocorresse a descaracterização da personagem central – prima Biela. A partir daí, passamos a nos questionar até que ponto o texto traduzido deve reconstituir o texto-fonte, e se seria pertinente realizar uma pesquisa que tivesse como tema o estudo comparado entre o texto original e o texto traduzido.

Neste capítulo pretende responder, pelo menos em parte, a esses questionamentos, e outros já apresentados no primeiro capítulo desta pesquisa: é possível ler literatura sem nos questionarmos se os fenômenos linguísticos e culturais são traduzíveis? O tradutor, enquanto leitor, na sua dimensão interpretativa, pode ser agente influenciador no ato tradutório? Qual o lugar do autor, do tradutor e do leitor no texto de chegada? O tradutor é autor?

Na sequência, apresentamos o que já se discutiu em literatura comparada, e como o leitor, o tradutor e contexto histórico e cultural cooperam para a alteridade do texto traduzido.

2.1 Literatura Comparada e tradução literária

Em “Reflections on comparative literature in the twenty-first century” (2006), Susan Bassnett deixa claro que as origens da Literatura Comparada no início do século XIX mostram uma relação desconfortável entre as ideias abrangentes acerca de literatura e as literaturas nacionais emergentes. As tentativas de definir literatura comparada, tendenciosamente, se concentravam em questões de fronteiras nacionais ou linguísticas. Para conferir autenticidade a um tema, a atividade de comparação tinha que ser baseada em uma ideia de diferença: textos ou escritores ou movimentos deveriam ser comparados entre fronteiras linguísticas, e essa visão durou muito tempo.

No século XX, os estudos em Literatura Comparada que buscavam ler literatura transnacionalmente em termos de temas, movimentos, gêneros, períodos e história ficaram desatualizados e precisaram ser repensados à luz da escrita que estava sendo produzida em culturas emergentes. A Literatura Comparada, portanto, passou para uma dimensão politizada, mas se perdeu no seu caminho na tentativa de determinar como a comparação deveria ocorrer. Bassnett (2006) afirma que esse fato atingiu particularmente a chamada escola francesa de literatura na primeira metade do século XX. Em outros lugares, notadamente nos Estados Unidos, os comparatistas optaram por uma abordagem mais ampla, sendo a Literatura Comparada definida, de forma imprecisa, como estudos comparativos entre qualquer tipo de texto.

Ainda de acordo com Bassnett (2006), os estudos comparatistas só começam a ter sentido quando o papel do leitor é levado em consideração, isto é, quando o ato de comparar acontece no próprio processo de leitura, em vez de ser estabelecido *a priori* pela delimitação da seleção de textos específicos. A autora frisa que a leitura deveria levar em consideração o contexto histórico em que o texto foi escrito, pois isso poderia mudar radicalmente a leitura e alterar toda a noção de comparação. Ela exemplifica a importância do contexto no processo de leitura e comparação, citando as traduções de Ezra Pound²⁸ da poesia chinesa que resultou na obra *Cathay*. O significado dessa tradução encontra-se na forma como os poemas foram lidos quando eles surgiram e no momento histórico em que foram publicados. A princípio, a intenção de Pound era apenas traduzir antigos poemas chineses, mas a forma como ele os leu e interpretou transformou-os em poemas extraordinários de guerra. O impacto desses poemas foi tal que eles serviram de inspiração para uma nova geração de poetas, ao mesmo tempo em que se tornaram referência para futuros tradutores.

Bassnett acrescenta que *Cathay*, por se tratar de uma tradução interlingual, também é um ótimo exemplo de como a tradução pode servir à renovação e inovação literária:

Essa é uma das maneiras pelas quais a pesquisa de estudos de tradução tem servido à Literatura Comparada; uma vez que a tradução era marginalizada dentro da Literatura Comparada, agora é reconhecido que a tradução tem desempenhado um papel vital na história da literatura e que grandes períodos

²⁸ Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972). Poeta modernista inglês, autor de *Cathay* (1915), coletânea de poemas chineses clássicos.

de inovação literária tendem a ser precedidos por períodos de intensa atividade tradutória.²⁹

Assim, *Cathay* tornou-se objeto de estudo da Literatura Comparada, provando que os estudos comparados devem ter por base o leitor, o contexto e a tradução, na perspectiva de que ler é traduzir.

No Brasil, os poetas concretistas de 1956, no desejo de mudar a orientação poética da época, debruçaram-se paralelamente sobre a tarefa continuada e intensiva de traduzir (CARVALHAL, 2003). Sobre essa prática, Haroldo de Campos explica que, por meio dela, os poetas “tinham presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias quanto à função da crítica – e da crítica via tradução – como ‘nutrimento do impulso’ criador” (CAMPOS, 2006, p. 42).

Patrícia Lessa Flores da Cunha, em “Literatura comparada e tradução: releituras e recriações culturais” (2005), reafirmando a tese de que a Literatura Comparada deve levar em conta o leitor e o contexto de produção da leitura, cita George Steiner³⁰:

Para mim, a Literatura Comparada é, na melhor das hipóteses, uma arte de ler rigorosa e exigente, um estilo de ouvir ou ler atos de linguagem que privilegiam certos componentes desse ato. Esses componentes não são negligenciados em qualquer modo de estudo literário, porém na Literatura Comparada eles são privilegiados (STEINER, 2001 *apud* CUNHA, 2005, p. 104).

Cunha (2005) explica que entre os componentes aos quais Steiner se refere estariam os estudos das linguagens, em suas fontes históricas e linguísticas, fonte vasta de estudos para os estudos comparados. Por conseguinte, a tradução readquire significado e valor, e passa a ser vista como fonte de diálogo intrínseco para o levantamento e relacionamento de ideias.

Assim, no final do século XX, alguns teóricos passam a cogitar a substituição dos estudos de Literatura Comparada pelos Estudos da Tradução, tendo como justificativa que a tradução é a motivação para o exercício da atividade literária, e campo fecundo de investigação da Literatura Comparada. Segundo Cunha:

²⁹ This is one of the ways in which translation studies research has served comparative literature well; whereas once translation was regarded as a marginal area within comparative literature, now it is acknowledged that translation has played a vital role in literary history and that great periods of literary innovation tend to be preceded by periods of intense translation activity (BASSNETT, 2006, p. 8).

³⁰ STEINER, G. O que é Literatura Comparada? In: _____. *Nenhuma palavra desperdiçada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

Não deixa de ser interessante constatar que, para Steiner, às vésperas do novo século e milênio, ainda não são “o envolvimento continuado com diferentes línguas, o interesse pela recepção e pela influência de textos e a atenção a analogias e variações temáticas” os fatores que determinam a especificidade dos estudos literários comparatistas (CUNHA, 2005, p. 104).

A despeito de qualquer ideia contrária sobre a evolução do papel da tradução nos estudos comparatistas, como a de Steiner (2001), desde as duas últimas décadas do século XX, os estudos da tradução tiveram um desenvolvimento extraordinário. Segundo Walter Carlos Costa, em “Estudos da tradução e literatura comparada: conflito e complementaridade” (2015), a disciplina Estudos da Tradução foi fundada, principalmente, por pesquisadores oriundos dos estudos literários. No início, a relação com a Literatura Comparada foi complexa, marcada por uma relação conflituosa, porém de complementaridade. O autor afirma que a Literatura Comparada, por ser uma disciplina bem estabelecida, primeiro ignorou os estudos da tradução, porém, nos últimos anos, tem havido uma crescente abertura para a tradução, em geral, e para os Estudos da Tradução como disciplina.

A noção de complementaridade colocada por Costa (2015) é explicada por Cunha (2005). De acordo com a autora, a tradução permite a exploração e a formulação de emoções e conceitos que não seriam possíveis experimentar ou vivenciar sem o ato tradutório. Dessa forma, a tradução amplia as fronteiras linguísticas e culturais, de forma coletiva e individual, passando a ser uma forma revitalizada e revitalizante da linguagem e do significado. Cunha conclui que a tradução é

[...] um ato de formulação crítica, enquanto poderoso instrumento de indagação textual. Uma vez que traduzir envolve leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescritura), realiza-se enquanto crítica, porque pressupõe reflexão, com subsequente rearranjo do reflexo da realidade (CUNHA, 2005, p. 105).

A autora recorre aos postulados de dois grandes estudiosos, já citados nesta pesquisa, para embasar a sua afirmação: Walter Benjamin (2011) e Haroldo de Campos (2006). Benjamin postula que a crítica e a tradução desestabilizam o original, na medida em que recanonizam, sendo procedimentos paralelos e hermenêuticos para a compreensão do objeto literário. Carvalhal (2003), ao analisar alguns poemas do poeta

italiano Leopardi, traduzidos por Theodemiro Tostes (1964), concluiu que o tradutor atua como leitor crítico e que traduzir é um exercício hermenêutico: interpretar para compreender, já que traduzir implica “entender o texto original em todas as suas modulações significativas” (CARVALHAL, 2003, p. 226). Já para Haroldo de Campos (2006), toda tradução é crítica, uma vez que para ele não se pode traduzir a linguagem de um texto, mas sim o que é não-linguagem, e traduzir torna-se, então, a forma mais aberta de ler e interpretar.

Carvalho também nos lembra que, num sentido lato, a leitura é ato de traduzir, já que ler “é transferir, reconhecendo uma alteridade” (CARVALHAL, 2003, p. 221). Sobre a aproximação entre leitura e tradução ela cita Salas Subirat, tradutor de James Joyce para o espanhol, o qual afirma que traduzir é a forma mais atenta de ler. A aproximação entre essas práticas literárias evidencia que a tradução não pertence apenas ao estudo da recepção de um autor e sua obra em outras línguas, mas ao próprio estudo da literatura.

Pelo exposto, a tradução, vista como interpretação e releitura, seja no âmbito linguístico ou cultural, evidencia a importância da tradução literária como fonte de estudos comparativos com a obra original, sendo ela própria, enquanto (re)criação, campo fértil para os estudos literários. Assim, de acordo com Carvalho (2003), não há dúvidas de que a tradução alimenta a criação literária:

Isso ocorre tanto na perspectiva de que as traduções literárias enriquecem os sistemas que integram como também o trabalho individual do escritor. André Gide dizia que todo escritor devia traduzir pelo menos uma obra de literatura estrangeira para sua própria literatura, uma obra com a qual seu talento e seu temperamento tivessem particular afinidade, com o objetivo de enriquecer o sistema literário a que pertencesse. Octavio Paz se refere a ‘uma contínua e mútua fecundação’ entre escritor e obra traduzida, citando os casos de Baudelaire e de Pound (CARVALHAL, 2003, p. 223-23).

Portanto, a tradução literária contribui para alterar de maneira profunda as normas estéticas em curso, introduzindo um autor consagrado em outro sistema literário. Posta dessa forma, a tradução é uma forma de reconhecimento literário e reforça a ideia de que a tradução de um texto dificilmente é independente do sistema que a acolhe. Isso posto, Carvalho (2003) tece considerações muito importantes sobre a tradução literária: a primeira, é que toda tradução literária pode se converter em seu outro. Ou seja, um

texto traduzido remete constantemente ao anterior; uma tradução é somente uma das possíveis versões do original. A segunda consideração é que a questão fundamental colocada pela tradução literária é a alteridade e não a semelhança. A tradução concretiza uma das possibilidades que um dado texto permite ser, ou seja, todo texto traz em si muitas possíveis traduções. Por último, ela afirma que uma tradução é uma das possíveis leituras de um texto, daí dizer que estamos no terreno da dialética do mesmo e do outro.

Diante do exposto, é possível afirmar que toda tradução é um texto reescrito, que também é um texto a ser reescrito. Exemplificamos com *Uma vida em segredo* e suas traduções para o inglês e para o alemão. O texto original foi interpretado por diferentes tradutores/leitores, cada um tendo em mente a cultura, o contexto e as especificidades linguísticas da língua de chegada. A partir desses dados, coube aos tradutores a difícil tarefa de eleger quais técnicas tradutórias atenderiam melhor aos seus projetos de tradução. As duas traduções, cada uma com suas especificidades e originadas do mesmo texto, são dois novos textos, daí o termo transcrição e a concepção de que o tradutor também é um autor. Assim, o grande valor da tradução literária é que ela torna real a potencialidade que o texto original tem de ser outro. Tudo isso pode ser assim resumido:

A tradução é um procedimento que permite ao texto sempre uma nova versão, um novo destino junto a leitores inicialmente não previstos, uma transposição no tempo e no espaço que lhe assegura o prolongamento. O texto traduzido é ainda o mesmo e já é outro. Daí a intervenção, no processo realizado, do componente intervenção/recriação. Traduzir é, portanto, recriar numa operação que transporta as intenções primeiras, fazendo-as ressurgir com vitalidade no novo código que as abriga (CARVALHAL, 2003, p. 229).

Via de regra, a tradução não é estudada como texto literário, ela é vista como intermediária nas trocas e intercâmbios culturais, e é por esse motivo que ela se torna importante nos estudos comparatistas. Importante resaltar que, mesmo quando um texto é lido na língua original em outras culturas, ele não passa a integrar aquele sistema literário enquanto não for traduzido. Dessa forma, “a tradução tem papel decisivo na transmissão das influências literárias” (CARVALHAL, 2003, p. 230). A tradução também acrescenta algo novo ao sistema literário para o qual o texto foi traduzido, e pode não funcionar da mesma forma que na literatura original.

A partir das leituras dos autores consultados para discorrermos brevemente sobre Literatura Comparada, tradução e cultura, percebemos que os estudos comparatistas e as teorias da tradução valem-se dos estudos culturais, visto que o pluralismo que caracteriza esses estudos se fazem presentes, cada vez mais, nos estudos da tradução, envolvendo, conseqüente, os estudos comparados. De acordo com Sandra Bermann, em “Comparative literature and translation: some observations” (2010), a Literatura Comparada passa por uma fase de transformações, dando lugar de destaque para a tradução e seus estudos e, conseqüentemente para o tradutor, agente mediador entre culturas e provedor de novas trocas culturais entre comunidades que falam línguas diferentes.

Terminamos esta seção, sintetizando o elo entre Literatura Comparada, tradução e cultura, com o pensamento de Bermann (2010):

Repensar a tradução no século XXI pode, eu acredito, refinar e ampliar nossas visões sobre leitura e crítica comparadas. [...] uma maior atenção para o fenômeno da tradução criaria um modo particular de leitura, linguístico e textual, em que a prática da tradução seria entendida como um fenômeno tanto local, como global; [...] Tal abordagem baseada na perspectiva da tradução [...] poderia instrumentalizar a Literatura Comparada para desempenhar um papel fundamental na abertura e democratização nos estudos literários hoje.³¹

Em outras palavras, Bermann nos diz que devemos ler do mesmo modo que se traduz, isto é, tendo como referência o contexto situacional do texto, o que implica considerar o aspecto cultural. Isso, indubitavelmente, produz uma leitura detalhada e perspicaz, produzindo uma nítida consciência do Outro, que é o primeiro passo para o reconhecimento desse Outro, seja ele o indivíduo, o povo, a cultura, e ainda, o próprio texto traduzido.

A partir da próxima seção, faremos, de forma gradativa, a ponte entre as teorias apresentadas e o nosso objeto de estudo, focando na questão da tradução de *Uma vida em segredo*, considerando aspectos gerais da obra em seu contexto cultural. Além do

³¹ Rethinking translation in the twenty-first century, can, I believe, refine and extend our views of comparative reading and criticism. [...] a heightened attention to translation might foster a textually and linguistically particularized mode of reading, one in which translation practice is understood as both local and global [...]. Such a translation-inflected approach [...] could prepare comparative literature to play a particularly open and democratizing role in literary studies today (BERMANN, 2010, p. 15).

suporte teórico, utilizaremos trechos da entrevista com o tradutor, Edgar H. Miller. Na sequência, no capítulo 3, focaremos na construção identitária da personagem principal, Biela, e a sua possível descaracterização, levando em consideração os contextos de produção da narrativa original e sua versão em língua inglesa, *A hidden life*.

2.2 *Uma vida em segredo e A hidden life: tradução e recepção crítica*

A tradução de *Cathay* e o início da prática tradutória pelos poetas concretistas no Brasil (CARVALHAL, 2003) são bons exemplos que comprovam a dedicação de grandes poetas da literatura ocidental à tradução, contribuindo para o reconhecimento de seu papel de mediadores entre diferentes culturas. Enfatizando que o campo de estudos comparatistas se definia no âmbito dos estudos da tradução – associados aos da recepção da obra, George Steiner afirma: “A questão de traduzir tem primordialidade em Literatura Comparada e é o que a liga ao que eu considero como uma segunda meta nesses estudos: a disseminação e a recepção das obras literárias através dos tempos e lugares” (STEINER³², 1995 *apud* CARVALHAL, 2003, p. 236).

Na concepção de Carvalhal, a partir da perspectiva de Steiner, o estudo de recepção comparada, que é a análise da repercussão de um autor em contextos culturais diferentes, é profícuo. Ela alerta que nos estudos de recepção comparada é necessário distinguir aqueles que se preocupam com a análise das formas explícitas de recepção e “têm sua atenção centrada nas condições de compreensão e da interpretação da obra [daqueles] que tendem às formas implícitas, mais complexas e criativas, que são tratadas como processos intertextuais de produção literária” (CARVALHAL, 2003, p. 250), sendo o primeiro de natureza quantitativa, e o outro, de natureza estética e qualitativa.

Como já vimos, ao perder seu *status* de tarefa secundária e ser entendida como um ato de leitura, a tradução passa a ser primordial no processo de interpretação de uma obra literária no âmbito dos estudos comparados. O estudo comparado entre uma obra e sua tradução considera não somente os processos linguísticos envolvidos na tradução, mas também a recepção da obra traduzida. Como destaca Berman (2007), a disseminação e a recepção das obras literárias através dos tempos e lugares favoreceu a

³² STEINER, George. *What is Comparative Literature*. Clarendon Press: Oxford, 1995.

ligação com a crítica e a tradução, um pacto que “se tornou consubstancial ao ato de escrever” (BERMAN, 2007, p. 23).

Ao favorecer o incremento dos estudos comparatistas, os estudos da tradução ampliaram seu campo de ação e, conseqüentemente, possibilitaram a investigação das flutuações da imagem de um escritor e de sua obra a partir da recepção em outras culturas. No caminho inverso, também possibilitou o estudo das modificações que um texto traduzido introduz em outra tradição literária.

Vejamos, então, como se deu a recepção de *Uma vida em segredo* à época de sua publicação, no Brasil, e a de *A hidden life*, nos Estados Unidos.

2.2.1 Recepção crítica de *Uma vida em segredo*

No segundo semestre de 1964, Autran Dourado publica *Uma vida em segredo*, pela editora Civilização Brasileira. Em sua tese de doutorado, “Memórias de um escritor bem-comportado: Autran Dourado” (2015), Ana Cecília Agua de Melo revela detalhes de como a crítica recebeu a novela. No mês de outubro daquele ano, o amigo Otto Lara Resende comenta com Fernando Sabino sobre o aparecimento da “novelinha” do amigo de Autran Dourado. Apesar dos comentários de que se tratava de uma novelinha, nos anos seguintes à primeira publicação o livro ganhou o apreço do público e de críticos como Assis Brasil, João Alexandre Barbosa e Fausto Cunha.

Ainda no ano em que *Uma vida em segredo* foi publicada, Assis Brasil registra, já no título de seu artigo, “Uma obra-prima da novela” (1964), que a história de prima Biela consagraria Autran Dourado como um dos grandes escritores brasileiros:

Atinge Autran Dourado com a sua novela *Uma vida em segredo*, o ponto mais alto de sua arte, já plenamente depurado, já plenamente maduro. [...]. *Uma vida em segredo* é, sem dúvida, a consagração de um escritor dedicado à sua arte, humilde e trabalhador. Esta novela é uma novela que denuncia um artista e seu artesanato, o seu amor pela literatura, pelos homens, pela vida – sejam as coisas menores ou mais mesquinhas (BRASIL, 1964, p. 21).

Para João Alexandre Barbosa, em “As rês da criação” (1965), *Uma vida em segredo*, apesar de ser uma novela, representa um marco do romance psicológico na literatura brasileira, pois Autran Dourado apresenta uma narrativa diferenciada com rigor e superioridade evidentes sobre a maioria dos romances ditos psicológicos da

literatura moderna brasileira, até então publicados. O crítico justifica a sua opinião dizendo que, para uma literatura frequentemente horizontal, como é a brasileira, é importante “o aparecimento de uma novela em que se procura a verticalização dos significados humanos que possam estar contidos, ainda que ‘em segredo’, numa personalidade” (BARBOSA, 1965, p. 31).

Em “Autran Dourado, criar uma personagem” (1973), artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Fausto Cunha resume de maneira singular o estilo ímpar de Autran Dourado – a sua escrita sensível e poética – destacando a riqueza da narrativa de *Uma vida em segredo*:

A história de Biela, que Autran Dourado nos conta em *Uma vida em segredo*, pertence a essa misteriosa família de relatos pela mão de sensitivos. Nela Autran Dourado alcançou um tom, uma fluência que não estão em nenhum de seus outros livros, mais ambiciosos que a novela. E é esta, desde a sua primeira publicação, que vem angariando para Autran os admiradores mais sinceros, é Biela quem, pouco a pouco, vai crescendo na galeria de personagens que ele criou e é *Uma vida em segredo* o livro de Autran que tem merecido essa designação rara em nossa ficção, a de obra-prima (CUNHA, 1973, p. 48).

Apesar da boa receptividade da novela, a crítica não demorou a fazer ligações entre Biela e Félicité, personagem de *Un coeur simple* (1877), de Gustave Flaubert, pois ambas são moças entregues a um destino marcado pelo alheamento, pela sequência de perdas e substituições afetivas e infelizes no amor. A respeito das semelhanças entre as narrativas, Temístocles Linhares, em “Em torno de uma novela” (1965), afirma em tom irônico que ao ler *Uma vida em segredo* não pôde deixar de fazer ligações com *Un coeur simple*, mesmo não crendo que Autran tivesse lido a novela francesa:

Vejo alguma coisa de flaubertiano nesta novela. Alguma coisa que me faz vir à memória uma pequena novela do autor de “Madame Bovary”. Não creio que o autor a tenha lido. Hoje não se lê muito Flaubert. Essa novela, aliás, é uma pequena obra-prima e chama-se “Um coeur simple” (LINHARES, 1965, p. 10).

Melo (2015) cita outro crítico literário que endossou, com a mesma ironia, a crítica ácida de Linhares. Wilson Martins³³ escreveu: “O grande elogio e a mais séria

³³ Martins, Wilson. Vir a ser. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 3 abr. de 1965.

reserva que se podem fazer à novela do sr. Autran Dourado é que ela nos pareceria muito mais interessante se Flaubert não houvesse escrito *Un coeur simple*”.

Anos depois, em 1977, *Uma vida em segredo* já estava na sua sétima edição, publicada pela Difel, trazendo o apêndice “História de uma história”, onde Autran Dourado descreve como foi o processo de criação da novela. Sobre a semelhança entre *Uma vida em segredo* e *Un coeur simple*, escreveu Dourado, também em tom irônico:

Pronta a história de prima Biela, me veio a inevitável pergunta. Não seria um plágio inconsciente de Flaubert, da Félicité de *Um coeur simple*, como os críticos mais sagazes ou espertinhos gostam de dizer? Pronta a minha história, só então fui reler a obra-prima flaubertiana. Havia realmente pontos de contato, o que não me espantou nem me afugentou nem me fez reescrever a história [...]. Quanto às influências, que melhor mestre e modelo do que o velho Gustavo? disse o meu mestre imaginário³⁴ [...]. Quanto a similitudes, que podia eu fazer, se tinha minha vida uma prima Rita (aliás Biela desde então) real, se eu não havia inventado a realidade do meu passado por simples literatura? Parafraseando o velho Machado aqui e ali propositadamente nesta história de uma história, não hei de ser eu a trocar os fatos à minha vida só para agradar pessoas que gostam mais de histórias francesas. (DOURADO, 2010, p.126).³⁵

Na mesma edição, Hélio Pólvora, em texto de apresentação intitulado “O segredo de prima Biela” atesta que *Uma vida em segredo* é rica pela profundidade da exploração psicológica ao mostrar os conflitos interiores de Biela, a despeito de sua simplicidade e de seu caráter introvertido. Sobre as semelhanças entre Biela e Félicité, o crítico compara as personagens e diz que as semelhanças entre as duas é consequência dos poucos temas recorrentes na literatura de imaginação que “repetem-se de autor para autor, variando apenas as circunstâncias, o tratamento literário. Amor, morte, medo são temas eternos que condensam situações humanas, a contingência do ser” (PÓLVORA, 2010, p. 10)³⁶.

Apenas três anos após a publicação no Brasil, *Uma vida em segredo* foi traduzida para o alemão (1967), como *Ein Leben im Vergogenen*. Em 1969, *A hidden life*,

³⁴ Duplo e personagem do autor em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976).

³⁵ Publicado originalmente na 7ª edição de *Uma vida em segredo*, pela Difel em 1977. Nesta pesquisa, utilizamos a versão em e-book, da editora Rocco, 2010.

³⁶ Publicado originalmente na 7ª edição de *Uma vida em segredo*, pela Difel em 1977. Nesta pesquisa, utilizamos a versão em e-book, editora Rocco, 2010.

tradução em língua inglesa, foi publicada simultaneamente nos Estados Unidos, pela Alfred A. Knopf, Inc., e no Canadá, pela Random House of Canada.³⁷

A seguir, no intuito de dar visibilidade ao tradutor de *Uma vida em segredo*, apresentamos Edgar H. Miller que, juntamente com Alfred A. Knopf, o fundador e editor da Alfred A. Knopf, Inc.³⁸, foi responsável pela introdução da literatura autrânica na cultura norte-americana e, posteriormente, na inglesa, pois a história de Biela foi a primeira a ser traduzida para a língua inglesa.

2.2.2 *A hidden life: o tradutor e a crítica*

Após várias pesquisas, sem muito sucesso, para encontrar informações sobre o tradutor de *Uma vida em segredo* para a língua inglesa, em fevereiro de 2018, encontrei o perfil de Miller na rede social *LinkedIn*. Imediatamente enviei uma mensagem para ele, relatando sobre a minha pesquisa e a possibilidade de entrevistá-lo. Para minha surpresa, ele respondeu prontamente e marcamos um *vídeo chat* pelo *Skype*, no dia 12 de fevereiro de 2018. Posteriormente, em 16 de agosto de 2018, realizei uma entrevista com Miller, via e-mail, a qual se encontra anexada no final desta pesquisa.

Edgar H. Miller nasceu em 17 de outubro de 1934, em Jellico, Tennessee, Estados Unidos. Estudou jornalismo na Universidade do Tennessee, em Knoxville, onde reside atualmente. Miller iniciou sua carreira como jornalista, em 1955, em um jornal de Knoxville, onde trabalhou durante um ano, antes de entrar para o exército em 1956. Em 1957, a serviço da inteligência do exército americano na Alemanha, ele conheceu sua futura esposa, a brasileira Ghislaine Myriam Costa Ribeiro³⁹. Em 1961, Miller mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar como correspondente da agência de notícias *Associated Press*, onde ficou até 1966. Devido ao seu trabalho, Miller tinha que ler e traduzir notícias de fontes diversas, como jornais, documentos e entrevistas. No entanto, seu primeiro trabalho como tradutor profissional foi *Uma vida em segredo*. A

³⁷ Conforme ficha catalográfica que consta no livro *A hidden life*.

³⁸ Editora fundada em 1915, em Nova Iorque.

³⁹ Apesar de falar português muito bem, Miller nos informou que a colaboração da esposa no processo tradutório de *Uma vida em segredo* foi extremamente importante. Ele traduzia, ela revisava e, quando necessário, sugeria mudanças. Na entrevista, pergunta de número cinco, Miller deu detalhes de como a esposa colaborou no processo de tradução.

experiência como tradutor aconteceu de forma bastante incidental, conforme o relato de Miller.

Durante o golpe de 1964, Miller foi acusado de estar “resistindo à revolução” e foi dada voz de prisão contra ele, quando se encontrava sozinho no escritório da *Associated Press*, em uma noite de domingo. Antes de ser levado, Miller conseguiu telefonar para um amigo que tinha ligações com os militares. Esse amigo era Alfredo Machado, o então proprietário e diretor da Distribuidora Record, uma das maiores empresas de publicação e distribuição de livros do Brasil. Alfredo, por intermédio de um general, conseguiu que Miller fosse liberado depois de muita negociação, e tudo acabou como um mal-entendido. O episódio da detenção de Miller foi publicado em jornais de todo o mundo, inclusive no *New York Times*.

Alfredo Machado era muito amigo de Alfred Knopf, um apaixonado pelo Brasil e pela literatura brasileira. Knopf era amigo de Jorge Amado e já havia publicado alguns de seus livros, e também de outros escritores consagrados como Gylberto Freire e Graciliano Ramos. Quando Knopf pediu para Alfredo que indicasse um profissional para ler e avaliar livros de autores brasileiros para posterior tradução e publicação, ele recomendou Miller, fato que o levou à tradução de *Uma vida em segredo* (1969) e de *Meu pé de laranja lima*⁴⁰ (1971) de José Mauro de Vasconcelos.

Quando perguntamos para Miller sobre o que motivou a editora Knopf a apresentar Biela ao público americano, ele relatou que Alfred Knopf “tinha um apreço especial pela literatura brasileira e já havia publicado muitos livros de autores brasileiros, como Jorge Amado”.⁴¹

Em artigo muito recente, “Risky books, rejected authors: Alfred Knopf and the screening of Brazilian literature” (2018), Carlos Cortez Minchillo afirma que Alfred Knopf, em sua longa carreira de editor, buscou incessantemente autores latino-americanos promissores, traduzindo e publicando as suas obras. Dessa forma, sua editora influenciou de maneira significativa a recepção da literatura latino-americana nos Estados Unidos.

⁴⁰ *My sweet orange tree*.

⁴¹ was particularly fond on Brazilian literature and had published many books by Brazilian authors, including Jorge Amado (MILLER, 2018).

Antes da publicação de *A hidden life*, Alfredo Machado enviou uma carta a Rubem Braga, informando-lhe sobre a primeira obra de Autran Dourado a ser traduzida para a língua inglesa. A carta foi publicada no jornal *Última hora*, em dezembro de 1968, com o título “Autran Dourado em inglês”. Machado enalteceu a importância do trabalho de Alfred Knopf em divulgar a literatura brasileira nos Estados Unidos, ajudando a vencer as barreiras de resistência dos americanos a tudo que era de origem latino- americana:

Não há nada que detenha o nosso bom Alfred Knopf em seu empenho de revelar a literatura brasileira aos americanos. Aos 76 anos, ele é assim uma espécie de Sobral Pinto a serviço dos nossos escritores, um Dom Quixote que não respeita os moinhos de vento levantados no seu caminho. [...]. Chego a tremer – e o Jorge Amado treme comigo – quando penso que algum dia não teremos mais o Knopf ao nosso lado para vencer as barreiras de resistência dos americanos a tudo que lhes chega da América Latina (MACHADO, 1968, p. 5).

Na carta, Machado também enalteceu o trabalho do amigo, Edgar H. Miller, que, em sua opinião, conseguiu o que poucos tradutores conseguem: “transferir para outra língua todos os pequenos truques de estilo, todas as nuances que caracterizam o grande escritor” (MACHADO, 1968, p. 5).

Logo que o livro foi publicado, a crítica americana teceu elogios a Autran Dourado pela simplicidade do mundo de Biela que leva o leitor a profundas reflexões sobre a existência humana. Críticas como “seu valor e apelo residem na habilidade com que Autran Dourado leva o leitor a sentir compaixão e preocupação por sua obscura anti-heroína”⁴², e “a simplicidade quase infantil de *Uma vida em segredo*, tanto em seu tom quanto em sua falta de recursos técnicos, pode muito bem indicar sofisticação literária”⁴³, são exemplos da boa receptividade que o romance teve naquele país.

As semelhanças com *Un coeur simple* também foram comentadas pela crítica americana, porém o mérito de Autran Dourado, de acordo com Donald A. Yates em seu artigo *Biela's small crises* (1969), é que a sua escrita é simples, clara e fluida e que, possivelmente, *Uma vida em segredo* tenha sido apenas um notável exercício de escrita literária que leva o leitor, já nas primeiras páginas, a seguir os passos de Biela, a

⁴² Its value and appeal lie in the skill with which Autran Dourado involves the reader's sympathy and concern for his obscure anti-heroine (MCNIFF, s/d).

⁴³ The almost childlike simplicity of *A hidden life*, both in its tone and in its lack of technical resources, may well indicate literary sophistication (BARROW, 1969).

questionar-se que segredos guardaria uma moça roceira, tão sem jeito e tão ignorante sobre o novo mundo que lhe aguardava além da porteira da Fazenda do Fundão.

Na orelha de *A hidden life*, a editora, sutilmente, sugere a semelhança entre as novelas de Flaubert e Dourado: “Este conto simples, mas, curiosamente comovente, que lembra *Um coeur simple* de Flaubert, transmite sentimentos calorosos e um brilhante senso de verossimilhança ao revelar o coração e a alma dessa ‘vida em segredo’”.⁴⁴

Sobre a recepção da novela nos Estados Unidos, Edgar Miller disse:

Pelo que eu lembro, a obra foi bem recebida pela crítica, mas o livro não vendeu bem nos Estados Unidos. Eu recordo que um crítico sugeriu que Dourado havia plagiado a obra de Flaubert, *Un coeur simple*. Pessoalmente, eu achei que mesmo que Biela tivesse sido inspirada pela Félicité de Flaubert, a história de Dourado era bem diferente.⁴⁵

Abrimos um parêntese para ressaltar, por meio da declaração de Miller, a importância do papel do tradutor como leitor e como intérprete, conforme postulam Norton (1981), Carvalhal (2003), Berman (2007) e Bassnett (2006). Essa relação tradutor/leitor é confirmada por Sylvia Maria Trusen, em “Tradução e leitura: intercâmbios entre os estudos culturais, a literatura comparada e as teorias da tradução” (2014). Segundo Trusen, todo leitor é, em certa medida, um tradutor, no sentido amplo do termo, assim como todo tradutor é leitor e intérprete do texto que traduz.

Sobre o fracasso de vendas de *A hidden life*, em outro trecho da entrevista, Miller declara que ele não sabe identificar uma possível causa, porém, afirma que isso não foi um fato preocupante para o editor, Alfred Knopf, pois “ele acreditava na publicação de livros que ele sentia que eram importantes, mesmo que esses livros não fossem sempre um sucesso, financeiramente”.⁴⁶ A declaração de Miller comprova a importância em se conhecer o contexto em que uma obra é traduzida. *A hidden life* não vendeu muito, mas

⁴⁴ This simple but curiously moving tale, reminiscent of Flaubert’s *Un coeur simple*, conveys great warmth of feeling and a brilliant sense of verisimilitude as it reveals the heart and soul of this “hidden life.”

⁴⁵ As I recall, it got very good reviews, but the book did not sell well in the United States. One reviewer, I recall, suggested that Dourado had plagiarized the book from a work by Flaubert, *Un coeur simple*. I personally thought that even though Biela may have been inspired by Flaubert’s Félicité, Dourado’s story was otherwise very different (MILLER, 2018).

⁴⁶ He believed in publishing books he felt were important even if they weren’t always a financial success (MILLER, 2018).

essa não era uma expectativa da editora. No entanto, o livro foi bem acolhido pela crítica.

É importante ressaltar que, de um modo geral, as obras latino-americanas não faziam sucesso entre os leitores norte-americanos, nem mesmo os livros de escritores consagrados internacionalmente, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa (MINCHILLO, 2018). *Meu pé de laranja lima*, por exemplo, foi um fracasso total. O próprio Knopf⁴⁷, citado por Minchillo (2018), declarou que, apesar de todos os esforços, o livro foi um fracasso de vendas e “afundou sem deixar vestígios uma semana após a sua publicação”.⁴⁸ Na opinião de Minchillo, a resistência do leitor americano aos escritores brasileiros é uma questão cultural, o que resulta, certamente, no fracasso de vendas.

Uma vida em segredo foi o primeiro trabalho de Autran Dourado a ser publicado em língua inglesa. A novela foi a sua porta de entrada no mercado editorial americano, canadense, e também no europeu, visto que, como informado por Miller, o livro teve boa aceitação no Reino Unido: “Lembro-me de ouvir que o livro vendeu melhor no Reino Unido”.⁴⁹ Posteriormente, foram publicados em língua inglesa *Ópera dos mortos* (1980, 1981 e 1983), *O risco do bordado* (1984, 1986) e *Os sinos da agonia* (1988). A maioria dessas publicações foi feita por editoras diferentes, na Inglaterra, e somente uma – *Ópera dos mortos* (1980) – foi nos Estados. Esses dados comprovam a declaração de Miller (2018), e podemos afirmar que Autran Dourado foi mais bem aceito pelo público inglês do que pelo americano.

As traduções em língua inglesa dos romances de Autran Dourado possibilitaram que o escritor e sua poética se tornassem conhecidos em outras culturas, levando pesquisadores a estudar a sua obra. Encontramos publicações em periódicos, em língua inglesa, sobre as obras e os temas explorados pelo escritor. Citamos um muito recente, sobre *Uma vida em segredo*, publicado pelo *Journal of urban cultural studies*⁵⁰, em 2017. O trabalho é intitulado “‘La Callejera’: Streetwalks through Minas Gerais in

⁴⁷ Knopf, Alfred A. Letter to Erico Verissimo, 27 July 1972. AKR, Series II, 536.5.

⁴⁸ sank without leaving a trace within a week of its publication (KNOPF, 1972).

⁴⁹ I recall hearing that the book sold better in the UK (MILLER, 2018).

⁵⁰ Resumo disponível em:

<https://copac.jisc.ac.uk/id/54172421?style=html&title='La%20Callejera'%3A%20Streetwalks%20through%20Minas%20Gerais%20in>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Autran Dourado's *Uma vida em segredo* (1964)". O artigo explora o lugar social de Biela em Minas Gerais no início do século XX.

Nesta seção, buscamos apresentar como a tradução e a recepção crítica de um texto literário convergem, dando mais visibilidade ao autor e à sua obra, possibilitando a sua inserção em outros sistemas literários, enriquecendo-os.

A seguir, abordaremos um ramo específico nos estudos da tradução, a tradução cultural, enfatizando a língua e a sociedade do tradutor. Nessa perspectiva, apresentamos a primeira análise comparativa desta pesquisa, focando na forma como Edgar H. Miller lidou com a questão do estranhamento linguístico e cultural na tradução de *Uma vida em segredo*.

2.3 Tradução cultural

É inquestionável a importância e a influência dos aspectos linguísticos e culturais no processo de tradução, tanto da língua do texto original quanto daquela para a qual esse texto é traduzido. Obviamente, as diferenças culturais entre as duas comunidades linguísticas envolvidas no processo tradutório são determinantes na qualidade da tradução. Dessa premissa, surgem alguns questionamentos: uma tradução pode ser feita baseando-se somente em aspectos linguísticos ou culturais, ou esses aspectos são tão interdependentes que um implica o uso do outro? Podemos falar que uma tradução é linguística ou cultural? As diferenças culturais justificam mudanças substanciais no texto-fonte, de forma que seja compreensível para os leitores do texto de chegada? Como o tradutor deve equacionar o problema de lealdade ao texto-fonte e a recepção desse texto por leitores de um contexto cultural diferente? Como é o processo de tradução de uma cultura para outra cultura?

Diante desses questionamentos, percebemos que a tradução de textos literários configura-se como tarefa complexa devido ao alto grau de subjetividade do texto-fonte, o qual é permeado pelo jogo de palavras, metáforas e outras figuras de linguagem, resultando em interpretações variadas, de acordo com os propósitos de cada autor.

Segundo Rui Diogo Marques Ferreira, em *A tradução literária numa perspectiva metodológica: problemas de tradução em Le Livre des fuites*, de J.M.G. Le Clézio (2010), além das questões linguísticas, o tradutor deve estar muito atento aos fatores

culturais, uma vez que, no processo de criação de um texto literário, o autor segue ou não as normas e tendências do seu tempo e da sua cultura. Ao ser traduzido para outra língua, esse texto não encontra, necessariamente, a mesma tipologia e o mesmo esquema normativo na cultura da língua de chegada. “Todos estes aspectos complicam portanto a tarefa do tradutor, que tem que ter então em conta a peculiaridade deste tipo de textos, em que as questões estético-formais e contextuais são tão importantes como as de conteúdo” (FERREIRA, 2010, p. 8).

É por isso que, para Trusen (2014), a estreita inter-relação entre leitura, tradução e interpretação deve ser considerada nos estudos comparatistas, pois o papel do tradutor como intérprete deve ser revisto à luz da cultura, da língua e das expectativas do seu público receptor sem, contudo, menosprezar a cultura e a língua do texto de partida, ou seja, a tradução deve ser feita a partir de uma perspectiva intercultural.

Retomando as hipóteses de domesticação e de estrangeirização do texto literário (SCHLEIERMACHER, 2010), Britto (2010) esclarece que quanto maior o grau de proximidade entre as culturas, menos problemática é a escolha do tradutor. Ele apresenta, como exemplo, a tradução de um texto literário argentino para o português do Brasil, dizendo que, neste caso, a proximidade entre as línguas de partida e de chegada e a proximidade geográfica entre os países onde essas línguas são faladas fazem com que haja poucas diferenças entre os resultados de uma abordagem mais domesticadora e uma mais estrangeirizante. Na primeira abordagem, todos os termos seriam aportuguesados, por exemplo. Em uma abordagem mais estrangeirizante, boa parte do vocabulário relativo às coisas da Argentina seria mantida em espanhol, pois, provavelmente, isso não seria um obstáculo para um leitor brasileiro medianamente culto.

No outro extremo, Britto (2010) explica que teríamos a tradução para o português brasileiro de uma obra muito antiga, escrita em uma língua bem distante da nossa, por uma civilização sobre a qual muito pouco se conhece. Esse é o caso da tradução de um antigo poema épico mesopotâmico, considerado a obra literária mais antiga da humanidade:

Nesse caso, a distância entre a cultura-fonte e a cultura-meta é tamanha que as categorias de uma dificilmente poderiam ser convertidas nas da outra, e a diferença entre as duas abordagens resultaria em dois empreendimentos radicalmente diversos. A opção domesticadora forçosamente geraria um

texto que não seria uma tradução, e sim uma adaptação da obra original, transplantando as aventuras de *Gilgamesh*⁵¹ para a mata amazônica, por exemplo; já a escolha da alternativa estrangeirizante tornaria necessária a elaboração de um rico aparato paratextual — um texto introdutório contendo informações contextualizadoras, notas do tradutor extensas e abundantes. Foi a opção estrangeirizante, aliás, a adotada por Maysa Monção Gabrielli, a tradutora brasileira do *Gilgamesh* (BRITTO, 2010, p. 136-137).⁵²

Britto (2010) explica que a maioria das traduções fica entre esses dois extremos. Isso quer dizer que, quase sempre, o tradutor domestica mais o original na medida em que o texto se destina a um leitor do qual se pode exigir pouco, um leitor que tem pouco conhecimento ou acesso à cultura do texto original. Em situação inversa, o tradutor pode produzir um texto mais estrangeirizado, pressupondo que o leitor não terá dificuldades para transportar-se para outra cultura. Esse seria o caso, por exemplo, de obras de autores norte-americanos traduzidas para leitores brasileiros. Dada a grande influência da cultura norte-americana no Brasil, seria viável esse tipo de tradução. O contrário, no entanto, já não é tão evidente. Assim, a tradução de uma obra brasileira para o leitor norte-americano exigiria que o tradutor percorresse o caminho da domesticação, caminho esse que pode ser difícil para o tradutor, dependendo do seu grau de intimidade com a cultura brasileira.

É exatamente esse o caso das narrativas que são objetos de nossa pesquisa. A ambientação de *Uma vida em segredo* em Minas Gerais estabelece uma ponte, uma relação entre o mundo real – interior de Minas Gerais – e o mundo ficcional, entre a realidade e a imaginação. O universo regional, típico do interior de Minas Gerais se distancia do contexto norte-americano, não somente geográfico, mas principalmente cultural e linguístico. Sendo assim, como transportar o leitor norte-americano para o mundo real da ficção, o interior de Minas Gerais? É o que buscaremos entender a partir da próxima seção.

⁵¹ A Epopeia de Gilgamesh, escrita pelos sumérios em torno de 2000 a.c., é um poema que narra os feitos de Gilgamesh, rei de Uruk, em sua procura pela imortalidade. O trabalho de tradução da obra foi realizado por Henry Rawlinson e George Smith na segunda metade do século XIX, e só foi possível graças às inscrições de Dario, rei Persa, que transcrevia caracteres cuneiformes para três idiomas: persa, babilônio e elamita. Esse trabalho foi ampliado quando novos trechos da narrativa foram encontrados posteriormente. Fonte: Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-epopeia-gilgamesh.htm>>. Acesso em: 5 ago. 2018.

⁵² A primeira tradução brasileira feita a partir da edição crítica de Andrew R. George (2003), contendo todos os manuscritos conhecidos até então, foi publicada em 2017, pela editora Autêntica. A obra foi traduzida do acádio por Jacyntho Lins Brandão.

2.3.1 A tradução cultural em *A hidden life*

Antes de iniciarmos a análise, apresentamos a proposição de Javier Franco Aixelá, em “Itens Culturais Específicos em Tradução” (2013), a qual consideramos importante para o melhor entendimento das estratégias utilizadas por Edgar Miller na tradução de *Uma vida em segredo*.

Aixelá inicia seu artigo pontuando questões primordiais sobre a tradução e suas relações com a linguagem, com a noção do Outro e com as culturas envolvidas no processo:

Se há uma coisa que se pode afirmar sem nenhuma dúvida sobre tradução é a sua historicidade, que caminha junto à noção de linguagem e à noção do *outro* que cada comunidade linguística tem tido ao longo de sua existência. O fato de que em qualquer caso e em qualquer momento a tradução mistura duas ou mais culturas (não podemos esquecer o fenômeno, bastante comum, das traduções mediadas ou de segunda mão, como as traduções de traduções), implica em um equilíbrio instável de poder, um equilíbrio que dependerá em grande parte do peso relativo da cultura exportadora e de como ela é sentida na cultura receptora. Trata-se da cultura em que a língua do texto alvo é quase sempre elaborada e, portanto, a que geralmente toma as decisões sobre o modo como uma tradução é feita (começando com a decisão de se traduzir ou não um texto) (AIXELÁ, 2013, p. 186).

De acordo com o autor, a tradução literária atua sobre quatro campos básicos de diversidade entre dois sistemas linguísticos: o linguístico, o interpretativo, o pragmático e o cultural. Os itens culturais específicos correspondem à área mais arbitrária de cada sistema linguístico e apresentam, portanto, os maiores desafios dentro do processo de transferência cultural na tradução. Esses itens se referem a hábitos, valores e sistemas classificatórios típicos de uma cultura, que podem ser iguais ou diferentes em outro segmento cultural. Outros itens, menos específicos, como nomes de pessoas, de lugares, instituições e sistemas de medidas são mais facilmente identificáveis e reconhecidos como itens culturais. No entanto, há itens culturais que só podem ser percebidos a partir de conflitos resultantes do processo de transferência, quando há discrepância ou incompatibilidade entre os sistemas de valores nas culturas envolvidas no processo de tradução, como veremos a seguir.

Analisaremos alguns excertos de *A hidden life*, focando nas estratégias utilizadas pelo tradutor, no intuito de perceber como ele trabalhou a questão da alteridade,

preservando aspectos culturais do contexto de *Uma vida em segredo*, presentes em vocabulário específico utilizado por Autran Dourado. Dividimos a análise em duas partes: a primeira, considerando situações em que o tradutor preservou o termo em língua portuguesa; a segunda, uma situação em que ele verteu o termo para a língua inglesa.

Para a primeira parte da análise, utilizamos um quadro para facilitar a visualização do leitor dos trechos em português e em inglês:

<i>Uma vida em segredo</i>	<i>A hidden life</i>
Ficou para sempre reinando sozinho no território do Fundão (DOURADO, 2010, p. 19).	He stayed there reigning alone over the territory of Fundão (DOURADO, 1969, p. 6).
O jeito era mandá-la para Barbacena [...] (DOURADO, 2010, p. 25).	The thing to do was to send her to Barbacena [...] (DOURADO, 1969, p. 15).
Só sabia metade da ave-maria (DOURADO, 2010, p. 33).	She knew only half of the “Ave Maria” (DOURADO, 1969, p. 27).
Aprendera muito no colégio de dona Mariquinha Menezes, em Ouro Preto (DOURADO, 2010, p. 38).	She had learned a great deal at Dona Mariquinha Menezes’s school in Ouro Preto (DOURADO, 1969, p. 34).
Só se lembrava de balbúrdia assim nas festas de mutirão, espectadora (DOURADO, 2010, p. 40).	She remembered such bedlam only as a spectator at the feasts of <i>mutirão</i> (DOURADO, 1969, p. 37, grifo do tradutor).

Fonte: a autora.

Percebemos, por meio desses excertos, que Miller optou pela manutenção dos nomes próprios – item menos específico (AIXELÁ, 2013), e da expressão Ave Maria, do pronome de tratamento informal “dona” e do termo “mutirão” – itens mais específicos (AIXELÁ, 2013).

A não tradução da expressão Ave Maria causou-nos estranheza, visto que há a expressão correspondente em inglês – *Hail Mary*, o que facilitaria a compreensão do leitor. Questionamos Miller sobre a manutenção do termo em português e ele explicou que: “*Ave Maria* não é português, mas latim, sendo [uma expressão] muito usada em inglês, especialmente antes de a Igreja Católica permitir o uso da língua vernacular no

ritual da igreja”.⁵³ Como a cultura americana se assemelha à brasileira nesse aspecto religioso, Miller preserva o contexto histórico da obra, visto que no início do século XX, os rituais da Igreja Católica ainda eram em latim. Assim, “Ave Maria”, seguindo o proposto por Aixelá (2013) torna-se item menos específico no contexto analisado, o que, obviamente, seria diferente se tivéssemos a tradução da novela para uma cultura totalmente adversa, como a indiana, por exemplo.

Também causou-nos estranheza a manutenção do pronome de tratamento “dona”. De acordo com Miller (2018), como não há um termo correspondente em língua inglesa, a exemplo de outros tradutores que trabalharam com literatura brasileira na mesma época, ele optou por deixar o termo em português, e cita o exemplo de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado – *Dona Flor and her two husbands*, em inglês. Sobre a manutenção da palavra “mutirão”, que se encaixa no mesmo caso da palavra “dona”, considerando a perspectiva do tradutor, Miller explicou que a tradução foi feita há quase cinquenta anos e não se lembra do contexto em que a palavra “mutirão” foi usada, e, ainda, que não consegue pensar em um termo específico em língua inglesa.

Nesses dois casos, acreditamos que a manutenção dos termos em português pode ter prejudicado, parcialmente, a interpretação do leitor. O pronome “Dona” pode ter sido percebido como nome próprio, pois está sempre grafado com inicial maiúscula e sem itálico, como pode ser comprovado por meio de outro trecho da narrativa:

Sim senhora, dona Constança, disse o velho (DOURADO, 2010, p. 38).

“Well, well, Dona Constança,” the old priest said (DOURADO, 1969, p. 35).

Já a palavra “mutirão”, grafada em itálico, leva o leitor, automaticamente, a duas inferências: é uma palavra estrangeira e que está ligada a algum tipo de festividade, visto que ela é antecedida da palavra *feasts*, porém, nem sempre um mutirão pressupõe uma festa. A adição de uma explicação tornaria o termo mais claro para o leitor, como aconteceu com “garapa”. Na impossibilidade de traduzí-la, Miller adiciona uma oração apositiva, tornando o seu sentido mais claro para o leitor:

⁵³ *Ave Maria* is, of course, not Portuguese but Latin and is widely used in English, particularly before the Catholic Church allowed the use of the vernacular in church ritual (MILLER, 2018).

Seu Chico Branco dava-lhe sempre um copo de garapa, [...] (DOURADO, 2010, p. 93).

Mr. Chico Branco always gave her a glass of garapa, a drink made of sugar cane (DOURADO, 1969, p. 119).

Contudo, como a ocorrência dessas palavras na novela é irrelevante, a alteridade do texto-fonte é preservada.

Nos exemplos analisados, excetuando-se “Ave Maria”, é perceptível que Miller optou pela estrangeirização que, para Britto (2010), é o caminho que mais respeita a identidade cultural e a fidelidade ao autor, e o que permite ao tradutor agir como mediador cultural e não como protetor da pureza de sua cultura, respeitando a premissa de que as culturas podem interagir sem que uma seja engolida pela outra. Portanto, a estrangeirização teria a seu favor o fato de que é um processo tradutório ético, que respeita a língua e a cultura do Outro.

Outro conceito necessário para prosseguirmos na análise do processo de tradução de *Uma vida em segredo*, sob a ótica cultural, é a traduzibilidade. Em “On Translatability” (1996), Wolfgang Iser alerta para a necessidade da perspectiva intercultural em contraposição ao simples comparativismo, pois a análise comparatista pode levar às superposições de culturas, gerando noções de hierarquia. Para ele, considerar as diferenças culturais é reconhecer o outro como tal, em sua alteridade, colocando em prática o potencial da traduzibilidade, que seria a técnica de modificar o texto-fonte, de forma a torná-lo compreensível para o leitor que está inserido em uma cultura diferente. A traduzibilidade é “um termo essencial para a compreensão dos encontros entre culturas e interações dentro das culturas. Nessa perspectiva, a traduzibilidade implica a tradução da alteridade, sem submetê-la a conceitos preconcebidos”.⁵⁴

Levando em consideração o conceito de traduzibilidade, na segunda parte da análise proposta, percebemos que Miller não seguiu de forma rígida o caminho da estrangeirização, pois ele buscou na língua inglesa, por vezes, palavras que poderiam levar o seu leitor a entender melhor do que se trata o termo correspondente em língua portuguesa e que não existe na língua inglesa. É o caso da palavra “monjolo”, que é

⁵⁴ key concept for understanding encounters between cultures and interactions within cultures. In this view, translatability implies translation of otherness without subsuming it under preconceived notions (ISER, 1996, p. 9).

traduzida como *mill wheel* – roda d’água, em português. Ao optar por substituir “monjolo” por *mill wheel*, o tradutor trilha o caminho da domesticação, provavelmente para dar ao leitor uma ideia do cenário que sempre é rememorado por Biela, e por ser o monjolo um objeto de lembrança recorrente em toda a novela.

Quando perguntamos para Miller sobre a tradução de “monjolo”, ele disse que teve muita dificuldade para encontrar um termo que representasse o objeto em língua inglesa, pois não sabia do que se tratava:

Monjolo foi a palavra que nos deu mais trabalho. Nunca tínhamos ouvido falar de tal coisa, e não conseguimos encontrar o seu significado em nenhum dicionário de português (isso foi muito antes da facilidade da Internet e do Google Tradutor; é interessante notar que a tradução do Google dá a palavra em inglês como "macaco"). Finalmente, encontramos um mineiro na embaixada brasileira em Washington, que descreveu o que era um *monjolo*. Agora que já vi um, percebo que “roda d’água”, provavelmente, não foi uma boa tradução. Mas eu não acho que isso tenha prejudicado a história, já que eu não conheço nenhum objeto similar no contexto cultural de língua inglesa.⁵⁵

A estratégia utilizada por Miller remete à proposição de Evandro Nascimento, em “A monolíngua: tradução, memória e cultura” (2014), de que a tradução é um ato de invenção ou de reinvenção, ou ainda transcrição, como proposto por Campos (2006), o qual se assemelha a um perpétuo canteiro de obras, para onde se pode sempre retornar para rever, refazer, repropor. Assim, traduzir é “retraduzir, ver e rever o percurso da leitura-tradução de um texto, como ato de memória do primeiro contato com a obra e a língua do outro, as primeiras tentativas, os primeiros passos e os primeiros impasses nas sendas da tradução” (NASCIMENTO, 2014, p. 121).

Retomando a análise, inferimos que, ao verter a palavra “monjolo”, que é impregnada de valor denotativo, mas, principalmente, conotativo, e levando em consideração o contexto e o número de ocorrências da palavra, o tradutor assumiu o risco de que sua tradução suscitasse na mente do seu leitor uma imagem muito diferente

⁵⁵ *Monjolo* was the word that gave us the most difficulty. Neither of us had ever heard of such a thing and we could not find it in any Portuguese dictionary available to us (this was long before the facility of the Internet and Google Translation; it’s interesting to note that Google Translation gives the word in English as “monkey”). We finally found a Mineiro at the Brazilian Embassy in Washington who described to us what a *monjolo* was. Now that I have seen one, I realize that “mill wheel” probably was not a good translation. But I don’t think it detracted from the story since I don’t know of any similar type of grist mill in the English-speaking world (MILLER, 2018).

daquela do texto original. Esse risco assumido pode ter gerado diferentes interpretações pelo leitor em língua inglesa, divergentes daquela pretendida por Autran Dourado, mas não necessariamente negativas. A tradução de “monjolo” como *mill wheel*, poderia levar o leitor de *A hidden life* a perder a sonoridade que o monjolo produz e, conseqüentemente, ele deixaria de compreender a memória musical que Biela nos apresenta, ao falar da Fazenda do Fundão. No entanto, como podemos comprovar no trecho transcrito abaixo, o emprego de outras palavras, em língua inglesa, que também exprimem musicalidade por remeterem aos sons da natureza, e ao próprio barulho produzido pelo monjolo, sobrepõe o emprego de *mill wheel*:

Quando se punha a ouvir o riachinho correndo vagaroso numa plangência monótona, distante na noite. A água desviada do riacho corria numa canaleta até cair do alto no cocho do monjolo, que vergava rangente, e ela cuidava ouvir a batida fofa ou dura do pilão (DOURADO, 2010, p. 44).

She could hear the little stream running slowly in a monotonous plaintiveness in the distance of the night, its water diverted from its banks into a little channel until it **splashed** from above into the bucket of the mill wheel that **groaned** and **squeaked**, and she thought she could hear the **slap** of the mill stone (DOURADO, 1969, p. 44, grifos nossos).

Em *A hidden life*, por meio de onomatopeias, Miller conserva a musicalidade das lembranças de *cousin* Biela: *splash*⁵⁶ remete ao barulho de água caindo; *groan*⁵⁷ e *squeak*⁵⁸ representam o ranger do monjolo. Já *slap*⁵⁹, também utilizada por Miller como onomatopeia, pela sua sonoridade, agrega valor conotativo de batida ao trecho analisado. Interessante notar que o tradutor, neste excerto, deu mais ênfase ao som produzido pelo monjolo que o próprio autor.

Provavelmente, Miller fez conexões da vida no campo de Biela com a sua, pois ele nasceu e foi criado em um estado do sudeste americano, reconhecido pela sua agricultura e música de raiz, e estereotipado como um dos estados mais caipiras dos Estados Unidos. Miller nos disse que “embora Dourado tenha escrito sobre a vida no

⁵⁶ Respingo; salpico; borrifo.

⁵⁷ Gemido.

⁵⁸ Rangido.

⁵⁹ Tapa.

seu Estado, Minas Gerais [...], a narrativa frequentemente me trazia memórias do meu Estado de origem, o Tennessee”.⁶⁰

Essa hipótese é fundamentada nos estudos de R. Murray Schafer sobre a relação do homem com os sons da natureza. Em *A afinação do mundo* (1977), Schafer explica que os sons fundamentais de uma paisagem não precisam ser ouvidos conscientemente. Esses sons são aqueles criados pela geografia e pelo clima, como água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais, podendo encerrar um significado arquetípico, ou seja, eles podem ser imprimidos tão profundamente nas pessoas que a vida sem eles seria sentida como um empobrecimento, afetando, assim, o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade. Biela, privada dos sons que embalaram a sua infância, recorre às suas lembranças e lá se refugia. Ao identificar-se com o mundo de Biela, Miller preserva uma das características mais importantes da novela – a musicalidade. E é nessa identificação com as paisagens sonoras do interior de Minas Gerais que o tradutor consubstancia o configurar-se amorosamente na própria língua (CAMPOS, 2006), ou seja, foi pelo reconhecimento do Outro em si mesmo que Miller pôde ser fiel, neste aspecto, ao projeto literário de Autran Dourado em *Uma vida em segredo*.

Dessa forma, fidelidade e ética estão intimamente ligadas no processo de tradução de *Uma vida em segredo*, indo ao encontro da proposta de Berman (2002; 2007), que é uma ética positiva na tradução, aquela que respeita e que acolhe o Outro, ou seja, que reconhece e recebe o Outro enquanto Outro. A essa relação com o Outro, Berman denomina de visada ética da tradução: “abrir no nível da escritura uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do estrangeiro” (BERMAN, 2002, p. 16). Porém, essa escrita não é nada fácil, pois confronta com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, que seria o desejo de ser um “todo puro e não misturado” (BERMAN, 2002, p. 16). O autor denomina esse fenômeno de visada cultural, e na sua concepção, a visada ética produz traduções de boa qualidade e a visada cultural traduções de má qualidade. As consequências da contradição entre a visada redutora da cultura e a visada ética do ato tradutório seriam:

⁶⁰ Even though Dourado wrote about life in his home state of Minas Gerais, [...] I was often reminded in his writing of my own home state of Tennessee (MILLER, 2018).

Por um lado, ela se submete a essa injunção apropriadora e reprodutora, constitui-se como um de seus agentes. O que acaba por produzir traduções etnocêntricas, ou o que podemos chamar de “má” tradução. Mas, por outro lado, a *visada ética* do traduzir opõe-se por natureza a essa injunção: a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação ou não é *nada* (BERMAN, 2002, p. 17).

A partir do enunciado de Berman, pode-se dizer que a busca pelo equilíbrio entre visada ética e cultural ameaça a aparente estabilidade das identidades. Inserido em uma cultura e contexto diferentes do autor, o tradutor depara-se com o dilema: forçar a sua língua a se lastrar de estranheza ou forçar a outra língua a se comportar como sua língua materna. “Ele quer ser escritor, mas não é senão re-escritor. Ele é autor – e nunca o Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é A Obra” (BERMAN, 2002, p. 20).

A resistência à cultura do Outro acarreta na deformação da tradução nos níveis linguístico e literário, e o acolhimento dessa mesma cultura é trair a sua própria identidade. Assim, o tradutor está sempre no limiar da fidelidade e da traição. “Traduzir, escrevia Franz Rosenzweig, ‘é servir a dois senhores.’ Tal é a metáfora ancilar. Trata-se de servir à obra, ao autor, à língua estrangeira (primeiro senhor) e de servir ao público e à língua própria (segundo senhor)” (BERMAN, 2002, p. 15). Ao servir ao primeiro senhor, o tradutor pode ser visto como um traidor, um estrangeiro; ao servir ao segundo, ele pode ser visto como um mal tradutor, pois se afasta daquilo que é a essência da tradução.

Portanto, um tradutor que não se envolve com a cultura do Outro terá dificuldades em desempenhar o seu papel, e estará colocando a sua competência à prova. Língua e cultura constituem o cerne da tradução. A apropriação de uma língua estrangeira é uma experiência densa e profunda, pois pressupõe a apropriação de sentidos, estes intimamente ligados à cultura.

Assim como a linguagem, a cultura é um código simbólico por meio do qual as mensagens são transmitidas e interpretadas. No entanto, a cultura vai além, por ser uma combinação de fatos históricos, sociais, geográficos, étnicos e outros mais. Por tudo isso, ao pensar em fazer um trabalho de tradução, o tradutor não deve levar em conta somente a transposição da palavra, a equivalência de significado, mas sim, os sentidos, o(s) contexto(s), o cenário a ser traduzido.

Na impossibilidade de uma equivalência completa entre o conjunto dos códigos de duas culturas diferentes, a tradução consiste em uma tentativa de decifração do

sentido por meio da procura de aproximações entre culturas. No entanto, a tradução deve sempre focar no leitor da cultura de chegada da obra traduzida. O tradutor deve respeitar a obra original de forma que a versão traduzida corresponda ao original, mas sem ser de todo estranha para o leitor. Bassnett exemplifica:

O conceito de Deus Pai não pode ser traduzido para uma cultura onde a divindade é feminina. Tentar impor os valores culturais da língua fonte para a cultura da língua de chegada é terreno perigoso, [...]. O tradutor não pode ser o autor do texto-fonte, mas como autor do texto traduzido ele tem uma clara responsabilidade moral para com os seus leitores.⁶¹

Por meio da proposição de Bassnett, notamos que a estratégia de equivalência é utilizada em *A hidden life* no intuito de respeitar o leitor do texto de chegada, cuja cultura diverge da apresentada no contexto da obra aqui estudada. Nessa estratégia, “o termo utilizado na língua fonte é substituído por um equivalente na língua de chegada, servindo ao mesmo propósito na cultura da língua de chegada, sendo que o processo envolve a substituição de um signo da língua fonte por um signo da língua de chegada”.⁶² É o caso da palavra monjolo. O tradutor buscou, na língua inglesa, uma palavra que remetesse o seu leitor o mais próximo possível à ideia de monjolo – *mill wheel* – uma vez que tal objeto não existe na cultura norte-americana.

É provável que se o tradutor tivesse optado pela permanência do termo em português, ele criaria um obstáculo para a compreensão do leitor da obra em inglês, principalmente pelo fato de que o monjolo é recorrente no decorrer da novela, por ser um dos objetos que remete Biela ao seu passado, na Fazenda do Fundão, como já citado. Dessa forma, ao traduzir o termo por um cujo signo remete ao significado de “monjolo”, o tradutor preserva um aspecto importante de *Uma vida em segredo*, ou seja, mais uma vez, a alteridade do texto-fonte é preservada.

Finalizando este capítulo, abordamos dois pontos analisados por Claudia de Lima Costa, em “Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber” (2012), sobre o processo tradutório: o deslocamento e o

⁶¹ The concept of God the Father cannot be translated into a language where the deity is female. To attempt to impose the value system of the SL culture onto the TL culture is dangerous ground, [...]. The translator cannot be the author of the SL text, but as the author of the TL text has a clear moral responsibility to the TL readers (BASSNETT, 2002, p. 31-32).

⁶² The SL phrase is replaced by a TL phrase that serves the same purpose in the TL culture, and the process here involves the substitution of SL sign for TL sign (BASSNETT, 2002, p. 33).

desenraizamento. Costa enfatiza o posicionamento de Bassnett (2002) a respeito da transculturalidade da tradução, afirmando que o ato tradutório vai além da mera transferência de significados de uma língua para outra, pois quando nos comunicamos,

estamos sempre já engajadas na tradução, tanto para nós mesmas/os quanto para a/o outra/o. Se falar já implica traduzir e se a tradução é um processo de abertura à/ao outra/o, nele a identidade e a alteridade se misturam, tornando o ato tradutório um processo de deslocamento. Na tradução, há a obrigação moral e política de nos desenraizarmos, de vivermos, mesmo que temporariamente, sem teto para que a/o outra/o possa habitar, também provisoriamente, nossos lugares. Traduzir significa ir e vir [...] estar no entrelugar, na zona de contato, ou na fronteira Significa, enfim, existir sempre des-localada/o (COSTA, 2004, p. 44).

Em *A hidden life* o tradutor, na maioria das vezes, desapega-se da sua cultura. Seu deslocamento, respeitando a alteridade do texto-fonte, é percebido na manutenção de nomes próprios e de lugares, e de termos que fazem referência ao contexto cultural da narrativa. Esse deslocamento coloca, mais uma vez, a perspectiva da estrangeirização como primeira opção de Miller, como ele mesmo afirmou: “Eu não me recordo de muitas situações específicas, nas quais eu senti a necessidade de “americanizar” a história”.⁶³

No entanto, lembrando que esta pesquisa é no âmbito da literatura comparada, precisamos ter em mente a questão da interpretação do texto-fonte pelo tradutor e a recepção desse texto pelo leitor. No caso em estudo, entendemos que se o leitor americano não tem conhecimento prévio de aspectos culturais muito específicos de uma cidade do interior mineiro, provavelmente a escolha do tradutor pela não tradução pode causar estranhamento ao leitor de *A hidden life*. Assim, ao respeitar a alteridade da novela, o tradutor acaba por não respeitar a alteridade do seu leitor, além da possibilidade de influenciar a imagem que o leitor faz da cultura alheia. Isso comprova que o papel do tradutor literário é de fundamental importância, tanto para a cultura de seu próprio país, quanto para a cultura do país ao qual pertence o autor do texto-fonte.

No entanto, não há como servir a dois senhores. Parafraseando Berman (2002), traduzir é trair. Trai-se o nacional ou trai-se o estrangeiro. Mas traduzir também é

⁶³ I don't remember too many specific instances of feeling the need to “Americanize” the story (MILLER, 2018).

interpretar, cabendo ao tradutor a decisão de escolher a quem ser fiel. Na perspectiva de Eco (2007), quando se é fiel ao original, aí se tem uma boa tradução.

Capítulo 3

O QUE HÁ EM *COUSIN* BIELA: (DES)CARACTERIZAÇÃO DE PRIMA BIELA

Biela paira pela vida como uma sombra.
Mas que consistência têm às vezes as sombras!

Bruna Becherucci

Neste capítulo, objetivamos comparar a personagem principal de *Uma vida em segredo*, prima Biela, com *cousin* Biela em *A hidden life*, levando em consideração as técnicas narrativas empregadas por Autran Dourado e pelo tradutor – Edgar H. Miller, o fluxo de consciência, e principalmente, as escolhas lexicais do tradutor ao verter a linguagem regionalizada de prima Biela para a língua inglesa. Ainda sobre o vocabulário empregado por Dourado, buscaremos dimensionar como a musicalidade de algumas palavras, elemento importante no resgate das memórias de prima Biela, é traduzida por Miller. A partir dessa análise comparativa, poderemos afirmar se há a descaracterização (ou não) da personagem, e se essa possível descaracterização pode influenciar na forma como a história é recebida pelo leitor de língua inglesa.

O foco principal será na linguagem peculiar de prima Biela, repleta de expressões e vocábulos típicos do interior de Minas Gerais. Na contrapartida, a fala de *cousin* Biela é marcada pelas normas cultas da língua inglesa. A primeira concebida pelo autor, a segunda interpretada pelo tradutor.

Para essa análise, valer-nos-emos dos modelos de tradução propostos por Juliane House (2015), Peter Newmark (1988) e Lourdes Bernardes Gonçalves (1999), contrapondo com as técnicas utilizadas por Dourado em *Uma vida em segredo*, como o discurso indireto livre, o fluxo de consciência e as marcas da oralidade.

Antes de iniciarmos a análise, relembremos que, de acordo com Carvalhal (1993), toda tradução literária é um ato criativo, tornando-se uma das possíveis versões do texto original, sendo a alteridade e não a identidade a questão fundamental da tradução literária.

Portanto, o novo texto que emerge da tradução literária possui características específicas que lhe são conferidas pelas tradições culturais e literárias do outro idioma, pela finalidade da tradução e pela intraduzibilidade de certos vocábulos e expressões. Feitas essas considerações, acreditamos que a linguagem pode influenciar na construção da identidade das personagens.

Em *Uma vida em segredo*, a identidade de Biela é construída a partir das características atribuídas a ela nos discursos da narrativa, pelo fluxo de consciência e

pela sua própria fala, a qual é rara ao longo da narrativa. Tendo tal identidade uma conotação de moça ingênua e rústica, aparentemente sem atitude diante da vida, enquanto leitora de *Uma vida em segredo* e *A hidden life*, percebemos a possibilidade de “desvios” de alteridade em *cousin Biela*. A partir dessa questão, propusemo-nos à análise comparativa das possíveis diferenças entre a Biela de *Uma vida em segredo* e a Biela de *A hidden life*, que podem ser consideradas como descaracterização da primeira.

Outro aspecto importante na análise que faremos neste capítulo é a técnica do discurso indireto livre, utilizada por Autran Dourado em *Uma vida em segredo*, mas que não foi considerada pelo tradutor em *A hidden life*. Portanto, faz-se necessária a análise de como a opção do tradutor pelo discurso direto afeta a alteridade, não somente da personagem principal, mas de toda a narrativa.

Finalizamos esta breve introdução ao capítulo 3, citando Berman (2007), o qual ressalta a importância dos estudos comparativos entre a obra original e a traduzida, uma vez que, apesar de se tratar da mesma narrativa, a tradução assume em certa medida o caráter de original. Sendo assim, as análises em torno das semelhanças e divergências na construção desses textos são pertinentes. Por meio da análise que propomos, buscaremos a confirmação ou não da descaracterização de prima Biela em *A hidden life*.

No intuito de situar melhor o nosso leitor em relação à escrita de Autran Dourado e à novela *Uma vida em segredo*, a seguir, apresentamos de forma sucinta aspectos relevantes da poética do escritor, bem como de prima Biela.

3.1 O fazer poético de Autran Dourado

O consagrado escritor mineiro Autran Dourado sobressai-se na lista dos grandes autores brasileiros não somente pelos temas que ele aborda em sua obra, mas também pela sua preocupação com o estilo que dá forma aos seus enredos e vida às suas personagens, além de ser um dos pouquíssimos autores brasileiros a demonstrar uma preocupação genuína com sua poética, o que resultou em alguns livros cuja temática principal é refletir sobre o exercício da escrita literária, como *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), *O meu mestre imaginário* (1982), e *Breve manual de estilo e romance* (2003).

Sobre *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, e *Meu mestre imaginário*, em artigo intitulado “Desencontros e encontros com Autran Dourado” (1985), publicado

em edição especial do *Suplemento Literário de Minas Gerais*⁶⁴, o crítico literário Sábato Magaldi escreveu:

Quem ler *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, e depois *Meu mestre imaginário*, tomará conhecimento da sólida cultura acumulada por Autran no correr dos anos. Não erudição solta, conseguida para não parecer fora de moda. Cultura de verdade, assimilada na medida da preparação dos romances, alimento para a melhor estrutura de seu universo (MAGALDI, 1985, p. 6).

Magaldi chama a atenção para o fato de que apenas o leitor familiarizado com os códigos intertextuais utilizados por Dourado tem condições de avaliar a riqueza estética dos seus textos e a forma como ele adapta temas universais ao cotidiano de suas personagens. Dentre esses temas, a morte, segundo Maria Lucia Lepecki, em *Autran Dourado: uma leitura mítica* (1976), é uma dos mais recorrentes nas narrativas autranianas:

Pode-se dizer que todas as narrativas de Autran Dourado organizam-se em torno de um núcleo ideológico mínimo e totalizante como significação/significado: a morte. Problema fundamental com que se debatem, consciente ou inconscientemente, seus personagens, agentes da narrativa, a morte caracteriza-os e torna-se presença inarredável a nível de conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais e até de matéria (LEPECKI, 1976, p. 5).

Em “Meu amigo Autran Dourado” (1985), artigo também publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Francisco Iglesias, corroborando a crítica de Magaldi, considera Dourado um escritor com vasto conhecimento cultural e literário, familiarizado com a literatura clássica, porém ciente de que a linguagem de autores consagrados como Alexandre Herculano e Machado de Assis não serviria para criar o ambiente ficcional de uma literatura cuja ação se desenvolve em terra mineira. Ele criou a sua poética, construindo personagens extraordinários que refletem a humanidade por meio de temas universais. De acordo com Iglesias,

há uma linha de criação, vigor inventivo, sólida estrutura literária, linguagem sempre própria, pessoal e livre, coerência e justeza nesses contos, novelas, romances. Com eles, Autran Dourado afirma-se como uma das figuras proeminentes da literatura de nosso tempo, tendo já o seu espaço conquistado e bem marcado (IGLESIAS, 1985, p. 4).

⁶⁴ Edição especial intitulada “As Minas de Autran Dourado”, organizada por Eneida Maria de Souza.

Para Iglesias, Autran Dourado é um dos autores mais conscientes da sua função de prosador. De acordo com o crítico, a escrita de Dourado configura-se como prosa de quem trabalha com precisão e rigor. Dirce Côrtes Riedel, no artigo “Novelar” (1985), complementa que, em seu fazer poético, Dourado reinventa a linguagem, ficando entre a imaginação, a memória e a invenção. Os ditos populares, recriados, se cristalizam na linguagem e ganham novas significações literárias.

Assim, uma das marcas de Autran Dourado é ir além do romance e analisar também o próprio fazer literário, colocando-se ora como teórico, ora como crítico literário, ora como romancista: por um lado, ele analisa minuciosamente a forma narrativa, avaliando e comparando estilos e técnicas com impressionante erudição e, por outro, desnuda os aspectos subjetivos do autor diante do livro que escreve. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000), Dourado descreve como ele “constrói” a sua obra, ou, como ele próprio denonima, como ele idealiza a “planta baixa de um livro”:

Quando me vem uma dessas ideias e se cristaliza em meu espírito, o meu primeiro impulso é correr e imediatamente começar a desenvolver no papel o germe da futura história. [...]. Durante esse período de gestação tomo notas e mais notas, leio as coisas mais extravagantes, às vezes livros que nada têm a ver com literatura. [...]. E enquanto não tenho bem visualizada dentro de mim toda a composição, enquanto não consigo ver nitidamente a unidade interior da obra, a sua estrutura, a sua forma, não me disponho a escrever. Faço gráficos e esquemas, sinopses, monto desenhos, armo quadrados, retângulos e círculos, como se fosse um arquiteto, a régua, compasso e transferidor. Nada entendo de arquitetura e de artes exatas, sou “um homem sem profissão”, um escritor, para usar do título feliz de Oswald de Andrade (DOURADO, 2000, p. 173).

Dourado é um artesão da escrita, como bem coloca Liduína Maria Vieira Fernandes em “A trajetória de um escritor artesão” (2006):

Autran Dourado construiu uma escrita cerebral. Sua literatura é uma elaboração consciente do fazer literário. A cada nova publicação observa-se a disposição do artesão para com os processos de narrar. A técnica autraniana é de ciranda, que se vai estruturando pelo desdobramento circular, e, ao mesmo tempo, construindo metáforas-símbolos em linhas bem definidas de sua estrutura e composição (FERNANDES, 2006, p. 106).

O escritor revela essa característica marcante do seu estilo – a técnica de ciranda – em *O meu mestre imaginário* (1982), livro teórico que é resultado, em parte, do curso de teoria literária que ele ministrou na PUC do Rio de Janeiro na década de oitenta: “De antemão não sei escrever qualquer coisa, vou no vai da pena. Sou um diletante da mesma maneira que Proust, para alguns intelectuais franceses, não era um profissional” (DOURADO, 1982, p. 9).

Ao contrário de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000), onde ele analisa quatro de seus próprios romances (*A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*), os ensaios que compõem *O meu mestre imaginário* focam as técnicas utilizadas nas obras de grandes escritores como Gustave Flaubert, Machado de Assis, Homero e Sófocles, os quais influenciaram no seu estilo de escrita. Influenciado por Wittgenstein e pela filosofia da linguagem, Dourado discorre sobre a literatura e sobre a linguagem como um todo, abordando temas como os significados das expressões, a metafísica do texto e o sentido da tragédia. Os ensaios são atribuídos a Erasmo Rangel, *alter ego* de Autran Dourado e seu mestre imaginário. Atemporal, imaginoso, diletante, “mutável feito o vento, [...] Porque meu mestre imaginário Erasmo Rangel não tem idade, às vezes é tão novo quanto eu, às vezes parece ser meu pai” (DOURADO, 1982, p. 1). Erasmo Rangel não se preocupa com os formalismos e com o rigor acadêmico, mas demonstra profundo conhecimento literário e uma incrível capacidade de ler nas entrelinhas.

Seguindo a trilha do seu mestre, Autran Dourado possui um estilo denso, uma mistura de barroco e modernismo, impregnada de regionalismo. A influência do barroco mineiro é forte, pois em Dourado reside “a alma barroca e torturada, o negrume arcádico e inconfidente de Minas” (DOURADO, 2000, p. 55). Na história de prima Biela, “há nas palavras e nas frases uma sobrecarga barroca, um ocluso diapasão de ornato e ouropel, de carnalidade e enlevo espiritual – tudo isso caracteriza o barroco em literatura” (PÓLVORA, 2010, p. 15). Para Pólvora, o estilo de Dourado é uma das mais felizes combinações de regionalismo e psicologismo, pois ele trabalha cuidadosamente os elementos regionais (material) na medida em que, gradualmente, revela a psique de suas personagens (espiritual), envolvendo e guiando o leitor, geralmente, para um clímax. Contudo, é o próprio Autran que, de certa forma, refuta a ideia de que sua obra seja regional ao afirmar que não se considera “um escritor realista ou regionalista, pelo

menos no sentido em que se usam essas duas expressões entre nós” (DOURADO, 2010, p. 118).

Não obstante, Dourado é conhecido e reconhecido pelo caráter introspectivo e regionalista de suas narrativas e pela forma singular como retrata o interior de Minas Gerais, representado, geralmente, pela cidade fictícia de Duas Pontes⁶⁵ onde transitam personagens que migram de um romance para outro, constituindo o universo autraniano. Diferentemente do regionalismo difundido por Graciliano Ramos que analisava, por meio da literatura, a exploração do homem pelo homem, onde o amor, o medo, o ódio, a inveja e a esperança eram emoções vistas em função do conflito da personagem contra um sistema considerado opressivo, a essência do regionalismo autraniano é utilizar-se do interior de Minas Gerais como pano de fundo para analisar os conflitos internos das personagens inseridas naquele contexto em relação à morte, à solidão, à incompreensão do outro, à loucura, dentre outros.

Arriscamos afirmar que o regionalismo atribuído a Autran Dourado é mineiridade, outro traço marcante do escritor. É um mineiro por excelência, tanto em seus hábitos pessoais quanto em seus livros, pois neles transforma o interior das Minas Gerais em histórias fatalistas de estilo barroco. “Não mineirice, que é uma caricatura distorcida de quem nasceu em Minas. Mineiridade sim que é a simpática tradição dos mineiros de ponderação e prudência”, assinala o próprio Autran Dourado (DOURADO, 2007).

É interessante fazermos a distinção entre mineirice e mineiridade, visto que a última, conforme atesta o próprio Dourado, é uma característica presente em sua escrita. Em *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil* (1989), Maria A. do Nascimento Arruda assinala que o mineirismo relaciona-se a uma subcultura que surgiu no período oitocentista, a qual comportava uma sociedade dotada de características próprias, possuidora de certas especificidades. Em seus estudos, Arruda observou que o cenário rural era compartilhado no espaço urbano, sendo marcado pela lentidão do tempo e pelo imaginário pautado nas lembranças nostálgicas de um passado considerado glorioso. A partir dessa reflexão, a autora faz a distinção entre mineirismo e mineiridade, afirmando que:

⁶⁵ Exceto *A Barca dos Homens* (1961), cujo enredo transcorre numa ilha fictícia. Em *Uma vida em segredo*, Autran não deixa claro se a cidade do interior mineiro é Duas Pontes.

A realidade social de Minas, no século XIX, encaminhou-se para certa autonomia, criando uma sub-cultura singular, fruto do amálgama entre o passado e o presente, que se poderia denominar por *mineirismo*. O mineirismo constitui, portanto, a expressão de uma sub-cultura regional. A manifestação quotidiana do mineirismo é a *mineirice*, enquanto um modo de aparecimento das práticas sociais inerentes aos mineiros e que servem para distingui-los de outros tipos regionais. A *mineiridade* exprime, em contrapartida, uma visão que se construiu a partir da realidade de Minas e das práticas sociais. Por fundar a figura abstrata dos mineiros, a mineiridade tem as características do mito; estes ao identificarem-se com essa construção absorvem o pensamento mítico e colaboram para a sua permanência [...] (ARRUDA, 1989, p. 198, grifos da autora).

A mineirice pode ser compreendida como a manifestação da prática da subcultura mineira, enquanto que a mineiridade se refere às representações construídas em torno do mineiro, abarcando as características míticas que lhes foram atribuídas: as ideias de sacrifícios e sofrimentos; de generosidade e hospitalidade; de vocação religiosa; sua eterna desconfiança; o gosto pela liberdade, marcado pela rebeldia e insubmissão, mas também, pela ordem e pelo senso de equilíbrio. Essas características são marcantes nas personagens autranianas, assim como as representações dos espaços rurais e urbanos. Em *Uma vida em segredo* essa cadência do tempo, o desenrolar preguiçoso dos fatos, as lembranças de Biela que a transportam do espaço urbano para o rural, seu sofrimento por não se adaptar à nova realidade, sua insubmissão, são exemplos de como a mineiridade se faz presente na escrita de Autran Dourado.

A narrativa em blocos é outra característica do fazer poético de Autran Dourado. Essa técnica consiste em dividir o texto em vários blocos, cada um apresentando um subconjunto de eventos que compõe o enredo, os quais são narrados sob a ótica de uma personagem, permitindo ao leitor perceber que existem diferentes reflexões sobre o mesmo tema, pois a ele é permitido analisar a história a partir de diferentes pontos de vista. Em *Uma vida em segredo* e *Os sinos da agonia*, por exemplo, ele também utiliza a técnica do monólogo interior e do fluxo de consciência. Segundo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1999), a narrativa apresentada por Autran Dourado

move-se à força de monólogos interiores. Que se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura. O que há é uma redução dos vários “universos pessoais” à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem dos sujeitos que

monologam, assume uma fácies transindividual. Assim, embora a matéria pré-literária de Autran Dourado seja a memória e o sentimento, a sua prosa afasta-se dos módulos intimistas que marcavam o romance psicológico tradicional. Mas deste não se distancia quanto aos componentes léxicos e sintáticos, apesar de um ou outro regionalismo, um ou outro arcaísmo que fizeram certa crítica falar em “influência” de Guimarães Rosa, perto do qual Autran Dourado é um prosador ortodoxo (BOSI, 1999, p. 474).

Também é peculiar no estilo de Autran Dourado a sondagem psicológica, onde as personagens mergulham na própria interioridade, criando um mundo próprio. Suas narrativas mostram o homem preso ao passado, acorrentado aos laços familiares, lutando por um rompimento que nunca acontece. No geral, são indivíduos solitários e introspectivos, isolados do grupo social ao qual pertencem, sobrevivem à custa do apego aos objetos guardados em uma canastra, os quais os transportam para uma época feliz, ou à custa do afeto de um cachorro, como Biela, por exemplo.

Assim, o tom intimista dos romances autranianos revela-se pelo emprego da repetição sutil de ideias e de eventos importantes e pelo discurso indireto livre, inserido nas falas do narrador. Essas características envolvem o leitor e constituem um chamado para que ele desvende as nuances psicológicas das personagens – atormentadas, excluídas socialmente e solitárias – por meio das paisagens, da mineiridade, do silêncio e das próprias personagens. Como bem pontua Duílio Gomes, em “Autran Dourado: Uma vida em segredo” (1974), “Autran Dourado consegue em toda a sua criação uma grande veracidade, e ao arquitetar o *plot* de seus romances e contos ele está também estabelecendo uma rede de sedução entre eles e seus leitores” (GOMES, 1974, p. 11). Para Gomes, a veracidade de *Uma vida em segredo* manifesta-se na personalidade de Biela que, ao revelar suas lembranças para o leitor, transita pelos espaços rural e urbano com admirável presença humana, quase palpável.

O autor também delineia em seus romances o perfil psicológico da aristocracia rural decadente mineira. Em entrevista a Maria Eneida de Souza em *Encontro com escritores mineiros* (1996), Autran Dourado afirma que a sua obra está dividida em duas vertentes: uma histórica e outra autobiográfica, e explica:

Há duas Minas, duas vertentes principais mineiras na minha obra, desde que se excluam, como disse, *A Barca dos Homens* e *A Serviço del-Rei*. Melhor dizendo – três, se considerarmos como uma coisa autônoma a decadência. Quis fazer um painel da decadência de Minas Gerais, do qual fariam parte *Ópera dos Mortos*, *Lucas Procópio*, *Um Cavalheiro de Antigamente* e *Os*

Sinos da Agonia. A segunda vertente é uma história inventada, uma espécie de autobiografia imaginária, dos mitos que povoaram a minha infância e adolescência mineiras (DOURADO, 1996, p. 33).

Dourado acrescenta que a sua Minas Gerais é imaginária, e sugere a leitura de *Ópera dos Mortos* e de *Uma vida em segredo* para entender o que seria essa Minas imaginária. “O que estou tentando fazer nesses livros é me servir de um real mineiro para compor outro real. Um real que muda, de tal maneira que eu não sei mais se ele existe, se ele existiu alguma vez” (DOURADO, 1996, p. 32).

Ao situar o projeto literário autraniano no contexto da literatura brasileira, João Luiz Lafetá, em “Fotografia na parede” (1997), retrata muito bem o estilo de Autran Dourado:

Do encontro rápido com Godofredo Rangel, das leituras de clássicos portugueses e franceses do século XX, certamente muito ficou na sua obra – o trato cuidadoso da linguagem, o rico conhecimento da língua portuguesa, o bem-humorado pastiche do arcaico, o gosto irônico mas fascinado pelos torneios retóricos, que caracteriza tão bem certas personagens suas, interioranos, cultos, deslocados num meio rústico que não os compreende, mas sobre o qual se impõem afetando divertida superioridade. Dos grandes realistas herdou ele o desejo do romance, da forma capaz de concretizar, na composição da intriga e das personagens, no tecido das relações interpessoais toda uma complexidade social que poderia, como em tantos casos, resvalar para o tom alegórico, mas que nele está sempre presa a experiência vivida, adquirindo consciência de simbolismo (LAFETÁ, 1997, p. 28).

Silviano Santiago, logo após a morte de Autran Dourado, em 30 de setembro de 2012, escreveu um artigo para *O Estadão*, onde resume brilhantemente, no título, quem foi esse escritor: “Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita” (2012). Santiago descreve o escritor e sua obra como única, pois, apesar de ser agradável e de fácil leitura, é de difícil interpretação, seja pelo uso de técnicas avançadas e híbridas de escrita, seja pela necessidade do mergulho profundo na essência de suas personagens:

As obras ficcionais de Autran Dourado se fundam na excelência da língua portuguesa e têm origem nos autênticos conflitos fundadores da nossa contemporaneidade. E desabrocham em caldo linguístico nacional e cosmopolita, segundo os contornos duma estética realista-naturalista e mítica, num desenrolar do universo humano que é espesso e vário, contraditório e milionário. De tal modo os conflitos fundadores da literatura

e da arte moderna são trabalhados por ele que a leitura de suas obras requer do estudioso a força só concedida aos amantes da cultura. Daí a dificuldade da interpretação dos seus contos e romances que, no entanto, são de leitura simples e prazerosa (SANTIAGO, 2012, p. 2).

A partir da próxima seção, focaremos especificamente na novela *Uma vida em segredo* e na sua personagem principal, prima Biela, para, posteriormente, apresentarmos a análise comparativa entre prima Biela e *cousin* Biela, tendo como norte as características do estilo de Autran Dourado.

3.2 A poética de *Uma vida em segredo*

Uma vida em segredo é uma novela, ou seja, uma composição ficcional curta e ordenada, menos complexa que um romance. Sua principal característica, segundo Tasso da Silveira, citado por Pólvora (2010), é a unilinearidade, pois há apenas um desdobramento de ação.

Autran Dourado (2010) explica de que maneira uma velha canastra da casa de sua avó reacendeu antigas lembranças familiares e serviu de impulso para a construção do universo ficcional de prima Biela e a escrita de *Uma vida em segredo*. Diferentemente da forma usual do escritor conceber e compor suas narrativas, a ideia para essa novela teria nascido de um sonho. Ele narra que estava angustiado com a composição do romance *Ópera dos mortos* (1974) e um dia, já tarde da noite, com um copo de uísque na mão, começou a andar pela casa e se deparou com a canastra de couro que pertencera ao seu bisavô e que ficava no quarto da sua avó Sina, quando ele era menino. A canastra transportou-o para o quarto onde ele, durante a sua infância, sempre fazia companhia para a avó adoentada:

Proustianamente a canastra me devolveu o quarto da minha avó, perdido no tempo, os seus cheiros e quentumes, a sua tosse seca e miúda, [...]. Eu menino ajoelhado ao seu lado, ela rezando, os lábios no barulhinho bom das falas que eu não conseguia distinguir, tão baixinho para si ela rezava. [...]. Tudo era tão bom que nem o azul do céu me fazia sair. E de repente, entre triste e sonolento, disse a mim mesmo um dia vou escrever a história desta canastra, daquele menino em mim. E fui para a cama (DOURADO, 2000, p. 175).

Naquela mesma noite, Dourado sonhou com prima Rita, na verdade prima de seu avô. No sonho emergiu o quarto da sua avó, misteriosamente vazio de móveis, porém a canastra ali estava: “a canastra preta, o taxeadado brilhante, a sua tampa, bem distintas, não as iniciais do meu bisavô, mas G.C.F., que eu não podia adivinhar de quem eram” (DOURADO, 2000, p. 175). Prima Rita, figura tão simples quanto a personagem Biela, morava na casa do avô de Dourado, uma espécie de curatelada dele, assim como Biela era curatelada de primo Conrado. No sonho, prima Rita contou-lhe uma história bem encadeada, narrada em primeira pessoa, e, ao final, apresentou-se como Gabriela da Conceição Fernandes, “Biela para os de casa” (DOURADO, 2000, p. 176). No sonho, as iniciais na canastra eram de prima Rita que estranhamente se apresentou como Gabriela. Dourado declara que o que mais o impressionou no sonho foi “que a história falada era uma história escrita: eu vi toda a organização, toda a forma que eu levava meses para conseguir. Nada de nevoento, que demandasse interpretação; tudo lúcido e claro” (DOURADO, 2000, p. 176).

Surge, então, a novela *Uma vida em segredo*, que é a história de Gabriela da Conceição Fernandes, prima Biela, moça simples que após a morte do pai deixa a Fazenda do Fundão, o único mundo que conhece, para morar na cidade, mas a moça não consegue adaptar-se à nova vida.

Biela vai para a cidade para viver com primo Conrado e sua família: a esposa, prima Constança, e os filhos, Mazília, Gilda, Fernanda, Alfeu e Silvino. Conrado foi nomeado por Juvêncio, pai de Biela, para ser tutor e testamenteiro de Biela. Logo na chegada à cidade há um estranhamento entre Biela e a família: a moça, acostumada com a solidão do Fundão, se sente desconfortável com a atenção que recebe na casa do primo. A família se decepciona com a figura de prima Biela, que chega usando um vestido antiquado de chita, calada e cabisbaixa:

Mais atrás, na poeira do pai, o cavalo de prima Biela, um pampa meio ronceiro. O corpo malhado, vermelho e branco, a cara branca. [...]. E viram como prima Biela, para alcançar o trote da besta Gaúcha, batia desajeitada e deselegante o chicote nas ancas do cavalo malhado. Não dissera nada, olharam apenas meio desiludidas a figura miúda e socada que vinha encilhada no cavalo pampa, debaixo de uma sombrinha vermelha desbotada. [...]. Meio cambaleante ainda, primeiro cuidou de ajeitar as pregas da saia de chitão amarrotada; depois verificou se os botões da blusa estavam nas suas casas; finalmente alisou os cabelos pretos empoeirados que tinham escapulado do coque. Compunha um tanto envergonhada, num recato medido de quem queria aparentar bem, a sua figura. Em nenhum momento ergueu o

olhar para as janelas onde as meninas se apinhavam, para Constança. Como os pés procuravam se acostumar ao chão, os olhos baixos também procuravam raízes na terra (DOURADO, 2010, p. 22-23).

O mundo de Biela é mítico porque não encontra apoio para subsistir no mundo do primo Conrado, em seu trânsito vagaroso da Fazenda do Fundão em direção à cidade. Montada em um cavalo malhado, Biela vai aparecendo na cidade: desengonçada, mais velha na aparência do que nos anos vividos. O deslocamento do campo para a cidade no lombo de um cavalo evoca um passado que não existe mais em Minas Gerais, o da época patriarcal e ruralista – um universo mítico povoado de fazendeiros ricos, mineradores e tropeiros, os quais faziam a ponte econômica entre o sertão e a cidade.

Os primeiros dias de Biela na casa de Conrado são difíceis, pois a família achava a moça esquisita demais e temia que ela tivesse os mesmos ataques de loucura do pai. Quando os pertences de Biela chegam do Fundão ela se sente mais à vontade na casa dos primos e logo os receios da família se dissipam, ficando, contudo, o estranhamento pela junção de dois mundos tão diferentes.

A respeito da religiosidade que a mineiridade evoca, Biela acompanhava Constança nas suas orações e tinha por ela um respeito e uma admiração quase como a que tinha pela Virgem Maria: “Voltava-se para a prima, ela rezava contrita e não lhe prestava atenção. Nessas horas achava prima Constança bonita demais” (DOURADO, 2010, p. 44). “Acompanhava prima Constança nas rezas do quarto do oratório, repetia sempre os mesmos gestos, os mesmos pensamentos sobre Santana, sobre o Menino sentado no colo da avó [...]” (DOURADO, 2010, p. 44). A figura de prima Constança fazia Biela lembrar-se de sua mãe que morrera quando ela ainda era muito nova: “Nunca vira uma boniteza assim, só podia compará-la com a antiga lembrança: a mãe vinha alisar-lhe os cabelos [...]” (DOURADO, 2010, p. 30). Ela comparava prima Constança às santas e princesas das histórias que ouvia de Carmela, criada da Fazenda do Fundão: “Se lembrava das histórias que a preta Carmela lhe contava, quando menina, das lindas princesas brancas faceirosas no seu balcão” (DOURADO, 2010, p. 31).

Constança logo tratou de sair com Biela para comprar-lhe vestidos novos. Biela, não habituada a todos aqueles tecidos finos, parecia mais um espantalho vestido em panos ricos, causando risos na família. Sentindo-se humilhada, Biela jura usar os vestidos até ficarem surrados: “Eles vão ver, dizia baixinho. Ia usar todos aqueles trens,

andar pela cidade metida neles. Usaria aqueles vestidos até o fim, até que os panos caíssem de podre, mortalha. Haviam de ver quem era ela” (DOURADO, 2010, p. 43).

Biela desenvolve profunda afeição por Mazília, a filha mais velha dos primos. Ela ficava enaltecida ao vê-la e ouvi-la tocando piano na sala da casa e o harmônio⁶⁶ nas missas de domingo. Quando Mazília se casou, Biela sentiu-se profundamente só e ficou mais arredia.

Conrado costumava reunir os amigos em casa uma vez por semana para jogar truco, e em uma dessas reuniões Biela conheceu Modesto, filho de seu Zico, um dos amigos de carteado de Conrado. Por pressão de Constança, ela fica noiva do rapaz. Porém, Modesto era malandro, mas o seu pai tentou resolver a situação dando serviço para o filho. Num dos serviços impostos pelo pai, Modesto fugiu e abandonou Biela. A moça ficou mais introvertida do que já era e isolou-se da família. Estreitou mais a amizade com os criados da casa, cortou quase completamente os laços com a família e mudou-se para o quartinho dos fundos, ao lado da dispensa.

Certo dia, Biela encontrou um cachorro na rua (ou ele a encontrou) e deu a ele o nome de Vismundo. O cãozinho tornou-se seu melhor amigo e companhia.

O tempo passa, Biela adoece, e com o agravamento do seu estado de saúde ela é internada. Ela pede para ser transferida para a ala dos indigentes, onde costumava visitar os pacientes, que não tinham ninguém por eles. A decisão de Biela enfureceu Conrado, mas os médicos o convenceram de que era melhor assim, e ele só se acalmou porque continuou pagando pelo quarto de Biela, mesmo ela estando na enfermaria. Na terceira noite internada, ela passa mal e o padre foi chamado para a Extrema Unção. Quando o padre chegou, Biela já estava com os olhos fechados, delirando, sonhando com Mazília vestida de noiva, o som do harmônio, a cantiga que sua mãe cantava quando ela era criança e Vismundo correndo por pastos verdejantes.

Apesar de se encaixar na vertente autobiográfica imaginária, a novela retrata sutilmente a decadência do sistema patriarcal em meados do século XX, o regionalismo, a cultura e os costumes de uma cidade do interior mineiro. Portanto, a ambientação de *Uma vida em segredo* em Minas Gerais estabelece uma ponte, uma relação entre o mundo real e o mundo ficcional, entre a realidade e a imaginação. Prova disso é a cidade, o espaço urbano para onde Biela é levada. Ela sai da Fazenda do Fundão e se

⁶⁶ Na novela, *harmonium*. Palavra francesa, criada em 1840, por Debain, fabricante de órgãos (CUNHA, 1986, p. 404).

munda para a cidade sem nome. Outra evidência são as canastras que prima Biela leva para a casa do primo Conrado com todos os seus pertences. O móvel, tal como é ali descrito, alude ao mobiliário mineiro do Brasil colonial, cuja função primordial ligava-se à guarda de objetos, roupas, livros, pertences das famílias em geral. Biela também guarda ali as suas lembranças, as quais são reveladas por meio do monólogo interior.

À primeira vista, a história da vida em segredo de prima Biela pode parecer uma narrativa bastante simples e sem grandes revelações, como sugerem as primeiras páginas da novela. No entanto, ao ser conduzido pelas insinuações do narrador a respeito de prima Biela, e também pelo seu jeito simples de ser e de falar, o leitor mais crítico descobre as várias possibilidades de interpretar o universo simples, porém ricamente construído por Dourado para nos apresentar a moça da roça que não se adapta aos moldes impostos pela sociedade patriarcal de uma pacata cidade do interior de Minas Gerais no início do século XX.

Sobre a riqueza da narrativa de *Uma vida em segredo*, Diva Vasconcelos da Rocha, na introdução publicada em 1972, considera a novela uma obra-prima por vários fatores, como as modulações de técnica de ponto de vista, a incorporação do coloquial à linguagem literária, as inovações trazidas à narrativa e o perfeito equilíbrio de sua composição.

“*Uma vida em segredo* é uma dessas novelas que fluem sem atropelos e prendem o leitor exatamente pelo lado lírico e simples de seu texto e situações” (GOMES, 1974, p. 11). Autran Dourado tece a narrativa com empatia, compaixão, demonstrando grande ternura pelo ser humano atormentado por angústias, medos e incompreensões, representado por prima Biela. Contudo, Dourado não apresenta soluções, não faz análises sociológicas ou psicológicas, ele simplesmente conta uma história. Uma história que nos faz chorar, nos faz rir e sorrir, nos leva a refletir sobre a nossa própria existência.

3.3 O que há em prima Biela

Biela é ensimesmada e às vezes dona de gestos bruscos. Uma capiau desajeitada que quando anda parece que cavalga o seu pampa. Uma roceira que, apesar de seu jeito de andar, vestir-se e conversar, apesar de seu temperamento, é um ser social (GOMES, 1974). Biela se identifica com a gente simples, gosta da companhia dos criados, gosta

da cozinha, do bater do pilão, do barulho mansinho da água no monjolo, do canto dos pássaros, gosta da companhia do seu cãozinho Vismundo, que não lhe cobra nada, não lhe impõe nada, apenas retribui todo o carinho que ela lhe oferece. Seus silêncios, seus medos, suas doces lembranças, nos aproximam do seu universo que também é tão nosso.

Pólvora (2010) nos apresenta Biela como uma criatura esquisita e taciturna. De acordo com ele, a crítica, à época da publicação da novela, classificou Biela como simplória, “uma pobre de espírito, uma tola, uma tabaroa” (PÓLVORA, 2010, p. 9).

A moça sempre é descrita pelo olhar do estranhamento, mesmo antes da morte de seu pai e da sua mudança para a cidade. Quando Biela era ainda uma menina, Conrado visita o seu pai, primo Juvêncio, na fazenda do Fundão. O narrador a descreve como uma menina arredia, sem graça e quase mal-educada: “Prima Biela só o cumprimentou porque primo Juvêncio disse vem cá dar bom-dia ao primo. Ela o cumprimentou arisca, meio de longe, estendendo-lhe as pontas dos dedos, os olhos no chão” (DOURADO, 2010, p. 19). Após a morte de Juvêncio, este é o comentário que Conrado faz a respeito de prima Biela com Constança: “Que ela não seja como primo Juvêncio. Os repelões do ataque, a espuma da baba na boca” (DOURADO, 2010, p. 25). Quando Biela chega à cidade, Constança e os filhos ficam desapontados com a primeira imagem da moça, a quem avistaram pela janela da sala:

Olha ela, disse Fernanda, a menorzinha, para as irmãs, apontando a prima que chegava da Fazenda do Fundão. E viram como prima Biela, para alcançar o trote da besta Gaúcha, batia desajeitada e deselegante o chicote nas ancas do cavalo malhado. Não disseram nada, olharam apenas meio desiludidas a figura miúda e socada que vinha encilhada no cavalo pampa, debaixo de uma sombrinha desbotada (DOURADO, 2010, p. 21).

É exigido de Biela um padrão de comportamento aos moldes da sociedade da época e ela, a princípio, se submete às novas exigências que lhe são impostas. Essa submissão surge por meio da utilização de agentes externos, como as roupas, as quais produzem mudança na sua aparência, mas não surtem os efeitos desejados no modo de ser da moça. Contudo, a partir dessa mudança, Biela passa a ser mais bem aceita pela família e pela sociedade. A tentativa de Constança em educar Biela, transformando-a em uma moça de gosto refinado, educada e bem vestida não é bem sucedida: “Nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse naquele corpo uma

alma feminina. Meu Deus, que bicho primo Juvêncio criou!” (DOURADO, 2010, p. 38). Biela sempre será o sujeito destoante do contexto em que ela foi inserida: a casa do primo Conrado em uma cidade do interior de Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX. Esses espaços configuram um ambiente civilizado e refinado, totalmente diferente daquele até então conhecido por prima Biela, uma desajeitada, “meio pancada” (DOURADO, 2010, p. 24), que só se sente bem na cozinha, com os criados, e que tem medo até de sair na rua.

A descrição negativa de Biela também é perceptível nas poucas vezes em que o narrador dá voz à personagem, já que seu falar é áspero e permeado por comparações grotescas: Modesto, o pretendente mau-caráter “era um bicho que a olhava no escuro com aqueles olhos gordos e parados, faiscantes agora” (DOURADO, 2010, p. 60). Tanto a linguagem literária quanto a linguagem oral, que se mesclam na narrativa, nos levam a imaginar o quanto Biela era estranha, um corpo disforme na visão das demais personagens que compõem a história. Pólvora (2010) detecta esse não pertencimento de Biela, pelas palavras ditas e pelas não ditas, e pela tessitura de seu corpo que fala mais que sua própria voz.

Biela apresenta como traço de personalidade a mineiridade, em seu jeito de ser, de vestir e de falar. A linguagem simples, tipicamente mineira, confere à personagem uma pureza e ingenuidade que encanta e, ao mesmo tempo, uma conformidade com o que ela acredita que a vida lhe impôs como destino inevitável. Tal conformidade revela o lado sombrio e misterioso da personagem, por isso uma vida em segredo.

Bruna Becherucci, em “Quase uma elegia” (1964), analisa que prima Biela, a despeito de ser a personagem principal da novela, vive à mercê dos fatos: ao seu redor a vida diária, os fatos habituais, a existência normal de uma família normal. Contudo, tudo acontece no ritmo previsto e previsível de sua vida, assim como era quando ainda vivia no Fundão.

E Biela, participante e alheia, permanece à margem do cotidiano, personagem excepcional, embora ninguém o perceba, intimamente rebelde, embora suas revoltas nada modifiquem, a ninguém interessam e consistam na altiva, e ao mesmo tempo humilde aceitação da própria obscuridade e no propósito de não se conformar nem com os planos, nem com os gostos, nem com as maneiras dos outros (BECHERUCCI, 1964, p. 44).

Prima Biela, como vários personagens de Autran Dourado, possui personalidade marcante. Nas entrelinhas da novela, Autran induz o leitor a inferir as características psicológicas da personagem: uma mulher triste, insegura e com baixa autoestima. “Mas de Biela não se quer sua psicanálise. Fiquemos apenas com a sua infelicidade, que é comovente; uma infelicidade sem dramas” (GOMES, 1974, p. 11).

3.4 *Cousin Biela: (des)caracterização de prima Biela?*

A análise da tradução de *A hidden life*, buscando elementos que comprovem (ou não) a descaracterização de prima Biela, será feita a partir das técnicas utilizadas por Autran Dourado na tessitura da personagem, focando, principalmente, nas escolhas lexicais do autor, no monólogo interior, na simbologia dos objetos (canastra, monjolo) e sons. Partimos do pressuposto de que Miller (1969) não foi capaz de capturar a essência de prima Biela, “camponesa sem convencionalismo algum, que o autor consegue enquadrar em poucas páginas [...] com uma singular capacidade de penetrar-lhe no íntimo espírito” (BECHERUCCI, 1964, p. 44), e, por isso, a alteridade de *Uma vida em segredo*, particularmente neste aspecto, não foi respeitada.

Iniciamos pela análise do léxico, tipicamente regionalizado, pois acreditamos que a essência de Biela é expressa pelo pouco que ela, de fato, diz. Como bem pontua Pólvora (2010), “as palavras dizem e ao mesmo tempo sentem, narram e fazem sentir” (PÓLVORA, 2010, p. 15). Biela, cuja vida em segredo nos é contada, se expressa por meio de uma linguagem peculiar, usando expressões e vocábulos típicos do interior de Minas Gerais. Na contrapartida, temos *cousin Biela* de *A hidden life*, cuja fala é marcada pela norma culta da língua inglesa. A primeira concebida pelo autor, a segunda interpretada pelo tradutor.

Como qualquer escolha lexical, o linguajar mineiro é possuidor de unidades significativas que podem funcionar como construtores da personalidade, no caso, de prima Biela. Daí a hipótese de que *cousin Biela* tenha uma personalidade ligeiramente diferente da de prima Biela consoante as escolhas lexicais e os aspectos culturais inerentes à língua inglesa, os quais afetariam a recepção da personagem em questão pelo leitor. Portanto, é necessário analisar de que maneira a tradução formata a produção literária e a transposição cultural, visto que pesquisas e estudos têm apontado que a

tradução não é apenas um processo interlingual, mas, fundamentalmente, uma atividade intercultural.

De acordo com Carvalho (1993), toda tradução literária é um ato criativo, pois transfere para uma determinada tradição literária uma obra escrita em outro idioma. Por ser uma prática de produção textual, essa transposição é contextual e paralela à própria criação literária. Ao pressuposto de Carvalho, acrescenta-se o de Vera Lúcia de Oliveira, que, em seu artigo “O eu e o outro na tradução: pensando a alteridade” (2009), esclarece:

A tradução literária, se segue alguns dos procedimentos peculiares à criação de uma obra, incorpora, contudo, outros distintos, já que é também um trabalho analítico e interpretativo, no mais alto grau. O tradutor trilha caminhos diversos para realizar um périplo semelhante ao do autor. Poderá chegar, se for um bom tradutor, ao mesmo patamar de compreensão a que chegou o autor e poderá até ultrapassá-lo [...]. Será necessária, para isso, a razão, ao lado da sensibilidade e da capacidade de inventar formas e palavras (OLIVEIRA, 2009, p. 81).

Carvalho também afirma que toda tradução literária torna-se uma das possíveis versões do texto original, pois “o texto traduzido espelha constantemente o anterior e se converte em seu outro. Neste contexto, a questão fundamental proposta pela tradução literária é o da alteridade e não o da identidade” (CARVALHAL, 1993, p. 50).

Nessa perspectiva, Geraldo Ramos Pontes Jr. e Maria Cristina Batalha, no artigo “A tradução como prática de alteridade” (2004), afirmam que “a tradução opera necessariamente a dessacralização da obra, pois ela é o resultado do trabalho de desmontagem e remontagem do texto de origem” (PONTES JR.; BATALHA, 2004, p. 33). Cândida Laner Rodrigues, em “Tradução e construção da alteridade: um estudo sobre o monstro Grendel, em Beowulf” (2015), acrescenta que a reformatação do texto fonte para o texto alvo configura uma recriação, dependente do tempo, dos objetivos e do estilo de traduzir, e ressalta que as escolhas lexicais são “suscetíveis à variação de acordo com as escolhas do tradutor, que as realiza consoante sua interpretação do texto-fonte e demais particularidades culturais, a saber: suas perspectivas de mundo e do texto em si, suas vivências e seu conhecimento prévio” (RODRIGUES, 2015, p. 42).

Portanto, a tradução caracteriza-se não apenas como um processo interlingual de transposição de um texto para outra língua, mas também de uma atividade intercultural. Nesse contexto, o uso da linguagem intermediária a construção de identidade dos

indivíduos. A identidade que percebemos de Biela seria, então, formada a partir das características atribuídas a ela nos discursos da narrativa. O novo texto que emerge em *A hidden life* possuiria características específicas que lhe são conferidas pelas tradições culturais e literárias da língua inglesa, pela finalidade da tradução e pela intraduzibilidade de certos vocábulos e expressões. Dessa forma, acreditamos que a linguagem utilizada por Miller (1969) influenciou na (des)construção da identidade de *cousin* Biela.

A identidade de Biela é construída a partir das características atribuídas a ela nos discursos da narrativa e pela sua própria fala. Tendo tal identidade uma conotação de moça ingênua, aparentemente sem atitude diante da vida, a leitura mais crítica de *Uma vida em segredo* e *A hidden life* leva à percepção de “desvios” de personalidade em *cousin* Biela.

Lourdes Bernardes Gonçalves, em “Avaliando a tradução literária” (1999), esclarece que a tradução, de forma genérica, envolve vários processos técnicos e mentais, sendo por isso difícil de ser avaliada. Segundo a autora, a dificuldade de avaliação do processo de tradução reside no domínio das técnicas de tradução e na criatividade do tradutor, sendo esta insubstituível para resolver os frequentes impasses que surgem durante o ato tradutório. Sobre a tradução literária, Gonçalves coloca que “outros fatores entram em jogo como fundamentais na avaliação. O estilo, a forma como um autor se expressa, é tão importante quanto o que ele diz. A tradução fiel deve, portanto se preocupar tanto com a palavra escolhida como com o sentido” (GONÇALVES, 1999, p. 42).

Juliane House, em seu livro *Translation quality assessment: past and present* (2015), estabelece critérios para avaliação de tradução de diferentes textos, entre eles o texto literário. Alguns desses critérios se referem a problemas com as “dimensões situacionais”, termo utilizado pela autora para designar as diversas circunstâncias do texto: (1) origem geográfica, (2) classe social, (3) tempo, (4) meio, (5) participação, (6) relação de papéis sociais, (7) atitude social e (8) área de comunicação. As três primeiras dimensões se referem ao usuário da língua e as demais ao uso da língua. Quanto mais se preservarem as dimensões situacionais, mais fiel será a tradução.

Para este estudo, interessa-nos de perto a origem geográfica, termo usado pela autora para se referir a dialetos locais, os quais devem ser indicados de alguma maneira na tradução. Segundo House (2015), o que mais se observa nas traduções literárias é que

os dialetos⁶⁷ permanecem como estão no texto original. Porém, é justamente neste aspecto que são divergentes *Uma vida em segredo* e *A hidden life*, já que a última privilegia o uso do inglês padrão, ou seja, a forma culta da língua inglesa, o que cria um distanciamento entre as personagens prima Biela e *cousin* Biela, revelando traços distintos de alteridade dessas personagens.

House também destaca a força ilocucionária do texto. Ela cunhou o termo *foregrounding*, definido como um recurso linguístico para tornar o leitor consciente de uma forma linguística em particular. Isto significa dizer que se o tradutor preserva todas as figuras usadas pelo autor do texto original ele está preservando os *foregroundings*, sendo a sua importância evidente na tradução literária.

Peter Newmark, em *A textbook of translation* (1988), propõe quatro níveis de tradução: (1) textual, (2) referencial, (3) coesivo e (4) naturalidade. O nível coesivo abrange um conjunto de operações mentais que do texto emerge: são pensamentos que surgem, são pressuposições, é a avaliação do tom do texto de origem. O autor divide o nível coesivo em estrutural e emocional. O primeiro está relacionado às palavras conectivas, e o segundo ao valor dialético. Sobre a coesão emocional, Newmark salienta a importância do que chama de fator dialético, ou seja, aquilo que se manifesta como positivo ou negativo, emotivo ou neutro. A emoção do texto original, ou a ausência dela, deve ser reproduzida no texto traduzido.

Em *Uma vida em segredo*, as ocasiões à mesa eram as mais difíceis para Biela, pois ela se atrapalhava com os talheres, comia de modo engraçado e todos se seguravam para não rir dela, principalmente Alfeu, que zombava do seu modo e dos seus hábitos. A passagem em que prima Biela é surpreendida pelo primo Alfeu enquanto urinava em pé na horta é assim descrita:

Uma vez a surpreendeu no fundo da horta, debaixo da jabuticabeira. Ela puxava a saia na frente, suspendia-a um pouco para não se molhar. Mijando em pé feito mula, gritou Alfeu, sentado no muro. Capeta dos infernos, disse ela morta de vergonha, cheia de ódio. Eu conto para tua mãe, desgramado das profundas (DOURADO, 2010, p. 47).

Em *A hidden life* este é o trecho que descreve a mesma cena:

⁶⁷ A classe social também diz respeito ao que House chama de dialeto e, segundo a autora, geralmente o tradutor de obras literárias não tem dificuldade em manter essa dimensão no texto traduzido.

One day he surprised her in the lower part of the garden under the *jabuticabeira* tree. She had pulled her skirt up in front and was holding it out to keep it from getting wet. “Pissing standing up like a mule”, Alfeu shouted, from his vantage point on the wall (DOURADO, 1969, p. 47-48)

O que percebemos na tradução é que a coesão emocional proposta por Newmark (1988) não é empregada pelo tradutor, visto que no clímax da interação entre as personagens, o tradutor simplesmente omite os xingamentos que prima Biela profere contra o primo Alfeu: “Capeta dos infernos, disse ela morta de vergonha, cheia de ódio. Eu conto para tua mãe, desgramado das profundas” (DOURADO, 2010, p. 47). Ou seja, o leitor é privado da carga emocional das palavras de Biela. Ao ignorar o trecho, não é possível inferir o sentimento de raiva e indignação que tomou conta de Biela no momento em que ela é pega de surpresa urinando em pé na horta. Além disso, o tradutor perdeu traços da personalidade de Biela por meio da linguagem e da cultura popular. As expressões “capeta dos infernos” e “desgramado das profundas” são comuns no interior de Minas Gerais, e remetem ao sentido ou características de quem é dotado de influência satânica, desgraçada, maligna. Essa linguagem popular e oralizante está, também, a serviço da construção da identidade da sertaneja Biela, pois as expressões se relacionam ao mito religioso cristão do mal – o diabo, o capeta, tão presente no imaginário mineiro. Desgramado, na fala coloquial, é desgraçado, diabo mesmo; profundas é o inferno.

Quanto ao nível da naturalidade, Newmark (1988) explica que a manutenção do nível de naturalidade garante que tanto o respeito quanto o desvio à norma sejam preservados. Portanto, o nível de naturalidade proposto pelo autor corresponde ao *foregrounding* de House (2015), como bem explica Gonçalves (1999)⁶⁸: “A preservação de todas as figuras usadas pelo autor do texto original é justamente a preservação dos *foregroundings* e a sua importância torna-se imediatamente evidente na tradução literária” (GONÇALVES, 1999, p. 44).

Retomando o trecho de *Uma vida em segredo* que acabamos de comentar, podemos concluir, baseando-se em House (2015), que não houve a preservação do *foregrounding* quando o tradutor ignorou os xingamentos de prima Biela, e

⁶⁸ Gonçalves baseou o seu artigo em House (1981). HOUSE, Juliane. *A model for assessing translation quality*. Tübingen: Gunter Naar Verlag, 1981.

consequentemente, houve a perda do nível de naturalidade proposto por Newmark (1988). Isto também ocorre quando “horta” é trazida como *garden*, uma vez que no contexto da novela, essa horta encontra-se em uma casa na cidade, e por esse motivo a palavra *garden* pode ser entendida mais como jardim do que como horta. A ideia de horta ficaria clara para o leitor se o tradutor tivesse optado por *kitchen garden*. Por outro lado, no mesmo trecho analisado, observamos a preservação do nível de naturalidade em “pissing standing up like a mule” (DOURADO, 1969, p. 48), que corresponde exatamente a “mijando em pé feito mula” (DOURADO, 2010, p. 47).

Há uma situação interessante em que, mesmo havendo o termo correspondente em língua inglesa, Miller opta por outro de valor semântico aproximado. Quando passou a usar os vestidos novos, Biela não se sente confortável nos trajes. Vejamos como o narrador descreve a situação:

Prima Biela não tomou jeito nem virou outra. Continuou a mesma, senão pior. Se antes era uma figura pobre, miúda no seu parecer, agora tinha o aspecto grotesco de um sagui vestido de veludo, todo cheio de guizos. (DOURADO, 2010, p. 41).

Cousin Biela did not change her ways or became another person. She continued the same. Or perhaps she got worse. If before she had been a sad, puny-looking person, she now had the grotesque look of a squirrel monkey dressed in velvet and covered with tiny bells (DOURADO, 1969, p. 39).

Apesar da existência da palavra sagui em inglês – *marmoset*, Miller utiliza o termo *squirrel monkey* – macaco esquilo ou saimiri, em português. Sabemos que ambas as espécies são de primatas, porém com características físicas distintas. O sagui, ou soim, como é conhecido no interior de Minas, é um primata de pequeno porte. Dourado poderia ter associado a figura desengonçada de Biela em seus novos vestidos a de um macaco – um macaco vestido de veludo. Ao chamá-la de sagui ele remete o leitor à origem de Biela. O termo escolhido por Miller – macaco esquilo – distancia-se do contexto espacial da novela e, além disso, não impacta tanto na comparação, pois o macaco esquilo é, esteticamente, mais gracioso que o sagui. Contudo, acreditamos que o grau de naturalidade foi preservado, pois um macaco vestido de veludo, seja da espécie que for, é uma visão grotesca. Portanto, a intenção de comparar Biela a uma figura grotesca é clara na tradução.

Neste mesmo trecho, nos chamou a atenção o detalhe do vestido de veludo “todo cheio de guizos.” No contexto da novela, acreditamos que Dourado fez referência aos

guizos que são colocados em animais, como as vacas, bodes e éguas de carga, conectando Biela, mais uma vez, às suas origens. Na tradução, Miller usa a expressão “tiny bells”, a qual refere-se aos minúsculos sinos que são usados como enfeites, e remetem à vestimenta do bobo da corte, uma referência à cultura europeia, bem distante da cultura do interior mineiro. Apesar da escolha lexical do tradutor, o *foregrounding* foi preservado, pois o leitor em língua inglesa percebe a intencionalidade do narrador, que é ridicularizar prima Biela por não se adaptar aos novos trajes. No entanto, a simbologia empregnada em “guizo”, que remete à vida de Biela na Fazenda do Fundão é desconsiderada, descaracterizando prima Biela.

Quanto ao nível coesivo da tradução, proposto por Newmark (1988), o trecho em que Biela conversa com prima Constança sobre o desfecho do seu mal sucedido noivado com Modesto, há a preservação do nível emocional na tradução. No entanto, o mesmo não acontece com o nível conectivo.

Não paga a pena ficar chorando defunto velho. Urubu vai simhora, tem mais carniça não, só osso. Passou. Depois ele não prestava mesmo. Bom pro fogo. Pros quintos dos infernos (DOURADO, 2010, p. 72).

It's not worth the effort to cry for an old corpse. Get away, buzzards, there isn't any more meat, just bones. It's over. He wasn't worth anything. Good for the fire. Good for the depths of Hell (DOURADO, 1969, p. 87).

Miller não mantém o tom informal e simples de Biela no nível coesivo, pois: a) não usa palavras que remetem ao linguajar da roça: simhora – *get away*; b) pela inexistência de certas expressões na língua inglesa: não paga a pena ficar chorando defunto velho – *it's not worth the effort to cry for an old corpse*. No entanto, o uso dos verbos auxiliares na forma contraída (*it's, isn't, wasn't*), indica, embora sutilmente, certo nível de informalidade na fala da moça. Apesar disso, o leitor em língua inglesa consegue apreender as emoções de Biela, naquele momento. Ela está com raiva, sente-se humilhada e rejeitada.

Pela análise desse trecho, evidenciamos que as características que são atribuídas a Biela por meio da sua linguagem roceira são totalmente apagadas por Miller, porque ele utiliza a norma padrão da língua inglesa. Exemplificamos com outros excertos:

Não, prima, não carece, disse, não tenho fome (DOURADO, 2010, p. 28).

“No, cousin, I don’t need anything,” she said. I’m not hungry.” (DOURADO, 1969, p. 19).

Vai cachorro, vai simhora de vez. Vai porque eu vou trancar a porta, está muita friagem, carece dormir (DOURADO, 2010, p. 102).

“Go on, dog, go away for good. Go, because I’m going to lock the door. It’s very cold and I need to sleep (DOURADO, 1969, p. 133).

Assim, a tradução literária, como já pontuamos no capítulo dois, pressupõe, além da leitura e interpretação prévias do texto-fonte, o conhecimento do contexto em que esse texto foi produzido, pois não se traduzem apenas palavras, mas também significados e referências entre as culturas envolvidas no processo tradutório. Nesse sentido, para traduzir *Uma vida em segredo*, Miller deveria, também, buscar conhecer o estilo narrativo de Autran Dourado, e, principalmente, o contexto cultural da novela, o que o levaria a adaptar a linguagem da moça ao dialeto caipira americano.

Newmark também ressalta a importância das conotações, em qualquer texto, no ato de traduzir. Sobre os sentidos conotativos em textos literários ele pontua:

Todos os textos possuem conotações [...]. Mas em um texto literário, devemos priorizar as conotações, [...]. De fato, quanto maior a quantidade de recursos de uma língua (por exemplo, polissemia, jogo de palavras, efeito de som, metro, rima) utilizado em um texto, mais difícil será traduzi-lo, [...]. Uma tradução satisfatória de qualquer poema é sempre possível, embora ela possa funcionar mais como uma introdução e uma interpretação do que uma recriação do original.⁶⁹

Em *Uma vida em segredo*, o mito do linguajar mineiro está presente em várias expressões e palavras utilizadas por Dourado, sendo uma delas “trem”. Essa palavra, de certa forma, motiva a estereotipação do povo mineiro. O mineiro usa “trem” para se referir a qualquer coisa, e o contexto muda o seu significado. O mineiro diz, por exemplo: “Amo doce de leite. Esse trem é bom demais”; “Estou fazendo a contabilidade da empresa... trem chato!”.

Abaixo, transcrevemos dois trechos em que Dourado emprega “trem” em seu sentido conotativo, e as respectivas traduções:

⁶⁹ All texts have connotations [...]. But in a literary text, you have to give precedence to its connotations, [...]. In fact, the greater the quantity of a language's resources (e.g. polysemy, word-play, sound-effect, metre, rhyme) expended on a text, the more difficult it is likely to be to translate, [...]. A satisfactory restricted translation of any poem is always possible, though it may work as an introduction to and an interpretation of rather than as a recreation of the original (NEWMARK, 1988, p. 16-17).

Quando é que meus trens vêm lá do Fundão? (DOURADO, 2010, p. 34).

“When is it that my things will arrive from Fundão?” (DOURADO, 1969, p. 28).

Os trens de Biela chegaram logo [...] (DOURADO, 2010, p. 35).

“Biela’s belongings arrived soon afterward [...]” (DOURADO, 1969, p. 29).

Na impossibilidade de traduzir “trens” sem perda de sentido, o tradutor optou por *things* e *belongings*, “coisas” e “pertences”, em português. Sobre esse aspecto, em suas reflexões sobre tradução literária, Gonçalves (1999) adverte que:

A tradução das figuras literárias de um autor não é sempre possível, e o tradutor literário com frequência lança mão do artifício da compensação: sempre que não for possível preservar uma imagem, o tradutor introduzirá uma expressão figurada em outra passagem do texto. Mas sempre que possível, deve-se preservar a imagística do autor (GONÇALVES, 1999, p. 44).

Neste caso, aconteceu o que é proposto por Gonçalves (1999), ou seja, na impossibilidade de encontrar uma palavra na língua inglesa com mesmo valor conotativo de “trens”, o tradutor optou pelo uso de uma palavra em seu sentido conotativo, mais informal – *things*; e outra de sentido denotativo – *belongings*, mas que traduzem o sentido de “trens” no contexto da novela. É questionável, contudo, porque Miller não utilizou *things* nos dois trechos. Acreditamos que se assim tivesse feito, pelo menos o grau de informalidade teria sido mantido, uma vez que a carga cultural da palavra “trem” não pode ser contemplada em *A hidden life*.

Apresentamos outro trecho da novela para exemplificar a importância das conotações nas traduções literárias. Biela sempre observava Modesto e o descrevia por meio de comparações engraçadas e metáforas. O pretendente mau-caráter tem “as sobrelhas que nem taturana” (DOURADO, 2010, p. 57), ele tem “bushy eyebrows” (DOURADO, 1969, p. 64). Neste caso, Miller substituiu a metáfora por uma adjetivação, pois não existe na língua inglesa uma palavra que designe este tipo de lagarta, a taturana. A opção pelo uso do adjetivo *bushy*⁷⁰, de valor conotativo, e não

⁷⁰ Relativo à vegetação; designa uma árvore com muitos galhos, por exemplo.

*hairy*⁷¹, de valor denotativo, garantiu a naturalidade do contexto em que o enunciado foi produzido.

3.4.1 Os segredos de Biela

A canastra é um dos objetos míticos por meio do qual Autran Dourado tece a personalidade de prima Biela e o seu movimento do campo para a cidade, ao mesmo tempo em que valida a mineiridade na narrativa, pois esse artefato é de uso comum nas casas de famílias mineiras do interior, feito de couro de boi que os próprios fazendeiros criam.

De acordo com Gaston Bachelard, no livro “Poética do espaço” (1993), a casa é o universo íntimo do ser com áreas de segurança como teto e sótão, e de mistério e medo como o porão. Esse universo é segmentado em outros universos íntimos: cantos, gavetas, cofres, armários, fechaduras:

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade. O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 1993, p. 91).

A canastra de couro tacheado, transportada do quarto da avó de Dourado para a Fazenda do Fundão, depois para o quartinho de Biela na casa de primo Conrado, auxilia na construção dessa identidade arcaica e rural de onde emerge prima Biela, e configura o seu espaço de intimidade, uma vez que ela não pode viver na cidade da mesma forma que vivia no Fundão. A canastra é o seu elo com a vida que deixou para trás. A ausência da “função de habitar” (BACHELARD, 1993, p. 78), desse espaço de intimidade constitutivo de indivíduos física e psicologicamente saudáveis, pode ter graves consequências. Para Biela, o “espaço feliz” é o Fundão e na impossibilidade de deslocar esse espaço para a cidade, ela traz a canastra que simbolicamente representa o espaço perdido. Sempre que sentia saudades da fazenda e de tudo que lá deixou, Biela sentava-se na canastra e rememorava toda a sua vida: “Só se lembrava mesmo com nitidez das

⁷¹ Cabeludo.

coisas lá do Fundão. [...], sentada na canastra, pensava nas coisas antigas da vida” (DOURADO, 2010, p. 79).

Em *A hidden life*, a canastra não parece ser um elemento que ajuda o leitor a delinear a personalidade de *cousin* Biela devido ao termo usado por Miller – *basket* – e a forma como ele caracteriza esse objeto. Antes de analisarmos a escolha lexical do tradutor, transcrevemos uma das cenas, entre várias, na qual é retratada a intimidade de Biela com a canastra:

A vida de todo dia de prima Biela era de uma monotonia, de uma lardeza sem fim. Passava horas no quarto, sentada na canastra que tinha sido do pai (DOURADO, 2010, p. 44).

Cousin Biela's everyday life was monotony, a humdrum existence without end. She spent hours in her room, seated on the leather basket that had been her father's (DOURADO, 1969, p. 43).

Basket é traduzida como “cesto” ou “cesta”, e mesmo sendo precedida pela palavra *leather* (couro) não remete à ideia de “canastra”, que é empregada no sentido de baú por Autran Dourado. Acreditamos que a palavra *chest* seria a mais apropriada para o contexto da narrativa. Na tentativa de compreender o motivo que levou o tradutor a referir-se à canastra por *basket* e não por *chest*, pesquisamos qual seria a tradução de “canastra.”⁷² Encontramos *basket* e *wicker basket*. Aprofundamos a pesquisa, e buscamos por imagens desses termos no Google. Todas as imagens, sem exceção, são de cestos, de tamanhos e materiais diferentes, contudo, cestos. Depois fizemos outra busca por imagens de *chest* e de “canastra”. Todas as imagens são de baús. Em seguida, pesquisamos o significado de *basket* e *wicker basket*, e encontramos: *basket*: recipiente feito de tiras entrelaçadas de materiais maleáveis, como cana, palha, madeira fina ou plástico, geralmente carregado por meio de alças. *Wicker basket*: um cesto feito de vime.⁷³

Portanto, *basket* descaracteriza toda a carga mítica que envolve a canastra de Biela, primeiro por não ser um baú e, segundo, porque esse artefato não é, de acordo

⁷² Não encontramos a palavra em dicionários tradicionais português-inglês. Na pesquisa em dicionários on-line, encontramos o termo no *Michaelis*: moderno dicionário inglês e no *WordReference.com*: dicionário on-line de línguas.

⁷³ *Basket*: a container made of interwoven strips of pliable materials, such as cane, straw, thin wood, or plastic, and often carried by means of a handle or handles. *Wicker basket*: a basket made of wickerwork. Fonte: *The Free Dictionary*. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/>. Acesso em: 06 set. 2018.

com a definição encontrada em dicionários⁷⁴, feito de couro. Na cena em que o narrador descreve com detalhes a canastra, Miller também se perde em relação ao ornamento da canastra:

Tão logo prima Constança a deixou, Biela caiu arriada numa das canastras, Passou os dedos nas tachas, no couro esturricado, nas quinas gastas (DOURADO, 2010, p. 37).

As soon as cousin Constança left her, Biela fell limply across one of the baskets. She passed her fingers across the scars on the worn leather, the blunted edges (DOURADO, 1969, p. 33-33).

A canastra é ornamentada com tachas, porém, a canastra que *cousin* Biela levou para a casa do seu primo é um cesto de couro com ranhuras – *scars*. Nesta tradução, ao contrário do que aconteceu com a palavra “monjolo”, Miller falha na estratégia de domesticação de “canastra”, e, conseqüentemente não preserva o *foregrounding* do texto-fonte, essencial para a construção da identidade de *cousin* Biela. Além disso, o tradutor não respeitou a alteridade da novela ao optar pela tradução literal dessa palavra, sem levar em consideração que ela possui outro significado em português, remetendo a um significante totalmente diferente, e que, no nosso entendimento, interfere negativamente na percepção da simbologia impregnada na canastra pelo leitor de *A hidden life*.

Sobre a tradução literal, Aubert (1987) afirma que pesquisadores da área de tradução, de um modo geral, não são favoráveis a esse tipo de tradução, sendo essa uma prática que deve ser evitada. O autor explica que:

Os estudiosos insistem neste ponto com base na análise científica das línguas, pela qual se comprova, a despeito dos graus variáveis de proximidade e distância tipológica e cultural, a inexistência de estruturas linguísticas idênticas entre elas. Os eventuais “universais linguísticos” (sobre cuja existência efetiva grassam sérias controvérsias), se de fato comprovados, devem situar-se a níveis mais profundos e abstratos da análise linguística: a nível superficial, ou seja, a nível de manifestação efetiva no discurso (fala, texto), as ocorrências de coincidências estruturais aparentes, são necessariamente raras e fortuitas. E, se a sintaxe ainda pode oferecer alguns exemplos deste tipo, os campos semânticos linguística e culturalmente marcados de cada vocábulo resultam em sistemas lexicais

⁷⁴ Também pesquisamos as palavras *basket* e *wicker basket* em dois dicionários tradicionais, em formato impresso: *Longman dicionário escolar: inglês-português, português-inglês* e *Cambridge learner's dictionary*. Optamos por trazer as definições encontradas em um dicionário online, pela facilidade de consulta. Nesses dicionários, a palavra *wicker* está registrada separadamente.

únicos, sem correspondentes de uma língua para outra, mesmo quando estas são próximas entre si genética, cultural e tipologicamente (AUBERT, 1987, p. 13-14).

Apesar de estarmos analisando uma tradução literal isolada, no contexto de tradução de uma obra completa, cremos que a explicação dada por Aubert seja pertinente, uma vez que o termo traduzido de forma literal, por se tratar de um objeto carregado de significados, pode afetar a percepção da essência da narrativa como um todo. Nesse sentido, o tradutor não levou em conta a intencionalidade do escritor ao empregar o termo “canastra”, como também não considerou o emprego dessa palavra em outros contextos, o que nos remete, mais uma vez, ao postulado por São Jerônimo: traduzir não a palavra a partir da palavra, mas sim exprimir o sentido a partir do sentido.

A nosso favor, argumentamos ainda que, ao traduzir “canastra” a partir do seu significado em língua inglesa, Miller deixou de considerar a outra possível tradução desse termo, na esfera do significante ou do signo em língua portuguesa e no contexto da narrativa, que, certamente, o levaria a optar pela palavra *chest* e não *basket*. Como afirma Nascimento (2014), sempre há um resto na tradução, algo que não é considerado, ou que não é percebido no processo tradutório. Esse resto seria “aquilo que não se deixa traduzir ou retraduzir com facilidade, resistindo às simplificações vocabulares, morfológicas ou sintáticas e desafiando o tradutor a reinventar em seu idioma aquilo que não pode ser simplesmente decalcado de modo transparente e inequívoco” (NASCIMENTO, 2014, p. 114).

A trajetória de Biela é marcada por dois tipos de viagem: o deslocamento físico de um espaço para o outro e a viagem através da memória, para um espaço-tempo perdido, marcado pelas constantes lembranças da vida no Fundão e de sua mãe embalando-a quando criança.

Nos ares de pureza em que a cantiga a envolvia, foi se perdendo em cismas, e a mãe vinha de novo abraçá-la. Tão bonita, tão mansinha, tão pura como ninguém. E era a voz da mãe que ouvia enquanto ela própria cantarolava baixinho. Em pouco não podia mais distinguir se sonhava ou se era a doce lembrança da mãe a embalar o pensamento (DOURADO, 2010, p. 29).

Portanto, a viagem de Biela não é apenas espacial, ou seja, o deslocamento do meio rural para o urbano. Ela faz viagens de consciência, transitando do físico e real – a cidade, para o espaço de suas lembranças – o campo. Essas viagens, ao longo da

narrativa, causam mudanças psicológicas na personagem e ela nunca volta ao estado anterior. Dourado traz à tona a essência, o ser de sua personagem, a existência que não é visível apenas pelas ações, já que ela emerge do desconhecido, das lembranças de Biela. Isso consiste, para Antonio Candido, em “A personagem do romance” (2011), em uma das funções capitais da ficção “que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento” (CANDIDO, p. 64, 2007).

Autran Dourado dá voz a Biela através de seus pensamentos – a ausculta da alma humana – que se tornam, de certa forma, as suas ações, ora de submissão, ora de resistência. Para que a existência de Biela tenha significado tanto para ela como para o leitor, Dourado faz uso da técnica do fluxo de consciência, a qual pode ser aplicada em diferentes contextos. Nesta pesquisa, nos interessa a sua aplicabilidade quando se trata de um sistema utilizado para apresentar os aspectos psicológicos das personagens na ficção.

O termo fluxo de consciência – *stream-of-consciousness* – foi cunhado pelo psicólogo William James no seu livro *Principles of Psychology* (1890) para descrever o fluxo ininterrupto de percepções pensamentos e sentimentos na mente. Mais tarde, o termo foi adotado na literatura, sendo o seu precursor Robert Humphrey, quando se propôs a estudar os estilos de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, Ernest Hemingway, e outros, no livro *Stream of consciousness in the modern novel* (1954). Esse livro serviu de base para estudos posteriores sobre fluxo de consciência como estilo narrativo da ficção moderna. Humphrey conceitua o monólogo interior como “a técnica usada em ficção para representar o conteúdo psíquico e os processos de caráter, parcial ou inteiramente não verbalizados, visto que esses processos existem em vários níveis de controle consciente antes que sejam formulados para a fala deliberada”.⁷⁵

De acordo M.H. Abrams, em *A glossary of literary terms* (1999), há divergências entre os críticos sobre o uso desses termos, visto que alguns não entendem o fluxo de consciência e o monólogo interior como técnicas distintas. Humphrey (1954) já havia

⁷⁵ The technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech (HUMPHREY, 1954, p. 24).

alertado sobre isso ao afirmar que “o monólogo interior é um termo comumente confundido com fluxo de consciência. Ele é usado de forma mais precisa do que o último, visto que se trata de um termo retórico e se refere apropriadamente à técnica literária”.⁷⁶ Assim, é importante esclarecer que “o *stream-of-consciousness* é mais amplo, mais complexo, mais abrangente; o monólogo interior é outra técnica livre” (DOURADO, 2000, p. 104-105), ou seja, o monólogo interior é uma das estratégias utilizadas pelo escritor para dar voz aos pensamentos de suas personagens. De acordo com Abrams (1999), fluxo de consciência é

um modo de narração que se compromete a reproduzir, sem a intervenção do narrador, todo o espectro e fluxo contínuo do processo mental de uma personagem, no qual percepções sensoriais se misturam com pensamentos conscientes e semiconscientes, memórias, expectativas, sentimentos e associações aleatórias.⁷⁷

Abrams explica que o monólogo interior é uma estratégia narrativa empregada pelo escritor quando sua intenção é apresentar ao leitor o curso e o ritmo da consciência exatamente como ocorre na mente de uma personagem:

No monólogo interior o autor não intervém, ou [...] intervém minimamente, [...], e não organiza os caprichos do processo mental em sentenças gramaticais ou em uma ordem lógica ou coerente. O monólogo interior, em sua forma radical, às vezes é descrito como a apresentação exata do processo da consciência, mas como percepções sensoriais, imagens mentais, sentimentos e alguns aspectos do pensamento em si são não verbais, é claro que o autor pode apresentar esses elementos apenas convertendo-os em algum tipo de equivalente verbal de convenções narrativas e não de reprodução ponto a ponto não editada, e cada autor põe sua própria marca nos monólogos interiores que são atribuídos às personagens na narrativa.⁷⁸

⁷⁶ *Monologue intérieur* is a term that is most often confused with stream of consciousness. It is used more accurately than the latter, since it is a rhetorical term and properly refers to literary technique (HUMPHREY, 1954, p. 24).

⁷⁷ A mode of narration that undertakes to reproduce, without a narrator's intervention, the full spectrum and continuous flow of a character's mental process, in which sense perceptions mingle with conscious and half-conscious thoughts, memories, expectations, feelings, and random associations (ABRAMS, 1999, p. 299).

⁷⁸ In interior monologue the author does not intervene, or [...] intervenes minimally, [...], and does not tidy the vagaries of the mental process into grammatical sentences or into a logical or coherent order. The interior monologue, in its radical form, is sometimes described as the exact presentation of the process of consciousness; but because sense perceptions, mental images, feelings, and some aspects of thought itself are nonverbal, it is clear that the author can present these elements only by converting them into some kind of verbal equivalent. Much of this conversion is a matter of narrative conventions rather than of unedited, point-for-point reproduction, and each author puts his or her own imprint on the interior monologues that are attributed to characters in the narrative (ABRAMS, 1999, p. 299).

No monólogo interior, portanto, a personagem se desdobra em duas entidades mentais: o “eu” e o “você”, ou ainda, o “eu” e o “outro”, que se confrontam, discutem e tentam se entender como pessoas diferentes. Em *Uma vida em segredo*, o monólogo interior de prima Biela caracteriza-se pelo emprego do discurso indireto livre, dando vazão tanto para a fala quanto para o pensamento das personagens. Não há o emprego de aspas e travessões, sendo raras as intervenções de Dourado para sinalizar fala e pensamento, como, por exemplo, intercalações do tipo “pensava” e “disse”:

Que mundo aquele em que ia entrar. Meu Deus, me ajude, talvez ela tenha pensado. Quero voltar pro Fundão, pra minha toca tão sossegada, talvez tenha querido dizer. Mas nada disso ela disse. Disse com muito esforço, como se juntasse num grande alento toda a alma sufocada, disse, a voz apagada que todos ouviram porque havia um imenso silêncio de montanha, disse apenas me desculpe se fiz esperar (DOURADO, 2010, p. 24).

No trecho acima, Biela expõe a sua angústia por meio de seus pensamentos, tendo o presente (do pensamento) como tempo dominante, numa espécie de confiança direta ao leitor, sem barreiras de qualquer ordem e sem obediência à normalidade gramatical. Este é o trecho da mesma cena em *A hidden life*:

What kind of world was she going to enter? My God, help me, she perhaps was thinking. I want to go back to Fundão, to my nice quiet little space, she perhaps wanted to say. But she said none of this. She finally spoke with great effort, as if she had gathered in one breath all her suffocated soul. She spoke in a low voice, but everybody heard because there was an immense silence of the mountains in the room. She said only: “Forgive me for making you wait” (DOURADO, 1969, p. 13).

Além do uso de uma linguagem formal, como já comentamos e analisamos, Miller sinaliza para o seu leitor onde começam e onde terminam as falas das personagens, substituindo o discurso indireto livre pelo discurso direto, inserindo dois pontos e aspas entre as proposições do narrador e as falas. Há uma quebra no fluxo da narrativa, ordenando o que deveria ser, propositalmente, desordenado, como sugere Abrams (1999). Como acabamos de afirmar, são raras as passagens onde Dourado sinaliza o que é pensamento e o que é fala. Ao marcar com aspas os discursos que são apenas indicados como fala por Dourado, Miller acaba atribuindo ao narrador os pensamentos da personagem principal. Não há fluxo de consciência e o leitor é privado, de certa forma, de participar da intimidade de Biela. Quando Biela encontra Vismundo e se

compadece com a situação do cãozinho, por exemplo, o narrador compartilha com o leitor o sentimento da moça, intercalando fala e pensamento:

Cachorro, tadinho, vem cá, disse estendendo-lhe a mão. [...]. Não, como é que deixavam um cachorro assim, além do mais doente? (DOURADO, 2010, p. 129).

“Poor little dog. Come here,” she said putting her hand out. [...]. Who could have left a dog like this, so sick? (DOURADO, 1969, p. 129).

Miller introduz a fala com as aspas, deixando implícito que a pergunta que sucede a fala faz parte do discurso do narrador, quando, na verdade, é a própria personagem, por meio do monólogo interior, se questionando sobre a situação do animal. Além disso, o narrador, onisciente de todas as falas, sentimentos, reações e pensamentos da personagem, também é descaracterizado. Quando questionado sobre essa intervenção no estilo da narrativa, Miller respondeu que este foi um tópico que gerou muitas discussões entre ele e o editor de *A hidden life*:

Nós decidimos, por uma questão de clareza, pelo uso tradicional das aspas. Dourado, como muitos outros escritores brasileiros, não usavam as aspas, mas marcavam o discurso direto usando um travessão no início da fala. Às vezes é difícil saber onde a fala termina, porque nenhuma pontuação específica é usada no final (além da vírgula ou do ponto final).⁷⁹

Miller empregou as aspas “por uma questão de clareza”, ou seja, para facilitar a leitura e interpretação da narrativa. Além disso, nas entrelinhas, evidenciamos dois fatores: a) a crítica em relação ao estilo de escrita adotado por Autran, e b) o tradutor e o editor desconheciam a estratégia do monólogo interior, utilizada não somente por escritores brasileiros, como também por grandes nomes da literatura americana como Virginia Woolf, William Faulkner e Ernest Hemingway⁸⁰. Portanto, em *A hidden life*, há o apagamento do tom intimista, característica da narrativa autraniana. Prima Biela quase não fala, e o seu silêncio é um dos fios condutores da narrativa. Avaliamos essa

⁷⁹ We decided for the sake of clarity to use traditional quotation marks. Dourado, like many Brazilian writers, did not use quotation marks, but designated direct quotes using a long dash — at the beginning of the quote. Sometimes it is hard to know where the quote ends because no specific punctuation is used at the end (other than a comma or period) (MILLER, 2018).

⁸⁰ Como já mencionamos nesta pesquisa, a proposta de Robert Humphrey, em *Stream of consciousness in the modern novel* (1954), foi justamente estudar a técnica do fluxo de consciência e monólogo interior nas obras desses escritores e outros.

intervenção do tradutor de forma negativa, uma vez que a utilização do discurso direto descaracteriza a novela, e também a personagem principal. Pelo monólogo interior, o leitor é capaz de desvendar os segredos de Biela, porque é ela quem o convida a partilhar de suas lembranças, de seus medos, suas revoltas, seu amadurecimento, e não o narrador, como acontece em *A hidden life*.

Biela guarda como absoluto tesouro suas lembranças da roça: o barulho do monjolo, a voz da mãe, o canto dos passarinhos. Esses sons têm caráter mítico, pois representam o foco de resistência de Biela contra um mundo hostil.

No capítulo anterior, analisamos o uso da palavra *mill wheel* em *A hidden life*, contrapondo com “monjolo”. Na inexistência desse artefato na sua cultura, Miller buscou na língua inglesa objeto semelhante e que caracterizasse, principalmente, a sonoridade poética da novela: os sons que, resgatados por Biela em suas lembranças, dão a impressão de que as cenas do riacho correndo mansinho e a batida do pilão do monjolo, pelo emprego das palavras *splash*, *groan*, *squeak* e *slap*, cujas sonoridades remetem aos sons da natureza, são, ainda, parte do cotidiano de *cousin* Biela, de sua vida no campo.

Além dos sons da água, Biela tem outras memórias musicais, como a cantiga que sua mãe entoava para ela dormir e o canto dos pássaros. Biela faz a transição de uma paisagem sonora rural para uma urbana. Na cidade, os sons são diferentes, se confundem e não se harmonizam. No campo, os sons podem ser distinguidos e claramente ouvidos, porque há pouco ruído ambiental, “os sons se confundem menos frequentemente; há perspectiva – figura e fundo, como o som de um balde na borda de um poço e o estalido de um chicote a distância” (SCHAFER, 1977, p. 71). Assim, a sonoridade rural pode ser mais facilmente absorvida, é permeada de sentidos e significados, e os sons podem ser associados às experiências negativas ou positivas.

As lembranças da paisagem sonora rural de Biela são positivas, e são nessas lembranças que ela se refugia para escapar do mundo hostil em que se encontra. Em *A hidden life*, Miller consegue exprimir com suavidade e poeticidade os momentos em que Biela se recordava da mãe:

Uma lembrança antiga, muito distante, neblina gostosa. Como de manhã o pasto molhado de orvalho. No canapé, uma mulher colocou a sua cabeça no colo, alisou-lhe os cabelos compridos, começou a cantar de mansinho, tão

brancamente, feito um anjo do céu, a cantiga bonita que ela jamais ouvira (DOURADO, 2010, p. 28).

It was an old memory, very distant in a **delicious mist**, like the pastures wet with the **morning dew**. It was on a sofa. A woman placed her head in her lap, stroked her long hair, and began to **croon softly, as purely as an angel in heaven**. The song was the most beautiful Biela had ever heard (DOURADO, 1969, p. 19, grifos nossos).

As expressões em destaque parecem exprimir a mesma intencionalidade de Autran Dourado: paz, serenidade, a segurança do colo de mãe.

Na igreja, quando Biela escutava Mazília tocando o harmônio, uma doce melancolia invadia o seu ser, e ela se transportava para outra dimensão, para o azul celestial do céu, onde cenas felizes deslizavam à sua frente:

Fechava os olhos e toda ela era ouvidos para a música celestial que enchia a nave. A música do harmonium era bem diferente da que Mazília tirava no piano: mais puxada a suspiro, deixava-a mergulhada numa doce tristeza, fazia lembrar as tardes na fazenda, quando o sol se escondia detrás do pasto e os passarinhos começavam a piar diferente [...]. A música de Mazília falava-lhe então de uma cidade chamada céu (DOURADO, 2010, p. 53-54).

She **would close** her eyes and let her **whole being drink in the celestial music** that filled the church. The music was quite different from that which Mazília played on the piano. It was more like a sigh. It let her submerge into a sweet sadness. It made her remember the afternoons on the farm when the sun hid itself behind the pasture and the little birds began sing differently [...]. Mazília's music told her of a city called heaven (DOURADO, 1969, p. 58-59, grifos nossos).

Nessa passagem da novela, Miller consegue transmitir para o leitor as mesmas sensações que Dourado, sendo extremamente fiel ao texto. E vai além. Para marcar o verbo *close* no passado, ele poderia ter usado a forma usual do passado simples – *closed*, mas ele optou por flexionar o verbo no tempo condicional – *would close*. Esse tempo verbal, além de marcar a ação no tempo passado, também denota poeticidade, saudosismo. Também chamou-nos a atenção a forma poética como ele traduziu “toda ela era ouvidos para a música celestial”: *her whole being drink in the celestial music* – todo o seu ser sorvia a música celestial. Prima Biela ouvia a música atentamente, mas todo o ser de *cousin* Biela, corpo e alma, estava envolto pela magia da música e dela se alimentava. A tradução enriquece a passagem de poeticidade, transmitindo ao leitor a sensação de que ali, naquele instante, só havia a música e Biela.

Biela não se adapta ao modelo de vida imposto pela família e ao espaço urbano. Ao se negar o exercício do seu papel social de habitar nesse espaço, ela enfrenta uma série de desafios, tanto no plano físico quanto no psicológico, culminando com sua morte. Em seu leito de morte, as paisagens sonoras vividas por Biela deslizam suavemente em sua mente:

Vismundo encheu de alegria o coração de Biela. A vida era boa [...]. Ela recontaria como era o riachinho correndo, o monjolo, a cantiga do canapé, os pios dos pássaros (DOURADO, 2010, p. 112).

Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. E essas figuras pairavam sobre o verde, sustentadas nada, contra um céu azul onde voavam pássaros em círculo. Começou a ouvir uma música de harmonium, um latido alegre de cachorro. E, num rápido instante, passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. O último a se fundir no azul foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu (DOURADO, 2010, p. 114).

Vismundo filled Biela's heart with joy. Life was good [...]. She would tell him about the little stream, the mill wheel, the song, the birdcalls (DOURADO, 1969, p. 147).

She saw – no longer with her eyes, for they were closed to her – some white spots fading rapidly, a very green pasture where the spots changed into almost fluid figures. These figures floated over the green, held by nothing, against a blue sky in which birds circled lazily. She began to hear the music of a harmonium, the happy bark of a dog. And, in an instant there passed before her Mazília dressed in her white wedding gown and her faceless mother singing her song. The final one to sink into the blue was Vismundo, who was still chasing birds in the sky (DOURADO, 1969, p. 150).

Na perspectiva das técnicas de tradução propostas por Newmark (1988) e House (2015), percebemos que em todas as cenas onde a musicalidade se faz presente, Miller consegue transpor a barreira linguística e a cultural, e transmite para o leitor de *A hidden life* toda a delicadeza e poeticidade contida na narrativa. Um dos motivos é a sua identificação com o mundo de Biela; o outro, possivelmente, porque a linguagem musical e a sonoridade da natureza são universais, não havendo barreiras linguísticas e culturais a serem transpostas. Portanto, podemos afirmar que o elemento mítico musicalidade foi mantido com fidelidade, e quando há fidelidade ao texto original, há uma boa tradução (ECO, 2007).

Neste capítulo, buscamos conhecer melhor o fazer poético de Autran Dourado e a forma como seu estilo foi registrado em *Uma vida em segredo*. A partir daí, analisamos

como Biela é, em certa medida, descaracterizada em *A hidden life*, devido aos desvios de interpretação do tradutor Edgar H. Miller, os quais podem privar o leitor de *A hidden life* da experiência de caminhar com Biela em sua vida em segredo.

A seguir, nas considerações finais, apresentaremos a avaliação que fizemos do trabalho de tradução de *Uma vida em segredo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vida em segredo, apesar de ser considerada uma das obras-primas de Autran Dourado e ser uma das narrativas favoritas do próprio autor, é pouco estudada em detrimento de estudos de outras obras como *Os Sinos da Agonia* e *A Barca dos Homens*. Nesta pesquisa, que concluímos aqui, mas que não consideramos finalizada, apresentamos a história de prima Biela em uma perspectiva inédita no âmbito da pesquisa em literatura comparada, pois analisamos e comparamos a novela com a sua versão em língua inglesa, *A hidden life*. Nas várias pesquisas que fizemos, encontramos trabalhos que analisam a tradução de outros romances de Autran Dourado, e apenas um sobre *Uma vida em segredo*, cuja proposta foi a tradução da novela para o francês.

Inicialmente, fui motivada pela curiosidade em entender como a linguagem tão regionalizada de Dourado havia sido transposta (ou adaptada?) para a língua inglesa. Depois, levantamos a hipótese de que essa transposição poderia descaracterizar a personagem principal, prima Biela. À medida que avançamos nos estudos, buscando a resposta para esse questionamento, sentimos a dimensão e a complexidade em se propor uma análise comparada entre um texto original e sua tradução. Foi preciso consolidar os conhecimentos genéricos que tínhamos sobre tradução, aprofundando nas especificidades do processo de tradução de textos literários. Por isso, uma parte do primeiro capítulo foi dedicada à descrição da evolução histórica da arte de traduzir.

Foi possível demonstrar que a análise de uma tradução literária, na perspectiva comparatista, depende do estudo e coordenação de outras disciplinas, além da Literatura Comparada, sendo que nenhuma delas pode ser mais ou menos importante do que as demais. Essa constatação está diretamente ligada à tarefa do tradutor, que deve ser um leitor criticamente envolvido com a obra traduzida, ciente de que a forma e o sentido estão intimamente relacionados ao contexto de produção dessa obra.

Percebemos que a alteridade é um elemento intrínseco e fundamental à natureza da linguagem, e a reflexão sobre a evidência desse fenômeno na tradução de *Uma vida em segredo* se fez necessária, levando em consideração dois aspectos: primeiro, a forma como a linguagem regionalizada de *Uma vida em segredo* foi tratada ao ser traduzida. Segundo, como os aspectos culturais foram preservados em detrimento da cultura do outro, no caso, a cultura norte-americana. Ao se pensar na tradução como recriação, como um meio de transformar um texto em outro texto, mas buscando manter e

respeitar as “estranhezas” do primeiro, a alteridade encontra um campo de atuação que lhe pertence, visto que a tradução, conforme Lawrence Venuti, em *The translator’s Invisibility: a history of translation* (2004), exerce forte influência na construção de representações de culturas estrangeiras. A partir dessa reflexão, busquei compreender a tarefa do tradutor de *Uma vida em segredo*, mantendo em perspectiva a sua responsabilidade de tradutor, mas também de leitor e intérprete, em relação à textualidade, respeitando o estilo de Autran Dourado e, principalmente, a composição da identidade de prima Biela.

Foi necessário conhecer e entender o fazer poético de Autran Dourado e como ele concebeu a novela. Mas se o tradutor é, de certa forma, também autor, conforme apregoa Venuti (2004), buscamos dar visibilidade a Edgar H. Miller, tradutor de *Uma vida em segredo*. As informações que ele nos forneceu foram fundamentais para compreendermos como se deu todo o processo de tradução, as dificuldades encontradas, as motivações da Editora Alfred Knopf para divulgar um autor brasileiro desconhecido, e a recepção pela crítica e pelo público americano.

Buscamos exemplificar como os traços de alteridade de *cousin* Biela se distanciam dos de prima Biela nas obras *Uma vida em segredo* e *A hidden life*, por meio de análise comparatista e com base em teorias de tradução literária, considerando o contexto cultural e social em que a narrativa foi escrita. Foi possível comprovar parcialmente a hipótese de que prima Biela e *cousin* Biela, apesar de se tratarem da mesma personagem, possuem traços de identidade diferentes, levando à descaracterização da personagem, pois a identidade cultural de prima Biela é apagada em *A hidden life* pelo fato de ter sido traduzida segundo a norma culta da língua inglesa.

Quanto às escolhas lexicais do tradutor, a hipótese da intraduzibilidade da linguagem regional adotada por Autran Dourado não foi um fator determinante para descaracterizar prima Biela, pois Miller se utilizou de várias estratégias, como a da equivalência e da domesticação, sem prejuízos para a interpretação. Contudo, houve escolhas que levaram à descontextualização do universo regionalizado da novela, como a da palavra “canastra”, objeto intimamente ligado à identidade de Biela.

Ainda sobre as escolhas lexicais, a identificação do tradutor com as paisagens rurais de *Uma vida em segredo* levou à fidelidade na tradução das passagens relacionadas às lembranças musicais da personagem. Portanto, Miller consegue produzir no leitor de *A hidden life* efeitos semelhantes àqueles que *Uma vida em segredo*

produziu nos seus leitores, ou seja, toda a poeticidade que a novela evoca a partir da sonoridade é preservada, e a percepção do leitor é de que *cousin* Biela, assim como prima Biela, buscam nessa sonoridade refúgio para as suas aflições.

A comprovação da nossa hipótese também dependeu da análise de como Miller interpretou a novela, como um todo, levando em consideração o estilo de Autran Dourado e as técnicas narrativas empregadas por ele. Nesse aspecto, a tradução, que deveria ser transcrição (Campos, 2006), não passaria de uma adaptação, pois ao optar pelo discurso direto, Miller descaracterizou o projeto literário de *Uma vida em segredo*.

No decorrer do desenvolvimento desta pesquisa, muitos questionamentos surgiram, os quais levaram a algumas reflexões. A primeira delas diz respeito à escolha lexical no ato tradutório, que depende da interpretação do tradutor e da técnica que ele utiliza. Partindo da nossa própria análise, na qual utilizamos diferentes propostas, cremos na impossibilidade de o tradutor optar por apenas uma, visto que ele tem que lidar com vários desafios durante o processo, como, por exemplo, a tradução de uma palavra ou expressão de valor conotativo e denotativo. O tradutor pode suscitar na mente do leitor uma imagem muito diferente daquela pretendida pelo autor, gerando consequências várias, não necessariamente negativas. Em *A hidden life*, a tradução de “canastra” tem efeito negativo, enquanto que as traduções que descrevem as paisagens sonoras são positivas.

Refletimos também sobre o aspecto da intraduzibilidade, partindo da premissa de que se o tradutor é antes leitor e intérprete, como ele pode traduzir ou deixar de traduzir uma palavra ou expressão, se o sentido lhe escapa? Então, simplesmente saber a língua na qual o texto-fonte foi escrito não deve ser o suficiente para o tradutor, e a sua primeira tarefa seria a de conhecer o contexto de produção do texto e os aspectos culturais que o envolvem e, o mais importante, conhecer o estilo narrativo do autor a ser traduzido. Contudo, a tradução traz a subjetividade do tradutor, não sendo possível que ela permaneça segundo as intenções do autor. Essa proposição relaciona-se com as discussões sobre o texto original e sua tradução, validando ou condenando o trabalho do tradutor.

Em *A hidden life*, o tradutor optou pela não tradução de nomes próprios, o que faz sentido e não depende de subjetividade, se considerarmos que um nome próprio é parte da identidade de uma pessoa ou de um lugar. Biela, Fundão e Vismundo são nomes carregados de significação em *Uma vida em segredo*, mas que não passam de nomes em

A hidden life. Seria extremamente difícil para o tradutor verter esses nomes, com a mesma significação, para a língua inglesa. Acreditamos que as notas de rodapé seriam uma solução viável, não apenas para os pontos que levantamos aqui, mas também para informar o leitor sobre aspectos relevantes da novela, como é o caso da palavra “monjolo”. A inexistência desse objeto na cultura americana levou Miller a utilizar a estratégia da equivalência, mas uma nota explicativa poderia ajudar o leitor a perceber de forma mais adequada a simbologia desse objeto no contexto da narrativa. Outra opção interessante seria um glossário das palavras e expressões mais regionais, trazendo ilustrações daquelas cujas explicações seriam insuficientes para o leitor apreender o seu sentido.

Além das notas de rodapé e do glossário, o uso de outros paratextos, como prefácio e posfácio, por exemplo, contribuiriam para uma melhor contextualização da novela, e ainda, apresentariam o escritor Autran Dourado e seu estilo de forma apropriada, oferecendo informações de teor pragmático, semântico e estético-literário, que dariam suporte relevante à leitura e à interpretação da novela.

Toda a pesquisa foi norteada pela busca de elementos consistentes que comprovassem a (in)fidelidade do tradutor ao fazer literário de Autran Dourado, mas também buscamos dar visibilidade ao seu trabalho. Apesar dos problemas que apontamos na tradução de *Uma vida em segredo* para a língua inglesa, é louvável o trabalho interpretativo de Miller ao não domesticar a narrativa, buscando preservar a essência da história e contribuindo, de forma decisiva, para a tradução de outras obras de Dourado em língua inglesa.

O escopo desta pesquisa ficou restrito a uma especificidade da narrativa: a (des)caracterização de prima Biela. No entanto, ao considerarmos a novela em toda a sua complexidade, como obra de arte, é necessário repensar a forma como *Uma vida em segredo* e outras narrativas de Autran Dourado foram traduzidas para outros idiomas, e por quais motivos, ou seja, é preciso investigar qual o lugar e a função do texto traduzido no sistema literário que o acolhe. No caso de *Uma vida em segredo*, de acordo com os dados catalográficos em *A hidden life*, o livro também foi publicado no Canadá. Esse dado pode ser um caminho para o início de uma pesquisa sobre a recepção das obras de Dourado em países onde o idioma é a língua inglesa.

Já sabemos que o editor Alfred Knopf era apaixonado pela literatura brasileira, mas sua paixão em nada contribuiu para o devido reconhecimento de Autran Dourado

como um dos grandes escritores brasileiros pela crítica americana. Não foi possível encontrar registros, até o momento em que concluímos esta pesquisa, sobre a forma como Dourado se posicionou em relação à tradução da história de prima Biela. Miller afirmou que não conheceu o escritor, e que não houve qualquer tipo de comunicação entre eles. Sabemos que Autran condenava veementemente as modificações, principalmente as linguísticas, feitas nas edições de suas obras. Por isso, a ausência de documentos que comprovem como ele se posicionou em relação à tradução de *Uma vida em segredo* causa estranheza. Essa constatação apresenta-se como um grande desafio para futuras investigações.

REFERÊNCIAS

Referência do autor

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DOURADO, Autran. História de uma história. In: _____. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 117-129.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DOURADO, Autran. Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 2005. Entrevista concedida a Julián Fuks. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml>. Acesso em: 08 fev. 2018.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria. Ed. Revista e ampliada pelo autor. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.

DOURADO, Autran. Depoimento. In: SOUZA, Eneida Maria. *Autran Dourado*. Coleção encontro com escritores mineiros. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 27-64.

DOURADO, Autran. Depoimento biográfico. In: SENRA, Angela Maria de Freitas. *Literatura comentada*: Autran Dourado. UFMG: Belo Horizonte, 1983. p. 3-13.

DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Ltda, 1972.

DOURADO, Autran. *A hidden life*. Tradução de Edgar H. Miller Jr. New York: Alfred A. Knopf, 1969.

Referência sobre o autor

AMARAL, Léa Selma. A fala do corpo ou o silêncio de papel. *Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano XIV, n. 14, p. 130-39, 1979. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/9373/8136. Acesso em: 24 ago. 2017.

BARBOSA, João Alexandre. As rédes da criação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 1965. Suplemento Literário, p. 31.

BARROW, Leo L. *A hidden life*. By Autran Dourado. Translated by Edgar H. Miller Jr. Knopf. *Book World*, 1969.

BECHERUCCI, Bruna. Quase uma elegia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 44, 02 out. 1964.

BRASIL, Assis. Uma obra de novela. *Revista Leitura*, Rio de Janeiro, p. 21, ago. 1964.

BRITO, José Domingos. Entrevista Simultânea: Autran Dourado. *Tiro de letra: Mistérios da criação literária*, 2007. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/onde/AutranDourado.htm>. Acesso em 16 set. 2016.

CUNHA, Fausto. Autran Dourado, criar uma personagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 48, 01 dez. 1973.

FERNANDES, Liduína Maria Vieira. A trajetória de um escritor artesão. *Revista ALPHA*, Patos de Minas, ano 7, n. 7, p. 106-112, nov. 2006. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/alpha_edicao_n_7.pdf. Acesso em: 20 fev. 2019.

GOMES, Duílio. Autran Dourado: Uma vida em segredo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 386, p. 11, jan. 1974. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1974&c=09038601197411>. Acesso em: 10 nov. 2018.

IGLESIAS, Francisco. Meu amigo Autran Dourado. In: SOUZA, Maria Eneida de (Org.). As Minas de Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais* (Edição especial), Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 4-5, jan. 1985. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1985&c=20095501198504-20095501198505>. Acesso em: 10 nov. 2018.

LAFETÁ, João Luiz. Fotografia na parede. *Literatura e sociedade*, v. 2, n. 2, p. 26-36 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13265/15083>. Acesso em: 05 ago. 2018.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, 1976.

LINHARES, Temístocles. Em torno de uma novela. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 mar. 1965. *Suplemento Literário*, p. 10.

MACHADO, Alfredo. Carta para Rubem Braga. In: BRAGA, Rubem. Autran Dourado em inglês. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 5, 30 dez. 1968. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh_digital/index/4714. Acesso em: 10 nov. 2018.

MAGALDI, Sábato. Desencontros e encontros com Autran Dourado. In: SOUZA, Maria Eneida de (Org.). As Minas de Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais* (Edição especial), Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 6, jan. 1985. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1985&c=20095501198507-20095501198508>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MCNIFF, Stack Mary. A celebration of dignity. *The Pilot*, North Carolina, s/d.

MELO, Ana Cecília Agua de. *Memórias de um escritor bem-comportado*: Autran Dourado. 2015. 303f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270138/1/Melo_AnaCeciliaAguaade_D.pdf. Acesso em: 24 ago. 2017.

MILLER, Edgar H. Knoxville, USA, 16 ago. 2016. Entrevista concedida a Daniela de Azevedo.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da agonia, de Autran Dourado*. 2011, 143f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/msoliveira.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2018

PÓLVORA, Hélio. O segredo de prima Biela. In: DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. p. 5-15.

PÓLVORA, Hélio. Autran em tempo de ópera. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 71, p. 10, jan. 1968. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1968&c=02007101196810>. Acesso em: 11 fev. 2019.

RIEDEL, Dirce Côrtes. Novelar. In: SOUZA, Maria Eneida de (Org.). *As Minas de Autran Dourado. Suplemento Literário de Minas Gerais* (Edição especial), Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 9, jan. 1985. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1985&c=20095501198510>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ROCHA, Diva Vasconcelos. Introdução. In: DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Editora Tecnoprint ltda, 1972.

SANTIAGO, Silviano. Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita. *Estadão*, São Paulo, 05 de out. 2012. Cultura, p. 2. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mineiro-autran-dourado-produziu-uma-narrativa-original-e-cosmopolita,940804>. Acesso em: 20 fev. 2019.

SENRA, Angela Maria de Freitas. *Literatura comentada*: Autran Dourado. Belo Horizonte: UFMG, 1983. p. 3-13.

SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado*. Coleção encontro com escritores mineiros. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

YATES, Donald A. *Biela's small crises*. 1969.

Referência geral

- ABRAMS, M. H. *A Glossary of literary terms*. 7th edition. Boston: Heinle & Heinle, 1999.
- AIXELÁ, Javier Franco. Culture-specific items in translation. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. In: VIDAL, C.; ÁLVAREZ, R. (ed.). *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. p. 52-78. *Traduções*, Florianópolis, v. 5, n. 8, p.185-218, 2013. Disponível em: <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>. Acesso em: 5 ago. 2018.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. Ed. Brasiliense: 1989.
- AUBERT, Francis. A fidelidade no processo e no produto do traduzir. *Trabalhos de Linguística Aplicada*, Campinas, n. 14, p. 115-119, jul./dez., 1989. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639112/6708>. Acesso em: 18 abr. 2018.
- AUBERT, Francis. A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta? *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 17, p. 13-20, 1 sem. 1987.
- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BASKET. In: THE Free Dictionary. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/basket>. Acesso em: 06 set. 2018.
- BASKET. In: CAMBRIDGE learner's dictionary. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 59.
- BASKET. In: LONGMAN dicionário escolar: inglês-português português inglês. 1. ed. Essex: Pearson Education Limited, 2002. p. 31.
- BASSNETT, Susan. Reflections on comparative literature in the twenty-first century. *Comparative Critical Studies*, v. 3, issue 1-2, p. 3-11, 2006.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. 3. ed. New York: Routledge, 2002.
- BENJAMIM, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011. harmônio p. 101-119.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. de Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMANN, Sandra. Comparative literature and translation: some observations. *Recherche Littéraire Literary Research*, v. 26, n. 51-52, p. 15-21, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, n. spécial 2, p. 135-141, 2010. Disponível em: https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/britto.pdf. Acesso em: 14 mar. 2018.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo. Tradução, ideologia e história. *Remate de males*, v. 4, p. 239-247, 1984. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636397/4106>. Acesso em: 14 mar. 2018.

CANASTRA. In: MICHAELLIS: moderno dicionário inglês. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/portugues-ingles-moderno/CANASTRA/>. Acesso em: 06 set. 2018.

CANASTRA. In: WORDREFERENCE.COM: dicionário on-line de línguas. Disponível em: <http://www.wordreference.com/pten/canastra>. Acesso em: 06 set. 2018.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; *et al.* *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

CARVALHAL, Tânia Franco. Tradução e recepção na prática comparatista. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 217-259.

CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. *Revista Organon*, Instituto de Letras-UFRGS, v.7, n. 20, p. 47-52, 1993.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. *Portuguese cultural studies*, n. 4, p. 41-65, 2012. Disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMEFOUR/PVOLUMEFOURPAPERS/P4DELIMACOSTA.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2018.

COSTA, Walter Carlos. Estudos da tradução e literatura comparada: conflito e complementaridade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. especial 1, p. 31-

43, 2015. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/21757968.2015v35nesp1p31/29192>. Acesso em: 6 jun. 2018.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores. Literatura comparada e tradução: releituras e recriações culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 7, p. 103-123, 2005.

DUARTE, Constância Lima (Org.). Autran Dourado. In: _____. *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 85-87.

FERREIRA Rui Diogo Marques. *A tradução literária numa perspectiva metodológica: problemas de tradução em Le Livre des fuites*, de J.M.G. Le Clézio. 2010, 124f. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/15290/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20mestrado_prjecto_Rui%20Ferreira.pdf. Acesso em: 18 abr. 2018.

FURLAN, Mauri. De interpretatione recta. *Scientia Translationis*, n.10, p. 16-47, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/19804237.2011n10p16/2799>. Acesso em: 14 mar. 2018.

FURLAN, Mauri. Étienne Dolet e o “modo de traduzir bem de uma língua a outra”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 67-86, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v1n21p67>. Acesso em: 14 mar. 2018.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente III. Final da Idade Média e Renascimento. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 13, p. 9-25, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6229/5848>. Acesso em: 14 mar. 2018.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente II. A Idade Média. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 12, p. 9-28, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6195/57541>. Acesso em: 14 mar. 2018.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente I. Os Romanos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 11-28, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5881/5561>. Acesso em: 14 mar. 2018.

GONÇALVES, Lourdes Bernardes. Avaliando a tradução literária. *Revista de Letras*, Fortaleza, v.1/2, n. 21, p. 42-46, jan./dez. 1999.

GUERINI, Andréia. Umberto Eco. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. (resenha). *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 172-75, 2008.

- HARMONIUM. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 404.
- HOUSE, Juliane. *Translation quality assessment: past and present*. New York: Routledge, 2015.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Los Angeles: University of California Press, 1954.
- ISER, Wolfgang. On Translatability. *Surface*, v. 4, p. 9-13, 1996. Disponível em: <https://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/iser.html>. Acesso em: 30 jul. 2018.
- LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 63-88, 1988. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5378/4924>. Acesso em: 18 abr. 2018.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. Risky books, rejected authors: Alfred Knopf and the Screening of Brazilian Literature. *Novos estudos*, CEBRAP, São Paulo, v. 37, n. 3, p. 489-504, Sept./Dec. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002018000300489. Acesso em: 18 abr. 2018.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: theories and applications*. London: Routledge, 2001.
- NASCIMENTO, Evandro. A monolíngua: tradução, memória e cultura. In: VOLOBUEF, Karin; TRUSEN, Sylvia Maria; SARMENTO-PANTOJA, Tania. *Tradução, cultura e memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 111-122.
- NETTO, Angela Derlise Stübe. Traduzir é preciso: reflexões sobre a tarefa do tradutor. *Revista Horizontes de Linguística Aplicada*, v. 7, n. 1, p. 20-34, 2008. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/horizontesla/article/view/2973>. Acesso em: 18 abr. 2018.
- NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall, 1988.
- NORD, Christiane. Translating as a purposeful activity: a prospective approach. *TEFLIN Journal*, v. 17, n. 2, p. 131-143, August 2006.
- NORTON, Glyn P. Humanist foundations of translation theory (1400-1450): a study in the dynamics of word. *Canadian review of comparative Literature*. Special issue: Translation in the Renaissance, v. 8, n. 2, p. 173-203, 1981. Disponível em: <https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/2550/1945>. Acesso em: 5 abr. 2018.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. O eu e o outro na tradução: pensando a alteridade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 81-86, jan./jul. 2009. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/9-O-eu-e-o-outro-na-tradu%C3%A7%C3%A3o-pensando-a-alteridade.pdf>. Acesso em: 07 set. 2017.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

PONTES JR, Geraldo Ramos; BATALHA, Maria Cristina. A tradução como prática de alteridade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.1 n. 13, p. 27-43, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6230/5849>. Acesso em: 05 out. 2016.

RODRIGUES, Cândida Laner. *Tradução e construção da alteridade: um estudo sobre o monstro Grendel, em Beowulf*. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Brasília.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada (1997). São Paulo: Editora Unesp, 1977. p. 33-85.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. de Celso R. Braidão. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue, alemão-português*. 2. ed. v. 1. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 38-101.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. New York: Oxford University Press, 1975.

TRUSEN, Maria Sylvia. Tradução e leitura: intercâmbios entre os estudos culturais, a literatura comparada e as teorias da tradução. In: VOLOBUEF, Karin; TRUSEN, Sylvia Maria; SARMENTO-PANTOJA, Tania. *Tradução, cultura e memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 169-178.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London, New York: Routledge, 2004.

WICKER. In: CAMBRIDGE learner's dictionary. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 735.

WICKER. In: LONGMAN dicionário escolar: inglês-português português inglês. 1. ed. Essex: Pearson Education Limited, 2002, p. 412.

WICKER BASKET. In: THE Free Dictionary. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/wicker+basket>. Acesso em: 06 set. 2018.

APÊNDICE – Entrevista com Edgar H. Miller

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS /ESTUDOS LITERÁRIOS –
PPGL

Nome da pesquisa: *Uma vida em segredo* e *A hidden life*: alteridade e (des)caracterização de prima Biela

Orientador: Professor Dr. Osmar Pereira Oliva

Entrevista realizada por meio de perguntas escritas encaminhadas via e-mail.

Em 16 de agosto de 2018.

INTERVIEW

Dear Mr. Miller, how have you been doing?

As you already know, I'm developing a research on Literary and Translation studies. The research aims at discussing *Uma vida em segredo* and *A hidden life*, by Autran Dourado, and to what extent cousin Biela presents a different identity from prima Biela, and how the narrative is perceived by English readers. Now, I think it is the right time to have your valuable contribution with respect to the process of translating *A hidden life*.

I elaborated some questions which I consider of great importance for my better understanding of the whole translation process of *Uma vida em segredo*. I hope that my research gives more visibility to your work – *A hidden life*, and to Autran Dourado, one of the greatest Brazilian authors.

I would like to thank you for dedicating your time, helping me on my research.

Thank you very much!

Best regards,

Daniela de Azevedo

1. **Could you share your basic biography? Place and date of birth, your experience as a journalist, a professor and translator, how long you lived in Brazil and any other aspect you may find useful for the purpose of my research.**

SEE BELOW

2. **Was *A hidden life* your first experience as a translator? How did it happen?**

Yes. SEE BELOW

3. **Was *A hidden life* directed to a specific public/reader?**

I don't think so. I never discussed it with the publisher. I imagine Dourado had in mind readers mainly in Minas Gerais.

4. **Did you exchange ideas or have the help of Autran Dourado in the process of translating *Uma vida em segredo*?**

No. I never met Autran Dourado and never had any contact with him.

5. **How was the translation process developed? How did Mrs. Miller help you?**

I would do a rough, mostly verbatim translation of a section and Ghislaine would read it, correct mistakes and give suggestions for improving what I had written. I would take her comments and rewrite the section in better English, always trying to retain as much as possible the author's style and intent.

6. **What was your main concern during the translation process, with respect to lexical choices?**

I suppose my main concern was finding the right word to convey the thought and intent of the author. This was not always easy as many words in Portuguese that are similar to English words do not always have the same meaning. For example (not from the book), *intoxicação* in Portuguese can mean "food poisoning," while in English *intoxication* means "inebriation" (drunkenness). I don't remember this being a particular problem in *Uma vida em segredo* but making sure that we got the best word was always a concern.

7. **What aspects of the American culture were taken into consideration as a form to make the story more familiar to the American reader?**

Even though Dourado wrote about life in his home state of Minas Gerais, I don't remember too many specific instances of feeling the need to "Americanize" the story. In fact, I was often reminded in his writing of my own home state of Tennessee. There were, as you observe below, a few terms that were specific to the region that had to be dealt with.

- 8. How was the problem of non-equivalence concerning idiomatic expressions and informal language solved? How did you manage to convey the idea of words/expressions which do not exist in English? For example, there is no correspondence for *monjolo* in English and you used mill wheel. On the other hand, you preferred not to translate some words/ expressions such as *mutirão*, and *Ave Maria*.**

Monjolo was the word that gave us the most difficulty. Neither of us had ever heard of such a thing and we could not find it in any Portuguese dictionary available to us (this was long before the facility of the Internet and Google Translation; it's interesting to note that Google Translation gives the word in English as "monkey"). We finally found a Mineiro at the Brazilian Embassy in Washington who described to us what a *monjolo* was. Now that I have seen one, I realize that "mill wheel" probably was not a good translation. But I don't think it detracted from the story since I don't know of any similar type of grist mill in the English-speaking world. *Ave Maria* is, of course, not Portuguese but Latin and is widely used in English, particularly before the Catholic Church allowed the use of the vernacular in church ritual. We did this translation almost 50 years ago and I don't remember the context of *mutirão* or why we chose not to translate it. I can't think of a specific word in English. We used to have things like "barn raisings" and "hog killings" in which neighbors got together to help each other in such tasks.

- 9. There was the translation of *Senhor*. On the other hand, *Dona* was kept. Why?**

Senhor has a direct translation in English, "mister." *Dona*, on the other hand, does not. We were not the only translators who made that decision. See, for example, *Dona Flor and Her Two Husbands* by Jorge Amado.

- 10. In *Uma vida em segredo*, the direct discourse is not marked by the use of quotation marks, and you used them in *A hidden life*. What was the reason?**

This was a topic of much discussion between me and my editor at Alfred A. Knopf Inc., the publisher. We decided for the sake of clarity to use traditional quotation marks. Dourado, like many Brazilian writers, did not use quotation marks, but designated direct quotes using a long dash — at the beginning of the quote. Sometimes it is hard to know where the quote ends because no specific punctuation is used at the end (other than a comma or period).

- 11. What other works from Brazilian writers did you translate?**

We also translated *O meu pé de laranja lima* (*My Sweet Orange Tree*) by José Mauro de Vasconcelos (Knopf, 1970). I also translated a non-fiction book for Knopf, but it was never published.

- 12. Have you ever translated any English writer to Portuguese?**

I have never again translated an entire book. I have translated segments of various books over the years in collaboration with other translators.

13. How was *A hidden life* seen by the critique?

As I recall, it got very good reviews, but the book did not sell well in the United States. One reviewer, I recall, suggested that Dourado had plagiarized the book from a work by Flaubert, *Un coeur simple*. I personally thought that even though Biela may have been inspired by Flaubert's *Felicit  *, Dourado's story was otherwise very different.

14. Are you working on any translation project at the moment?

No. For several years after I quit teaching journalism I worked as a free-lance translator, mainly translating corporate documents such as annual and quarterly reports. But as computer-aided translation became more accurate, the rates paid to translators dropped so sharply I decided it wasn't worth the effort.

15. How long did it take you to translate *Uma vida em segredo*?

It took several weeks, but I can't remember how long. I was working a full-time in Washington, D.C., as press secretary for U.S. Senator Howard Baker and Ghislaine was teaching at a Montessori School, plus taking care of five kids and keeping house. We worked on it in the evenings.

16. Do you know if Autran Dourado read *A hidden life*?

No, I don't know. As I said, I never met him or talked to him. And I was living in the States at the time.

17. In your opinion, why didn't the book sell well in the US?

I have no idea. I do recall that Knopf wasn't concerned because he believed in publishing books he felt were important even if they weren't always a financial success. I think I recall hearing that the book sold better in the UK.

Here is my bio information:

Born: Oct. 17, 1934, in Jellico, Tennessee, USA, son of Edgar Hudson Miller and Mabel Baird Miller.

Educated in public schools. Attended Emory & Henry College in Virginia and the University of Tennessee in Knoxville, Tennessee. Bachelor and master of science degrees in Communications.

Began career as a journalist in 1955 at the Knoxville Journal.

Served in the U.S. Army 1956-1959. In the Army I was taught and become fluent in Slovene, a Slavic language spoken in Slovenia, then a province of Yugoslavia, today and independent nation.

During my Army tour working as an intelligence analyst in southern Germany, I met my wife-to-be while on a visit to Vienna, Austria, in 1957. Ghislaine Myriam Costa Ribeiro was visiting Vienna with her father, Professor Joaquim Costa Ribeiro, one of Brazil's leading nuclear physicists. He was there as part of the Brazilian delegation to the International Atomic Energy Conference. The conference established the International Atomic Energy Agency. Professor Costa Ribeiro returned to Vienna the following year as the director of Exchange and Training of the IAEA. We were married there on Oct. 24, 1958.

After my army tour, we returned to the United States where I worked briefly at the Knoxville Journal, a morning daily newspaper, and then joined the Associated Press news agency. I was sent to Rio de Janeiro as a resident correspondent in 1961. I worked there until 1966 when I returned to the U.S. I returned to Brazil in 1970 to head the agency's bureau in São Paulo. I next was assigned as chief of Caribbean Services based in San Juan, Puerto Rico (1973-75). I returned to Rio in 1975 as chief of bureau for Brazil.

In 1978, we returned to the United States where I became the managing editor of the Chattanooga Times. In 1983, I accepted a job as executive editor and executive vice president of Carroll Publishing Co., a wholly owned subsidiary of the Archdiocese of Washington, D.C., which published two newspapers, the Catholic Standard and *El Pregonero*, a Spanish-language publication. I was fired from that job in 1986 when I refused to agree to withhold publication of priest pedophilia scandals.

I joined United Press International in Washington, D.C., in October 1986, eventually becoming assistant managing editor for news. In 1991, we returned to Knoxville, where I started a newspaper for the newly founded Catholic Diocese of Knoxville and taught journalism at the University of Tennessee. I retired from the diocese in 1999 and taught my last class at UT in 2010. In the interim, I started a small company called WET Ink Solutions, Writing, Editing, Translating.

I still do some editing for long-time clients and occasionally accept a translating job when referred from the Portuguese department at the university.

My work at AP in Brazil required me to read many newspapers, magazines and books. I also had to translate from multiple sources, newspapers, documents and oral interviews, for many years.

My first professional translating job was *Uma vida em segredo*. Here's how it happened:

During the *golpe* in 1964, a squad of soldiers came into my office while I was working late on Sunday night. The captain in charge and I had some words and he accused me of "resistindo a revolução" and ordered me to be arrested. I was taken to a *camburão* that was supposed to take me the DOPS, political police. The driver, however, decided to stop at a bar along the way for a few shots of pinga.

Prior to being taken away, I managed to get a telephone call to a friend who had connections with the military. He was Alfredo Machado, then the owner and director of Distribuidora Record, one of Brazil's largest publishing and book distribution companies.

Alfredo got a general to come with him to our office. They discovered that the *camburão* had never made it to the DOPS, and so a city-wide search was initiated, fearing that I had been taken by “counter-revolutionaries.”

When the driver finally arrived at DOPS, he was taken into custody, and I was returned to my office where the captain, the general and Alfredo were waiting. After apologizing (sort of) and explaining that the whole thing had been “*um mal entendido*,” the general said that if I apologized to the captain we could all go home.

After being locked up in that foul-smelling van for two or three hours, I had no intention of apologizing to anybody. I told the general that and suggested that the captain should apologize to me. Alfredo, at that point, grabbed me by the arm and pulled me out into the hallway.

“If you don’t shut up,” he said, “we’re both going to jail. So, please, don’t anything say else.”

We went back into the room and Alfredo told the general, “The best way to end this is just to end it.”

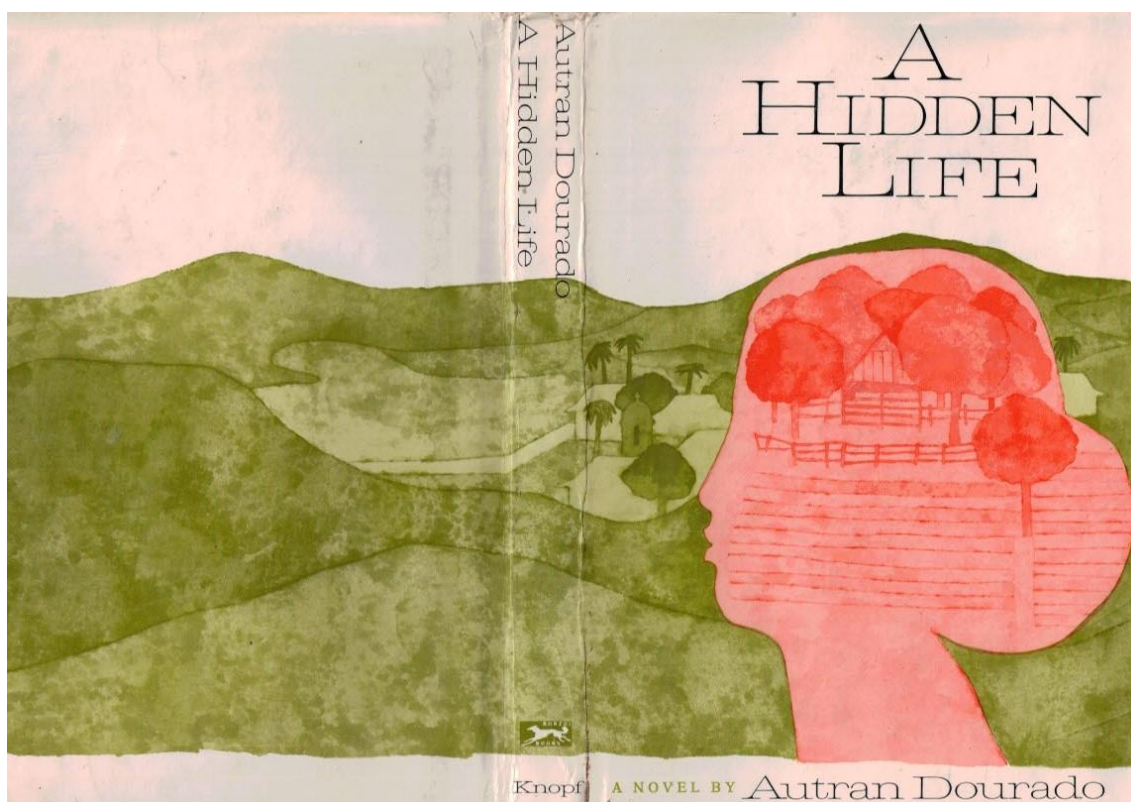
The general agreed.

The story of my detention was published in newspapers all over the world, including in the New York Times.

Alfredo was a very close friend of Alfred Knopf, the founder and publisher of the firm bearing his name. Knopf was particularly fond on Brazilian literature and had published many books by Brazilian authors, including Jorge Amado. When he asked Alfredo to recommend somebody to read Brazilian books for his firm, Alfredo recommended me. That led to my translation of Dourado’s book.

This is probably more than you need or want, but you may find it interesting reading.

ANEXO 1 – Capas de *A hidden life* e das edições utilizadas de *Uma vida em segredo*



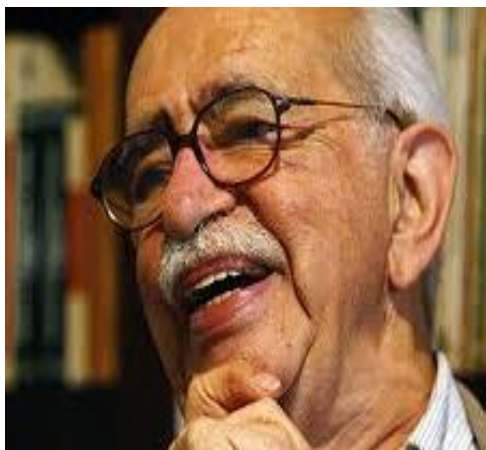
Alfred A. Knopf Inc., 1969.



Tecnoprint, 1972.



Rocco, 2010. (E-book).

ANEXO 2 – O autor e o tradutor

Waldomiro de Freitas Autran Dourado



Edgar H. Miller, Jr.