ELISA OLIVEIRA CÂMARA

O PARATEXTO NA TAREFA DO TRADUTOR: UMA ANÁLISE DE ELEMENTOS PARATEXTUAIS

CAMPINAS,

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ELISA OLIVEIRA CÂMARA

O PARATEXTO NA TAREFA DO TRADUTOR: UMA ANÁLISE DE ELEMENTOS PARATEXTUAIS

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestra em Linguística Aplicada, na área de Linguagem e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras

CAMPINAS,
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

C14p

Câmara, Elisa Oliveira, 1987-
O paratexto na tarefa do tradutor : uma análise de elementos paratextuais / Elisa Oliveira Câmara. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Maria Viviane do Amaral Veras.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Hatoum, Milton, 1952-. Relato de um certo oriente - Crítica e interpretação. 2. Paratextos. 3. Livros - Capas. 4. Paratradução. I. Veras, Viviane,1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The paratext in the translator's task : analysing paratextual elements
Palavras-chave em inglês:
Hatoum, Milton, 1952-. Relato de um certo oriente - Criticism and interpretation
Paratexts
Book covers
Paratranslation
Área de concentração: Linguagem e Educação
Titulação: Mestra em Linguística Aplicada
Banca examinadora:
Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]
Daniela Palma
Maria Cláudia Rodrigues Alves
Data de defesa: 24-03-2014
Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras Viviane Veras

Daniela Palma Daniela Palma

Maria Cláudia Rodrigues Alves Alves

Lenita Maria Rimoli Esteves _____

Maria Rita Salzano Moraes _____

IEL/UNICAMP
2014

Aos meus pais, os grandes incentivadores de minha busca pela realização dos meus sonhos.

Agradecimentos

Agradeço à professora Viviane Veras pela orientação, não apenas ao longo do mestrado, mas desde os meus primeiros passos no universo acadêmico, lá no final da graduação, orientando minha monografia e incentivando que eu seguisse por este caminho.

Às professoras Maria Cláudia Rodrigues Alves e Daniela Palma, pela participação na banca e por todas as suas valiosas contribuições no processo de qualificação.

Ao professor José Yuste Frías, a quem tive o prazer de conhecer e quem muito influenciou esta pesquisa através de suas ideias e de seus artigos, e ao professor Xoán Manoel Garrido Vilariño, pela prontidão em responder meus e-mails e disponibilizar seus artigos, os quais foram de total relevância para este trabalho. Agradeço também aos demais pesquisadores do *Grupo T&P*, cujas pesquisas foram de uma contribuição imensa.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, em especial ao Cláudio e ao Miguel, por toda a disposição, rapidez e paciência em me auxiliar nos processos burocráticos durante todo esse período.

Às colegas e amigas, Juliana e Thaís, por toda a ajuda, pelas conversas, mas principalmente pela amizade, que espero levar comigo após o final desta etapa. A presença de vocês ao longo desses dois anos tornou a caminhada muito mais prazerosa.

Ao meu namorado, Guilherme, pelo companheirismo, carinho e por toda a compreensão em meio aos meus momentos de angústia, além do apoio e das constantes palavras de incentivo em todas as minhas empreitadas. Este é mais um passo dado em direção ao nosso futuro.

E, por fim, aos meus pais, Salete e Ariel, e ao meu irmão, Gabriel, pelo apoio incondicional em todos os momentos da minha vida. Vocês formam a base mais sólida, sem a qual nada teria sido possível.

Dizer que a tradução está no limiar significa dizer que o traduzir atrai sobre seu gesto toda a ambiguidade da margem, a indecidibilidade que ela introduz entre o fora e o dentro e, aqui, entre o texto original e o texto traduzido.

(Alexis Nouss, trad. Izabela Leal)

RESUMO

As capas dos livros – incluindo todos os elementos que as compõem: título, subtítulo, ilustrações, orelhas, quarta capa –, juntamente com os textos sobre o autor, a sinopse do livro, os trechos de críticas, e, mais recentemente, a cinta, em maior ou menor medida, alimentam as expectativas dos leitores em relação ao texto base. Pode-se dizer que eles funcionam como uma porta de entrada – na realidade, um *limiar* – para o leitor, ou ainda, como uma extensão do texto base com a função de apresentar a obra, garantindo sua presença e sua recepção. Pensando nessa função de extensão e na importância que os elementos paratextuais têm no produto final da tradução editorial, isto é, na obra literária, surge a questão: não deveriam os tradutores ter mais voz nas decisões editoriais relacionadas aos paratextos? Sabendo que os títulos e as capas, incluindo seu *design*, escolhas tipográficas, normas ortotipográficas, ilustrações e fotografias, cores e todas as significações que essas escolhas implicam na relação desses elementos com o texto base, parece justificável que haja um diálogo mais aberto entre os profissionais envolvidos, incluindo editores, capistas, ilustradores, autores e também os tradutores, para que nenhuma tradução seja publicada sem sua correspondente paratradução. Assim sendo, a presente pesquisa analisa o papel fundamental desempenhado por esses elementos e por todos os recursos que os compõem, sejam eles imagéticos, gráficos, tipográficos ou ortotipográficos, e sua relação com os textos de partida e de chegada, de forma a relacioná-los também com a tarefa do tradutor e verificar as possíveis perdas para os leitores da obra literária traduzida. A obra escolhida para análise é *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, a qual se mostra de grande interesse tanto pela mistura de elementos culturais e por levar o exotismo a todo tipo de leitor, trazendo à tona questões ideológicas relevantes, como pelo próprio *background* do autor, com sua vida entre culturas.

Palavras-chave: paratextos; capas; paratradução; Milton Hatoum, Relato de um certo Oriente

ABSTRACT

Book covers – including all elements they comprise, such as title, subheading, illustration, front and back flaps, back cover – along with texts about the author, synopsis, reviews' excerts and, most recently, the wrap-around band, to a greater or lesser extent, create expectations for the readers regarding the base text. One can say those elements work as a doorway – actually, a threshold – for the reader, or yet, an extent of the base text, with a function to *present* the literary work, guaranteeing its presence and its reception. Considering that extention function and the importance of paratextual elements for the final product of the editorial translation, that is, the literary work, a question presents itself: shouldn't translators have more space to express their opinion about the editorial decisions regarding paratexts? Aware that titles and covers, including their design, typographical choices, typographical sytax's rules, illustration and photography, colors and all the meanings implied by those choices in the relation of those elements with the base text, it seems rational that the professionals involved in that process have a more open dialogue, including editors, cover designers, illustrators, authors, and translators as well, so that a translation never gets to be published without its corresponding paratranslation. That being said, this research analyses the essential role played by those elements and by our their resources, may they be images, graphics, typhographics or some typographical syntax choice, and their relation to the source and target texts, in such a way as to also relate them to the translator's task and to verify potential losses for the literary work's readers. The literary work chosen to be analysed here is the book *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, which presents itself with a great interest, not only because of the mix of cultural elements and for bringing exoticist to all kinds of readers, eliciting relevant ideological matters, but also for the author's background, having himself been living between cultures.

Keywords: paratexts; book covers; paratranslation; Milton Hatoum, Relato de um certo Oriente

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - RUBEM FONSECA. *A CONFRARIA DOS ESPADAS*. 32
FIGURA 2 - RUBEM FONSECA. *LA COFRADÍA DE LOS ESPADAS*. 32
FIGURA 3 - VALERIE GERSPACHER. *DANS MA MAISON IL Y A*... 37
FIGURA 4 - VALÉRIE GERSPACHER. *EN MI CASA*. 37
FIGURA 5 - MILTON HATOUM. *RELATO DE UM CERTO ORIENTE.* 52
FIGURA 6 - MILTON HATOUM. *DOIS IRMÃOS*. 54
FIGURA 7 - MILTON HATOUM. *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*. 55
FIGURA 8 - MILTON HATOUM. *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*. 57
FIGURA 9 - MILTON HATOUM. *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*. 59
FIGURA 10 - MILTON HATOUM. *THE TREE OF THE SEVENTH HEAVEN*. 61
FIGURA 11 - MILTON HATOUM. *TALE OF A CERTAIN ORIENT*. 64
FIGURA 12 - MILTON HATOUM. *TALE OF A CERTAIN ORIENT*. 66
FIGURA 13 - MILTON HATOUM. *RELATO DE UN CIERTO ORIENTE*. 68
FIGURA 14 - MILTON HATOUM. *RELATO DE UN CIERTO ORIENTE*. 69
FIGURA 15 - MILTON HATOUM. *RECIT D'UN CERTAIN ORIENT*. 71
FIGURA 16 - MILTON HATOUM. *EMILIE ODER TOD IN MANAUS*. 73
FIGURA 17 - MILTON HATOUM. *BRIEF AUS MANAUS*. 75
FIGURA 18 - MILTON HATOUM. *RICORDI DI UN CERTO ORIENTE*. 76
FIGURA 19 - MILTON HATOUM. *RACCONTO DI UN CERTO ORIENTE*. 78
FIGURA 20 – DANIEL GARCÍA. *DOS HERMANOS*. 90

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - RESUMO DAS INFORMAÇÕES TÉCNICAS DAS PUBLICAÇÕES DE *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM. 49
QUADRO 2 - RESUMO DOS ELEMENTOS PRESENTES NAS CAPAS DO *CORPUS* 80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

A relação entre as capas e a tradução 3

Organização do trabalho 6

1. A PARATRADUÇÃO COMO (PARTE) DA TAREFA DO TRADUTOR 9

1.1. Estariam os tradutores aptos a paratraduzir? 11

2. TEORIZAR PARA-TRADUZIR 15

2.1. Multi, inter e transdisciplinaridade 16

2.2. A recepção da obra literária pelo leitor 19

2.2.1. A recepção dos paratextos pelo leitor 20

2.3. Os paratextos de Genette 22

2.3.1. Limiares 24

2.4. Paratradução 26

2.4.1. A paratradução como uma prática "ideal" 29

3. CONSIDERAÇÕES PARA ANALISAR 35

4. PARA-TRADUZIR *UM CERTO ORIENTE* 39

4.1. Do autor 41

4.1.1. Vida 41

4.1.2. A colonização libanesa no norte do Brasil 42

4.1.3. Suas obras 43

4.2. Da obra 45
4.2.1. Enredo 46
4.2.2. Dados técnicos da obra 47

5. PARATRADUZIR ENTRE-LINHAS E CORES O *RELATO* 51

5.1. Apresentação das capas 52

5.2. Análise das capas 81
5.2.1. Tipografia e ortotipografia 81
5.2.2. Cores 83
5.2.3. O oriental e o tropical 84
5.2.4. Ilustrações e fotografias 85
5.2.5. Títulos 92

CONSIDERAÇÕES FINAIS 97

REFERÊNCIAS 101

Referências das imagens 107

INTRODUÇÃO

Desde há muito o objeto livro representa símbolo de status, de detenção do conhecimento, objeto de apreço e de desejo. Não é à toa que mesmo sob toda a efervescência da era digital, os *e-books* não têm se mostrado tão grande ameaça à existência do formato impresso, como acreditavam alguns. Aspectos que vão além do conhecimento transmitido pelo livro, como o cheiro, a textura das páginas e uma bela capa são todos bastante valorizados pelos amantes de livros.

Nesse âmbito, cabe-nos afirmar que a obra literária como um todo é resultado do trabalho de diversas pessoas dos mais variados segmentos, dentre as quais atuam – ou podem atuar – mais diretamente em sua elaboração o autor, o tradutor, o revisor, o prefaciador, o capista, o *designer* editorial[1], o tipografista, o diagramador, o ilustrador, e, coordenando todos esses profissionais, o editor.

Falando mais especificamente dos responsáveis pela elaboração das capas, cabe a eles em grande parte a tarefa de seduzir o leitor, já que, como sabemos, as capas dos livros – incluindo todos os elementos que as compõem: título, subtítulo, ilustrações, orelhas, quarta capa –, juntamente com os textos sobre o autor, a sinopse do livro, os trechos de críticas, e, mais recentemente, a cinta, em maior ou menor medida, alimentam as expectativas dos leitores em relação ao texto base[2]. Pode-se dizer que os paratextos

[1] Ao que parece, a definição de *designer* editorial é envolvida por diversas incógnitas, até mesmo dentro da própria profissão. Há aqueles que se chamam de *designers* gráficos – o que parece ser a denominação mais geral para todos os tipos de *designers*, e o livro é apenas um de seus possíveis produtos – e os que se denominam *designers* editorais, mais especificamente para livros, revistas e afins. A diagramação, a tipografia, a ilustração podem ou não fazer parte da tarefa do *designer* editorial, e há casos em que um projeto editorial conta com um *designer* editorial e um tipografista, ou um *designer* editorial e um ilustrador, por exemplo. Por esse motivo, deixo claro que chamarei de forma geral de "capista" o responsável pela elaboração da capa de um livro, incluindo as escolhas de ilustração, tipografia, diagramação etc., exceto quando tiver acesso concreto a uma denominação diferente.

[2] Recorrendo à definição (mínima) de Genette (2009) para o termo "obra literária" como um texto acompanhado por seus paratextos, usarei aqui o termo "obra" ou "obra literária" para referir-me a um livro como um todo, e "texto" ou "texto base" para referir-me ao texto isolado de seus paratextos, ou, ao chamado "conteúdo propriamente dito".

literários ou, mais especificamente, os peritextos editoriais[3] (GENETTE, 2009), funcionam como uma porta de entrada para que os leitores mergulhem no conteúdo considerado "propriamente dito".

Nos últimos tempos, esses elementos vêm ganhando cada vez mais destaque, e a apresentação das capas tem sido um grande diferencial nas publicações editoriais, haja vista o exemplo da editora Cosac Naify, conhecida por seus projetos gráficos ousados, que com apenas 17 anos de fundação foi considerada a segunda melhor editora do Brasil em uma pesquisa realizada pelo *site* Valor Econômico[4], em 2010, junto a um grupo de críticos e professores, ficando atrás apenas da renomada Companhia das Letras.

Ainda em relação à elaboração das capas de livros, não apenas elas resultam do trabalho de diversos profissionais, mas também de incontáveis processos de escolhas, as quais estão relacionadas às cores, às imagens e/ou ilustrações e à disposição destas, ao material que constitui a capa e à tipografia e à ortotipografia[5] do título, do subtítulo e do nome do autor, bem como ao posicionamento destes. Essas escolhas todas são o que compõem o projeto editorial[6] de determinada obra.

A despeito das incógnitas que cercam a profissão dos capistas, alguns deles desfrutam de certo reconhecimento e valorização, a exemplo do Prêmio Jabuti para capistas, que é concedido desde 1960[7], embora não todos os anos. De forma semelhante à profissão dos tradutores, também entre os capistas há aqueles que vivem uma espécie de *glamour*, ainda que ambos os profissionais sejam pouco lembrados pelo público leitor em geral.

---

[3] Esses termos serão definidos e discutidos mais detalhadamente na Seção 2.3.

[4] <http://www.valor.com.br/arquivo/837369/letras-maiusculas>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2014.

[5] A tipografia consiste nos procedimentos técnicos que abrangem as etapas da produção gráfica, bem como no arranjo ou estilo da composição tipográfica em determinada publicação (HOUAISS, 2009). Já a ortotipografia envolve a ortografia e a tipografia, podendo ser definida como o conjunto de regras que governa a escrita por meio de signos tipográficos em cada língua (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA). Esses conceitos serão retomados na próxima seção.

[6] O termo "projeto editorial" muitas vezes também é chamado de "projeto gráfico", ou ainda, "projeto gráfico editorial". Aqui, optei pela primeira opção.

[7] <http://www.premiojabuti.com.br/>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2014.

Esse reconhecimento crescente dos capistas justifica-se por alguns fatores, dentre os quais o caráter artístico da profissão – alguns livros são considerados verdadeiras obras de arte –, conforme o exemplo já mencionado da editora Cosac Naify, mas também a grande responsabilidade que recai em suas mãos em termos de capacidade de sedução do público. Pode-se dizer que uma boa capa, que desempenha bem sua função de atrair o público e apresentar o texto, é um fator extremamente importante tanto para o leitor como para a editora.

E isso é especialmente verdade se levarmos em conta o atual mercado editorial com sua desproporcionada oferta de títulos todos os anos. Fala-se atualmente em uma impossibilidade de ter acesso a dados reais sobre publicações editoriais, haja vista a descomunal quantidade de editoras, as confusas políticas de publicações físicas e digitais e à recente possibilidade de autopublicação, que acabam por tornar a coleta de dados e as estatísticas do mercado editorial impraticáveis (LINDOSO, 2013). Assim sendo, em meio a tantos títulos, uma capa que chame a atenção acaba sendo de enorme importância.

É verdade que esses elementos todos – capas, títulos, lombadas, orelhas etc. – já foram trazidos para discussão por estudiosos muito antes de serem batizados de "paratextos" por Genette, em 1981. E também é verdade que tais discussões, de um modo geral, destacam a relevância desses elementos em sua relação com questões mercadológicas e com o processo de leitura e a cognição. Interessa-nos, contudo, ressaltar a abordagem desse tema por tradutores e estudiosos desse campo, tendo em vista novas possibilidades de análises.

A relação entre as capas e a tradução

No caso da publicação de livros traduzidos, em meio a todos os profissionais do mercado editorial, surge a figura do tradutor, que embora venha sendo bastante valorizada

no tratamento de obras literárias canônicas – e em especial as retraduzidas[8] –, na grande maioria dos casos acaba sendo negligenciada nas tomadas de decisões editoriais, ainda que ele possa ser um leitor mais gabaritado para interpretar a relação que os paratextos de origem possivelmente tenham com o texto de origem.

Em outras palavras, supondo-se que a capa de um livro desempenhe sua função de apresentar o texto base, isso implica que as informações visuais, textuais e gráficas transmitidas pelos elementos paratextuais estejam relacionadas ao texto original e que, da mesma forma, os elementos paratextuais da obra traduzida devam estar relacionados ao texto traduzido.

A decisão, por exemplo, de manter ou alterar a imagem da capa de um livro em sua edição traduzida e de quais serão as mudanças feitas nessa imagem resulta não apenas em implicações simbólicas, mas também ideológicas, políticas, sociais e culturais (YUSTE FRÍAS, 2011a), que servirão como orientação para o leitor da língua-cultura de chegada[9].

Desse modo, todos os elementos que compõem um livro e que acompanham o texto base, inclusive e especialmente o título – que raramente fica a cargo do tradutor – e a capa, em especial, a imagem ou a ilustração, mas também a tipografia, ou a ortotipografia, têm extrema importância no produto final da tradução e parece impensável que eles não sejam levados em conta no processo tradutório, no sentido de que o tradutor possa contribuir com suas interpretações quanto às relações existentes entre tais elementos e o texto base.

[8] Cabe lembrar aqui que existem as exceções a essa invisibilidade do tradutor, isto é, há alguns tradutores já mais consagrados que têm a possibilidade de participar mais ativamente das decisões editoriais de suas traduções, como é o caso de Paulo Henriques Britto, Paulo César de Souza, Caetano Galindo e Mário Laranjeira (tradutores da Companhia das Letras, todos os quais receberam Prêmio Jabuti na categoria Tradução), que acabam tendo voz para sugerir títulos, inserir notas de rodapé, fazer comentários e opinar sobre os demais elementos, além, é claro, de terem muitas vezes o nome publicado na capa juntamente com o nome do autor.

[9] Embora eu esteja ciente das terminologias dicotômicas "texto de partida" e "texto de chegada" como preferência aos termos "original" e "tradução", remetendo a Bassnett (2002), com quem partilho a visão pós-colonialista de que o original não mais é visto como hierarquicamente superior e que o relacionamento entre o texto de partida e o texto de chegada agora passa a ser repensado de forma que alcancem um status de igualdade em termos de importância, usarei por vezes os termos "original" e "tradução", não esquecendo a questão ideológica implícita nesses termos, mas considerando que em determinados momentos eles tornam a leitura mais fluida.

Retomando os conceitos de tipografia e de ortotipografia mencionados no início do trabalho, aproveito para explicá-los mais detalhadamente e oferecer um exemplo para facilitar seu entendimento. Conforme comentado brevemente, a tipografia consiste no estilo ou arranjo da composição tipográfica. Deriva do grego "*typos*" (forma) e "*gráphein*" (escrita) (CUNHA, 2009).

A ortotipografia, por sua vez, é uma noção bem menos conhecida – sequer consta nos dicionários do português – e tem sido bastante usada no universo do *design* gráfico. Esse tema também tem sido abordado por Yuste Frías em diversos de seus artigos publicados (2007; 2011b; 2012; cf. http://tv.uvigo.es/video/25492). O termo aparece com mais frequência no idioma espanhol, sendo definido como o conjunto de regras que governa a escrita por meio de signos tipográficos em cada língua (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA[10]).

Considerando-se que a formação da palavra – uma combinação entre os termos "ortografia" e "tipografia" – parece perfeitamente adequada ao português, opto por usá-la dessa forma. Para esclarecer a noção de ortotipografia, cito aqui o seguinte exemplo: a ortografia da língua portuguesa determina que as siglas sejam escritas sempre em caixa alta, no entanto, o *designer* gráfico percebe que o tamanho daquela tipografia cria manchas na página que podem prejudicar a leitura. Assim, ele cria uma regra ortotipográfica que determina que nesse caso a sigla poderá ser escrita com uma tipografia em caixa baixa[11].

Vale ressaltar que não se trata de dizer que o tradutor é ou deva ser o responsável pelas tomadas de decisão relacionadas ao projeto editorial, assumindo o lugar do editor ou do capista, mas, sim, de propor que haja entre eles um diálogo que vá além do fato de que ambos foram contratados para trabalhar no projeto e que o tradutor possa fazer parte desse diálogo, contribuindo com suas percepções, com seu conhecimento e com suas interpretações do texto de partida com o qual trabalhou e sobre o qual (espera-se) tenha

[10] <http://www.rae.es/>. Acesso em 5 de março de 2014.

[11] O exemplo citado (com adaptações) e mais detalhes sobre ortotipografia (*typographical syntax*) e o trabalho do ortotipógrafo encontram-se disponíveis em http://www.tex-tipografia.com/ortotypo.html. Acesso em 5 de março de 2014.

adquirido um conhecimento aprofundado, bem como quanto à relação desse texto com seus paratextos.

Ao trazer para a discussão os paratextos, especialmente nos peritextos, e mais especificamente as capas, analisamos o papel fundamental desempenhado por esses elementos e por todos os recursos que os compõem, sejam eles imagéticos, gráficos, tipográficos ou ortotipográficos, e sua relação com o texto base de partida, bem como com o texto de chegada, de forma a relacioná-los com a tarefa do tradutor.

Considerando-se os pontos apresentados, a presente pesquisa aborda a questão da participação do tradutor nas escolhas relacionadas aos paratextos das obras literárias, em especial, a capa e o título, visando ressaltar o vínculo tão estreito que existe entre tais elementos e o texto base, e o impacto que as decisões tomadas em relação a esses elementos podem causar na recepção do leitor.

Organização do trabalho

Para orientar o leitor, segue-se uma breve apresentação das seções e subseções que compõem este trabalho, não visando abordar excessivamente os detalhes; mas apenas para estruturar melhor a pesquisa e organizar as discussões aqui propostas.

Esta introdução é dedicada a uma apresentação dos objetivos e das justificativas que inspiraram esta pesquisa. Quando se pensa na relação da imagem com a tradução, ainda há relativamente poucos estudos que tratam desse assunto, e menos ainda quando pensamos em relacionar os paratextos e a tradução – embora seja essa uma relação tão próxima e, atrevo-me a dizer, inseparável, como veremos mais adiante.

Além disso, ainda que essas relações já tenham sido trazidas por alguns autores e pesquisadores estudiosos da tradução, na maioria dos casos esses estudos relacionam-se ao âmbito das ilustrações de quadrinhos e livros infantis e, apenas mais raramente envolvem elementos paratextuais como capas e títulos. Pode-se dizer que essa escassez de discussões acerca do assunto aliada à pertinência do tema foram os principais motivadores desta pesquisa.

A análise proposta nesta pesquisa, como se pode ver no primeiro capítulo, toma como ponto de referência as análises realizadas por Yuste Frías, que demonstra a relevância da paratradução com exemplos envolvendo quase sempre o galego e o francês – e, consequentemente, seus respectivos cenários culturais, políticos, ideológicos. Colocando-me neste trabalho como tradutora que teoriza sua prática, considero importante trazer os conceitos propostos pelo *Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción* (*Grupo T&P*)[12] para o cenário nacional, buscando assim uma maior identificação do leitor com o tema da paratradução pelas vias culturais.

Aproveito também essa seção para discutir brevemente a questão da capacitação dos tradutores, visto que, para defender uma maior participação do tradutor no produto final de seu trabalho – no caso deste trabalho a obra literária, envolvendo todos os elementos que a acompanham –, é preciso pensar se de fato os tradutores estão aptos a assumir essa tarefa.

Na segunda seção, dedico-me a expor o referencial teórico ao qual recorri para discutir as questões aqui fomentadas. Cito rapidamente, em três parágrafos, os principais autores e as discussões possibilitadas por tais leituras, separando-os por tema abordado.

Primeiramente, é discutida a questão da transdisciplinaridade dos Estudos da Tradução para tratar das abordagens nas quais essa recente transdisciplina tem se apoiado e quais foram levadas em conta neste trabalho, considerando-se o âmbito no qual ele está inserido.

Em seguida, comento a questão da recepção da obra literária como um todo pelo leitor, e a forma como esse leitor recebe os paratextos dessa obra. Essa questão se mostra de interesse porque, ao analisarmos possíveis perdas simbólicas nos elementos paratextuais de uma obra traduzida, é indispensável pensarmos no leitor – um dos principais afetados por essas perdas.

A subseção seguinte traz a definição de *paratexto* por Genette, bem como alguns outros pontos discutidos pelo autor, de forma a definir a obra literária, em que

[12] Trata-se do *Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción*, da Universidade de Vigo, na Galícia, responsável pela criação da noção de paratradução. Será denominado daqui em diante *Grupo T&P*, forma como se referem a si mesmos. Mais sobre o grupo e o conceito na Seção 2.4.

consistem os paratextos, como eles são recebidos pelos leitores, isto é, suas funções de apresentação e onde eles se localizam – sendo esta última questão a que nos leva à subseção seguinte, na qual faço uma breve discussão sobre o limiar, esse espaço de ambiguidade no qual o paratexto se situa.

Por último, apresento a noção de paratradução, bem como os pesquisadores responsáveis por essa definição, os quais a estudam segundo variados aspectos. Traçando paralelos entre o que Genette fala sobre os paratextos e o que o *Grupo T&P* fala sobre a paratradução, acabo por apresentar os motivos pelos quais essa prática me parece relevante. Aproveito também para discutir brevemente se a paratradução é algo exequível no "mundo real" no qual vivem os profissionais – tradutores, capistas, editores etc.

Na terceira seção, falo das formas como as questões e as noções tratadas pelos autores trazidos para discussão, em especial os pesquisadores do *Grupo T&P*, serão usadas na análise do objeto de estudo desta pesquisa, o romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum.

A quarta seção, dividida em três partes, é dedicada ao objeto de estudo escolhido. Primeiramente, trato de esclarecer as condições buscadas na escolha desse autor, isto é, os fatores determinantes que culminaram na escolha dele e dessa obra específica.

A primeira subseção traz elementos da história de Milton Hatoum para fins de contextualização e até mesmo de justificativa, visto que seu *background* multicultural se mostra de grande interesse, tanto como critério de escolha quanto para a análise da pesquisa. Aproveito para falar brevemente sobre a questão da colonização árabe no norte do Brasil, pois esse contexto tem relação tanto com a vida do autor como com a obra analisada. A subseção seguinte é dedicada à apresentação da obra *Relato de um certo Oriente*. Comento não apenas o enredo da história, mas também o contexto no qual ela se insere e alguns dados técnicos.

A quinta seção é voltada para a apresentação e análise do *corpus*, que consiste nas capas de todas as publicações originais e traduzidas de *Relato de um certo Oriente*. Primeiramente, apresento cada uma das capas em detalhes, informando dados sobre as editoras, os tradutores, os projetos editoriais (quando há), as ilustrações ou fotografias e as tipografias e ortotipografias.

Em seguida, faço as análises dos paratextos que compõem o *corpus*, dividindo-as conforme os aspectos analisados, os quais sejam: a tipografia e a ortotipografia, as cores, as representações do oriental e do tropical, as ilustrações ou fotografias e, por fim, os títulos.

Por fim, apresento as considerações finais levando em conta as análises realizadas, a fundamentação teórica na qual esta pesquisa se baseia e os objetivos pretendidos.

1. A PARATRADUÇÃO COMO (PARTE) DA TAREFA DO TRADUTOR

O fato de que os Estudos da Tradução como área de pesquisa acadêmica ainda podem ser considerados relativamente recentes nos possibilita encontrar diversas lacunas e possibilidades de novos estudos na área, dentre os quais o ainda inexplorado papel da tradução dentro das editoras, quem são os responsáveis por quais decisões e tarefas, e como são os relacionamentos entre os profissionais envolvidos no processo de publicação (MILTON; MARTINS, 2010).

Essa é uma das lacunas que recentemente tem sido mais explorada graças às discussões que envolvem a prática da paratradução. Trata-se de uma recente noção criada pelo *Grupo T&P*, que busca enfatizar o papel fundamental desempenhado pelos paratextos na tradução (YUSTE FRÍAS, 2012) e chamar a atenção para esses elementos que até então haviam sido deixados em segundo plano pelos Estudos da Tradução (YUSTE FRÍAS, 2011a).

Além desse papel fundamental, é preciso levar em conta o fato de que a imagem não é universal (YUSTE FRÍAS, 2011a), portanto, a tarefa do tradutor deve abranger também a leitura e a interpretação de cada um dos elementos paratextuais,

traduzindo-os[13] de forma a adequá-los ao imaginário do texto traduzido e garantir, assim, o sucesso da tradução (YUSTE FRÍAS, 2012).

Se a tarefa da tradução "consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado" (BENJAMIN, 2008: 59), isso implica que, se o texto de origem transmite valores simbólicos e remete o leitor a certos imaginários, a tradução desse texto também deve transmitir esses mesmos valores e remeter o leitor da tradução aos mesmos imaginários.

Se pensarmos nas relações paralelas que existem entre texto e paratexto – conforme discutidas por Genette (2009) e retomadas por Yuste Frías (2011a, 2012) mais adiante neste trabalho – se os paratextos contribuem para a construção desses valores e imaginários transmitidos pelo texto base, então eles devem ser traduzidos, seja com a mesma imagem ou com outra (YUSTE FRÍAS, 2011a), para transmitir se não os mesmos valores simbólicos dos paratextos originais, ao menos valores aproximados. A tarefa do tradutor na paratradução seria, portanto, traduzir a intenção[14] reconhecida nos paratextos e pretendida no projeto editorial, despertando também seus ecos.

Devido ao caráter recente da passagem do termo à categoria de conceito, acredita-se que a explicitação de tais ideias acaba tornando possível suscitar outras discussões acerca do tema, tanto no âmbito acadêmico quanto no âmbito profissional. Isso porque a proposta da prática da paratradução na vida profissional dos tradutores faz necessário que esses profissionais conquistem um espaço que atualmente não têm, na maioria dos casos, que é a voz nas decisões relacionadas ao que normalmente fica a cargo de outros profissionais do meio editorial, dentre os quais estão os editores e os capistas, que são os elementos paratextuais.

Dessa forma, me parece significativo explicitar um tema que seja tão relevante, e buscar, ainda que modestamente, fomentar mais discussões a respeito da paratradução. O

[13] Aqui entendo que a tradução dos elementos paratextuais pelo tradutor envolve a leitura e a interpretação desses elementos, aliada à busca por possíveis simbologias, aspectos culturais, ideológicos, políticos e sociais relevantes para verificar qual é ou se há relação entre esses elementos e o texto base.

[14] A questão da intenção é espinhosa e é preciso cautela para falar desse tema. De fato, todo autor tem uma intenção qualquer ao escrever, o que não significa que o tradutor ou outro leitor possa afirmar que a traduziu. No caso aqui discutido, penso nas intenções declaradas pelo projeto editorial.

que se tem buscado como objetivo principal desde o início da pesquisa não é avaliar e qualificar o trabalho de determinados capistas ou as obras publicadas por tais ou quais editoras, mas, sim, analisar os possíveis equívocos e as prováveis perdas decorrentes da [falta de] paratradução em publicações traduzidas e, assim, reforçar o fato de que essa prática integra a tarefa dos tradutores e, portanto, dela deve fazer parte, juntamente com os demais profissionais envolvidos no processo.

Deseja-se, portanto, por meio desta pesquisa, apresentar algumas das ideias que vêm sendo discutidas pelos pesquisadores do *Grupo T&P*, que buscam, com a proposta da prática da paratradução, convidar os tradutores a ler, interpretar e paratraduzir todos os símbolos e imagens que cercam, envolvem, rodeiam e acompanham o texto nos limiares da tradução (YUSTE FRÍAS, 2011a). Dessa forma, espera-se que eventualmente a fomentação de tais discussões acabe por reforçar a necessidade de que haja um diálogo entre tradutores, editores e capistas para garantir que nenhuma tradução seja publicada sem sua correspondente paratradução (YUSTE FRÍAS, 2012).

1.1. Estariam os tradutores aptos a paratraduzir?

A proposta da paratradução se mostra de bastante interesse porque abre espaço para novas possibilidades de práticas dentro do mercado editorial. É indiscutível que a paratradução, embora seja nova enquanto conceito, em sua essência já há tempos vem sendo realizada pelos capistas.

Isto é, se considerarmos a tradução intersemiótica, ou transmutação, conforme definida por Jakobson (1988), que consiste "na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais" (p. 63), então podemos considerar o capista também um

tradutor, que traduz o texto em paratexto, ou um "paratradutor", que traduz o paratexto do original no paratexto da obra traduzida[15].

Porém, isso é verdade apenas em parte dos casos. Se levarmos em conta o acelerado processo para o lançamento de uma publicação, que muitas vezes acaba sendo uma verdadeira corrida, e o fato de que os capistas às vezes não têm tempo ou interesse em ler os livros, conforme declarado abertamente por alguns deles em entrevista para a Revista Metáfora[16], podemos pensar que esse processo cuidadoso da paratradução como proposto pelo *Grupo T&P* possivelmente ocorre apenas nas grandes editoras, para as publicações de obras canônicas ou quando realizadas por capistas mais renomados, que desfrutam do *glamour* da profissão. Ou seja, ainda que muitas vezes haja um projeto editorial cuidadoso, é fato inegável que outras tantas vezes não há – o que resulta em traduções apressadas, ausência de revisão e *designs* descuidados.

Além disso, embora seja possível afirmar que nem todo tradutor esteja apto a paratraduzir, seja pela carência de capacitação, seja pela falta de interesse, acredito que a proposta da prática por si só já traz benefícios a esse respeito, fazendo-nos repensar algumas questões. Uma delas é a questão da formação de tradutores, que tantas controvérsias vem trazendo ao longo dos anos. Não deixa de ser um ponto interessante a se pensar: deveriam os tradutores receber uma formação além do âmbito da palavra?

O próprio *Grupo T&P* vem trabalhando nesse ponto, oferecendo ao longo dos anos programas de mestrado e doutorado em "Tradução e Paratradução", disciplinas como

[15] A meu ver, a paratradução não necessariamente poderia ser considerada uma tradução intersemiótica, visto que ao traduzir os paratextos do original em paratextos da tradução o capista não estaria mudando de um sistema verbal para um não verbal, mas continuaria dentro do mesmo sistema de signos. Por outro lado, se considerarmos que a capa de um livro tenha uma relação de significação com o texto base, e que o capista esteja traduzindo o texto base em paratexto, poderemos considerar esta uma prática de tradução intersemiótica.

[16] Os capistas entrevistados nessa matéria são Christiano Menezes e Chico de Assis, sócios do estúdio vencedor do Prêmio Jabuti 2013 de melhor capa, o Retina 78; Leonardo Iaccarino, gerente do departamento de *design* da editora Record; Victor Burton, capista vencedor de seis Jabutis; Alceu Nunes, diretor de arte da Companhia das Letras, dentre outros.

ortotipografia para tradutores, tradução de jogos, tradução para serviços culturais e cinema e tradução[17]. De acordo com Yuste Frías (2011a):

> Uma docência universitária de graduação e pós-graduação, com uma qualidade diferenciada dedicada a formar futuros profissionais da tradução, deveria levar em conta a necessidade pedagógica de iniciar os alunos na leitura e interpretação das estruturas simbólicas da imagem na tradução. Os diferentes sistemas simbólicos de cada cultura influenciam grandemente na leitura e na interpretação da imagem na tradução[18]. (YUSTE FRÍAS, 2011a: 264).

Pode ser que a prática da paratradução, da forma como é proposta pelo *Grupo T&P*, seja um tanto quanto idealizada ao considerar que seja possível capacitar os tradutores para interpretar e traduzir todo tipo de elemento visual, porém, a própria formação do tradutor é frequentemente questionada quanto ao que pode ser ensinado de fato e o que dependeria tão-somente de uma prática ou de uma *vocação* do tradutor.

Paulo Rónai, em *A Tradução Vivida* (2012), levanta alguns requisitos que considera ideais para o bom tradutor, quais sejam: o conhecimento profundo da língua materna, o conhecimento da língua de partida, humildade e curiosidade, bom-senso, cultura geral, curiosidade inteligente e desconfiança sempre alerta. Como podemos ver, boa parte dos requisitos descritos por Rónai não são passíveis de serem ensinados como "pontos" de uma disciplina.

Considerando esses pontos, acredito que a prática da paratradução não deva ser proposta como uma exigência de que o tradutor assuma a responsabilidade total por uma tarefa que não lhe é devida, mas como uma busca por uma relação de diálogo entre os envolvidos no processo de elaboração de uma obra literária para que todos aqueles

[17] <http://paratraduccion.com/>. Acesso em: 1º de março de 2014. <http://www.uvigo.es/>. Acesso em: 1º de março de 2014.

[18] Todas as traduções não referenciadas são de minha autoria.

"Una docencia universitaria de grado y de posgrado, con mención de calidad dedicada a formar futuros profesionales de la traducción, debería tener en cuenta de la necesidad pedagógica de iniciar a los estudiantes en la lectura e interpretación de las estructuras simbólicas de la imagen en traducción. Los diferentes sistemas simbólicos de cada cultura influyen enormemente en la lectura e interpretación de la imagen en traducción."

capacitados a contribuir com suas interpretações a respeito dos paratextos em sua relação com o texto base e com possíveis outros elementos tenham voz para tal.

2. TEORIZAR PARA-TRADUZIR

Conforme acredito estar evidente, os principais autores referenciados ao longo desta pesquisa são os pesquisadores do *Grupo T&P*. Dentre eles, o fundador do Grupo, Yuste Frías, é quem mais trabalha o conceito da paratradução da forma como se pretende abordar nesta pesquisa, isto é, analisando contextos culturais, simbólicos, políticos, sociais, ideológicos, históricos e estéticos relacionando os paratextos e a atividade tradutória. Sobre suas pesquisas quanto à relação entre imagem e tradução, o autor afirma[19]:

> Muito ao contrário do que se costuma pensar, a percepção de uma imagem não é um ato universal: as imagens não são universais na comunicação, mas, sim, são produtos culturais cujo sentido pode mudar conforme a localização espaço-temporal do ato de comunicação. Assim, nas pesquisas do Grupo T&P, nos interessamos pelo uso da imagem em suas diferentes manifestações. Formas, cores, símbolos, signos, marcas e sinais formam peritextos icônicos que acabam sendo essenciais para comunicar, visto que criam imaginários muito específicos.[20]

Além de Yuste Frías, outros membros do *Grupo T&P* servirão de respaldo para a análise que se pretende realizar. São eles Xoán Manuel Garrido Vilariño (2003-2004), que foi quem ofereceu a primeira definição do conceito de paratradução, e Olga Castro Vázquez (2009), que fala sobre a questão hierárquica entre original e tradução, relacionando também a hierarquia entre tradução e paratradução, e para quem a tradução é um ato ideológico de mediação cultural.

Ainda entre os pesquisadores da Universidade de Vigo, também serão abordadas algumas das ideias do pesquisador Burghard Baltrusch (2005; 2008) que, embora

---

[19] <http://paratraduccion.com/index.php/lineas-de-investigacion/imagen-y-traduccion.html>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

[20] *"Muy al contrario de lo que suele pensarse la percepción de una imagen no es un acto universal: las imágenes no son universales de la comunicación sino que son productos culturales cuyo sentido puede cambiar según la localización espacio-temporal del acto de comunicación. De ahí que en las investigaciones del Grupo T&P nos interesemos por el uso de la imagen en sus diferentes manifestaciones. Formas, colores, símbolos, signos, marcas y señales forman peritextos icónicos que resultan ser esenciales para comunicar ya que crean unos muy determinados imaginarios."*

não faça parte do *Grupo T&P*, estuda a questão da paratradução e sua relação com a cultura no contexto das literaturas galega e lusófona.

Para recuperar todo o contexto da criação da noção de paratradução, recorreu-se a Genette (2009; 2010), cuja definição de paratexto tem servido de base em todas as pesquisas relacionadas à paratradução e que também é um autor frequentemente citado por pesquisadores que estudam os paratextos de outras formas e em outros contextos.

Ainda levando em conta essa relação, embora haja atualmente uma quantidade razoável de pesquisas em tradução que abordem a imagem em suas mais diversas manifestações, foram selecionados alguns textos e autores que tratam mais especificamente da imagem das capas dos livros e suas implicações na recepção do leitor, como Nodelman (1988) e, no Brasil, Alves (2010) e Pereira (2008).

Para realizar a análise dos paratextos selecionados, será feita uma estruturação das informações presentes nesses elementos de forma semelhante ao trabalho de Torres (2011), cujas análises dos paratextos de obras brasileiras traduzidas no exterior são realizadas de forma bastante meticulosa e organizada.

2.1. Multi, inter e transdisciplinaridade

Nos Estudos da Tradução falar sobre metodologia é algo que sempre apresenta alguns pontos de incerteza, seja porque, conforme afirma Pagano (2001: 9), "a busca de um princípio único de causa não é viável", seja porque na tarefa do tradutor as escolhas não acontecem de forma controlada como costuma se observar nas pesquisas em outras áreas, pois a tradução é uma atividade humana, fruto da atividade intelectual do tradutor, de forma que, do ponto de vista teórico, a tradução deveria refletir sempre a diversidade *multidisciplinar* (YUSTE FRÍAS; LUGRÍS, 2005).

Ainda enquanto área de pesquisa, dentro dos Estudos da Tradução foram surgindo diversas subáreas, dentre as quais podemos citar "tradução e linguística", "tradução e poética", "tradução e recepção" e a "história da tradução" (BASSNETT *apud* PAGANO, 2001), e algumas, mais do que outras, acabam apresentando uma dificuldade em relação às questões metodológicas.

Conforme mencionado anteriormente, um dos interesses desta pesquisa é o de buscar entender o impacto dos paratextos na recepção do leitor. Dessa forma, pode-se dizer que estamos relacionados a uma dessas subáreas definidas por Bassnett; a "tradução e recepção", uma questão ainda pouco estudada (MILTON; MARTINS, 2010), mas que também adota uma perspectiva *interdisciplinar*, contemplando diversas outras áreas do conhecimento.

Além disso, outra questão que justifica essa dificuldade metodológica é que, apesar da vasta literatura na área da tradução, ainda pouco se sabe a respeito do processo tradutório propriamente dito, visto que as metodologias usadas nas pesquisas em tradução geralmente dependem de medidas externas de fenômenos internos ou de observações de terceiros em relação a produtos linguísticos (GERLOFF *apud* GONÇALVES, 2001), ou seja, ao que parece, há uma dificuldade em se estabelecer uma metodologia própria dos Estudos da Tradução, visto que o processo tradutório baseia-se em grande parte em elementos subjetivos[21].

Segundo Pagano (2001), a definição de Lefevere de que os Estudos da Tradução buscam dedicar-se aos problemas relacionados à produção e à descrição de traduções contempla muitas das problematizações focalizadas nessa área de estudo, tais como o estudo da tradução e do processo tradutório, sua contextualização histórica e cultural, questões relacionadas ao porquê, ao como e ao para quem se traduz em determinados momentos e em determinadas culturas, quais processos cognitivos estão envolvidos no ato tradutório, quais as relações estabelecidas entre original e tradução, o que muda com o estabelecimento de outras dicotomias, como *língua de partida/língua de chegada* e *língua-fonte/língua-alvo*; como o tradutor descreve sua tarefa situado em duas ou mais línguas, culturas e histórias. Ainda segundo a autora:

> A natureza dessas e de outras problemáticas focalizadas pelos Estudos da Tradução aponta para o caráter interdisciplinar desse campo, que dialoga com os estudos linguísticos e literários, a Psicologia, a História, a

[21] Mesmo os pesquisadores que trabalham com tradução e cognição, com softwares que avaliam dados objetivos como o tempo, a escolha de palavras, número de erros etc., não conseguem fugir da subjetividade inescapável, visto que o produto de uma tradução como essa ainda precisa passar pela revisão.

> Antropologia e a Filosofia. Essa interdisciplinariedade vincula, ainda, os Estudos da Tradução a abordagens que também se consolidam na década de 1980, dentre elas, os Estudos Críticos, os Estudos Pós-Coloniais, os Estudos de Gênero e os Estudos Culturais. (PAGANO, 2001: 118)

Ao estudarmos a paratradução e sua relação com a recepção dos leitores, podemos nos valer de abordagens derivadas de todas essas áreas mencionadas por Pagano, bem como de uma infinidade de disciplinas, ou ciências, dentre as quais figuram a política, a sociologia, a antropologia, a religião, a semiótica, a simbologia, a sociolinguística, a etnolinguística, a informática, a psicologia, entre outras.

A proposta da paratradução de acordo com o Grupo T&P é, portanto, analisar não apenas aspectos literários e linguísticos da tradução, mas também semióticos, culturais, filosóficos, políticos, econômicos etc., "sempre implícitos no ato nunca inocente de traduzir"[22], deixando assim de ser uma disciplina *interdisciplinar*, para se tornar *transdisciplinar*[23].

Em relação aos termos "multidisciplinar", "interdisciplinar" e "transdisciplinar", o leitor poderá perceber que eles aparecem alternadamente ao longo desta seção, de acordo com a terminologia empregada pelos diferentes autores e *backgrounds* referenciados para falar sobre a questão da metodologia.

O que se entende aqui por esses termos é que a multidisciplinaridade e a interdisciplinaridade são definidas por uma relação que se estabelece entre disciplinas. Já a transdisciplinaridade proposta pelo Grupo T&P como forma de abordagem para a análise paratradutória define-se pela integração de todas as modalidades envolvidas, o que vai além da interdisciplinaridade. Não se trata de estabelecer dicotomias, mas de "evoluir" continuamente. Segundo Yuste Frías e Lugrís (2005):

> A tradução não precisa de uma perspectiva INTERdisciplinar que (...) se limite apenas a contemplar e aplicar "passivamente" o que outras disciplinas oferecem (...). Dividir em várias partes um trabalho que, por essência, constitui algo unitário, pode chegar a atrofiar qualquer tentativa

[22] *"siempre implícitos en el acto nunca inocente de traducir"*.

[23] <http://paratraduccion.com>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

> séria de reflexão. É imposta uma perspectiva TRANSdisciplinar que, em um espírito de integração absoluta muito mais disposto a atuar e a investigar, não deixe para outros tudo o que, de fato, constitui parte de seu trabalho diário.[24] (YUSTE FRÍAS; LUGRÍS, 2005: 11)

Por esse motivo, nesta pesquisa será adotada uma perspectiva transdisciplinar, conforme a proposta do Grupo T&P, buscando integrar aos conceitos da tradução abordagens de diversas áreas do conhecimento que forem julgadas relevantes no momento da análise.

Assim como em tantas outras pesquisas, o interesse *a priori* não é julgar uma boa ou má tradução ou, melhor dizendo, julgar a qualidade dos paratextos – segundo Rothe-Neves (2001), os critérios de avaliação da qualidade de uma tradução devem ser eles mesmos um objeto de estudo, o que não é o nosso caso.

O que se pretende de fato é observar os paratextos de uma publicação no idioma original e suas diferenças simbólicas, culturais, sociais, políticas, ideológicas e estéticas nas publicações traduzidas, verificando, assim, se existe algum impacto – possivelmente uma perda ou prejuízo – nos leitores das traduções.

2.2. A recepção da obra literária pelo leitor

Sabe-se que a leitura de uma obra está sujeita a inúmeras interpretações que variam conforme diversos fatores que influenciam o momento no qual ela ocorre, isto é, considerando-se que a produção e a recepção da literatura se dão em diferentes contextos históricos, geográficos, sociais, políticos etc., as interpretações acabam por ser tão variadas quanto possível.

Embora se saiba que os estudos tradicionais a esse respeito, como os de Jauss *et al*. (2002), não se estendam ao âmbito da tradução, mas abordem especificamente o efeito

[24] "*La traducción no necesita uma perspectiva INTERdisciplinar que (...) se limite tan sólo a contemplar y aplicar «passivamente» lo que otras disciplinas traen de camino (...) Dividir en múltiples parcelas un trabajo que, por esencia, constituye algo unitario, puede llegar a atrofiar cualquier serio intento de reflexión. Se impone una perspectiva TRANSdisciplinar que, en un espíritu de integración absoluta mucho más dispuesto a actuar y a investigas, no deje para otros todo lo que, de hecho, constituye parte de su trabajo diario.*"

que uma obra literária causa em seu leitor em determinado contexto, pode-se aplicar essa ideia de recepção à tradução, por ser um meio de divulgação da literatura, e também à paratradução, que apresenta essa literatura ao leitor estrangeiro.

2.2.1. A recepção dos paratextos pelo leitor

A mesma ideia de recepção – sincrônica e diacrônica –, de apropriação da obra literária pelo leitor e da influência de sua experiência de vida sobre sua interpretação dessa obra tratadas por Jauss *et al.* em relação à literatura também são aplicáveis à recepção do texto traduzido, de forma que não necessariamente as escolhas do capista ou de qualquer outro profissional quanto aos elementos paratextuais de determinada obra serão interpretadas da mesma forma pelos leitores.

Assim sendo, quem traduz o texto fará antes uma leitura hermenêutica do original – dentre as inúmeras leituras possíveis –, a qual não será neutra, nem objetiva. Como acontece com qualquer leitor, a leitura do tradutor também será interpretada conforme sua ideologia e sua experiência (VAZQUEZ, 2009).

Além disso, consideramos que o processo de leitura começa antes mesmo que o livro seja aberto, pois a forma como ele é apresentado provoca diferentes respostas no leitor. O tamanho e o formato dos livros, bem como o material de que são feitos, influenciam nossa percepção da obra, assim sendo, o público espera que livros infantis sejam maiores e mais finos, literatura de qualidade seja apresentada em volumes de capa dura, enquanto livros mais populares sejam menos tratados e com capa colorida e plastificada (NODELMAN *apud* PEREIRA, 2008).

Todas essas informações visuais que acompanham os livros são recebidas pelos leitores e acabam servindo de base para a percepção inicial que eles terão do livro. Ainda segundo Nodelman (1988), nós, leitores, podemos julgar, e de fato julgamos, os livros pelas capas. E usamos as informações visuais presentes nelas como base para nossa resposta em relação ao livro como um todo.

Por esse motivo, os capistas tentam criar expectativas adequadas (NODELMAN *apud* PEREIRA, 2008) em relação ao "conteúdo propriamente dito".

Segundo alguns desses profissionais, embora não exista uma fórmula ideal para criar uma capa perfeita, existem alguns artifícios e objetivos que são buscados na elaboração das capas (BERNARDO, 2013). Elas devem dialogar com o texto – embora, como já comentado, alguns capistas confessem não ter tempo ou interesse em ler o livro –, devem despertar a curiosidade do leitor, seduzi-lo, sem, no entanto, usar soluções fáceis e óbvias. E ainda, um fator importante, muitas vezes é preciso convencer os editores e, principalmente, quando se trata de obras nacionais, o autor do livro.

Há a consciência de que as decisões tomadas pelos capistas não representam um fator isolado na determinação do sucesso de um livro. Como já comentado, a obra literária como um todo é um trabalho conjunto de diversos profissionais do mercado editorial. Sabe-se também que o editor é quem valida muitas das decisões dos demais profissionais e que, na medida do possível, há um diálogo entre essas partes, além de um projeto editorial a ser seguido.

Dessa forma, não se trata se afirmar que o capista seja o único responsável pelas tomadas de decisão relacionadas ao seu trabalho e que sua palavra será final. No entanto, considerando que uma das funções da capa é a de seduzir o leitor, ainda nos cabe afirmar que a tarefa de atrair um público de imediato recai em grande parte em suas mãos. Isto é, uma decisão feliz tomada por um capista pode ter um impacto muito positivo na recepção do livro pelos leitores. Por outro lado, um equívoco cometido por esse mesmo profissional e que também passe despercebido pelo editor – o que de fato é possível, como veremos mais adiante – também pode prejudicar, e muito, a recepção do leitor.

Considerando que as ideias de recepção de Jauss *et al.* (2002) buscam levar além das condições de produção da obra e passam a considerar o leitor e suas condições de leitura, devemos lembrar que também o tradutor é um leitor, que se vale das interpretações de sua leitura atenta e de suas competências culturais para identificar os valores estéticos, políticos, sociais e históricos das culturas de partida e de chegada. Por outro lado, um capista nem sempre é um leitor, se considerarmos que o cenário já descrito de um projeto editorial apressado, no qual não há tempo para que cada profissional envolvido na elaboração da obra literária leia atentamente o texto de origem.

2.3. Os paratextos de Genette

Antes de entrar na questão da paratradução propriamente dita, é importante dar destaque às referências que deram origem à criação do conceito pelo *Grupo T&P*, visto que a própria definição da paratradução é baseada na concepção de paratexto proposta por Genette, que, por sua vez, é constantemente retomada pelos membros do *Grupo T&P*.

A obra literária, conforme definida por Genette (2009), nunca se apresenta para o público como um texto "nu", isto é, sem a presença de outras produções, sejam elas verbais ou não, que contribuem para a construção do sentido da obra. Tais produções abrangem tanto os já exaustivamente conhecidos elementos editoriais, que dividem com o texto seu espaço, como título, capa, orelhas, folha de rosto, ilustrações, prefácio, posfácio etc. – chamados de peritextos – como certos elementos que ocupam um lugar externo à obra, mas que ainda sim contribuem amplamente com seu sentido, como conversas, entrevistas, correspondências e diários – chamados de epitextos (GENETTE, 2009).

A todos esses elementos que de certo modo acompanham o texto, Genette os batiza de forma geral de *paratextos*. É importante destacar, antes de discutir os paratextos mais detalhadamente, que, embora o estudo de Genette se limite aos paratextos de obras literárias, a presença deles se faz em toda forma de comunicação textual, isto é, textos que não têm o "formato" de livro também são sempre acompanhados por elementos paratextuais, conforme a afirmação de Genette de que não existe texto sem paratexto.

Tendo sido feita essa ressalva, a presente pesquisa também se limitará a estudar os paratextos de uma obra literária e, para tal, recorrerá ao termo "obra literária" ou apenas "obra", conforme a definição de Genette (2009), para referir-se a um livro como um todo, acompanhado por seus paratextos, e "texto" ou "texto base" para referir-se somente ao texto em si.

Além do fato de os paratextos estarem presentes em toda forma de comunicação textual, Genette afirma também que não existe, nem jamais existiu, um texto sem paratexto. Tal afirmação é fundamentada no fato de que, embora a ocorrência dos paratextos em torno de um texto não seja algo sistemático, eles estão sempre presentes. Ou seja, enquanto na atual época midiática, a presença dos paratextos é multiplicada em torno dos textos, na

Antiguidade e na Idade Média, apenas a transcrição ou a transmissão oral já introduziam "na idealidade do texto uma parte de materialização, gráfica ou fônica, que pode induzir [...] efeitos paratextuais" (GENETTE, 2009: 11).

Além disso, temos também um exemplo comentado nos estudos de Pereira (2008), que afirma que a presença de representações imagéticas como acompanhamento de um texto literário data de antigas civilizações. Segundo a autora, já no Egito Antigo havia o chamado *Livro dos Mortos*, que consistia numa coletânea de hinos, orações, fórmulas e mágicas, elaborada para funerais, e que era totalmente ilustrado. Podemos considerá-lo por si só uma "obra ilustrada", embora não ainda o fosse na forma que conhecemos hoje (PEREIRA, 2008).

Ainda outra ressalva deve ser feita, desta vez em relação aos elementos externos ao texto base, os epitextos, que também consistem em elementos paratextuais. Ao ressaltar a importância das funções do capista, uma das quais é cativar a atenção do leitor, o que se pretende aqui não é afirmar que no atual mundo globalizado e com um enorme fluxo de informações, os leitores mergulhem na obra munidos tão-somente do conhecimento transmitido por elementos como capa e título.

Sabe-se que hoje, mais do que nunca, é bastante comum que o leitor busque informações, opiniões, resenhas e análises externas referentes ao livro antes de chegar ao conteúdo propriamente dito. Por esse motivo, o *corpus* desta pesquisa consistirá também desses elementos que não dividem o mesmo lugar com o texto base, até mesmo para que eles sirvam de respaldo às interpretações que serão feitas das capas. Seja como for, é fato que os paratextos editoriais, tanto epitextos como peritextos, mas em especial as capas, dentre outras funções, apresentam a obra ao público (GENETTE, 2009), sugerindo o que está por vir.

Sendo assim, sabe-se que uma capa bem elaborada pode efetivamente atrair os leitores. Um exemplo cada vez mais evidente desse "poder" das capas em relação ao público são as recorrentes reedições e edições comemorativas de um *limiar* de grandes autores, das mais variadas literaturas, como Clarice Lispector, Jorge Amado, Machado de Assis, Jane Austen, Charles Dickens, Lewis Carroll, Mark Twain, George Orwell, J. K. Rowling, J. R. R. Tolkien – todos esses autores tiveram e continuam tendo suas obras

relançadas, ano após ano, sempre com diferentes projetos editoriais, que buscam atrair um tipo de leitor específico.

Fala-se em "outras funções" porque, ainda segundo Genette (2009: 9), os elementos paratextuais cercam, prolongam e envolvem o texto, "exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua 'recepção' e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro" (grifos do autor).

Assim, pode se dizer que a função dos elementos paratextuais é também envolver, prolongar, acompanhar, rodear e introduzir o texto base, contribuir com ele na transmissão de seu significado (YUSTE FRÍAS, 2012) e garantir sua presença no mundo e sua recepção (YUSTE FRÍAS, 2011; 2012).

Pensando nessa função de apresentação no caso específico das capas, parece difícil não se lembrar do afamado provérbio que diz "não se deve julgar um livro pela capa". É verdade que esses ditos populares quase sempre recorrem às metáforas para tratar situações corriqueiras da vida, mas, ao pensarmos um pouco na questão das aparências, pode-se trazer o sentido de "não se deve julgar um livro pela capa" para a literalidade, o que quer dizer que, independentemente de as aparências serem relevantes ou não, é fato que muitas pessoas literalmente julgam os livros pelas capas.

2.3.1. Limiares

Os paratextos são classificados por Genette de acordo com o local que ocupam em relação ao texto base. Assim, aqueles que dividem o mesmo espaço com o texto e que são de responsabilidade – embora não exclusivamente[25] – do editor são chamados de *peritextos* (GENETTE, 2009); terminologia que recorre ao prefixo *-peri*, que significa 'acerca de', 'ao redor de' (CUNHA, 2009). Dessa forma, os peritextos são aqueles que envolvem e circundam o texto base.

[25] Note-se que a ressalva do autor a respeito da responsabilidade sobre os peritextos é bastante relevante, especialmente considerando-se o que já foi dito aqui sobre o fato de que as práticas editoriais variam conforme a editora.

Seguindo o mesmo raciocínio, os paratextos que se situam, pelo menos em sua origem, a uma distância do texto base, seja num suporte midiático ou numa comunicação privada, são chamados de *epitextos* (GENETTE, 2009), nomenclatura considerada insatisfatória pelo próprio autor, uma vez que o prefixo *-epi* indica 'em cima de', 'movimento para' (CUNHA, 2009), o que parece sugerir o fato de que os epitextos são externos ao texto, embora apontem em direção a ele.

Ainda em relação a essa categorização espacial feita por Genette, a própria denominação *paratexto* também deixa implícito o local ocupado por tais elementos, visto que o prefixo *-para* apresenta uma ambiguidade, conforme a explicação:

> *'Para'* é um prefixo antitético que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a semelhança e a diferença, a interioridade e a exterioridade [...], uma coisa que se situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um **limiar** ou de uma margem, de estatuto igual, e no entanto, secundário, subsidiário, subordinado, como um convidado para seu anfitrião, um escravo para seu senhor. Uma coisa em *para* não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora. (MILLER, *apud* GENETTE, 2009: 9)

Essa qualidade antitética do prefixo *-para* é compartilhada pelo francês e pelo inglês, no entanto, ao recorrer à etimologia da língua portuguesa, parece que o prefixo não carrega essa ambiguidade, mas tem o sentido de 'ao lado de', 'da parte de' (CUNHA, 2009). Ainda sim, embora essa ambiguidade do prefixo sirva para explicar perfeitamente o sentido do paratexto, no português a denominação não causa problemas de entendimento, já que pode ser entendido como aquilo o que vem "ao lado" do texto base, isto é, aquilo que o acompanha.

Ainda referente à citação anterior, de Miller, é importante ressaltar o uso da palavra "limiar" (em francês, "*seuil*"), que é usada extensivamente por Genette para falar desse limite ocupado pelos paratextos; esse lugar que é ao mesmo tempo dentro e fora do texto – e que é o título original de seu livro, "*Seuil*", traduzido para o português como

"Paratextos Editoriais"[26], no qual o autor faz essas classificações e discorre mais detalhadamente sobre os paratextos.

2.4. Paratradução

A paratradução surgiu de uma necessidade observada por pesquisadores da Universidade de Vigo de que houvesse um novo termo tradutológico que desse conta dessa tarefa e chamasse a atenção para algo que, até o momento, havia sido deixado em segundo plano pelos Estudos da Tradução – os elementos paratextuais (YUSTE FRÍAS, 2011a). Formou-se então, em 2005, nessa Universidade, o grupo de pesquisa chamado *"Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción"*, que nasceu com o objetivo de converter a tradução em um novo paradigma que inspirasse uma pesquisa transdisciplinar na tradução[27].

Com essa proposta, o *Grupo T&P* busca analisar não apenas os aspectos literários e linguísticos da tradução, mas também os aspectos semióticos, antropológicos, culturais, sociais, estéticos, ideológicos, políticos, econômicos, dentre tantos outros, "sempre implícitos no ato nunca inocente de traduzir" (PARATRADUCCIÓN).

Essa busca é justificada também pelo fato de que, no atual mundo globalizado, os Estudos da Tradução alcançaram uma dimensão transdisciplinar (BALTRUSCH, 2005; 2008), isto é, a já ultrapassada concepção de tradução como transferência da língua de partida para a língua de chegada envolvendo tão-somente os conhecimentos de ambos os idiomas dá lugar a essa necessidade de que a tarefa da tradução englobe conhecimentos dessas tantas outras áreas relativas às sociedades em questão – muito embora ainda haja quem conceba a tradução como um ato de transferência de significados de uma língua para outra (ARROJO, 1993).

[26] Uma curiosidade interessante a esse respeito é que o próprio tradutor do livro "Paratextos Editoriais", de Genette, o Prof. Álvaro Faleiros (USP), afirmou em uma de suas aulas, à qual estive presente, que não teve qualquer influência sobre a escolha do título, o qual poderia perfeitamente ter sido traduzido como "Limiares" pela relevância do termo, conforme proponho nesta seção. Esse fato pode ser visto como mais um exemplo relevante de que o tradutor deveria ter espaço para interferir nas decisões relacionadas aos paratextos.

[27] <http://paratraduccion.com/>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

Se, como Genette (2009) afirma, a função dos paratextos é apresentar o texto base e garantir sua presença, sua recepção e seu consumo no mundo, a função da paratradução também é essa. Dessa forma, ao analisar o espaço e o tempo da tradução nos paratextos que a rodeiam, envolvem, cercam, acompanham, prolongam, introduzem e apresentam, a paratradução garante a existência, a recepção e o consumo da tradução na sociedade que a receberá (YUSTE FRÍAS, 2011a; 2012).

Portanto, o objetivo principal da criação do conceito de paratradução é enfatizar o papel fundamental desempenhado pelos paratextos na tradução (YUSTE FRÍAS, 2012), o que significa, como já foi explicado anteriormente, que, assim como os paratextos contribuem com a construção do significado do texto base, a paratradução contribui com a construção do significado do texto traduzido.

Como está claro pelos paralelos traçados entre paratexto e paratradução, a primeira definição do termo "paratradução" feita por Vilariño partiu da noção de paratexto de Genette, bem como das ideias sobre ideologia de Althusser: "Paratradução é nosso espaço de análise para descrever tudo aquilo o que está ao redor da atividade tradutória que se apresenta como tradução à sociedade que a recebe [...]"[28] (VILARIÑO *apud* BALTRUSCH, 2008: 19).

A respeito do conceito de ideologia nesse âmbito, Vilariño o define como:

> O conjunto de valores ou de crenças, tanto conscientes como inconscientes, que são compartilhados por dada comunidade (ou por um indivíduo) e que formam interpretações e representações do mundo de cada indivíduo. Quando relacionamos isso com a tradução, dizemos que a ideologia é o prisma, a perspectiva ou o ponto de vista segundo o qual as pessoas interpretam os supostos da realidade[29] (VILARIÑO, 2003-2004: 36).

[28] *"'Paratradución' é o noso espazo de análise para describir todo aquilo que está arredor da actividade traslativa que se presenta como tradución á sociedade que a recibe [...]."*

[29] *"O conxunto de valores ou crenzas, tanto conscientes como inconscientes, que son compartidos por unha comunidade dada (ou por un individuo) e que conforman interpretacións e representacións do mundo de cada individuo. Cando emparentamos isto coa tradución, diremos que a ideoloxía é o prisma, a perspectiva ou punto de vista co cal as persoas interpretan os supostos da realidade."*

Essa noção é reforçada por Vazquez, que comenta que a ideologia a que se refere é:

> Um conjunto sistemático de valores e crenças que formam as representações de mundo de uma comunidade. Os diferentes valores e crenças permitem que existam muitas (ou pelo menos várias) leituras possíveis na tradução e na paratradução. Mas, segundo Althusser (1975), dentre todas elas há uma ideologia que todas as sociedades possuem e que é dominante (seja em termos numéricos ou porque apoia os interesses da classe dominante) (...)[30] (VAZQUEZ, 2009: 254).

Outro paralelo que pode ser feito ainda entre paratexto e paratradução está relacionado à importante afirmação de Genette comentada na seção anterior de que não existe, nem nunca existiu, texto sem paratexto. Yuste Frías alude frequentemente a essa afirmação para explicar a importância fundamental da atividade da paratradução. Segundo o autor, se não existe, nem nunca existiu texto sem paratexto, também não pode existir tradução sem sua correspondente paratradução (YUSTE FRÍAS, 2011a; 2012).

Para ilustrar essa inseparabilidade entre a tradução e a paratradução e com o desejo de reforçar o fato de que elas não devem ser concebidas como uma dicotomia, mas sim como práticas interdependentes, optou-se por usar o caractere '&'[31] para nomear o Grupo T&P, de forma que esse ideograma de laço represente a união e a complementaridade entre ambas as práticas (YUSTE FRÍAS, 2011a).

Ainda sobre essa união entre tradução e paratradução, Baltrusch (2008) afirma:

> Consideramos que esse conceito duplo é eficaz para a descrição e explicação dos processos que governam a translação e transformação de textos, de imagens, de ideologias e de imaginários através dos padrões linguísticos, mas também através dos socioletos e idioletos que uma

[30] *"conjunto sistemático de valores y creencias que conforman las representaciones del mundo de una comunidad. Los diferentes valores y creencias propician que existan múltiples (o al menos varias) lecturas posibles en la traducción y en la paratraducción. Pero, siguiendo a Althusser (1975), de entre todas ellas hay una ideología que poseen todas las sociedades y que es dominante (tanto en sentido numérico como porque apoya los intereses de la clase dominante) (...)"*

31 & - segundo o dicionário Le Petit Robert, em francês *esperluette* [do latim *perna – jambe*, mais *esfere – sphére*, e *uvula – luette*] descreve a figura, e em inglês *ampersand* [combina "and *per se* and"].

> sociedade emprega nos seus atos de comunicação e de significação. (BALTRUSCH, 2008: 19).

Com isso, podemos entender que ambos os processos, de tradução e de paratradução, atuam de forma igualmente fundamental para transmitir os significados entre as línguas, culturas, ideologias etc. presentes nas sociedades envolvidas. Além disso, essas duas atividades não devem ser concebidas como noções antitéticas e dicotômicas, e sim como dois atos negociáveis e interdependentes, unidos por uma complexa relação (VÁZQUEZ, 2009).

Dada a tradição binária das teorias linguísticas, as primeiras reflexões sobre tradução parecem ter seguido essa mesma lógica, concebendo conceitos do tipo original/tradução, língua de partida/língua de chegada, cultura de partida/cultura de chegada, língua fonte/língua alvo etc. (YUSTE FRÍAS, 2005). No entanto, depois dos anos 1970, as teorias da tradução começaram a ser fortemente influenciadas pelas novas correntes filosóficas como a desconstrução, pelos estudos culturais, pelas teorias pós-colonialistas, pós-estruturalistas, pós-modernistas, pelo feminismo etc. (VÁZQUEZ, 2009).

Essas novas teorias da tradução começaram a levar em conta o fato de que a tradução é, antes de tudo, uma prática social, política e cultural que implica complexas tarefas de transformação textual, as quais variam conforme o momento e o lugar em que são realizadas (YUSTE FRÍAS, 2005). Por esse motivo, o Grupo T&P tem rejeitado fortemente a ideia de que a tradução e a paratradução sejam concebidas como uma dicotomia, visto que, como já afirmado, ambas as práticas constituem tarefas igualmente importantes na tarefa do tradutor.

2.4.1. A paratradução como uma prática "ideal"

É de suma importância esclarecer e ressaltar que existe a consciência de que essa pretensão de que os tradutores conquistem um espaço para participar de todo o processo de escolhas que envolvem a elaboração de uma capa de fato parece uma solução um tanto quanto ideal – em mais de uma acepção do termo. O próprio fato de eu ter

escolhido o termo "pretensão" – que significa ao mesmo tempo "um direito improvável" e "uma exigência" – é um indicativo de uma posição arraigada em relação a essa solução.

Isso quer dizer que, embora seja fato indiscutível que tal circunstância seria ideal, no sentido de uma situação *perfeita*, visto que o tradutor, o editor, o capista e o autor poderiam todos entrar em um diálogo que resultasse nas melhores escolhas para a apresentação da capa visando a uma melhor recepção dos leitores, ao mesmo tempo, essa solução também pode ser vista como ideal no sentido de ser algo deveras *utópico*, haja vista o fator já mencionado da desproporcionada quantidade de produções editoriais com as quais nos deparamos atualmente e a pressa em lançá-las no mercado editorial. Agregar mais uma etapa ao já acelerado processo de publicação parece de fato algo impensável do ponto de vista mercadológico. Além da questão da competência, conforme já comentado aqui.

Não obstante, é também inegável que essa nova etapa representaria ganhos enormes para muitos dos envolvidos, já que, segundo Vázquez:

> A paratradução influencia de maneira determinante a recepção do livro traduzido, pois os paratextos (muito mais que o texto) destacam o valor de uma obra literária: o êxito de um livro pode depender em grande medida da escolha do título, da imagem da capa, das frases laudatórias reunidas nas orelhas etc.[32] (VÁZQUEZ, 2009: 254)

Assim sendo, os capistas, que, conforme vimos, declararam abertamente não ter tempo ou interesse em ler alguns dos livros com os quais trabalham (BERNARDO, 2013), se beneficiariam de um diálogo com o tradutor acerca do texto traduzido – considerando que se espera que esse profissional seja capacitado para fazer seu trabalho e tenha um amplo conhecimento de ambas as culturas envolvidas no processo tradutório – e, especialmente se considerarmos que muitas vezes o próprio autor é uma figura inacessível.

As editoras também seriam beneficiadas porque haveria um risco menor de perdas simbólicas e erros interpretativos nas capas de suas publicações. Trago aqui um

[32] *"La paratraducción influye de manera determinante en la recepción del libro traducido, pues los paratextos (mucho más que el texto) ponen en valor una obra literaria: que un libro tenga éxito puede depender en gran medida de la elección de título, imagen de cubierta, frases laudatorias recopiladas en la solapa, etc."*

exemplo de tal erro interpretativo que serve para ilustrar como a falta de entendimento do texto – ou possivelmente a não leitura dele – por parte dos responsáveis pela elaboração das capas pode até mesmo expor uma publicação ao ridículo.

O exemplo em questão consiste na edição colombiana do livro "A Confraria dos Espadas", de Rubem Fonseca. Trata-se de um livro de contos do autor brasileiro, cujo título é tomado de um desses contos, que trata "exatamente do prazer sexual masculino de um grupo de homens". (ALVES, 2010: 123)[33].

[33] O acesso a ambas as capas se deu por meio do artigo da autora que as analisa.

Figura 1 - Rubem Fonseca.
A Confraria dos Espadas.
(São Paulo: Cia das Letras, 1998)

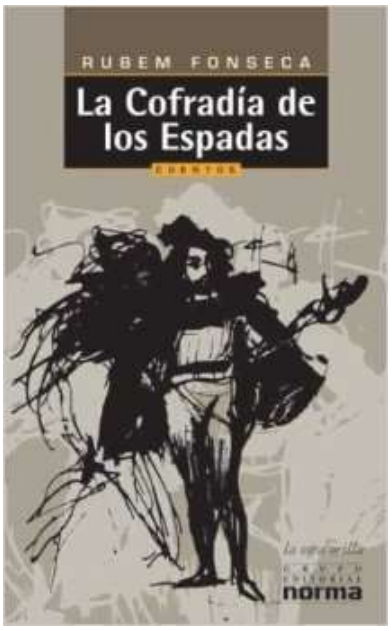

Figura 2 - Rubem Fonseca.
La Cofradía de los Espadas.
(Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2001)

Como comenta Alves em sua análise dessas capas, a imagem quixotesca escolhida para ilustrar a edição colombiana provoca o riso do leitor brasileiro que muito possivelmente relacionará o termo "espada" ao seu significado na gíria do português, que é "ser macho, viril" (AULETE). No entanto, o responsável pela ilustração, talvez por sua origem colombiana como nos cabe supor, interpretou o t ermo por outra de suas acepções: "toureiro a quem cabe matar o touro com a espada" (HOUAISS, 2009).

Uma explicação para o equívoco pode estar na questão cultural, visto que as touradas, embora sejam de tradição espanhola, também são praticadas em países hispanofalantes da América do Sul, como a Colômbia. Não obstante, uma boa leitura e interpretação do texto seriam suficientes para levar o capista a perceber que a história nada tem a ver com a questão das touradas, mas sim com o machismo.

E, finalmente, retomando a discussão sobre os benefícios que a prática da paratradução pode proporcionar, volto-me para os próprios leitores, talvez os principais interessados e mais afetados pelas perdas decorrentes de interpretações equivocadas.

Retomando as ideias de Nodelman (1988) de que há uma expectativa da parte dos leitores em relação às capas, e de Yuste Frías (2011a), para quem os paratextos são fenômenos de natureza social e antropológica, fosse a prática da paratradução algo real e exequível no mundo editorial, os leitores sempre teriam acesso a obras cuja porta de entrada transmitisse valores simbólicos mais bem elaborados e bem relacionados ao "conteúdo" do texto, visto que na maioria dos casos de equívocos há perda, pois há um afastamento do paratexto do texto base.

3. CONSIDERAÇÕES PARA ANALISAR

À luz das análises paratextuais que têm sido feitas por Yuste Frías (2007; 2011a; 2012) em algumas de suas pesquisas, da análise já comentada de Alves (2010) e seguindo também o modelo proposto por Torres (2011), deseja-se analisar os paratextos das diversas traduções do livro *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum.

Tais pesquisas geralmente envolvem a comparação entre elementos paratextuais levando-se em consideração a recepção do público e as questões culturais, sociais, políticas, ideológicas etc., envolvidas nesse contexto.

No caso de Yuste Frías, o autor não apenas analisa paratextos de obras literárias e suas publicações traduzidas, mas também aqueles presentes em traduções técnicas, audiovisuais e, inclusive, em embalagens de produtos importados – remetendo diretamente ao mundo publicitário. O autor atenta para os diferentes contextos culturais nos quais esses paratextos são apresentados, levando em consideração os aspectos políticos, históricos, estéticos, sociais etc. das sociedades envolvidas, e sempre recorrendo a um conhecimento aprofundado de semiótica e simbologia.

A análise que realizamos na presente pesquisa consiste em uma comparação entre os paratextos da obra literária escolhida, mais especificamente, na comparação entre os peritextos, dentre os quais figuram as traduções do título, as capas, os textos das orelhas e da quarta-capa, levando em conta as ilustrações e/ou as fotografias, as cores, possíveis simbologias, a relação desses elementos com o texto etc. Além disso, para ajudar a corroborar a interpretação dos peritextos, pretende-se também reunir alguns epitextos, os quais envolvem – até o momento – entrevistas com autor da obra original e resenhas da obra em questão.

A finalidade desse tipo de análise é explicitar a necessidade já mencionada de que a tradução não mais se limite ao texto base, mas de que o tradutor também tenha uma participação mais ativa na elaboração geral da obra literária por meio da interpretação da relação que existe entre os elementos paratextuais e o texto na obra original e buscando ideias de como essa relação pode se manter na obra traduzida.

Parece válido destacar um exemplo bastante interessante e relevante tratado por Yuste Frías (2007; 2012) de uma experiência pessoal traduzindo o livro infantil *Dans ma maison*. Nesse exemplo, o autor faz uma comparação entre as capas, ou mais especificamente, entre as tipografias dos títulos da publicação original em francês e da publicação traduzida para o galego[34].

[34] O acesso a ambas as capas se deu por meio do artigo do autor que as analisa.

Figura 3 - Valérie Gerspacher.
Dans ma maison il y a...
(Paris: Mila, 2001)

Figura 4 - Valérie Gerspacher.
En mi casa.
(Zaragoza: Imaginarium, 2002)

Nessa análise o autor discute a questão da perda da simbologia presente na ortotipografia do título, que, no original, é grafado com uma fonte listrada. Segundo Yuste Frías (2007; 2011a; 2012), o uso das listras no título de um livro infantil tem implicações simbólicas relacionadas ao próprio universo infantil, e sua finalidade é atentar para seu aspecto lúdico e dinâmico.

É interessante observar também o fato de que a fonte usada não apenas se vale das listras, mas as usa de forma totalmente irregular, e que até mesmo o formato e a disposição das letras também são assimétricos, o que reforça ainda mais o aspecto infantil dessa tipografia.

A opção por usar essas letras no título original não se dá por acaso, de forma que a publicação traduzida também deveria ter o título em letras listradas, considerando-se que os contextos cultural e histórico nos quais estão inseridas as crianças que teriam acesso ao livro traduzido para o galego também remetem a uma interpretação lúdica das listras. Mas isso não acontece – apesar da tentativa de intervenção do tradutor –, e a tipografia usada na publicação final dessa tradução acaba perdendo completamente essa simbologia (Figura 4).

Yuste Frías faz uma análise minuciosa dos significados aos quais as listras remetem nesse contexto e nos faz perceber que o que a princípio pode parecer um mero detalhe acaba resultando em grandes perdas simbólicas para a publicação traduzida e, consequentemente, para seus leitores.

Análises como essa não apenas evidenciam o fato de que os elementos paratextuais são carregados de simbologias e referências culturais, mas também acabam por nos mostrar sua enorme importância na recepção da obra pelo público final, conforme corroborado anteriormente pela citação de Vázquez (2009) de que a paratradução tem uma influência decisiva na recepção da publicação traduzida.

Dessa forma, para a presente pesquisa, o objeto de estudo consiste na obra já mencionada de Milton Hatoum. O *corpus* da análise é formado pelos paratextos, que, por sua vez, são compostos por epitextos e peritextos, tanto da obra original, como de suas traduções em diversos idiomas, os quais sejam, inglês (britânico e americano), espanhol (da Espanha e da Argentina), francês, italiano, alemão e português de Portugal que, embora não seja considerada uma tradução, apresenta paratextos totalmente diversos dos das edições brasileiras. A análise levará em conta as sociedades nas quais essas traduções foram publicadas, dando importância a seus aspectos culturais e ideológicos relevantes.

Dessa forma, pretende-se observar de que modo as decisões tomadas em relação aos elementos paratextuais em questão podem afetar a recepção do leitor, isto é, se há possíveis perdas de valores simbólicos ou de quaisquer outras significações presentes nos elementos paratextuais.

4. PARA-TRADUZIR *UM CERTO ORIENTE*

Para realizar uma análise cujo objetivo envolvesse comparar elementos paratextuais das publicações original e traduzidas de uma mesma obra e encontrar possíveis alterações nas significações desses elementos, fez-se necessário que fosse selecionado um objeto de estudo e um *corpus* que apresentasse certa riqueza do ponto de vista cultural e simbólico.

Além disso, era importante que o autor de tal obra tivesse grande relevância, não apenas no cenário nacional, mas também no internacional, para que houvesse uma variedade razoável de publicações a serem analisadas, ou seja, a obra escolhida deveria necessariamente ter sido traduzida em vários países, visando, assim, possibilitar uma análise mais rica.

Outro ponto importante na decisão por esse objeto de estudo foi o desejo de estudar um autor contemporâneo. Isso se deve ao fato de que seria possível ter um maior acesso aos paratextos das publicações estrangeiras e às próprias publicações, além da facilidade de acesso às informações gerais do autor e dos epitextos que fazem parte do *corpus* como entrevistas, resenhas, notas em jornais etc.

Esse último ponto acabou sendo fator importante na escolha de Milton Hatoum como o autor da obra a ser estudada nesta pesquisa, pois parece válido destacar a organização impecável de seu *site* oficial[35] em termos de informações sobre sua carreira, sobre suas obras, publicações em demais países, entrevistas, resenhas de jornais e, o que é extremamente importante, o acesso às capas de todas as suas publicações.

Em relação aos elementos paratextuais das obras de Milton Hatoum, no *site* oficial do autor podemos ter acesso a uma galeria bastante organizada das capas de todas as suas edições brasileiras e obras traduzidas no exterior – o que também chama bastante a atenção pela organização e facilidade de acesso às informações.

Ainda em relação ao autor escolhido, mostra-se importante o fato de ele próprio ser também um "mestiço", descendente de árabes e vivendo em Manaus, parafraseando

[35] <http://www.miltonhatoum.com.br>. Acesso em: 2 de novembro de 2013.

Salman Rushdie, que em *Imaginary Homelands* fala do que se ganha e do que se perde em tradução, Hatoum seria também um desses "homens traduzidos" (RUSHDIE, 199: 17). De certo modo, Hatoum lida com uma tradução cultural em sua vida, vivendo nesse espaço entre culturas. Em suas palavras:

> (...) a noção de pátria está relacionada com a língua e também com a infância. (...) A Amazônia não tem fronteiras; sim há uma delimitação de "fronteiras", mas para nós não passam de fronteiras imaginárias. (...) E para todos nós, nascidos na Amazônia, a noção de terra sem fronteiras está muito presente... (HANANIA, 1993)

Nessa fala, percebe-se bem essa questão da vivência entre culturas em uma região que abarca línguas e culturas diversas, além da própria relação com o "limite", ou o "limiar", uma sensação de estar dentro e fora ao mesmo tempo, de parecer não haver essa fronteira separando os povos. Ainda segundo Hatoum, essa infância rica em diferenças culturais contribuiu para ampliar seu horizonte multicultural:

> Na minha infância, a convivência com o Outro exterior aconteceu na própria casa paterna. Filho de um imigrante oriental com uma brasileira de origem também oriental, eu pude descobrir, quando criança, os outros em mim mesmo. (...) Minha língua materna é o português, mas o convívio com árabes do Oriente Médio e judeus do norte da África me permitiu assimilar um pouco de sua cultura e religião. De forma semelhante, a cultura indígena se impunha com a presença de nativos que moravam na minha casa e freqüentavam o bairro de imigrantes orientais da capital do Amazonas. Esse aprendizado foi lento, como sempre acontece quando assimilamos uma outra cultura. Nos primeiros anos da minha infância, eu escutava os mais velhos conversarem em árabe, a ponto de pensar que esta língua era falada pelos adultos e o português pelas crianças. Aos poucos, a língua árabe, a história, as paisagens e os costumes de um país longínquo tornaram-se familiares para mim. Os laços sangüíneos contribuíram para isso, mas o pequeno Oriente que me cercava (e do qual emanavam vários códigos visíveis e invisíveis) foi decisivo. (HATOUM, 1993)

É bastante contundente o efeito que esse multiculturalismo e essa convivência durante a infância em um ambiente doméstico no qual há a presença de tantos Outros podem ter em uma pessoa. No caso de Hatoum, essas questões acabaram servindo de motivação para seus escritos, e acredito, em especial, o *Relato de um certo Oriente*.

4.1. Do autor

Faço aqui uma breve apresentação de Milton Hatoum para fins de contextualização. Aproveito também para falar um pouco mais sobre a questão do Outro em sua vida, sobre a colonização libanesa no Norte do Brasil e de que forma essas questões influenciam suas obras.

Embora somente um de seus livros seja analisado no presente trabalho, a apresentação do autor em primeiro lugar justifica-se pela forma como a escolha do objeto de estudo foi tomada no decorrer da pesquisa, optando-se por selecionar antes de tudo um autor que se adequasse aos critérios estabelecidos e, por fim, dentre suas obras, escolher aquela que apresentasse peculiaridades significativas para o propósito aqui descrito.

4.1.1. Vida

Milton Hatoum nasceu em 1952, em Manaus, no estado do Amazonas. Descendente de brasileiros e libaneses, viveu sua infância no seio de uma família burguesa, ouvindo as histórias árabes do avô, o "narrador oral de sua infância" (HATOUM, 1993).

Viveu em Manaus até 1968, quando completou quinze anos e decidiu se mudar para Brasília. Lá, concluiu seus estudos secundários. Em 1970, foi para São Paulo e, em 1973, ingressou no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Em 1979, viajou para Espanha, onde deu aulas de português e trabalhou na tradução de romances de Jorge Amado para o espanhol (TOLEDO, 2006). Mudou-se para Paris em 1981, onde permaneceu por mais três anos e começou a esboçar seu primeiro romance, o *Relato de um certo Oriente*.

Decidiu retornar a Manaus em 1984, onde atuou como professor de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas. Em 1989 publicou seu primeiro

romance e, em 1999, mudou-se novamente para São Paulo, desiludido com a política cultural de seu Estado[36].

4.1.2. A colonização libanesa no norte do Brasil[37]

A partir de 1880, o Brasil começou a receber pessoas de diversos lugares, dentre os quais estavam os libaneses que, assim como os demais imigrantes, vinham em busca de uma vida melhor (OLIVEIRA; CARREIRA, 2011). Os principais focos eram formados por duas regiões: a Amazônia, com Belém, São Luiz e Manaus, e o sul, com Rio de Janeiro e São Paulo.

No entanto, ao contrário dos outros imigrantes, cujo principal interesse era a borracha, os libaneses também se engajaram na venda de mercadorias variadas. Essa atividade exigia que eles percorressem os rios da Amazônia em seus barcos, em busca de compradores para suas mercadorias (OLIVEIRA; CARREIRA, 2011).

De acordo com o *site* da Embaixada do Líbano no Brasil, "os lucros rápidos e fáceis da Amazônia criaram lendas e incentivaram a imigração". Além disso, seus comércios costumavam ser familiares, não havendo formação de sociedade entre eles. Essa tradição do comércio dos "turcos", como começaram a ser chamados, é vista também no *Relato de um certo Oriente*, na marcante Parisiense, comércio e, em certo momento, local de morada da família da história. A respeito disso, Oliveira e Carreira (2011: 19) afirmam:

> Ao acompanhar a história dos imigrantes libaneses, percebe-se que os membros da família estavam engajados no trabalho e o comércio era uma extensão de suas casas, seja com os modelos de casas com as lojas na frente ou sobrados com as lojas embaixo. Viviam dos negócios e para este fim precisavam se integrar com as pessoas, mantendo um contato duradouro.

[36] <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

[37] <http://www.libano.org.br/olibano_hist_migracao.html>. Acesso em: 2 de março de 2014.

A imigração foi acelerada em direção à Amazônia também por conta do ciclo da borracha, e com a aceleração dessa imigração, começou-se a falar em "colônias árabes" no país. As famílias começaram a se estabelecer e, em vez de providenciarem sua volta para a terra natal, como era o planejado, esses imigrantes começaram a trazer o restante de seus parentes para o Brasil (OLIVEIRA; CARREIRA, 2011).

Após 1905, outro motivo levou à intensificação do fluxo de imigrantes libaneses para o Brasil – a dissolução do Império Otomano. Os jovens foram obrigados a servir o exército otomano na revolução constitucional, e muitos deles acabaram por fugir para o Brasil.

Com o progresso de seus comércios, os imigrantes libaneses começaram a firmar raízes no Brasil e a adquirir propriedades, em vez de mandar dinheiro para os parentes que ficaram na terra-natal. Muitos deles se radicaram no país, formando família e deixando inúmeros descendentes.

4.1.3. Suas obras

A infância e parte da juventude do autor no Amazonas foram, e têm sido, um tópico significativo em seus livros. Seus temas mais recorrentes tratam da vida familiar e dos costumes de descendentes árabes no Brasil, enquanto o cenário preferido para seus romances é o Amazonas, além do frequente toque autobiográfico.

A noção de mistura e variedade de línguas – portuguesa, espanhola, indígenas, árabes – é de grande influência na vida do autor, e graças a essa miscelânea de elementos culturais, suas obras são bastante ricas do ponto de vista simbólico e cultural. É verdade que a influência árabe é bastante forte em seus livros, mas também podemos encontrar inúmeros regionalismos brasileiros, por exemplo, com vocábulos amazônicos, do tipo "curumim", "nhengatu", "iguarapé", "cuia", (FRISENE; CAMARGO, 2010) dentre tantos outros.

Aliás, esses vocábulos acabam por expor uma imagem do Outro, apresentando um multiculturalismo até mesmo para o leitor brasileiro, visto que, ao considerarmos a diversidade cultural de nosso país e a distância entre regiões, muitos dos elementos

referidos por Hatoum em seus livros nos causam – aos que residem no Sudeste, por exemplo – certo estranhamento. E não apenas a questão dos vocábulos, mas também o próprio teor da narrativa mexe com a expectativa do leitor. Conforme Bosi (*apud* FRISENE; CAMARGO, 2010: 57), "quem supunha, por exemplo, que da Amazônia só nos viessem episódios de seringueiros ou de índios massacrados, por certo recebeu com surpresa o texto em surdina de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (...)".

Nos últimos tempos, o autor vem ganhando um notável reconhecimento dentro e fora do país. Seus livros já foram traduzidos para doze idiomas e publicados em catorze países[38]. Além disso, ele já acumulou quatro prêmios Jabuti com seus romances: *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2009).

De acordo com o Banco de Dados Online do Conexões Itaú Cultural[39], Hatoum aparece como o nono autor brasileiro mais traduzido e estudado dentro e fora do Brasil – o que confirma sua grande relevância na literatura brasileira contemporânea. Trata-se de um levantamento realizado com 244 tradutores e pesquisadores, em 2007, pelo Conexões Itaú Cultural, com o objetivo de analisar a forma como a literatura brasileira é vista no exterior.

Nesse mapeamento, Hatoum aparece ao lado de grandes nomes da literatura brasileira, como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. A título de comparação, cito aqui os primeiros quinze nomes da lista, dentre os quais aparecem apenas três nomes de autores ainda vivos – e diga-se de passagem, uma lista de peso: Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Chico Buarque, Milton Hatoum, Oswald de Andrade, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Antonio Cândido, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos.

Assim como muitos – ou todos – os nomes presentes no mapeamento, não podemos dizer que Hatoum desfrute de uma grande fama em termos de conhecimento pelas

[38] <http://www.miltonhatoum.com.br/biografia/a-historia-do-autor>. Acesso em: 2 de março de 2014.

[39]<http://conexoesitaucultural.org.br/mapeados/ha-interesse-pela-literatura-contemporanea-mas-autores-consagrados-ainda-sao-os-mais-citados/>. Acesso em: 5 de agosto de 2013.

grandes massas, sendo um autor mais do meio acadêmico, como podemos constatar pelo próprio âmbito da pesquisa do Conexões Itaú Cultural, que envolve pesquisadores e tradutores.

4.2. Da obra

Conforme mencionado, a obra escolhida como objeto de análise da presente pesquisa é o livro *Relato de um certo Oriente*. Trata-se do primeiro romance escrito por Milton Hatoum, em 1989, e vencedor do prêmio Jabuti de melhor romance de 1990.

Uma das características dessa obra que me parece mais interessante é sua construção. São diversos relatos de diferentes narradores, sendo que não é claramente explicitado quem é o narrador que fala em cada momento. Cabe ao leitor ir decifrando quem é o personagem, qual é seu papel na história e sua relação com os demais personagens.

Esse aspecto, acredito, é um dos motivos que torna o *Relato de um certo Oriente* uma obra não tão acessível ao público em massa, visto que exige bastante atenção do leitor, que muitas vezes precisa voltar para entender quem são os personagens. Como afirma Toledo (2006), "o estilo de Hatoum é econômico, ao mesmo tempo que poético, cheio de figurações e estranhamentos".

A própria questão da mudança de narrador não fica tão clara logo nos primeiros capítulos, visto que até um leitor mais atento pode demorar para perceber essa mudança bastante sutil. A respeito dessa estrutura narrativa, Toledo (2006: 27) afirma:

> (...) o leitor acostumado com a tradição romancística ocidental confunde-se um pouco com a narrativa intrincada e imbricada de Hatoum. Para abarcá-la menos precariamente, sente necessidade de uma segunda leitura – retomada, alias, que não faz com enfado, visto que a narrativa e a escritura de Hatoum são no mínimo estimulantes.

A atmosfera do livro mistura elementos do Amazonas – considerado um Outro exótico não apenas pelos estrangeiros, mas até mesmo por grande parte dos próprios brasileiros, por conta de todas as suas especificidades culturais – e do Outro Oriente, que

para tantos do Ocidente permanece sendo sempre relacionado ao exótico, ao estranho, ao diferente.

4.2.1. Enredo

Como já mencionado, o *Relato de um certo Oriente* é dividido em capítulos que consistem em relatos nos quais falam diferentes narradores, que nunca estão claramente explícitos, cabendo ao leitor decifrar quem são eles. Além disso, a ordem cronológica dos eventos não é linear, cabendo também ao leitor ir identificando, portanto, quem fala, o que fala e quando fala.

Nesse livro, Hatoum narra as memórias de uma mulher descendente de libaneses, que retorna à sua cidade natal, Manaus, na qual cresceu em um lar de tradições árabes. Essa mulher, narradora do primeiro relato, chega a Manaus justamente na véspera da morte de Emilie, sua mãe adotiva. Seu relato começa com uma carta para seu irmão biológico, também adotado por Emilie, na qual ela pretende revelar a ele a morte da mãe.

E assim seguem-se os diversos relatos, como testemunhos dos membros da família e amigos, fazendo uma "verdadeira viagem à memória, com regresso à infância e aos fatos marcantes da vida familiar" (TOLEDO, 2006: 23).

Toledo (2006) traça um paralelo entre a formação de Hatoum como arquiteto e a estrutura do romance, dizendo que, assim como um arquiteto, que "faz o primeiro desenho meio genérico da futura construção e depois vai puxando os detalhes" (TOLEDO, 2006: 127), também o estilo dessa narrativa é construído aos poucos.

Embora o romance nos traga muitas peculiaridades da Amazônia e do Oriente, de forma que possamos perceber certa exoticidade nas descrições da casa, dos costumes, os nomes árabes, elementos da culinária (flores, frutos e ervas), não há muitas descrições da natureza, como o leitor poderia esperar de uma história transcorrida na Amazônia:

> O Oriente e o Amazonas podem formar o perfeito par exótico. Escrever sobre índios, seringueiros e a floresta exuberante pode significar um aceno à imagem que muitos leitores esperam de um escritor amazonense. Uma

> das minhas preocupações foi de evitar a descrição da natureza (...). (HATOUM *apud* TOLEDO, 2006: 27)

Não pretendo descrever o enredo muito em detalhes para não "contaminar" a possível leitura daqueles que ainda não tenham lido o romance, especialmente porque se trata de uma história que dá margem a diversas leituras. Segundo uma interessante metáfora de Toledo (2006) em relação ao seu livro "Milton Hatoum: Itinerário para um certo Relato" e a questão dessa multiplicidade de interpretações:

> Logo no início há uma imagem plástica que antecipa o desenrolar da história: o desenho embaçado de um canoeiro no meio de muitos riachos confluentes. Não se sabe que rumo ele vai tomar – mas sabe-se que navegar é preciso. Neste livro de crítica, enveredamos por um desses prováveis riachos de que a Amazônia é tão pródiga, o que não significa que não se possa seguir por outros. (TOLEDO, 2006: 17)

Assim sendo, convido o leitor a embarcar nessa viagem às memórias de um certo Oriente e seguir por esses riachos, enveredando por aqueles pelos quais suas interpretações o levarem. Decerto será uma leitura prazerosa, com todos os seus retornos e a cuidadosa atenção necessária.

4.2.2. Dados técnicos da obra

O romance *Relato de um certo Oriente* foi traduzido para vários idiomas e publicado em oito países, a saber: em inglês, com duas traduções, uma americana publicada em 1994 e duas edições britânicas publicadas em 2004 (capa dura) e em 2007 (edição de bolso); em espanhol, com duas traduções, uma espanhola de 2001 e outra argentina de 2006; em francês, edição de 1993; em alemão, com duas traduções, uma de 1992 e outra de 2002; em italiano, também com duas traduções, uma de 1992 e outra de 2007; e, por fim, uma edição portuguesa de 1999.

Considerando-se que esta pesquisa envolve, dentre outros elementos paratextuais, a análise das capas das publicações supracitadas, e visando uma maior organização e facilidade de referência às informações ditas "técnicas" dessas publicações –

como idioma, título, país, ano da publicação e editora –, optou-se por organizar a tabela a seguir.

Quadro 1 - Resumo das informações técnicas das publicações de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum.

Idioma	Título	País	Ano	Editora	Tradutor
Português	Relato de um certo Oriente	Brasil	1989 (capa dura)	Companhia das Letras	---
			2008 (bolso)		
		Portugal	1999 (coleção Sabiá)	Livros Cotovia	---
			1999		
Inglês	The Tree of the Seventh Heaven	EUA	1994	Atheneum	Ellen Watson
	Tale of a Certain Orient	Reino Unido	2004 (capa dura)	Bloomsbury	Ellen Watson; John Gledson
			2007 (brochura)		
Espanhol	Relato de un cierto Oriente	Espanha	2001	Akal	Juana María Inarejos Ortiz
		Argentina	2006	Beatriz Viterbo Editora	Adriana Kanzepolsky
Francês	Récit d'un certain Orient	França	1993	Seuil	Claude Fages; Gabriel Iaculli
Alemão	Emilie oder Tod in Manaus	Alemanha	1992	Piper	Karin von Schweder-Schreiner
	Brief aus Manaus		2002 (bolso)	Suhrkamp	
Italiano	Ricordi di un certo Oriente	Itália	1992	Garzanti	Amina di Munno
	Racconto di un certo Oriente		2007	Net	

Fonte: elaborado pela autora a partir de informações extraídas de diversos *sites* e bases de dados de bibliotecas (indicados nas referências finais).

5. PARATRADUZIR ENTRE-LINHAS E CORES O *RELATO*

Não se pode dizer com certeza como foi o processo de criação das capas das edições brasileiras e traduzidas do livro de Milton Hatoum, e se de fato os capistas leram as obras ou se, como já vimos antes, não houve tempo ou interesse em ler os livros. De qualquer forma, a análise realizada não partirá do princípio de que as publicações brasileiras estão "certas", muito menos se pretende usá-las como parâmetro para as publicações traduzidas.

Como já mencionado, o que se busca fazer ao longo da análise é observar os paratextos e entender o que esses elementos significam em sua relação com o texto base, com a sociedade na qual a publicação é inserida, bem como em relação aos aspectos culturais, simbólicos, sociais, históricos etc. dessa sociedade.

O *corpus*, conforme comentado, consistirá, entre outros materiais, das capas das publicações indicadas no Quadro 1. À semelhança dos estudos de Torres (2006), serão apresentadas todas as capas, juntamente com uma descrição dos elementos presentes em cada uma delas e, ao final, um quadro-resumo dessas constatações, para fins de organização e para facilitar a consulta posterior no momento da discussão.

5.1. Apresentação das capas

Figura 5 - Milton Hatoum. *Relato de um certo Oriente.*
(São Paulo: Companhia das Letras, 1989)

Esta é a primeira edição brasileira, em capa dura, publicada pela Companhia das Letras. No *site* da editora[40] consta que a capa é de Angelo Venosa – responsável também por quase todas as outras capas das obras de Milton Hatoum na edição em capa dura, com exceção de uma, *A cidade ilhada*, que ficou a cargo de Fabio Uehara.

Ainda no site da editora, um dos livros de Hatoum não contém a indicação do capista, trata-se do romance *Órfãos do Eldorado*. Assim sendo, não é possível dizer ao certo quem foi o responsável por essa capa, ainda que ela siga o mesmo estilo das demais.

[40] <http://www.companhiadasletras.com.br>. Acesso em: 3 de março de 2014.

Isso porque as capas de todos os cinco romances de Hatoum publicados pela Companhia das Letras seguem o mesmo *layout*[41], inclusive a de Fabio Uehara.

Esse *layout* padrão consiste em uma imagem – sempre uma fotografia – ocupando a toda a metade inferior ou superior da capa e esmaecendo em direção ao centro dela. A outra metade é ocupada por uma cor de destaque, mais escura, que muda conforme a obra. No caso do romance *Relato de um certo Oriente*, a cor é a vermelha, fazendo um jogo com o amarelado da fotografia e o branco do título.

A fotografia representa um espaço de memória, o canto de uma sala, no qual se pode ver uma grande janela em uma das paredes, fechada, mas ainda mostrando uma claridade branca entrando na sala através do vidro. Do lado oposto da janela há alguns móveis pequenos, que parecem ser duas ou três mesinhas de canto dispostas lado a lado contra a parede. Na mesinha central, alguns porta-retratos antigos, em moldura oval, e em um deles é possível ver claramente o rosto de uma mulher, embora não com detalhes. Apesar da claridade que entra pela janela, a fotografia é escura, parecendo ser em sépia, o que lhe dá um caráter antigo.

Há poucas informações textuais; apenas o nome do autor, em um tom amarelado que fica bastante apagado no centro mesclado entre o vermelho e o amarelado da foto. Abaixo dele, o título, também centralizado e mais destacado em branco no fundo vermelho. No canto inferior direito, o logotipo da Companhia das Letras.

As tipografias usadas para o título e para o nome do autor parecem ser as mesmas, sendo o título ligeiramente maior que o nome do autor. Elas também são semelhantes às das demais edições em capa dura. Por questões ortotipográficas, acredito, a tipografia de *Dois irmãos* é claramente mais espaçada, pois, por se tratar de um título bastante curto em relação ao *Relato de um certo Oriente*, ao espaçar mais a fonte, é possível dar a impressão de que ela é maior e mais destacada.

[41] Pelo termo *layout*, entende-se o formato geral da capa, considerando os desenhos, o formato e a disposição dos títulos, dos textos, das ilustrações e dos demais elementos imagéticos e textuais (CASTRO; SOUZA, 2013).

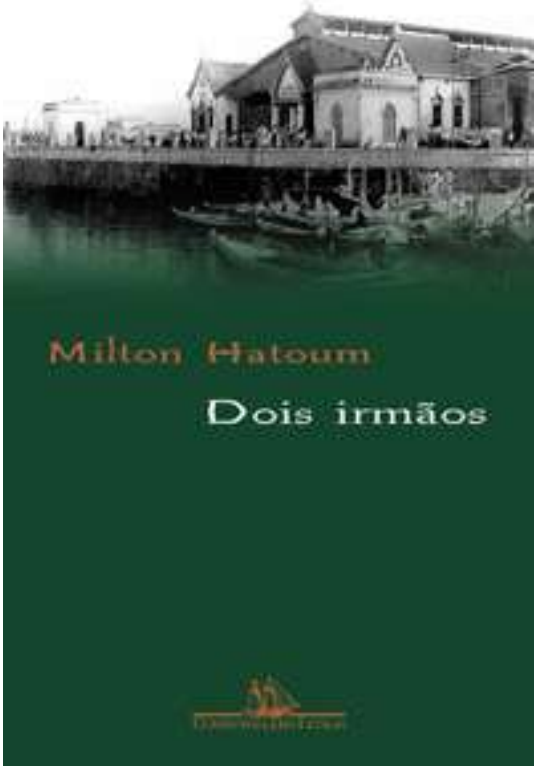

Figura 6 - Milton Hatoum. *Dois irmãos*.
(São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

As cinco obras de Hatoum em capa dura que apresentam o mesmo *layout* não são indicadas como uma coleção, nem há qualquer informação sobre o projeto editorial dessas obras, mas, ao que parece, é uma prática comum da editora usar os mesmos capistas para todas as obras de determinado autor[42] – o que revela seu zelo em fazer espécies de "coleções" para seus autores, padronizando suas obras e criando uma certa "identidade".

A respeito dos capistas das obras de Hatoum, Angelo Venosa e Fabio Uehara, o primeiro deles é um dos expoentes das artes da geração de 1980 no Brasil, e o outro, designer e produtor gráfico, conta com uma trajetória de dez anos na Companhia das Letras, tendo atuado em diversas áreas, sendo uma delas na coordenação do departamento

[42] A título de exemplo, temos os livros de George Orwell, que também não estão indicados como uma coleção, mas cujas capas são padronizadas e realizadas pela mesma equipe de capistas.

de arte. Angelo Venosa trabalha principalmente com esculturas, tendo suas obras expostas na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Não se sabe o motivo que levou Angelo Venosa a não ter trabalhado nas capas dos dois últimos romances de Hatoum – *Órfãos do Eldorado* (2008) e *A cidade ilhada* (2009) –, mas é fato que, embora atualmente ele pareça se dedicar mais à escultura, seu nome ainda consta no site da editora e seu último trabalho como capista data de 2012 – em conjunto com Fabio Uehara.

Figura 7 - Milton Hatoum. *Relato de um certo Oriente*.
(São Paulo: Companhia de Bolso, 2008)

Esta é a capa da edição de bolso, também da Companhia das Letras, com o selo da Companhia de Bolso. Ela é do *designer* australiano Jeff Fisher, responsável por todas as capas das edições de bolso da editora. Ele também trabalha com os cartazes da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) há dez anos, os quais se assemelham bastante ao estilo de

suas capas – que parece ser uma marca de seus trabalhos[43]. Esse estilo pode ser caracterizado, em termos leigos, como um traço mais rabiscado e cores que parecem aquarela, uma pintura "manchada".

Assim como a edição em capa dura, essa capa apresenta como únicas informações textuais o nome do autor, o título e o logotipo do selo Companhia de Bolso. Ela é dividida em três partes, sendo a divisão em formato de "T". A parte superior contém o nome do autor, escrito em letras garrafais[44], cada nome em uma linha, e aparece destacado em um tom acinzentado sobre o fundo rosa.

No canto esquerdo, um desenho abstrato semelhante a uma peça de tapeçaria bastante colorida em tons de azul, vermelho, laranja e amarelo, remetendo ao mundo oriental. E à direita, o título grafado em tipografia menor de letra cursiva, em um estilo bastante irregular que não segue em linha reta. O título também é quebrado nos termos "Relato", "de um", "certo", "Oriente" e aparece destacado em tom acinzentado sobre um fundo bicolor – azul marinho em cima e vermelho embaixo. O logotipo da editora aparece abaixo do título, no canto inferior direito da capa.

Como podemos ver no site da Companhia das Letras, todas as capas das edições de bolso, não apenas dos livros de Hatoum, mas de todos os autores, seguem o mesmo padrão em termos de *layout* – e com o nome do autor em destaque em relação ao título. No caso dos livros de Hatoum, esse padrão é o inverso de seus livros em capa dura, nos quais o título aparece mais destacado e, em especial no primeiro romance do autor, o *Relato de um certo Oriente*, percebe-se que não houve tanta preocupação em não ocultar seu nome, pois ele aparece bastante apagado em um tom amarelo que se mistura ao amarelado da fotografia.

[43] É possível conferir diversos de seus trabalhos em outras capas de livros e um dos cartazes da FLIP neste *site*: <http://www.centralillustration.com/illustrators/jeff-fisher>. Acesso em: 3 de março de 2014.

[44] A expressão "letras garrafais" é de caráter jornalístico e refere-se a tipografias maiores que causam uma sensação "forte" no leitor.

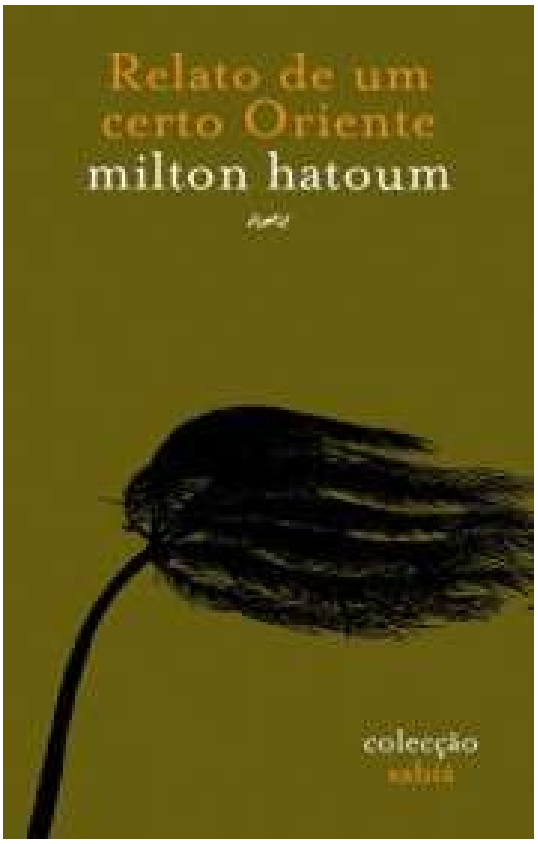

Figura 8 - Milton Hatoum. *Relato de um certo Oriente*.
(Portugal: Cotovia, 1999)

Essa é a capa do livro de Hatoum publicado pela editora Cotovia, de Portugal. Trata-se da coleção Sabiá, que reúne autores brasileiros contemporâneos e traz quatro dos cinco romances de Hatoum (apenas *Órfãos do Eldorado* fica de fora). Alguns dos outros autores publicados nesta coleção são Bernardo Carvalho, André Sant'Anna e Sérgio Sant'Anna.

Nessa capa, o fundo é completa e uniformemente preenchido pela cor bege, com a silhueta de uma palmeira ao vento; suas folhagens ocupando quase toda a parte central da capa e seu tronco saindo em diagonal do canto inferior esquerdo. O título aparece na parte superior da capa, em laranja, e o nome do autor logo abaixo, em branco. A tipografia de ambos os elementos é a mesma, inclusive o tamanho. Como norma

ortotipográfica, o nome do autor aparece com as iniciais em caixa baixa. E ao canto inferior direito a indicação da coleção "Colecção Sabiá".

As capas de todos os livros dessa coleção seguem o mesmo *design*, mudando apenas a cor de fundo e a silhueta, que por vezes é uma palmeira, outras vezes um sabiá. Vale notar que as silhuetas às vezes se repetem em alguns livros da coleção que aparentemente não têm qualquer relação um com o outro, parecendo serem escolhas aleatórias.

Outra observação é que uma rápida análise do catálogo da editora[45] mostra que a maioria de suas publicações são caracterizadas por capas mais simples, com poucos elementos visuais, normalmente apenas as mesmas informações textuais sobre um fundo colorido uniforme. Nas publicações que contam com algum recurso imagético, em grande parte delas recorre-se ao uso da fotografia.

[45] <http://www.livroscotovia.pt/>. Acesso em: 4 de março de 2014.

Figura 9 - Milton Hatoum. *Relato de um certo Oriente*.
(Portugal: Cotovia, 1999)

Essa é a capa de outra edição portuguesa também publicada pela editora Cotovia. Não se sabe ao certo por que razão há duas capas diferentes para as edições portuguesas do livro de Hatoum, sendo que no catálogo da editora consta apenas a da Figura 8. A edição em questão (Figura 9) pode ser encontrada à venda em alguns *sites* de livrarias de Portugal[46], mas também nesses *sites* não há qualquer informação relevante referente a ela, exceto que se trata de uma publicação da editora Cotovia.

Pela pesquisa nos títulos do catálogo da editora, percebe-se que o *design* dessa capa é o mesmo de algumas das publicações da coleção Teatro, motivo pelo qual há uma

[46] <http://www.wook.pt/ficha/relato-de-um-certo-oriente/a/id/95591>. Acesso em: 4 de março de 2014.

forte convicção de que se trata de fato de uma de suas publicações. Porém, permanecemos carentes de qualquer informação referente ao seu projeto editorial.

Assim como na outra capa da editora Cotovia – e como nas capas da maior parte de suas publicações – o *design* é bastante simples e conta com poucos elementos textuais e imagéticos, os quais sejam: o nome do autor, o título do livro, uma pequena indicação "Romance" e o logotipo da editora.

Há uma faixa azul-marinho ocupando um terço da capa, em sua parte superior, a qual traz o nome do autor em letras brancas garrafais, justificado à direita. Logo abaixo, sobre o fundo cinza, o título do livro, em preto, com uma tipografia um pouco menor que o nome do autor, e também justificado à direita. Bem abaixo do título, a pequena indicação "Romance", em preto. E no canto inferior direito, o logotipo da editora; a silhueta de uma cotovia. Todos os elementos textuais usam a mesma tipografia, variando apenas em tamanho e pelo fato de que o nome do autor e a indicação "Romance" trazem todas as letras em caixa alta.

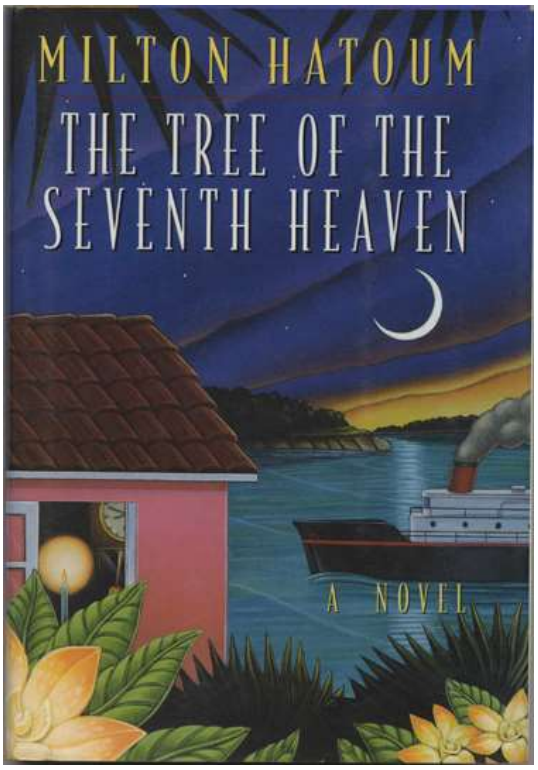

Figura 10 - Milton Hatoum. *The Tree of the Seventh Heaven*.
(EUA: Atheneum, 1994)

Essa foi a primeira edição em língua inglesa, publicada nos Estados Unidos e traduzida por Ellen Watson, tradutora de autores como Fernando Morais e Adélia Prado. Por ser uma edição antiga, já não consta mais no catálogo *on-line* da editora, o que dificulta sua comparação com as outras publicações da Atheneum da mesma época.

De qualquer forma, não parece fazer parte de uma coleção, visto que a ilustração foi feita pelo renomado artista americano, Marc Burckhardt[47], especialmente para o livro, ou seja, aparentemente não segue um *design* padrão. O *design* da capa é de Wendy Bass[48]. Trata-se, na verdade, de uma sobrecapa cujo projeto foi realizado sob o comando da Brodart, uma empresa americana que presta serviços editoriais, dentre os quais, a criação de

[47] Marc Burckhardt já recebeu diversos prêmios e exibiu seus trabalhos dentro e fora dos Estados Unidos.

[48] Informações presentes na orelha traseira do livro.

capas de livros, a elaboração de coleções e o processamento e a catalogação de livros para bibliotecas.

Segundo Genette (2009: 31), "a função mais evidente da sobrecapa é chamar a atenção por meios mais espetaculares do que aqueles que não se pode ou não se quer permitir numa capa". Como exemplo, o autor cita uma ilustração chamativa ou mais individualizada, que às vezes não é permitida pelas normas da editora ou da coleção. Porém, Genette também afirma que a sobrecapa – assim como a cinta – apresenta um caráter removível, isto é, serve apenas como um anexo que pode ser descartado depois de cumprida sua função de cartaz.

Este não é o caso desta edição americana, pois sua sobrecapa é plastificada, o que lhe dá um caráter mais duradouro do que as tradicionais sobrecapas de papel. Segundo o site da Brodart, seu fundador, Arthur Brody, foi quem inventou a sobrecapa plastificada, em 1939[49].

Em relação aos elementos presentes na capa desta edição, temos o nome do autor, o título do livro e a indicação "*A novel*" ("um romance"). À primeira vista, já percebemos a diferença do título, pois enquanto quase todas as publicações traduzidas mantiveram uma tradução literal dele (cf. Quadro 1), essa publicação fez uma opção totalmente diferente e curiosa[50].

O nome do autor e o título são escritos em caixa alta, centralizados na parte superior da página, sendo o nome do autor escrito um tom de amarelo claro, e o título em branco. Essas informações estão destacadas sobre o fundo azul escuro da ilustração do céu. O nome do autor é ligeiramente menor que o título e a tipografia usada para ambos é a mesma.

Quanto à ilustração e ao *design*, podemos ver que alguns trabalhos de Marc Burckhardt apresentam certa semelhança, sempre trazendo muitos detalhes e muitas cores, principalmente em tons de azul e amarelo, como na ilustração de *The Tree of the Seventh*

[49] <http://www.brodartbooks.com/why-brodart/our-history/page.aspx?id=374>. Acesso em: 5 de março de 2014.

[50] A questão dos títulos é discutida em detalhes na Seção 5.2.5.

Heaven. Parece haver também uma tendência em ilustrar muitas flores e paisagens[51]. Já Wendy Bass parece não seguir uma tendência específica em seus trabalhos, a julgar pela galeria disponibilizada em seu site[52].

A ilustração representa uma vegetação em primeiro plano, na borda inferior da página, com grandes flores amarelas e folhas verdes, além de alguns arbustos atrás delas, escurecidos pela noite. Em segundo plano, à esquerda, parte de uma casinha rosa, com uma janela aberta, através da qual podemos ver uma vela acesa e um relógio carrilhão marcando dez para as nove.

Atrás da casa, à direita, o mar com metade de um navio aparecendo, navegando para a esquerda, possivelmente em direção ao porto, isto é, chegando a seu destino. Ao fundo, mais escurecidas, partes de duas ilhas, com uma vasta vegetação sobre elas. E acima de tudo isso, o céu estrelado com uma lua em sua fase balsâmica. Há também uma pequena faixa amarela sobre a ilha à direita, como se ainda estivesse iluminada pelo sol que não se pôs.

[51] <http://www.marcart.net>. Acesso em: 5 de março de 2014.

[52] <http://www.wendybassdesign.com>. Acesso em: 5 de março de 2014.

Figura 11 - Milton Hatoum. *Tale of a Certain Orient*.
(Reino Unido: Bloomsbury, 2004)

Essa é a capa da primeira edição britânica, publicada somente quinze anos após a publicação do Brasil e dez anos após a publicação nos Estados Unidos. É curioso pensar por que essa obra demorou tanto a ser publicada no Reino Unido, considerando-se que já havia uma tradução para o inglês disponível dez anos antes. Ainda assim, a edição do Reino Unido foi revisada por um novo tradutor, John Gledson, britânico especializado em Machado de Assis.

Essa edição não aparece no catálogo do *site* da editora Bloomsbury, que traz apenas duas edições de bolso dos romances de Hatoum, *Tale of a certain Orient* (*Relato de um certo Oriente*) e *The brothers* (*Dois irmãos*), e uma edição em capa dura, *Ashes of the Amazon* (*Cinzas do Norte*), embora se saiba que os outros dois títulos também tenham edições em capa dura.

A edição britânica em capa dura apresenta a mesma imagem da edição brasileira em capa dura (Figura 5), exceto pelo fato de que na edição britânica a fotografia aparece por inteiro, sem que sua metade seja ocultada por uma cor mais forte. Ela também é inserida como um quadro, com uma borda inferior em bege, que esmaece em direção para cima. A faixa inferior, em um tom de bege ou amarelado, mais claro, traz o título e o nome do autor, as únicas informações textuais presentes.

A fotografia também parece estar em sépia, e todo esse tom amarelado da capa lhe dá um caráter antigo, também um espaço de memória. Diferente da capa da edição brasileira, na Figura 5, podemos ver o chão da sala, que parece ser de madeira, assim como o teto, ambos trabalhados em padrões geométricos.

O título aparece acima do nome do autor, sem quebra de linha, e ambos com a mesma tipografia, o mesmo tamanho e a mesma ortotipografia – optou-se por deixá-los inteiramente em caixa baixa, inclusive o nome do autor e a palavra “oriente”. A única diferença entre esses elementos é a cor: o título traz uma cor que dialoga mais com as demais cores da capa, um bege ou marrom claro, enquanto o nome de Milton Hatoum aparece em preto.

Figura 12 - Milton Hatoum. *Tale of a Certain Orient*.
(Reino Unido: Bloomsbury, 2007)

Na capa da edição britânica de bolso, de 2007, o recurso imagético usado também é a fotografia, mas desta vez retratando, em vez do interior de uma sala, um beco entre casas, com um garoto se distanciando ao fundo em uma bicicleta. A fotografia é de Tim O'Leary, retirada do catálogo da Millennium Images[53].

Nessa edição, em vez de abusar de cores quentes, como temos observado em boa parte das outras capas com tons de vermelho, amarelo e laranja, optou-se por um tom mais frio, uma fotografia na qual predomina um tom prateado, quase branco. Trata-se também de um espaço de memória, que nos é remetido por essa tonalidade da fotografia.

Outro diferencial dessa capa em relação às demais é o uso de um elemento paratextual adicional: uma frase extraída do jornal *The Irish Times* – "*A singular*

[53] <http://www.milim.com>. Acesso em: 5 de março de 2014.

achievement" ("Uma conquista singular"). Trata-se de uma expressão retirada da resenha feita pela correspondente literária do jornal, Eileen Battersby[54]. Pode-se dizer que esse elemento é um epitexto retirado de seu local original, ocupando agora o lugar do peritexto.

Ademais dessa informação textual, há apenas o título do livro e o nome do autor. O título é grafado em caixa alta e em vermelho, ocupando o centro da página, e com uma quebra de linha em "*Tale of a*" e "*certain Orient*". Logo abaixo dele, também centralizada, mas em letras bem menores, a frase de Eileen Battersby, em vermelho e entre aspas e, ao lado dela, a indicação "*Irish Times*" em preto. Também essa informação é escrita em caixa alta. E logo abaixo dela, também centralizado e em preto, o nome do autor, em letras um pouco menores que o título, mas grafado apenas com as iniciais em caixa alta.

[54] A resenha pode ser vista integralmente no site de Milton Hatoum, em: <http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/memories-of-manaus-the-irish-times-saturday-july-10-2004>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

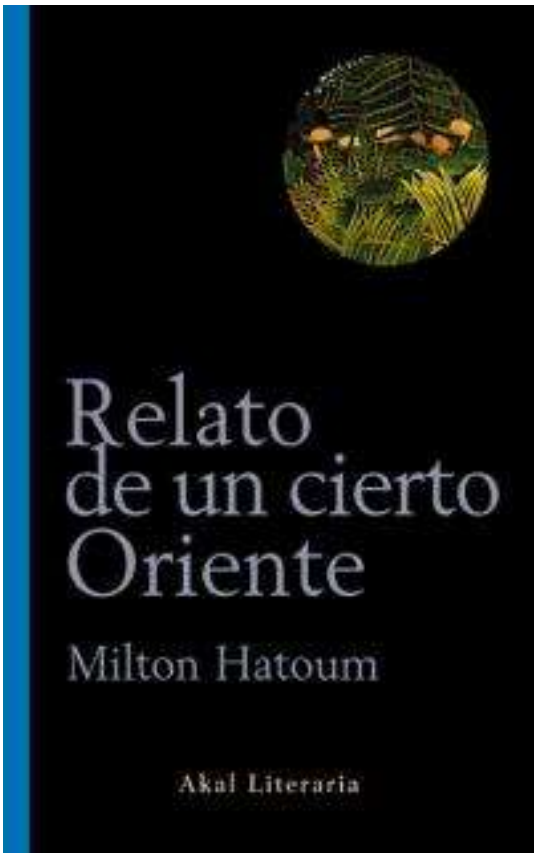

Figura 13 - Milton Hatoum. *Relato de un cierto Oriente*.
(Espanha: Akal, 2001)

Essa é a capa da Espanha que, assim como a edição portuguesa, é também bastante simples, sem abusar de muitas cores. Porém, de forma totalmente inversa à edição britânica de 2007, nessa publicação predomina o preto. Isso porque se trata da coleção *Akal Literaria* da editora, dedicada a narrativas contemporâneas. Alguns dos outros autores que são publicados nessa coleção: Alan Isler, Laura Kasischke, Paolo Teobaldi, Ingeborg Bachmann e Francisco Duarte Mangas – percebe-se que há uma variedade de nacionalidades.

Todos os livros dessa coleção seguem o mesmo *design*, caracterizando-se pelo fundo preto, o círculo no canto superior direito com alguma imagem que, possivelmente, converse com a história do livro e as informações textuais referentes ao título, nome do autor e coleção. No livro de Hatoum, o título aparece em letras grandes, quebrado em três

linhas, em um tom azulado sobre o fundo preto, bem ao centro da página, mas justificado à esquerda. No nome do autor logo abaixo, também à esquerda em uma única linha, com a mesma tipologia, mas em letras menores. E na parte inferior, no centro, a indicação "*Akal Literaria*", na mesma tipografia, mas em letras bem pequenas.

O único recurso imagético é bastante simples, como nos demais livros da coleção, consistindo de uma ilustração retratada no interior de um pequeno círculo. Ao que parece, trata-se do recorte da imagem de uma floresta. As folhagens representadas na imagem lembram folhas de palmeira, característica de regiões tropicais. Os tons predominantes nessa pequena ilustração são o verde e alguns detalhes em laranja.

A tradução dessa edição ficou a cargo de Juana María Inarejos Ortiz, tradutora de escritores portugueses, como Fernando Pessoa e Francisco Duarte Mangas, que também aparece na coleção *Akal Literaria*.

Figura 14 - Milton Hatoum. *Relato de un cierto Oriente*.
(Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006)

A edição argentina também faz parte de uma coleção, chamada *Traducciones*, da Beatriz Viterbo Editora, especializada em literatura argentina e da América Latina, bem como em ensaios críticos e estudos culturais dedicados à literatura e à cultura dessas regiões. A coleção traz também outros livros de Hatoum, os quais são *Dos hermanos* (*Dois irmãos*) e *La ciudad aislada* (A c*idade ilhada*).

Os livros dessa coleção seguem todos o mesmo *layout*, sendo que mudam apenas as ilustrações. A editora parece seguir o mesmo estilo também para outras coleções, como é o caso da coleção *Ficciones*. O ilustrador responsável por quase todas – ou todas – as ilustrações das capas dessas duas coleções é Daniel García, desenhista e pintor argentino. De acordo com o *site* da editora, Daniel García é colaborador desde sua criação, em 1991, tendo criado o logotipo e o formato das diferentes coleções[55].

O *design* dessas coleções é bastante simples, mas com belíssimas pinturas do ilustrador argentino. Como nos demais livros das coleções, este traz o nome do autor na parte superior, centralizado em uma única linha, com uma tipografia preta e itálica, e maior do que os demais elementos textuais. Abaixo dele, o título do livro, em letras menores, também centralizado e em uma única linha.

No centro da capa, em formato retangular, a ilustração, bastante detalhada e colorida, predominando o vermelho. E abaixo dela, na parte inferior da capa, centralizado, o nome da editora "Beatriz Viterbo Editora" em tipografia preta, itálica e em caixa alta e, ao lado, a coleção "*Traducciones*", na mesma tipografia, mas com fundo preto e letras brancas.

Na ilustração, uma sala muito semelhante à sala das edições brasileira em capa dura (Figura 5) e britânica em capa dura (Figura 11). Porém, há ainda mais detalhes, os quais remetem claramente ao aspecto oriental da obra. Essa ilustração também mostra um canto de uma sala, sendo que na parede à esquerda há uma poltrona marrom e um grande vaso ao seu lado, entre a poltrona e a janela. A parede desse lado é coberta de cima a baixo por quadros e, talvez, até um tapete.

[55] <http://www.beatrizviterbo.com.ar/int/daniel_garcia.php?id=225>. Acesso em: 5 de março de 2014.

A parede à direita é totalmente ocupada por uma janela que está parcialmente fechada por uma cortina vermelha. Embora não se possa ver muito bem o que há por trás da janela, parece haver um jardim com uma ou duas pequenas rosas. No chão, um tapete – outro elemento oriental – também colorido e geométrico, no estilo do tapete de Jeff Fisher (Figura 7). E abaixo, no canto inferior direito, a quina de uma mesa de madeira.

A tradução desta edição ficou a cargo de Adriana Kanzepolsky, professora do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e que traduziu também os outros dois romances de Hatoum para a Beatriz Viterbo Editora.

Figura 15 - Milton Hatoum. *Récit d'un certain Orient*.
(França: Seuil, 1993)

A capa da França, por sua vez, traz mais informações textuais do que as demais capas que vimos até o momento e, por outro lado, nenhum recurso imagético a não ser o

logotipo da editora. As informações são: o nome do autor, o título, a indicação dos tradutores, a indicação "*Roman*" ("romance"), o logotipo da editora e o nome dela.

A capa é toda branca com uma borda verde e seus elementos textuais são todos em preto, com exceção da indicação dos tradutores e de "*Roman*", que aparecem em um tom de verde diferente da borda. O nome do autor aparece centralizado na parte superior, em tipografia pequena e em caixa alta. Logo abaixo dele, o título do livro, com uma quebra em "*Récit*" e "*d'un certain Orient*", em tipografia maior que o nome do autor e com apenas a letra inicial do título e a primeira letra de "*Orient*" em caixa alta.

Em verde – e inédito até o momento – os dizeres: "*Traduit du portugais par Claude Fages et Gabriel Iaculli*" ("traduzido do português por Claude Fages e Gabriel Iaculli"). Embora a indicação dos tradutores seja feita com uma letra bastante diminuta em relação aos demais elementos da capa, ela é destacada em verde, assim como a indicação mais abaixo de "*Roman*" ("romance"), em caixa alta.

E, por fim, mais abaixo, o logotipo da editora – uma construção antiga com pelo menos três andares e um portão antigo entreaberto à sua frente, feito em um traçado bastante irregular – ocupando um espaço razoavelmente maior do que temos visto nas demais capas e seu nome, "*Éditions du Seuil*" em tipografia bem espaçada e em caixa alta.

Essa edição parece fazer parte de uma coleção que traz autores diversos, como José Saramago, Ivan Klíma, Günter Grass, dentre muitos outros. Porém, não há qualquer indicação no *site* da editora a respeito dessa coleção, acredito que por se tratarem de edições antigas[56]. Vale ressaltar que todos os livros dessa coleção trazem na capa a indicação dos tradutores e de qual idioma foram traduzidos.

A respeito dos tradutores do romance de Hatoum, Claude Fages é poetisa e tradutora do português, tendo traduzido também alguns livros de José Saramago, como *Le Radeau de pierre* (*A jangada de pedra*) e *L'Année de la mort de Ricardo Reis* (*O ano da morte de Ricardo Reis*). E o tradutor Gabriel Iaculli, que trabalha mais com o idioma espanhol.

[56] Esta própria edição do livro de Hatoum não consta mais no catálogo da editora. <http://www.seuil.com/>. Acesso em: 5 de março de 2014.

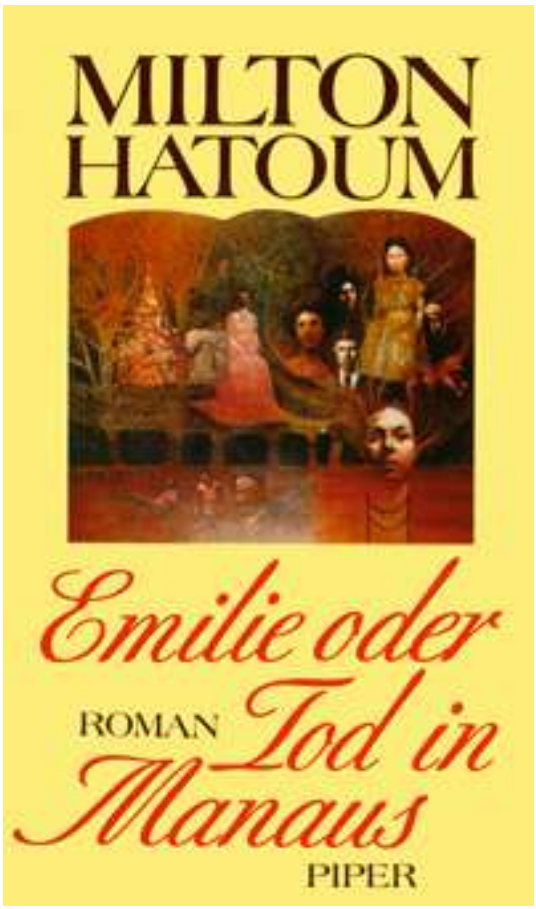

Figura 16 - Milton Hatoum. *Emilie oder Tod in Manaus*.
(Alemanha: Piper, 1992)

Essa é a capa da primeira edição publicada na Alemanha. Trata-se de uma das primeiras traduções do romance de Hatoum, publicada somente três anos após a publicação no Brasil. Por ser uma edição tão antiga, também não consta no catálogo *on-line* da editora e há poucas informações a seu respeito.

Assim como na edição americana, seu título não apresenta a literalidade que temos observado nas demais traduções. A imagem também é totalmente diversa de todas as outras que temos visto, sendo a única que retrata diversas pessoas. As cores, por sua vez, seguem o mesmo padrão de tons quentes usados em algumas das edições apresentadas.

O fundo é em um tom uniforme de amarelo e a ilustração ocupa o centro da página. Acima dela, o nome do autor, destacado em letras garrafais e em caixa alta. Abaixo

da ilustração, o título aparece em uma tipografia toda trabalhada, em letra cursiva, entremeando-se com as indicações "*Roman*" ("romance") e o nome da editora, "Piper", grafados na mesma tipografia do título, mas em letras bem menores. A cor dessas indicações e do nome do autor é em um tom de marrom, contrastando com o fundo amarelo, e o título aparece em vermelho.

A ilustração consiste em um espaço de memória, representado diversas pessoas em um desenho transparente, como se fossem lembranças, algumas em corpo inteiro, outras apenas o rosto. Elas aparecem todas espalhadas por uma floresta, misturada às árvores, sem estarem necessariamente dispostas lado a lado. Há mulheres, homens, crianças e o rosto de uma mulher de meia-idade se destaca pela proximidade, no canto inferior direito.

A tradução dessa edição é da alemã Karin von Schweder-Schreiner, tradutora de diversos escritores brasileiros, dentre os quais figuram Jorge Amado, Manuel Bandeira e Chico Buarque. Além disso, traduziu também o romance *Zwei Brüder* (*Dois irmãos*), de Hatoum, para a editora Piper.

Figura 17 - Milton Hatoum. *Brief aus Manaus*.
(Alemanha: Suhrkamp, 2002)

Essa é a segunda edição alemã, cuja capa é muito parecida com a edição brasileira em capa dura, salvo pela ligeira diferença no tom de vermelho, que nesta imagem se estende um pouco mais para a fotografia, deixando-a também avermelhada. Enquanto a capa da edição brasileira tem um tom mais próximo do vinho, a edição alemã tem um tom de vermelho-vivo.

Além disso, o fato de todas as informações textuais serem em um tom amarelo na edição alemã, reforçando os tons quentes da imagem, a edição brasileira tem uma "quebra" nesse tom pelo uso da cor branca para o título. Essas informações também ficam todas sobre o fundo vermelho, na metade inferior da capa.

O nome do autor e o título se misturam, isto é, não há uma separação entre eles, seja por um espaço maior ou por uma diferença na tipografia, como costumamos observar nas capas de forma geral. As demais informações textuais consistem na indicação "*Roman*" ("romance"), no nome da editora, "suhrkamp", e na indicação "*Taschenbuch*" ("livro de bolso"), e aparecem cada uma em uma linha, centralizadas abaixo do título, na mesma tipografia das demais informações, mas em letras bem menores.

Trata-se de uma publicação individual, sendo que a editora conta com apenas mais um romance de Hatoum, *Asche vom Amazonas* (*Cinzas do Norte*), também traduzido por Karin von Schweder-Schreiner. De maneira interessante, o romance *Asche vom Amazonas* não possui a mesma capa da edição brasileira, embora use também uma imagem fotográfica.

Figura 18 - Milton Hatoum. *Ricordi di un certo Oriente*.
(Itália: Garzanti, 1992)

Essa é a primeira edição italiana, também traduzida somente três anos após a publicação da obra no Brasil, e cuja imagem é bastante peculiar em relação às demais capas. O tom predominante usado também é o vermelho, como temos visto na maioria das edições. Não se trata de uma coleção e, assim como as edições mais antigas, há poucas informações a seu respeito.

A capa possui um fundo vermelho com algumas manchas escuras bastante sutis. O primeiro elemento textual é a indicação "*Romanzo*" ("romance"), no canto superior esquerdo da capa, em branco e com letras pequenas, em caixa alta. Bem abaixo dele, quase no centro à esquerda, o nome do autor, mais destacado e com uma tipografia um pouco maior. Abaixo do nome do autor, o título, com uma letra um pouco maior e em itálico, com uma quebra de linha no termo "*Ricordi*" e "*di un certo Oriente*". E, por fim, abaixo do título, o nome da editora, "Garzanti", com a mesma tipologia, mas bem menor e mais apagada.

A ilustração representa uma mulher, com cabelos negros, ao vento. Ela usa um vestido que cobre suas pernas, dando a aparência de que ela está sentada com as pernas cruzadas. Há alguns objetos soltos ao lado dela, à esquerda, e uma "mancha" escura não identificável à direita[57].

A tradução dessa edição é de Amina di Munno, professora de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade de Gênova, que, além de Milton Hatoum, já trabalhou em traduções de escritores como Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, Machado de Assis e Clarice Lispector.

[57] Esta é uma ilustração bastante peculiar e curiosa, mas, infelizmente, permanecemos sem acesso às suas informações.

Figura 19 - Milton Hatoum. *Racconto di un certo Oriente*.
(Itália: Net, 2007)

Nessa segunda edição italiana, o recurso imagético usado é a fotografia. Trata-se da mesma tradução de Amina di Munno, mas em uma publicação da editora Net. A capa é dividida em duas, com a parte superior ocupada pela fotografia, que vai esmaecendo para baixo. A parte inferior é toda branca e contém as informações textuais.

O local retratado é um porto com várias gaivotas voando e alguns barcos atracados à margem, que trazem nomes brasileiros, como podemos ver no primeiro barco "N. S. Vitória" e no barco do centro o nome "Marcelo". O nome do autor aparece no centro da capa, em preto, e abaixo o título, em vermelho. A tipografia de ambos é a mesma, bem como o tamanho. Na parte inferior da página, o logotipo e o nome da editora Net[58].

[58] Esta editora não parece ser muito conhecida e não há qualquer informação a seu respeito na *internet*.

Conforme já mencionado, à semelhança das análises de Torres (2011), será apresentado um quadro com as informações descritas anteriormente, de forma a organizá-las e facilitar a consulta posterior[59].

[59] Note-se que algumas edições fazem parte de uma coleção mas não estão indicadas no quadro como tal porque, conforme indicado, esta é uma recompilação das informações *presentes nas capas*.

Quadro 2 - Resumo dos elementos presentes nas capas do *corpus*

Publicação	Título	Autor	Editora	Tradutor	Gênero literário	Coleção	Ilustração	Fotografia	Outros
Relato de um certo Oriente (Brasil, 1989)	X	X	X					X	
Relato de um certo Oriente (Brasil, 2008)	X	X	X			X	X		
Relato de um certo Oriente (Portugal, coleção Sabiá, 1999)	X	X				X	X		
Relato de um certo Oriente (Portugal, 1999)	X	X	X		X				
The Tree of the Seventh Heaven (EUA, 1994)	X	X			X		X		
Tale of a Certain Orient (Reino Unido, 2004)	X	X						X	
Tale of a Certain Orient (Reino Unido, 2007)	X	X						X	X
Relato de un cierto Oriente (Espanha, 2001)	X	X					X		
Relato de un cierto Oriente (Argentina, 2006)	X	X	X			X	X		
Récit d'un certain Orient (França, 1993)	X	X	X	X	X				
Emilie oder Tod in Manaus (Alemanha, 1992)	X	X	X		X		X		
Brief aus Manaus (Alemanha, 2002)	X	X	X		X			X	X
Ricordi di un certo Oriente (Itália, 1992)	X	X	X		X		X		
Racconto di un certo Oriente (Itália, 2007)	X	X	X					X	

Fonte: elaborado pela autora a partir das informações apresentadas nesta seção.

5.2. Análise das capas

A análise realizada nesta seção leva em consideração as ilustrações ou fotografias, as tipografias usadas, a ortotipografia, as cores predominantes, as possíveis simbologias e a relação desses elementos todos com a história do livro e com o que sabemos de Hatoum em termos de sua carreira e seu *background*.

5.2.1. Tipografia e ortotipografia

Uma das questões relacionadas à tipografia é que as fontes usadas para o nome de Milton Hatoum dão a ele um destaque muito maior em algumas de suas publicações, o que parece ter relação com a importância que ele vai ganhando no cenário literário nacional e internacional com o passar dos anos. *Relato de um certo Oriente* é seu primeiro livro, publicado quando o autor tinha 37 anos e não gozava do reconhecimento que tem atualmente.

No caso das edições brasileiras em capa dura de seus romances, é verdade que todas seguem o mesmo *layout* e as mesmas tipografias, de forma que o nome do autor recebe praticamente o mesmo destaque em todas elas, inclusive nas mais recentes, como *A cidade ilhada*, de 2009, porém, o fato de suas obras terem entrado na coleção de bolso da editora revela essa valorização de Hatoum.

Não é à toa que seu primeiro romance publicado nessa coleção é *Dois irmãos*, em 2006 (lançado em capa dura em 2000), considerado seu melhor livro – e também o mais traduzido, inclusive para idiomas como árabe, tcheco e grego. Além disso, na edição de bolso, cuja finalidade é levar aos leitores livros de qualidade a preços baixos – ou, nas palavras de Genette (2009), difundir um acervo relativamente permanente de obras já consagradas como clássicas –, Hatoum está ao lado de grandes nomes, como Vinícius de Moraes, José Saramago, Friedrich Nietzsche, Moacyr Scliar, Carl Sagan e tantos outros.

Sendo assim, conforme mencionado, todos os livros do selo Companhia de Bolso apresentam capas com o mesmo *design* e que, além da belíssima arte, o que mais

chama a atenção é o nome dos autores em letras garrafais na parte superior da capa. E é uma das características que os difere completamente das obras de Hatoum em capa dura.

Outro ponto relacionado a essa questão é que a maioria das capas traz a mesma tipografia para todos os elementos textuais presentes. Isso porque as editoras parecem ter uma tendência a manter a mesma tipografia para um determinado autor, criando assim uma identidade para ele. Ou, ainda, elas tendem a usar a mesma tipografia para uma determinada coleção, criando assim uma identidade para ela, como é o caso do selo Companhia de Bolso.

Além disso, as tipografias escolhidas levam em consideração o público ao qual se destina a obra, se é juvenil, adulto, se tem um alto poder aquisitivo ou não etc. (CASTRO; SOUZA, 2013). Isto é, no caso do selo Companhia de Bolso, são usadas tipografias mais despojadas, pois a coleção visa um público mais jovem ou com menor poder aquisitivo, mas que ainda sim deseja ler autores de qualidade.

Por esse motivo, as coleções ou as edições de bolso também apresentam quase sempre um *layout* mais simples, como é o caso da edição espanhola (Figura 13) e da edição francesa (Figura 15), pois quando se trata se coleções, a editora já tem um público fiel que possivelmente irá adquirir tais obras.

Em relação à questão ortotipográfica, conforme vimos, algumas edições trazem o nome do autor ou o título todo em caixa alta – o que revela a intenção de dar destaque a esses elementos, criando assim essa norma ortotipográfica que recusa a norma tradicional do português de usar caixa alta apenas na primeira letra da primeira palavra do título e nomes próprios.

Já o contrário também acontece – quando todas as letras do nome do autor ou do título são grafadas em caixa baixa, inclusive na palavra “oriente”, a qual, de acordo com a norma ortográfica do português, deveria ser grafada com a inicial em caixa alta. Não se sabe a intenção por trás dessa escolha, mas é o caso da capa da edição portuguesa da coleção Sabiá (Figura 8) e da edição britânica em capa dura (Figura 11). O que se percebe nessas edições é que em suas capas predomina a simplicidade, poucas informações visuais e poucas cores, e o uso de minúsculas e fonte em tamanho pequeno ajudam a dar esse efeito.

A tipografia usada na primeira edição alemã (Figura 16) é bastante interessante porque, além de ser toda trabalhada – diferente da tipografia mais simples usada em quase todas as edições – é muito grande em relação aos demais elementos da capa e é destacada em vermelho sobre um fundo amarelo. Esse tipo de fonte nos remete a um aspecto mais antigo, e que serve muito bem ao espaço de memória representado pela ilustração.

5.2.2. Cores

É interessante repararmos que em quase todas as capas predominam cores quentes, tons de vermelho, amarelo e laranja. E é inegável que a cor vermelha tem uma forte relação com o Oriente como nós o conhecemos e nos remete a elementos que se relacionam com nossa concepção de Oriente, como bandeiras, o deserto, roupas, objetos de tapeçaria, vasos etc.

Segundo Yuste Frías (2011a), cada sociedade tem sua própria percepção diferente das cores. Embora as cores estejam "arraigadas culturalmente – uma vez que são percebidas de modo distinto em diferentes culturas" (PEREIRA, 2008: 33), muitas vezes elas são percebidas da mesma forma por diferentes sociedades. Nesse caso específico de *Relato de um certo Oriente* e suas traduções, podemos pensar que a questão da cor vermelha esteja mais relacionada ao Oriente pela forma ele é visto pelo Ocidente de forma geral.

Por isso, grande parte das capas das publicações em outros países manteve os tons de vermelho na capa – seja no fundo ou nas ilustrações –, visando remeter o leitor a esse imaginário, inclusive nas ilustrações e fotografias, com a representação de objetos tidos como "orientais", como vasos, tapetes, cortinas vermelhas etc.

Algumas edições possivelmente não recorreram ao uso da cor vermelha pelo fato de o livro ter sido publicado dentro de uma coleção, cujo *layout* já estava definido como um padrão. Esse é o caso das edições portuguesas (Figuras 8 e 9), espanhola (Figura 13) e francesa (Figura 15).

Por outro lado, na edição americana (Figura 10), o tom predominante é o azul e outras cores tropicais, como verde e amarelo. Podemos pensar que houve um desejo de dar

mais destaque ao aspecto tropical, visto que se trata de uma obra de um escritor brasileiro, manauense, uma história passada na Amazônia etc. No entanto, ainda há alguns aspectos sutis na capa que remetem ao Oriente, como veremos mais adiante.

Já na edição britânica em capa dura (Figura 11), as cores usadas predominantemente consistem em tons amarelados e envelhecidos, o que, juntamente com a fotografia de aspecto antigo, contribuem para criar essa imagem do passado – novamente um espaço de memória.

5.2.3. O oriental e o tropical

A capa da edição americana apresenta diversos pontos diferentes das demais publicações, dentre os quais a não literalidade do título, a diferença das cores e a própria ilustração. No entanto, não parece ter havido um equívoco em sua elaboração, mas sim, uma busca por uma maior exaltação de seu caráter tropical, em vez do caráter oriental.

Conforme vimos, diferente da maioria das capas que recorre ao vermelho para remeter ao Oriente, na capa americana predomina o azul escuro. Além disso, as cores presentes na edição americana ressaltam mais seu caráter tropical pelo uso do verde e do amarelo na ilustração da natureza.

A ilustração, de forma geral, é bastante detalhada – característica do ilustrador, como já observado – e traz diversos elementos da natureza: as flores, as folhagens, o mar, o céu etc. É verdade que essa ilustração traz muitos dos estereótipos atribuídos ao Brasil, a começar pelo aspecto selvagem através da ilustração das plantas, das ilhas ao fundo cobertas por vegetação, a pobreza ilustrada por uma casinha solitária e bastante simples, a julgar pelo fato de haver uma única vela iluminando o ambiente – como se não houvesse eletricidade.

Ainda sim, apesar da questão do estereótipo, buscou-se retratar Manaus, cidade portuária, no coração da Amazônia, que por si só já representa um grande exotismo para qualquer pessoa de fora – inclusive os próprios brasileiros. Assim sendo, não parece provável que tenha havido algum equívoco, já que a ilustração de certo modo "conversa" com o texto base.

Além disso, parece ter havido certa preocupação em manter alguns elementos orientais, ainda que de forma bastante sutil, a exemplo do título que traz a expressão "*seventh heaven*". Embora não seja de conhecimento geral, trata-se de uma expressão usada em religiões abraâmicas – sendo as principais o judaísmo, o islamismo e o cristianismo. Segundo o islamismo, o sétimo céu é o mais alto dos céus, onde o profeta Muhammad encontrou o profeta Abraão, e ambos trocaram saudações. No cristianismo, esse lugar tem relação com um sentimento de extrema felicidade[60].

Outro elemento oriental é a lua balsâmica presente na ilustração, que mesmo em meio a tantas cores e detalhes, chama bastante a atenção do leitor pela proximidade com o título e pelo destaque em branco no fundo azul escuro. A lua é conhecidamente um símbolo da religião islâmica, embora muitos muçulmanos rejeitem esse símbolo como forma de representação.

Ainda que sejam detalhes sutis, é possível interpretar esses elementos em sua relação com a história do livro, que mistura aspectos tropicais com aspectos orientais. Essa suposição parece válida ainda mais se considerarmos que se trata de uma edição bem-elaborada voltada para um público mais exigente e disposto a pagar mais pelo produto, a julgar por elementos como a capa dura, a sobrecapa plastificada, a ilustração feita exclusivamente para o livro por um renomado artista e o fato de ter sido usado um papel de qualidade na edição.

5.2.4. Ilustrações e fotografias

Antes de iniciar a discussão, vale a pena lembrar que não estarei partindo do princípio de que as capas das edições brasileiras estão "certas", nem de que elas servirão de parâmetro para as publicações traduzidas, no entanto, levando-se em consideração o cuidadoso projeto editorial dessas publicações, é inegável que elas trazem elementos interessantes que "conversam" com o texto base e com o autor.

[60] <http://www.islamreligion.com>. Acesso em: 6 de março de 2014.

A fotografia da edição brasileira em capa dura (Figura 5), conforme observado, retrata um ambiente de uma casa, possivelmente uma sala, com alguns objetos e uma grande janela em uma das paredes. Logo no início do livro, a narradora descreve a casa de sua infância:

> Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas (...). A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho; apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade. (HATOUM, 1989)

A foto do rosto de uma mulher é um elemento que chama bastante a atenção. Como sabemos, hoje em dia dificilmente o leitor iniciará sua leitura de um livro munido tão somente das informações apresentadas pela capa, lombada, contracapa e orelhas. O mais comum é que ele busque indicações, opiniões, resenhas etc. De qualquer forma, se o leitor tiver apenas a leitura da contracapa, na qual Davi Arrigucci Jr. já nos adianta em sua sinopse a existência de Emilie, "a extraordinária matriarca de uma família libanesa" radicada há muito tempo em Manaus, o leitor poderá se valer dessa informação para supor que o retrato remete à personagem Emilie.

Assim como a edição brasileira em capa dura dialoga bem com o texto base, a edição de bolso (Figura 7) também o faz, mas não de forma tão "literal". O principal elemento escolhido para ilustrar a obra de Hatoum na edição de bolso foi o Oriente, representado por uma colorida ilustração de uma peça de tapeçaria, com cores e traços que remetem ao oriental.

Conforme já mencionado em relação à capa americana (Figura 10), a ilustração representa uma área externa, que não traz o espaço de memória – tão frequente em boa parte das outras edições. Ainda sim, a ilustração de Manaus com alguns elementos orientais faz um interessante jogo que, conforme a sinopse de Davi Arrigucci Jr. na contracapa, situa-se "entre o Oriente e o Amazonas".

Em relação às publicações britânicas, a edição em capa dura (Figura 11) traz uma fotografia que retrata o mesmo ambiente da edição brasileira em capa dura, com a

única diferença sendo o fato de que a edição britânica mostra a fotografia inteira, inclusive o chão que apresenta um padrão geométrico – outra possível referência ao caráter oriental. Além disso, a fotografia aparece como um quadro, circundada por uma moldura, o que contribui para nos remeter à questão da memória e dos relatos presentes no livro.

A edição britânica de bolso também traz uma fotografia que, porém, não proporciona esse diálogo com a história do livro. É inegável que se trata de um equívoco. O local retratado pela fotografia parece fazer referência às vielas de cidades orientais como costumamos ver em filmes do tipo *O caçador de pipas*, que se passa em Cabul, no Afeganistão, e *Quem quer ser um milionário?*, filmado em Mumbai, na Índia.

Podemos supor que se trata de um caso no qual o capista ou o editor sequer tenha lido a sinopse da obra, nem mesmo a resenha do Irish Times, cujo trecho aparece na capa, visto que em sua resenha a correspondente literária Eileen Battersby afirma:

> *Passada em Manaus, uma cidade no coração da Amazônia*, esta é a história de uma família amaldiçoada por diversos acontecimentos passados, ressentimentos e rancores, e que também devem lidar com o fato de serem imigrantes libaneses infiltrados em uma sociedade fechada. Não apenas os personagens lutam com seus próprios demônios, há também uma complexa tensão causada pelas culturas discrepantes. Esta é uma família na qual os membros mais velhos chegaram, levando consigo sua língua árabe, que com o tempo acaba se tornando a língua estrangeira a ser aprendida por seus filhos falantes de português.[61] (BATTERSBY, 2004) (grifos meus)

Como podemos ver, fica evidente o lugar onde a história se passa e, além disso, o título da matéria é "*Memories of Manaus*". É bastante provável que o responsável pela inclusão do trecho da resenha na capa não tenha sido o mesmo que escolheu a fotografia, caso contrário, essa pessoa saberia que o Oriente ao qual se refere o título é o de Manaus, onde vive a família de origem libanesa retratada na história.

[61] *"Set in Manaus, a town in the heart of the Amazon, it is the story of a family cursed with its many stories, resentments and angers, who must also deal with being Lebanese emigrants infiltrating a closed society. Not only do the individuals battle with their personal demons, there is the complex tension caused by contrasting cultures. This is a family in which the older members arrived, bringing with them their Arabic tongue, which in time becomes a foreign language their Portuguese-speaking children must learn anew."*

Vale notar que esse trecho da resenha de Eileen Battersby também traz algumas interpretações equívocas quanto à história do livro. Ela parece ser um tanto exagerada, implicando até mesmo na existência de uma dificuldade com a qual a família lida pelo fato de serem imigrantes, sendo que de fato isso não é retratado no livro. A história mais parece uma autobiografia de Hatoum e, embora o autor rejeite seu caráter autobiográfico, ele confirma que traz elementos de sua vida para a obra.

Segundo o autor, "no *Relato* há um tom de confissão, é um texto de memória, sem ser memorialístico, sem ser autobiográfico; há, como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar (...)" (HANANIA, 1993). Dessa forma, o fato de ter sido criado em um ambiente multicultural, em uma família de imigrantes vivendo em Manaus, o possibilitou ampliar seus horizontes – não sem um estranhamento, é verdade.

Além disso, conforme já comentado, a imigração libanesa para o norte do país culminou na formação de colônias árabes, de forma que não podemos dizer que se trata de uma "sociedade fechada" na qual a família se insere. Além disso, os imigrantes conseguiram prosperar em seus comércios e se estabelecer no país, o que os fez trazer os demais membros da família e resultou na radicação deles no Brasil. Assim sendo, tanto no livro como na vida de Hatoum, a questão da diferença cultural é vista mais como um ganho, e não como um problema ou uma "complexa tensão".

O método de escolha da fotografia é outro ponto no qual podemos ver o descuido no projeto editorial dessa obra – se é que houve um projeto editorial. O uso de fotografias aleatórias de bancos de dados de fotos, como é o caso da Millennium Images, denota a pouca preocupação na elaboração do livro. Tratando-se de uma edição de bolso, é bastante provável que esse descuido seja devido ao público pouco exigente visado.

Considerando tudo o que já foi comentado sobre as práticas editoriais e a falta de diálogo entre os profissionais participantes da elaboração de um livro, parece sensato afirmar que o equívoco dessa edição quanto à fotografia usada poderia ter sido facilmente evitado se houvesse esse diálogo aberto. É verdade que o tradutor não seria o único profissional capacitado para contribuir com suas interpretações da história e evitar o equívoco em questão, mas considerando-se que a edição em capa dura e a edição de bolso

foram publicadas pela mesma editora, é de se supor que essa consulta estivesse longe de ser um empecilho.

A edição espanhola (Figura 13) busca criar uma maior relação com o caráter tropical. Por se tratar de uma coleção, e pelo fato de o espaço disponível para a ilustração ser bastante pequeno, não seria possível usar uma ilustração ou fotografia muito elaborada ou que trouxesse uma mistura de elementos orientais e tropicais, como aconteceu na edição americana. Assim sendo, recorreu-se a uma imagem típica do estereótipo brasileiro: uma selva.

Na edição argentina (Figura 14), por sua vez, optou-se por trazer o recorrente espaço de memória, a sala descrita pela narradora no início do livro. Embora seja bastante semelhante à fotografia da edição brasileira em capa dura, trata-se de uma ilustração feita especialmente para este livro e que traz alguns elementos novos, como a poltrona, os diversos quadros pendurados na parede, a cortina vermelha, o tapete e a quina da mesa.

Também essa ilustração dialoga muito bem com o trecho no qual a narradora descreve o espaço. Podemos supor que o ilustrador Daniel García de fato tenha lido o livro ou pelo menos procurado saber sobre a história. Uma informação que me faz acreditar nessa hipótese é que em seu *blog*[62], ele divulga a seguinte imagem:

[62] <http://daniel-garcia-viterbo.blogspot.com.br>. Acesso em: 6 de março de 2014.

Figura 20 – Daniel García. *Dos hermanos*.
(2007)

Na publicação, o artista indica que se trata de um trabalho feito para o romance *Dos hermanos*, de Milton Hatoum. E nos comentários, em resposta a um visitante do *blog*, explica que esta é a "cidade flutuante" de Manaus. Assim sendo, temos indícios de que Daniel García parece ter consciência das histórias que retrata em suas ilustrações.

A edição alemã mais antiga (Figura 16) também chama a atenção pelos detalhes na ilustração, que, assim como muitas das outras publicações, representa um espaço de memória, mas dessa vez, pelos personagens translúcidos que nos mostra. A imagem ainda traz a representação da natureza, como em outras edições, mas dessa vez a natureza não se parece nada com a paisagem tropical do Brasil, pelo contrário, aparenta ser um parque com árvores secas, dando a impressão de um outono europeu.

Quanto às pessoas, podemos relacioná-las com os personagens do livro, visto que há uma menina – que poderia ser Soraya Ângela, neta da matriarca Emilie – alguns adultos – que poderiam ser os filhos de Emilie, Samara Délia e Hakim, o fotógrafo Dorner, o irmão de Emilie, Emir... E, por fim, o rosto em primeiro plano de uma mulher mais velha com um ar de "dominância" sobre todos os outros, que seria Emilie, a personagem central.

Embora seja interessante analisar essas figuras e imaginar quem são elas, a capa não diz muito ao leitor, que só saberá identificá-los, recriá-los, depois de ler o livro. À primeira vista, a relação entre esses personagens todos poderia ser qualquer uma. Além disso, não fosse o "Manaus" do título, o leitor sequer saberia que o livro tem alguma relação com o Brasil. Ao mesmo tempo, essa capa também não traz qualquer referência ao Oriente, seja na ilustração, seja no título. Pode-se dizer, portanto, que o leitor dessa edição perderia por completo o aspecto oriental da obra pela apresentação da capa.

A ilustração dos personagens nos faz imaginar que o capista soubesse do que se trata a história e tenha representado sua interpretação dela, que ficou mais voltada para a questão familiar e a relação de Emilie como matriarca, como uma personagem central. Além disso, o título dessa edição é o único que traz o nome da personagem, o que reforça ainda mais esse foco.

A edição alemã mais recente, em edição de bolso (Figura 17), por sua vez, traz a mesma fotografia da edição brasileira em capa dura. Não sabemos se por comodismo ou por essa capa ter agradado aos editores, mas é fato que essa fotografia ilustra bem a abertura do romance, assim como a ilustração da edição argentina, que recorre à descrição inicial da narradora principal – a filha que retorna à casa depois de tanto tempo para ver a mãe à beira da morte – logo nas primeiras páginas do livro. Essa descrição também cria uma imagem bastante detalhada do caráter oriental do ambiente de sua infância.

Como única diferença, essa capa opta por um tom de vermelho mais vivo que a edição brasileira, e que se estende para a imagem, tornando-a também avermelhada, enquanto a edição brasileira mantém a sépia da fotografia. Ainda assim, o espaço de memória se mantém.

Já a primeira edição italiana (Figura 18), como já comentado, permanece uma incógnita, pois por ser uma edição muito antiga, não há muitas informações a seu respeito. Não é possível identificar muito bem os objetos flutuando ao lado da mulher da ilustração pelo próprio traço do desenho. A mulher também não é muito nítida, mas podemos supor que se trata de uma mulher mais jovem, pelos cabeços ao vento e o vestido que ela usa. Talvez seja a narradora principal e os objetos ao lado dela sejam elementos de sua infância

que remetam ao oriental, como podemos identificar por um deles que se assemelha a um vaso.

Ainda que essa imagem não seja muito clara, o uso desses elementos e a ilustração de uma personagem cria um diálogo com o enredo, diferente da edição britânica de bolso, que mostra um menino de bicicleta se distanciando – sendo que não há um personagem menino relevante no livro. Além disso, ainda recorreu-se ao vermelho, como em muitas das capas, o que, como vimos, também remete ao aspecto oriental da obra.

E, por fim, a segunda edição italiana (Figura 19) traz uma fotografia que remete claramente ao porto de Manaus, mencionado no livro por diversas vezes, embora na verdade a fotografia possa ser de qualquer porto do Brasil. A capa, inclusive, nos remete muito aos livros de Jorge Amado, cujas capas com frequência ilustram praias e portos.

Outra referência que remete ao Brasil na capa dessa edição são os nomes dos barcos: N. S. Vitória e Marcelo. No geral, essa é uma capa que não traz nenhuma referência do Oriente, exceto pelo título, de forma que a apresentação da obra ao leitor nesse caso fica bastante a desejar.

As edições portuguesas e a edição francesa não trazem imagens em suas capas pelo fato de fazerem parte de coleções e, por isso, não serão comentadas nesta seção, que se dedica às ilustrações e fotografias.

5.2.5. Títulos

Em relação aos títulos, vimos que grande parte das publicações tiveram uma tradução literal do original – com exceção da edição americana (Figura 10), ambas as edições alemãs (Figuras 16 e 17) e, ainda que com uma diferença mais sutil, a edição italiana (Figura 18) –, visto que o título em português apresenta vários aspectos interessantes.

Por exemplo, o "certo Oriente" nos faz pensar "a qual Oriente o autor se refere?" ou se "há mais de um Oriente?". Hatoum, como muitos sabem, tem uma forte influência de Edward Said, autor de Orientalismo, no qual ele, Said, tece uma discussão sobre as relações entre Oriente e Ocidente e como o Oriente como o conhecemos é uma

construção do discurso orientalista do e para o Ocidente, ou, em suas palavras "uma invenção do Ocidente".

Segundo Hatoum em relação ao título de seu livro:

> Pode ser que haja, inconscientemente, uma influência do Edward Said no título. A verdade é que foi difícil encontrar este título. Para mim foi um achado. Eu já havia praticamente terminado o romance e tinha outros títulos em mente, como "Retratos da memória". Eu lembro que esse era um dos títulos possíveis, mas gostei desse título Relato de um certo oriente, porque nele há várias perguntas. De que Oriente nós estamos falando? De um determinado Oriente? Mas qual deles? É isso que o livro insinua. É o mistério em torno desse Oriente que está um pouco nebuloso, e ainda não se sabe qual é o Oriente do romance. (HATOUM, In: EL GEBALY, 2010)

Em minha interpretação, o "certo Oriente" representado no livro é aquele vivido pelos descendentes de árabes em Manaus, mais especificamente, suas lembranças da vida familiar naquela mistura de culturas, línguas e costumes. E por isso o título conversa muito bem com as capas que apresentam o livro trazendo aspectos orientais e, em especial, quando trazem essa mistura de elementos orientais e tropicais, como é o caso da edição americana.

Retomando a questão do título, a tradução do título da edição americana a princípio não parece ter alguma relação relevante com a história, conforme comenta o autor:

> Há duas edições do Relato em língua inglesa: uma tradução de Ellen Watson para o inglês dos Estados Unidos. Depois John Gledson revisou essa tradução com a própria Ellen, e essa nova tradução saiu na Inglaterra, em capa dura e edição de bolso. A primeira versão americana tem como título *The tree of the seventh heaven*, "a árvore do sétimo céu", que é uma frase do livro. Achei estranho esse título. A edição inglesa (Bloomsberry) saiu com o título *Tale of a certain orient* que é mais próximo do título original. (HATOUM, In: EL GEBALY, 2010)

O trecho no qual essa expressão aparece diz respeito a uma descrição de Manaus – o "certo Oriente", a meu ver – pelo marido de Emilie (cujo nome não se sabe), logo que ele desembarca em Manaus, recém-chegado do Líbano, certa madrugada:

> Ansioso, esperei o amanhecer: a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu. (HATOUM, 1989: 65)

Trata-se realmente de uma bela passagem, embora não seja particularmente especial para o enredo. É muito provável, no entanto, que o responsável pela escolha do título, seja ele o editor ou o tradutor, escolheu uma opção bastante interessante. Não deixa de ser curioso também o fato de que o título tenha sido alterado e tenha ganhado uma maior literalidade nas edições britânicas.

Levando-se em consideração o fato de que a tradutora da edição americana, Ellen Watson, tenha participado também da revisão da tradução da publicação britânica, parece difícil não pensarmos que a opção do título deva ter sido feita pela editora, e não pelos tradutores, afinal, por que motivo eles teriam mudado de ideia tendo feito uma boa escolha anterior? Faz sentido que essa seja nossa primeira suposição também ao considerarmos as práticas mais comuns no mercado da tradução, editorial, segundo as quais os tradutores raramente escolhem os títulos dos livros traduzidos por eles.

Quanto às edições alemãs, ambas possuem títulos diversos do original, os quais também são escolhas bastante interessantes. Na primeira edição, *Emilie oder Tod in Manaus* ("Emilie ou morte em Manaus"), assim como a ilustração é centrada na personagem de Emilie, o título também o é.

Conforme já comentado, a personagem Emilie é central na história, mas a ideia passada pelo título, com o uso da conjunção "*oder*", é de que a questão central é uma luta travada entre Emilie e a morte, o que, em conjunto com a ilustração, acaba dando um teor bastante dramático à obra. E, na verdade, a questão da morte de Emilie, embora importante, não é tão abordada, sendo introduzida logo no início para explicar o retorno da narradora a Manaus e no capítulo final, com sua morte de fato. Pode-se dizer que o principal elemento

do livro é a questão da memória, dos diversos relatos não lineares que vão formando pouco a pouco a história dessa família.

Em relação ao uso do termo "Manaus" no título, é como se o Outro implicado pelo "Oriente" do título em português fosse resgatado para os leitores por essa misteriosa cidade do Amazonas. Conforme já mencionado, na capa dessa edição alemã não há qualquer indício de que se trata de um romance que traz a questão oriental, de forma que essa simbologia é perdida. O único aspecto da obra resgatado pelo título na verdade acaba sendo seu caráter brasileiro.

A primeira edição italiana (Figura 18) traz o título "*Ricordi di un certo Oriente*", que a princípio pode parecer literal, pois a diferença semântica entre "*ricordi*" e "*racconto*", usado no título da segunda tradução, é bastante sutil. O primeiro significa "lembrança, recordação" (MICHAELIS), enquanto o segundo significa "conto" (MICHAELIS), isto é, tem uma relação semântica mais próxima com "relato".

A despeito dessa questão, essa pequena diferença não parece causar nenhum tipo de perda em relação às significações que o título mantém com o texto base, pois como já comentado exaustivamente, a história é uma compilação de relatos de recordações dos personagens, que vão remontando a história deles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando olha para a capa de um livro é raro o leitor se dar conta de que não está fora dele, de que já começou sua leitura. E é nesses limiares, nessas bordas, nessas margens dos textos, que acontece a paratradução. Se a tradução, por ser sempre segunda, ter um texto de partida ou partir de um original já habita certo limiar, a paratradução é ainda menos visível, e, quando se chama a atenção para ela, não é raro ouvir que se trata ou de uma tarefa óbvia (ora, toda tradução implica uma paratradução) ou de não ter relação com o que está "fora do texto", como paratexto.

Uma proposta que une efetivamente tradução & paratradução também não almeja a relação ideal de fidelidade ao texto original. Assim, vale ressaltar novamente que está fora de questão a hipótese de que a capa de um livro paratraduzido provocará em seus leitores exatamente os efeitos desejados pelo capista, pelo editor, pelo autor ou mesmo pelo projeto editorial. Tampouco busco afirmar que as interpretações do tradutor acerca do texto base e suas relações com o paratexto serão as únicas possíveis, ou as mais "corretas", ou ainda, que serão as mesmas dos demais profissionais envolvidos na elaboração de determinada obra literária.

De forma geral, podemos perceber que a maioria das capas de livros projetadas para *Relato de um certo Oriente* e analisadas neste trabalho traz a referência do espaço de memória marcado já nas primeiras linhas por uma "claridade indecisa", por um "feixe de luz" que atravessa cortinas e ilumina uma sala. Parece que volto a descrever a capa dura da primeira edição brasileira, a da edição britânica, da edição argentina e de ambas as edições alemãs, que buscaram retratar o mesmo espaço da edição brasileira, que faz uma representação bastante fiel da descrição da casa da infância da narradora, logo no início do livro, ainda que, como na edição argentina, em vez da fotografia, tenha sido feita uma ilustração de um ambiente semelhante ao da edição brasileira.

De modo diferente, a capa da edição americana não traz um espaço de memória, mas recorre a outros elementos para conversar com o "conteúdo propriamente dito". Como vimos, na elaboração dessa edição, buscou-se referenciar tanto o caráter

ocidental como o caráter tropical da obra, recorrendo aos elementos visuais (a ilustração) e textuais (o título).

Não sabemos ao certo qual foi o nível de participação dos tradutores nas escolhas relacionadas aos títulos e referências simbólicas das capas dessas edições, mas, ao que tudo indica, elas tiveram um projeto editorial cuidadoso. Isso é afirmado levando-se em conta questões como a capa dura, no caso da primeira edição britânica e da edição americana, e o fato de ter havido um ilustrador para criar uma arte específica para a obra, como na edição argentina e novamente na edição americana.

Outro fator relevante que indica isso é afirmado pelo próprio autor, que diz ter tido sorte com muitos dos tradutores que entraram em contato com ele (HATOUM, In: EL GEBALY, 2010), dentre os quais John Gledson (tradutor da edição britânica) e Adriana Kanzepolski (tradutora da edição Argentina). O autor ainda tece alguns elogios à tradução argentina e critica a tradução espanhola.

Assim sendo, considerando que nessas edições houve a possibilidade de diálogo entre o autor e os tradutores, podemos supor que tenha havido certa abertura entre os profissionais editoriais na elaboração dessas obras. Ainda que não possamos afirmar que os tradutores tenham contribuído efetivamente com suas interpretações e seu conhecimento para as felizes escolhas nesses casos, é certo que não se tratam de casos nos quais há negligência dos profissionais quanto à relação das capas e o "conteúdo propriamente dito" e quanto ao conhecimento do autor e das culturas de partida e de chegada, visto que esses aspectos parecem ter sido levados em conta na elaboração do livro.

Por outro lado, a edição britânica traz um ótimo exemplo da ausência desse diálogo entre os profissionais editoriais e que acaba trazendo prejuízos à editora, ao leitor e ao próprio autor da obra. Por se tratar de uma edição mais barata – de bolso, em capa mole e com papel de qualidade inferior, além do uso de uma fotografia quase que aleatória de um banco de dados – supõe-se que tenha havido de fato uma falta de cuidado em sua elaboração.

Assim sendo, se como vimos, a função da capa é apresentar a obra ao público (GENETTE, 2009), podemos dizer que a edição britânica falha em sua função, pois leva ao leitor uma referência de Oriente totalmente diferente daquela retratada no livro.

Essa capa específica se mostra de grande interesse para nossa análise, pois, segundo Vilariño (2003-2004: 35), "a análise dos paratextos em qualquer tipo de literatura pode revelar a conformação de um determinado discurso ideológico e observar como ela é recebida, tanto na sociedade de criação da obra artística como nas sociedades que recebem a tradução"[63]. Dessa forma, a fotografia nos mostra, como já comentado, a imagem de Oriente que conhecemos, à qual sempre fomos expostos. E isso é o que pode explicar o equívoco na capa dessa edição.

Sabendo que se trata de uma edição que visa um baixo custo e, possivelmente, certa pressa em sua publicação, podemos supor que os envolvidos em seu processo de elaboração não soubessem realmente o teor da história do livro. Além disso, foi usada uma tradução já existente da mesma editora, o que facilitaria um diálogo com o tradutor.

Outro exemplo que resulta em perdas simbólicas é a edição alemã, que embora traga o espaço de memória, os personagens – o que denota conhecimento da história – e o aspecto brasileiro no título, com a palavra "Manaus", falha em remeter o leitor ao aspecto oriental da obra, o que, como vimos, é extremamente relevante. A paisagem ilustrada ao fundo dos personagens em nada remete ao Brasil, tampouco nos traz referências orientais.

O que se pretende mostrar com os equívocos percebidos na análise é que essas edições poderiam ser beneficiadas por uma melhor interpretação do texto base e dos elementos paratextuais da obra original. Além disso, embora o tradutor não seja a única figura que pode oferecer essas interpretações, sua própria tarefa caracteriza-se pela leitura atenta, conhecimento das culturas envolvidas, bem como por possíveis simbologias e referências ideológicas presentes no texto base.

Sabemos que a edição dos elementos paratextuais na publicação final de uma obra literária resulta não apenas em implicações simbólicas, mas também ideológicas, políticas, sociais e culturais (FRÍAS, 2012). Assim sendo, não se trata de defender que o tradutor seja responsabilizado por mais uma tarefa, mas sim de que ele possa conquistar

[63] *"A análise dos paratextos en calquera tipo de literatura pode revelar a conformación dun discurso ideolóxico determinado e observar como se recibe tanto na sociedade de creación da obra artística coma nas sociedades receptoras da tradución."*

espaço para participar da elaboração do produto final de seu trabalho, isto é, no caso em questão, a obra literária.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. Imagens da literatura brasileira traduzida: análise de capas. Tradução & Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores. Nº 21, p. 113-125, 2010.

ARRIGUCCI JR., Davi. Contracapa. In: HATOUM, Milton. Relato de um certo Oriente. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

ARROJO, Rosemary. Desconstrução, psicanálise e o ensino de tradução. In: *Tradução, Desconstrução e Psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993, p. 132-150

AULETE. iDicionário. Disponível em <http://aulete.uol.com.br/>. Acesso em: 31 de outubro de 2013.

BALTRUSCH, Burghard. Mudança posue tudo: Acerca de tradución & paratradución da cultura. Grial – Revista Galega de Cultura. Vol. 165 (2005), p. 38-45.

BALTRUSCH, Burghard. Elementos para uma crítica de tradução e paratradução – Teoria e prática no caso das traduções culturais modernistas. TradTerm, São Paulo. Vol. 14 (2008), p. 15-49.

BASSNETT, Susan. Translation Studies. 3rd. edition. London/New York: Routledge, 2002.

BATTERSBY, Eileen. *Memories of Manaus*. The Irish Times. 10 de julho de 2004. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/memories-of-manaus-the-irish-times-saturday-july-10-2004>. Acesso em 6 de março de 2014.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2008, p. 66-81.

BERNARDO, André. Capas com histórias pra contar. Revista Metáfora, São Paulo: Editora Segmento, Ano 2, nº 16, 2013, p. 42-49.

CASTRO, Luciano Patrício Souza de.; SOUSA, Richard Perassi Luiz de. *A tipografia como base do projeto gráfico-editorial*. XXI Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico e X International Conference On Graphics Engineering for Arts and Design. Florianópolis, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2009.

EL GEBALY, Maged T. M. A. Milton Hatoum: "Não há tantos tradutores de literatura de língua portuguesa". Revista Crioula. Nº 7, maio de 2010.

FRISENE, Patrícia Dias Reis; CAMARGO, Diva Cardoso de. Análise de marcadores culturais no par de obras Relato de um certo Oriente e The Tree of the Seventh Heaven. In: Entretextos, v. 10, nº 1, p. 55-68, janeiro/junho de 2010.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, José Luiz Vila Real. Pesquisas Empírico-Experimentais em Tradução: Os Protocolos Verbais. In: PAGANO, Adriana Silvina (Org.). Metodologias de Pesquisa em Tradução, FALE-UFMG: Belo Horizonte, p. 13-39, 2001.

HANANIA, Ainda Ramezá. Entrevista – Milton Hatoum. 5/11/1993.

HATOUM, Milton. *Passagem para um certo Oriente*. Remate de Males, Campinas, nº 13, p. 165-168, 1993.

HATOUM, Milton. Escrever à Margem da História. Texto escrito para o Seminário de Escritores Brasileiros e Alemães. Instituto Goethe de São Paulo. 4/11/1993.

HATOUM, Milton. Relato de um certo Oriente. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Editora Objetiva: São Paulo, 2009.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural Literatura Brasileira. Hatoum, Milton (1952). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5782&cd_item=50>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: Lingüística e Comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

JAUSS, Hans Robert et al. A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LINDOSO, Felipe. Estatísticas, registros e outras questões do mundo dos livros. PublishNews, São Paulo, 26/03/2013. Disponível em:

<http://www.publishnews.com.br/telas/colunas/detalhes.aspx?id=72584>. Acesso em: 25 de junho de 2013.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto; MILTON, John. Apresentação Contribuições para uma Historiografia da Tradução. Tradução em revista (on-line), v. 8, p. 1-10, 2010.

MICHAELIS. Dicionário Italiano Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 22 de novembro de 2013.

NODELMAN, Perry. Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books. Athens/London: The University of Giorgia Press, 1988.

OLIVEIRA, Michele Lima de; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Memória e ficção: a imigração libanesa revisitada. Revista UNIABEU. v. 4, nº 7, p. 15-37, março/agosto de 2011.

PAGANO, Adriana Silvina. As Pesquisas Historiográficas em Tradução. In: PAGANO, Adriana Silvina (Org.). Metodologias de Pesquisa em Tradução, FALE-UFMG: Belo Horizonte, p. 117-146, 2001.

PARATRADUCCIÓN. El Grupo T&P. Disponível em <http://www.paratraduccion.com/index.php/grupo-/el-grupo-tap.html>. Acesso em: 3 de junho de 2013.

PEREIRA, Nilce Maria. Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução. São Paulo, 2008. 156 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RÓNAI, Paulo. A tradução vivida. 4ª ed. Editora José Olympio: Rio de Janeiro, 2012.

ROTHE-NEVES, Rui. Medidas em Tempo Real para Estudos Experimentais em Tradução: Explorando o Programa Translog. In: PAGANO, Adriana Silvina (Org.). Metodologias de Pesquisa em Tradução, FALE-UFMG: Belo Horizonte, p. 41-67, 2001.

RUSHDIE, Salman. Imaginary Homelands. In: *Essays and criticismo*. Londres: Granta Books, 1991. Disponível em <http://philosophy.ucsc.edu/news-events/colloquia-conferences/Rushdie1992ImaginaryHomelands.pdf>. Acesso em 10 de março de 2014

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. Milton Hatoum: Itinerário para um certo Relato. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento. Vol. 1. Trad. Marlova Aseff; Eleanora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

VILARIÑO, Xoán Manuel Garrido. Texto e Paratexto. Tradución e Paratradución. ViceVersa: Revista Galega de Tradución. Vigo. Nº 9-10, p. 31-39, 2003-2004.

WORLDCAT. O Maior Catálogo de Bibliotecas do Mundo. Disponível em: <http://www.worldcat.org/>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

YUSTE FRÍAS, José; LUGRÍS, Alberto Álvarez. Un abc paratraductor: teoría, didáctica, profesión. In: YUSTE FRÍAS, José; LUGRÍS, Alberto Álvarez (eds.). Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, p. 9-18, 2005.

YUSTE FRÍAS, José. Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital. In: FRÍAS, José Yuste; LUGRÍS, Alberto Álvarez (Orgs.). Estudios sobre traducción: teoría, didática, profesión. Serviço de Publicacións da Universidade de Vigo, 2005.

YUSTE FRÍAS, José. Para-traducir libros infantís. Viceversa: Revista Galega de Tradución. Vigo. Nº 13, p. 135-170, 2007.

YUSTE FRÍAS, José. Leer e interpretar la imagen para traducir. Trabalhos em Lingüística Aplicada, Campinas. Vol. 50, nº 2, p. 257-280, 2011a.

YUSTE FRÍAS, José. Tiempo para traducir la imagen. In: Losada Goya, J. M. et al [eds.] Tiempo: texto e imagen. Temps: texte et image, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 975-992, 2011b.

YUSTE FRÍAS, José. Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children's Literature. Translation Peripheries – Paratextual Elements in Translation, p. 117-134, 2012.

VÁZQUEZ, Olga Castro. El género (para)traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de "O curioso incidente do can á media noite". Quaderns: revista de traducció. Vol. 16 (2009), p. 251-264.

Referências das imagens

FONSECA, Rubem. A Confraria dos Espadas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FONSECA, Rubem. La Cofradía de los Espadas. Trad. Irene Vasco. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2001.

GERSPACHER, Valérie. Dans ma maison il y a... Paris: Mila, 2001.

GERSPACHER, Valérie. En mi casa. Trad. José Yuste Frías. Zaragoza: Imaginarium, 2002.

HATOUM, Milton. Relato de um certo Oriente. São Paulo: Companhia das Letras 1989.

HATOUM, Milton. Relato de um certo Oriente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

HATOUM, Milton. Relato de um certo Oriente. Portugal: Cotovia, 1999.

HATOUM, Milton. The Tree of the Seventh Heaven. Trad. Ellen Watson. EUA: Atheneum, 1994.

HATOUM, Milton. Tale of a Certain Orient. Trad. Ellen Watson e John Gledson. Reino Unido: Bloomsbury, 2004.

HATOUM, Milton. Tale of a Certain Orient. Trad. Ellen Watson e John Gledson. Reino Unido: Bloomsbury, 2007.

HATOUM, Milton. Relato de un cierto Oriente. Trad. Juana María Inajeros Ortiz. Espanha: Akal, 2001.

HATOUM, Milton. Relato de un cierto Oriente. Trad. Adriana Kanzepolsky. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

HATOUM, Milton. Récit d'un certain Orient. Trad. Claude Fages e Gabriel Iaculli. França: Seuil, 1993.

HATOUM, Milton. Emilie oder Tod in Manaus. Trad. Karin von Schweder-Schreiner. Alemanha: Piper, 1992.

HATOUM, Milton. Brief aus Manaus. Trad. Karin von Schweder-Schreiner. Alemanha: Suhrkamp, 2002.

HATOUM, Milton. Ricordi di un certo Oriente. Trad. Amina di Munno. Itália: Garzanti, 1992.

HATOUM, Milton. Racconto di un certo Oriente. Trad. Amina di Munno. Itália: Net, 2007.

HATOUM, Milton. Dos Hermanos. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.