



MARYLIN LIMA GUIMARÃES FIRMINO

DE DEAF SENTENCE A SURDO MUNDO:
DIÁLOGOS ENTRE TEORIAS E PRÁTICAS DA TRADUÇÃO

**CAMPINAS,
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MARYLIN LIMA GUIMARÃES FIRMINO

***DE DEAF SENTENCE A SURDO MUNDO:*
DIÁLOGOS ENTRE TEORIAS E PRÁTICAS DA TRADUÇÃO**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Viviane Do Amaral Veras

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de mestra em Linguística Aplicada, na área de Teoria, Prática e Ensino da Tradução.

**CAMPINAS,
2013**

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

F518d Firmino, Marylin Lima Guimarães, 1983-
De Deaf Sentence a Surdo Mundo : diálogos entre teorias e práticas da tradução / Marylin Lima Guimarães Firmino. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

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

1. Lodge, David, 1935-. Deaf sentence - Tradução. 2. Humor na literatura. 3. Paratexto. 4. Paratradução. 5. Tradução e interpretação. I. Veras, Viviane, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: From Deaf Sentence to Surdo Mundo : dialogues between theories and practices of translation

Palavras-chave em inglês:

Lodge, David, 1935-. Deaf sentence - Translating

Humour in literature

Paratexts

Paratranslation

Translating and interpreting

Área de concentração: Teoria, Prática e Ensino da Tradução

Titulação: Mestra em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Claudia Hilsdorf Rocha

Denilson Amade Sousa

Data de defesa: 02-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Viviane Veras

Claudia Hilsdorf Rocha

[Handwritten signature]

Denilson Amade Sousa

[Handwritten signature]

Terezinha de Jesus Machado Maher

Lenita Maria Rimoli Esteves

IEL/UNICAMP
2013

Dedico este trabalho aos meus avós, Mildes e Geraldo, *in memoriam*, aos meus avós, Rita e João, aos meus pais, Márcia e Joel, e à minha irmã, Karina.

Agradecimentos

Agradeço imensamente à professora Viviane Veras pela confiança, paciência e persistência durante o desenvolvimento desta dissertação.

À professora Cláudia Hilsdorf Rocha e ao professor Denilson Amade Sousa, pela leitura atenta do meu trabalho, desde o processo de qualificação.

Ao professor Lauro Maia Amorim, pelos comentários valiosos sobre meu recorte temático.

À Rose, ao Cláudio e ao Miguel, pela assessoria nos assuntos burocráticos da pós-graduação.

Às professoras Rosana do Carmo Novaes-Pinto e Maria Irma Hadler Coudry. Devo muito a elas.

Aos meus pais, Márcia e Joel, e à minha irmã Karina, pelo suporte emocional.

Aos meus avós, Rita e João, pela compreensão diante da minha frequente ausência.

À Aline, amiga de longa data, que me enviou da França outras traduções de *Deaf Sentence*.

À Vanessa, pela amizade e companhia (também acadêmica) à distância.

À Sandra Lee, pela amizade incondicional e pela assessoria “das exatas” na organização das notas do tradutor de *A vida em surdina*, *La vida en sordina* e *La vie en sourdine*.

À Letícia, ao Luís, à Rita e à Thais, pelo apoio.

À Tânia Franzoni e à Ildelene Berezovsky, que me proporcionaram alicerces durante meus caminhos trilhados na universidade.

Aos colegas da antiga 50302 e aos 500 colegas, pela inspiração.

Ao Danilo Nogueira, a quem devo muito do que tenho aprendido sobre tradução, e por ter assistido à apresentação da minha pesquisa, em fase bastante inicial, no PROFT 2011.

À Martha Gouveia da Cruz, pelas traduções do francês sobre o conceito de paratradução.

Ao Pablo Cardellino Soto, pela generosidade, especialmente durante as conversas sobre as notas do tradutor.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Agradeço, especialmente, ao Guilherme da Silva Braga que, por meio de uma palestra sobre *Deaf Sentence* e *Surdo Mundo*, trouxe ao meu conhecimento seu trabalho e obras tão especiais para os tradutores.

Atenção: *spoilers*.

Resumo

David Lodge aborda a temática da surdez de forma bastante inusitada no romance *Deaf Sentence* (2008). O protagonista é Desmond Bates, um professor de Linguística Aplicada aposentado, que está ficando surdo e passa por mal-entendidos decorrentes de suas dificuldades em distinguir sons de palavras similares, o que confere ao romance tons humorísticos e irônicos. Por meio da escrita de um diário, o personagem relata sua rotina, abalada pela jovem Alex, e introduz o leitor a uma visão especializada sobre questões de linguagem e literatura, além de expressar com lucidez suas impressões sobre a surdez, dando *voz*, de forma singular, a essa questão, ainda invisível para muitas pessoas. Os desafios de tradução se apresentam de pronto pelo título (um trocadilho entre *deaf* e *death* e polissemia da palavra *sentence*) e perpassam a narrativa, revelando uma forte ligação entre alguns aspectos paratextuais do romance e a história em si. *Deaf Sentence* coloca o tradutor diante de trocadilhos e articulações intertextuais que tornam o romance aparentemente *intraduzível*, ao mesmo tempo, convoca a transposição de fronteiras de forma *obrigatória*, como exige a tradução do humor. Nesse sentido, as soluções adequadas para os diversos desafios de tradução do romance estão intimamente ligadas às estratégias e recursos utilizados pelo tradutor. A partir do conceito de paratexto cunhado por Genette (2009), são apresentadas análises do título, dedicatória, epígrafe e agradecimentos, presentes no texto original, com o objetivo de expor seus possíveis efeitos sobre leitores e tradutores e, conseqüentemente, o recente conceito de paratradução (Yuste Frías, 2010) é abordado com o intuito de endossar a importância da tradução de paratextos para a recepção de obras literárias. As análises de capas de algumas traduções permitem o estabelecimento de relações entre imagens do original e de diferentes versões do romance, além de revelarem (ou não) relações com o seu conteúdo. A tradução brasileira *Surdo Mundo*, de Guilherme da Silva Braga (2010), foco das análises, divide o palco com as traduções *A vida em surdina*, de Tânia Ganho (Portugal, 2011), *La vida en sordina*, de Jaime Zulaika (Espanha, 2010), e *La vie en sourdine*, de Maurice e Yvonne Couturier (França, 2008). É possível estabelecer diálogos entre essas traduções, e a utilização ou não de notas mostrou-se um elemento evidente da singularidade das decisões tomadas pelos tradutores diante dos desafios. A partir das discussões em torno da (in)traduzibilidade de textos humorísticos feitas por Brezolin (1997), Schmitz (1996, 1998) e Possenti (1991), abordam-se possibilidades de tradução criativa desses gêneros discursivos. Levando-se em conta as especificidades de *Deaf Sentence*, é proposto um diálogo entre algumas vertentes teóricas aplicáveis à tradução do humor: Rosas (2002), Campos (1970) e Reiss e Vermeer (1996). O cotejo entre trechos selecionados de *Deaf Sentence* e de *Surdo Mundo* revela que a tradução criativa, processo de negociação amplo entre texto original e tradutor, parece justificar tranquilamente a ausência de notas, enquanto a sua presença nas demais traduções analisadas, em alguns casos, parece advir da aceitação da intraduzibilidade de determinados desafios.

Palavras-chave: Lodge, David, 1935-. Deaf sentence – Tradução; Humor na literatura; Paratexto; Paratradução; Tradução e interpretação.

Abstract

David Lodge approaches the topic of deafness in a very unusual manner in the novel *Deaf Sentence* (2008). The protagonist is Desmond Bates, a retired professor of Applied Linguistics who is going deaf and is subject to some misunderstandings arising from his difficulties in distinguishing sounds of similar words, granting the novel ironic and humoristic riffs. By writing a journal, the character reports his routine, shaken by Alex, a young woman, introducing the reader to a specialized view on issues of language and literature, as well as lucidly expressing his impressions regarding deafness, giving *voice*, in a singular manner, to this issue, still invisible to many. The challenges of translation are immediately presented in the title (a pun regarding *deaf* and *death* and the polysemy of the word *sentence*), and continue throughout the narrative, revealing a strong connection between some paratextual aspects of the novel and the story itself. *Deaf Sentence* presents the translator with puns and intertextual articulations, which make the novel seemingly *untranslatable*, while at the same time *mandatorily* summoning the transposition of frontiers, as is required in the translation of humour. To this end, the adequate solutions for the several challenges in translating the novel are intimately linked to the strategies and resources used by the translator. Based on the paratext concept coined by Genette (2009), this thesis analyses the title, dedication, epigraph, and acknowledgements in the original. The objective is to show their possible effects on readers and translators, and consequently the recent concept of paratranslation (Yuste Frías, 2010) is used in order to stress how important the translation of paratexts is for the reception of literary works. This thesis also analyses the book covers chosen for different translations, establishing relations between images of the original and the different versions of the novel, besides revealing (or not) relations with its content. The Brazilian translation, entitled *Surdo Mundo*, by Guilherme da Silva Braga (2010), is the main focus of the analysis, sharing the stage with the translations *A vida em surdina*, by Tânia Ganho (Portugal, 2011), *La vida en sordina*, by Jaime Zulaika (Spain, 2010), and *La vie en sourdine*, by Maurice e Yvonne Couturier (France, 2008). It is possible to establish dialogic relationships among these translations, and, the choice of whether or not to use notes proved to be a clear element of how singular the decisions made by the translators were before the challenges. Based on the discussions around the (un)translatability of humoristic texts made by Brezolin (1997), Schmitz (1996, 1998) and Possenti (1991), this thesis deals with the possibilities of creative translation of these discursive genres. Taking into account the specific aspects of *Deaf Sentence*, a dialogue is proposed between some theoretical perspectives applicable to the translation of humour: Rosas (2002), Campos (1970) and Reiss and Vermeer (1996). The comparison between selected passages of *Deaf Sentence* and *Surdo Mundo* reveals that the creative translation – the ample negotiation process between the original text and the translator – seems to easily justify the absence of notes, while their presence in the other translations analysed, in some cases, seems to be generated by the acceptance that certain challenges were untranslatable.

Keywords: Lodge, David, 1935-. Deaf sentence – Translating; Humour in literature; Paratexts; Paratranslation; Translating and interpreting.

Lista de figuras

Figura 1 – <i>Deaf Sentence</i> Harvill Secker, 2008 (Grã-Bretanha)	59
Figura 2 – <i>Deaf Sentence</i> Penguin Book UK, 2009 (Reino Unido)	60
Figura 3 – <i>Deaf Sentence</i> Penguin Books, 2009 (Estados Unidos).....	61
Figura 4 – <i>Surdo Mundo</i> L&PM Editores, 2010 (Brasil).....	61
Figura 5 – <i>Wie Bitte?</i> Heyne Taschenbuch, 2010 (Alemanha)	62
Figura 6 – <i>Nejtíšší trest</i> Mladá Fronta, 2009 (República Tcheca)	62
Figura 7 – <i>La vida em sordina</i> Editorial Anagrama, 2010 (Espanha)	63
Figura 8 – <i>Mort de surde</i> Editura Polirom, 2009 (Romênia).....	63
Figura 9 – <i>Deaf Sentence</i> Viking, 2008 (Estados Unidos)	64
Figura 10 – <i>La vie em sourdine</i> Éditions Payot e Rivages, 2008 (França).....	64
Figura 11 – <i>A vida em surdina</i> Edições ASA, 2010 (Portugal)	65
Figura 12 – <i>Skazani na ciszę</i> Rebis, 2008 (Polônia).....	65
Figura 13 – <i>Il prof è sordo</i> Bompiani Editore, 2009 (Itália).....	66

Lista de Tabelas – Notas dos tradutores

Tabela 1 - Citação.....	120
Tabela 2 - Jogos de palavras	121
Tabela 3 - Informações Culturais	122

Sumário

Introdução	1
1 A construção do romance <i>Deaf Sentence</i>	11
1.1 Uma narrativa entre o experimental e o cômico	11
1.2 Uma abordagem pertinente da surdez	24
1.3 Os paratextos de <i>Deaf Sentence</i> e o conceito de paratradução	29
1.3.1 O título	34
1.3.2 A vida em surdina, La vida en sordina, La vie en sourdine “versus” Surdo Mundo... 38	
1.3.3 A dedicatória aos tradutores	40
1.3.4 As definições de <i>sentence</i>	47
1.3.5 Os agradecimentos	53
1.3.6 As capas de <i>Deaf Sentence</i> e algumas de suas paratraduções	56
1.4 Os desafios de tradução em <i>Deaf Sentence</i>	67
2 Os limites da tradução em <i>Deaf Sentence</i>	77
2.1 A literatura sobre a tradução do humor e a teoria do escopo	83
2.2 Análises de alguns trechos desafiadores e as respectivas soluções em <i>Surdo Mundo</i> ... 89	
3 As notas do tradutor	107
3.1 Algumas considerações sobre o que já se disse e se diz sobre as notas do tradutor 107	
3.2 Reflexões sobre a presença ou ausência de notas nas traduções de <i>Deaf Sentence</i> 109	
3.3 A cada decisão, uma pergunta e a cada pergunta, uma decisão	118
3.4 As perguntas do tradutor sobre o leitor entrelaçadas às perguntas a si mesmo	123
Considerações Finais	127
Referências Bibliográficas	131
Anexos	135
Anexo 1 <i>Author Statement</i>	135
Anexo 2 Entrevista do tradutor de <i>Surdo Mundo</i> (L&PM)	136
Anexo 3 Agradecimentos do autor (<i>Surdo Mundo</i>)	138

Introdução

Em julho de 2010 tive contato com alguns trechos do romance *Deaf Sentence*, do autor inglês David Lodge¹, traduzido para o português por Guilherme da Silva Braga². A tradução se intitula *Surdo Mundo*. Assisti a uma palestra do tradutor em que os participantes foram convidados a pensar previamente em soluções para alguns problemas de tradução presentes na obra em questão. Além de discutir conosco os problemas selecionados, o tradutor comentou algumas ideias e construtos teóricos, aplicáveis à tradução do humor, que nortearam suas soluções para os desafios de tradução em *Surdo Mundo*, como a noção de *recriação* de Haroldo de Campos e a teoria do escopo de Katharina Reiss e Hans Vermeer (1996), que integra as correntes funcionalistas de tradução. Esses autores são abordados por Marta Rosas (2002) na publicação *Tradução de Humor: transcribando piadas*, que também nos foi apresentada. Mais do que um norte, essas perspectivas teóricas foram apontadas pelo tradutor como *justificativas* para as soluções e desafios de tradução da obra diante do corpo editorial. Além disso, a discussão evidenciou, a meu ver, o caráter autoral da tradução de *Surdo Mundo*.

A experiência despertou-me inquietações sobre a importância de *Deaf Sentence* e *Surdo Mundo* para os tradutores, especialmente para aqueles que atuam na área de tradução literária. Assim, decidi escrever um projeto de pesquisa envolvendo o tripé teoria – prática – ensino da tradução, por vislumbrar nessas obras fontes inesgotáveis de discussão para a formação e atuação de tradutores. Não tardou perceber que o passo seria muito grande e inviável para uma dissertação de mestrado. Ou talvez inviável em seu cerne, por colocar num mesmo espaço, de forma um tanto apressada, questões que reconhecidamente exigem distintos “pontos de partida” de reflexões. Assim, após conselhos da minha orientadora, e comentários pertinentes de outros professores durante a apresentação do meu recorte temático (nada modesto, mas entusiasmado) em alguns eventos acadêmicos na área de tradução, percebi que deveria redefinir os objetivos da pesquisa. Pude reconhecer que as

¹ O Anexo 1 apresenta algumas colocações do autor sobre o fazer literário.

² O tradutor é licenciado em Letras (português-inglês), mestre em Literatura Comparada (2012) e doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde 2005, dedica-se principalmente à tradução literária e a temas relacionados.

relações entre o original e a tradução, por si sós, são ricas fontes de reflexão acerca do fazer tradutório. Não penso minha pesquisa em termos “lineares”, em que o ensino seria um “ponto de chegada inviável”, mas outras questões atravessaram minhas reflexões enquanto redefinia meu tema, de forma que a decisão por desligar-me de uma abordagem voltada mais diretamente para a formação do tradutor se deve muito a “descobertas” sobre *Deaf Sentence*, a partir da leitura de outras de suas traduções: *A vida em surdina*, *La vida en sordina* e *La vie en sourdine*³. Assim, *Surdo Mundo* mantém-se como foco de análise desta dissertação, mas essas outras traduções também são trazidas para a cena, por suscitarem questionamentos pertinentes que me escapavam no início da pesquisa.

Este trabalho se insere no campo dos Estudos da Tradução em uma perspectiva pós-estruturalista:

Em primeiro lugar, à medida que a desconstrução revela o caráter transformador de qualquer ato interpretativo, os termos pelos quais os mecanismos da tradução são tradicionalmente descritos mudam radicalmente. E, à medida que se reconhece o caráter transformador e produtivo da tradução, o papel inquestionavelmente autoral do tradutor também tem que ser reconhecido. (ARROJO, 1993, p. 140).

Os pressupostos da desconstrução levam a pensar que a tarefa do tradutor supera as operações linguísticas, englobando relações entre a história, políticas, ideologias e culturas, o que conseqüentemente nos leva a refletir sobre o papel autoral e a responsabilidade do tradutor diante da recepção de uma obra por parte do leitor. Dessa forma, este estudo vem endossar essa visão contemporânea da tradução, que mostra a importância de se pensar a *visibilidade* do tradutor em seu caráter mais significativo, o da produção de sentidos:

Para que comece a deixar de ser “invisível”, é fundamental que o tradutor comece também a refletir sobre seu ofício, sobre aquilo que faz, sobre as “intuições” que o impulsionam a tomar as decisões que toma e a aceitar o papel secundário e desvalorizado que ainda pensa desempenhar numa cultura obcecada pelo culto ao “original” e ao significado “imutável” que esse “original” supostamente encerra e preserva, numa cultura que persiste em não enxergar o quanto depende da tradução e da produção de significados realizados por qualquer tradutor. (1993, p. 9).

³ Traduções para o português de Portugal, espanhol e francês, realizadas por Tânia Ganho, Jaime Zulaika e Maurice e Yvonne Couturier, respectivamente.

J. C. Catford (1980, p. 22) diz que “a tradução, como um processo, é sempre unidirecional”, definindo-a como “a substituição de material textual numa língua fonte (LF) por material textual equivalente noutra língua (LM)”. Arrojo (1986 p. 12) retoma essas colocações do autor e menciona outro teórico, Eugene Nida (1975), para quem essa noção de substituição é pensada em termos de palavras de uma sentença e vagões de carga. Disto decorre que a carga pode ser distribuída entre os vagões de forma irregular, dado que para o autor “algumas palavras ‘carregam’ vários conceitos e outras têm que se juntar para conter apenas um”. Ao abordar essas perspectivas tradicionais da tradução, Arrojo afirma que pensar o texto original como “transportável” implica crer em seu significado estável e admitir a não interferência do tradutor, que não deve interpretar a carga de significados. Rodrigues (1998) reforça a idealidade da concepção de tradução de Catford, no sentido de que sua noção de equivalência opera mais sobre aspectos linguísticos (semelhanças e diferenças entre as línguas) do que tradutórios, por conta das orações descontextualizadas que o autor apresenta como base de suas reflexões.

As propostas teóricas que discuto em função de sua pertinência para a tradução do humor aproximam-se da desconstrução, de forma bem sutil, por também se afastarem dessas concepções tradicionais de tradução apresentadas. Uma postura desconstrutivista é certamente distante de uma postura funcionalista e pragmática diante da tradução. Seus cernes são distintos, porém, vejo a necessidade de reconhecimento do papel autoral do tradutor como seu ponto convergente, evidências do que Arrojo (1998) chama de ‘*turning point*’ nos estudos da tradução, quando o fazer tradutório passa a ser largamente discutido por teóricos a partir de diversas perspectivas, numa incessante busca de cercar um objeto de estudo que escapa a fronteiras e permanece em constante (des)construção, ainda que institucionalmente possamos ver a tomada de espaços “exclusivos” para seu estudo. Além disso, o conceito de paratradução (Yuste Frías, 2010), abordado neste trabalho, também dialoga com a desconstrução, na medida em que desloca o tradutor de um lugar “externo à tradução”, para um lugar de atuação ativa em processos que permeiam tanto a tradução como seus *limi*ares: a tradução de aspectos paratextuais de um texto, que sem eles, não circulam.

O romance *Deaf Sentence*, de David Lodge e sua tradução para o português brasileiro *Surdo Mundo* são objetos de análise desta pesquisa por suscitarem relações entre a teoria e a prática da tradução. Algumas análises das traduções *A vida em surdina*, *La vida en sordina* e *La vie en sourdine* também compõem parte da pesquisa por conta de suas especificidades no que concerne à utilização de notas do tradutor. A tradução brasileira não apresenta qualquer nota. Assim, os diferentes resultados das traduções revelam diferentes posturas dos tradutores (e do corpo editorial) e demandam uma reflexão sobre hipóteses que levaram a diferentes formas de “interferir” no original, a partir de interpretações singulares. Algumas características do funcionamento de *Deaf Sentence* e de *Surdo Mundo* apenas se tornaram visíveis a partir da leitura dessas demais traduções e da análise de suas notas do tradutor, o que também justifica a necessidade de se trazerem para esta pesquisa essas diferentes traduções.

O cerne de *Deaf Sentence* são os jogos linguísticos que proporcionam efeitos humorísticos, desencadeados pelas vivências do personagem Desmond Bates, um professor de Linguística Aplicada aposentado, que reflete sobre o avanço de sua surdez. Assim, o humor é parte tão integrante da obra quanto o enredo e demais personagens do romance.

A “tradução da letra” postulada por Antoine Berman (2007), para quem a fidelidade e a exatidão constituem o objetivo ético da tradução e “se reportam à literalidade carnal, tangível do texto” (p. 71), pode ser revista diante de *Deaf Sentence*, cujos jogos de linguagem podem ser compreendidos como a sua *literalidade carnal*. Tendo em vista essa leitura, a noção tradicional de *fidelidade* ao original é colocada em xeque, exigindo uma releitura deste conceito: estamos diante de uma obra que definitivamente não pode ser vertida literalmente. Tal conclusão é sustentada pela consideração do aspecto transformacional da tradução, que leva em conta a interferência do tradutor no texto original em função dos *objetivos* da tradução. Para Berman, “ser fiel ao ‘espírito’ de um texto é uma contradição em si” (2007, p. 70), no entanto, como ser *fiel* às confusões sonoras de um inglês que está ficando surdo ao vertê-las para outra língua? Não seria o caso de *recriar* confusões factíveis aos ouvidos do leitor da língua de chegada, com efeito, ser fiel ao “espírito” dos jogos linguísticos? O sentimento carnal da obra estrangeira que Berman retém dos ditos de Fontaine (recuperados pelo autor em Horguelin, 1981, p. 62) é a relação

pele – corpo – alma, que no século XVI se referem à “corporeidade” e “à letra viva da obra”. Conforme o autor, pouco importa se os ditos de Fontaine prosseguiram numa preferência pelo “sentido” e “graça” aos termos anteriormente mencionados, anunciando as “belas infiéis”. Sua postura é tácita em relação à letra.

Não faço aqui uma aproximação entre as “infiéis” quando falo em fidelidade ao espírito de *Deaf Sentence*, mas chamo a atenção para a *recriação* num contexto de *negociações necessárias* entre tradutor e texto original, nas quais aspectos de forma e de significado são tão importantes como a noção de espírito tomada em seu sentido mais óbvio. Trata-se de uma elasticidade que o fazer tradutório envolve em seu processo transformacional: o “efeito análogo” deve respeitar uma série de imposições do original, mas não o considera como intocável, propiciando, ao mesmo tempo, autonomia à tradução. Para elucidar essa questão, apresento o trecho de uma entrevista do tradutor de *Surdo Mundo*, Guilherme da Silva Braga, cedida à editora L&PM (2010), que publicou a tradução:⁴

L&PM: Os diálogos de Desmond se transformam em grandes jogos de palavras. Como transpor isso para o português? Você teve que mudar muitas frases para que a proximidade sonora permanecesse?

GSB: Creio que “mudar” não é a palavra mais adequada aqui. Ou, se quisermos usá-la, temos de entendê-la como mudança *necessária* – pois as brincadeiras com as palavras são parte tão importante e integral da história quanto os próprios personagens. E, no momento em que o original apresenta trocadilhos, mal-entendidos e outros jogos de linguagem, vejo-me obrigado a apresentá-los também no texto em português. Em casos como este, a fidelidade cega ao conteúdo seria uma descaracterização grosseira da obra original.

L&PM: Desmond reclama de perder as piadas por causa da surdez. Como fazer com que uma tradução não perca os trocadilhos?

GSB: Como fazer com que uma tradução não perca os trocadilhos? A resposta dá um livro interessantíssimo que, infelizmente, não sei escrever. Mas, assim como o Desmond, também não gosto de perder piadas – nem gostaria que o leitor da minha tradução as perdesse, o que me obrigou a fazer certos malabarismos.

⁴ A íntegra da entrevista está presente no Anexo 3 e será retomada em outros momentos desta dissertação.

A ideia de “mudança necessária” e os “malabarismos” para que o leitor não perdesse a piada vão ao encontro de concepções mais recentes da tradução, como a de Susan Bassnett (2003), que a vê como “um processo de negociação entre textos e entre culturas”. As *transações* aparecem mediadas pela figura do tradutor e pela sua relação com as línguas-culturas envolvidas no fazer tradutório, no entanto, essa relação é invadida pelas condições de produção, por editoras, clientes, prazos, dentre outros fatores. O tradutor nunca opera (n)as línguas isoladamente.

Deaf Sentence coloca o tradutor diante de desafios, *limiaries* entre traduzibilidade e intraduzibilidade, que requerem uma reflexão sobre a manutenção ou não do conteúdo (total) de determinados jogos linguísticos. Nesse sentido, as análises de trechos selecionados buscam mostrar as soluções alcançadas em *Surdo Mundo*, além de discutir os procedimentos adotados como expedientes de tradução, como *recursos* que buscam efeitos análogos aos da língua de partida na língua de chegada. O uso das notas pelos tradutores das demais traduções analisadas, em alguns casos, também se mostram como *recursos* e estratégias que lançam o leitor a entremeios das línguas, ao estrangeiro, “solucionando” alguns “problemas” de tradução sob uma perspectiva diferente daquela que norteia *Surdo Mundo*.

A dissertação está dividida em três partes. O primeiro capítulo apresenta *Deaf Sentence*, caracterizando-o a partir de seus elementos experimentais (Chlovsky, 1978) e cômicos (Bergson, 2007), base para reflexões sobre os problemas de tradução por ele suscitados. Além disso, chama-se a atenção para aspectos que conferem visibilidade a algumas questões acerca da surdez. Os *limiaries* da obra também suscitam reflexões. Com base no conceito de paratexto, formulado por Genette na obra *Seuils* (1987), traduzida para o português em 2009, analiso os seguintes elementos: título, dedicatória, epígrafe (verbete *sentence*), agradecimentos e diferentes capas do original. Além disso, todo paratexto deve ter sua correspondente paratradução. Trata-se de um recente conceito, proposto pelo grupo T&P, da Universidade de Vigo (Espanha), que apresento a partir do artigo de Yuste Frías,

*Au seuil de la traduction : la paratraduction.*⁵ As reflexões em torno da atividade de paratradução mostram-se, com efeito, relevantes para os atuais estudos da tradução, e os referidos paratextos também serão observados sob essa perspectiva. Segundo o autor:

Em sua acepção puramente empírica, a noção de paratradução tem um alcance metodológico inegável: não pode existir tradução sem paratradução. O texto traduzido não é um fim em si mesmo, pois ele só tem um fim (sentido e objetivo) quando é rodeado, envolto, acompanhado, prolongado, introduzido e apresentado por um conjunto de produções paratextuais traduzidas. Uma tradução sem paratradução, puro incidente, nunca será publicada e não poderá jamais existir. Por outro lado, uma tradução com sua paratradução correspondente pode ser publicada e, por conseguinte, tornar-se um acontecimento. É com a ajuda de diferentes paratraduções que o “texto tradutivo” não para nunca, sobrevive a uma recepção, uma leitura e uma interpretação determinadas para continuamente se abrir a outras. (YUSTE FRÍAS, 2010, p. 311)⁶.

É notória nas palavras de Yuste Frías a reivindicação de espaços de atuação para o tradutor, que devem estender-se aos *limiars* da obra traduzida. O autor, no entanto, não restringe o conceito ao âmbito literário, pelo contrário, a noção de paratradução tem como objeto de reflexão qualquer produção editorial na era digital, assim como leva em conta fatores culturais, éticos, ideológicos, políticos, econômicos, publicitários, dentre outros, “face ao ato, de maneira alguma inocente, de traduzir”.

As diferentes traduções do título (assim como o título original), *Surdo Mundo*, *A Vida em surdina*, *La vida en sordina* e *La vie en sourdine*, são “marcas comerciais do texto”, continuidades da obra, e podemos nos perguntar sobre o funcionamento do poder de participação e decisão que os tradutores têm em relação a títulos de obras em geral. É

⁵ O título do artigo pode ser traduzido para o português como *No limiar da tradução: a paratradução*. As citações em português do artigo de Yuste Frías foram traduzidas por Martha Gouveia da Cruz. Opto por apresentá-las em francês em notas de rodapé para que o leitor tenha acesso às formulações originais do autor.

⁶ Dans son acception purement empirique, la notion de paratraduction a une portée méthodologique indéniable: il ne peut exister de traduction sans paratraduction. Le texte traduit n'est pas une fin en soi, car il n'a de fin (sens et but) que lorsqu'il est entouré, enveloppé, accompagné, prolongé, introduit et présenté par un ensemble de productions paratextuelles traduit. Une traduction sans paratraduction, pur incident, ne serait jamais publiée et ne pourrait jamais exister. Par contre, une traduction avec sa paratraduction correspondante peut être publiée et, par conséquent, devenir un événement. C'est à l'aide des différentes paratraductions que le «texte traductif»¹⁵ ne s'arrête jamais, qu'il survit à une réception, une lecture et une interprétation déterminées pour continuellement s'ouvrir à d'autres. (YUSTE FRÍAS, 2010, p. 311)

importante ressaltar que o título *Deaf Sentence* se coloca como o primeiro desafio de tradução do romance. Além disso, a epígrafe, suprimida em duas das traduções analisadas (brasileira e espanhola), revela as conexões entre paratextos e a influência que uma paratradução pode ter sobre a execução ou não de uma paratradução que se relaciona a ela. Conceitualmente, a paratradução *deveria* existir, mas a decisão de eliminá-la ou não aponta para a maleabilidade desse elemento paratextual.

Encerro o primeiro capítulo com uma apresentação mais clara dos desafios de tradução de *Deaf Sentence*, que terão sido mencionados anteriormente na seção sobre a caracterização do romance e nos agradecimentos. O objetivo é fornecer ao leitor um panorama das dificuldades de tradução da obra, que de forma alguma esgota a enumeração de desafios e seus exemplos.

O segundo capítulo discute os limites de tradução em *Deaf Sentence*, não como estanques, mas como *limiaries* em que o tradutor circula e toma decisões. São abordadas algumas vertentes que discutem a produção do humor, assim como alguns posicionamentos diante da (im)possibilidade de tradução desses gêneros textuais: Possenti (1991, 2003) Schmitz (1996, 1998), Brezolin (1997) e Rosas (2002). Além disso, as ideias de Haroldo de Campos sobre a tradução criativa, a teoria do escopo (Reiss e Vermeer, 1996) e a noção de adaptação, comumente vista como atividade menor, “externa à tradução”, são aplicáveis à tradução do humor, como já dito, e colocadas em cena, portanto. A partir dessa base teórica, é feito o cotejo entre trechos de *Deaf Sentence* e *Surdo Mundo*, com o objetivo de avaliar em que medida têm respaldo as decisões tomadas pelo tradutor diante dos diversos desafios de tradução ensejados pelo romance original. A análise dos dados exige uma discussão da noção de adaptação e de recriação por um viés que se aproxima da noção de *intraduzibilidade*, mas que ao mesmo tempo eleva tais conceitos a uma concepção mais ampla de tradução. As notas do tradutor, geradas pelos mesmos trechos cotejados nas demais traduções analisadas, por sua vez, são apresentadas junto aos trechos correspondentes nas diferentes traduções ao final das análises, nas *observações*, conforme sua pertinência e elucidação sobre o funcionamento da obra original e da tradução brasileira, que não apresenta notas do tradutor.

O terceiro capítulo dá continuidade à discussão suscitada pela presença ou ausência de notas do tradutor nas diferentes traduções analisadas. A partir das abordagens prescritivas e normativas das notas levantadas por Dawn Alexis Duke (1993) na dissertação *Traçando os rumos das notas do tradutor: o caso de O mundo se despedaça* e da perspectiva discursiva do uso deste recurso, apresentada por Solange Mittmann (2003) em *Notas do tradutor e processo tradutório: Análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*, e da noção de fluência (Venuti, 2005), pergunto-me sobre o lugar “de direito” das notas do tradutor nos estudos da tradução. A impressão é a de que estão à margem dos estudos, mas também do uso e da recepção, tanto para pesquisadores e tradutores como para leitores.

Se de um ponto de vista discursivo as notas são um espaço privilegiado de manifestação da voz do tradutor, o que autorizaria uma *crítica fundamentada* a elas? Aliás, como deveria ser essa crítica? Ou a crítica às notas será sempre normativa e, portanto, sempre infundada? Obviamente não apresento respostas definitivas para esses questionamentos, mas são questionamentos válidos. Certamente a visão discursiva das notas do tradutor em muito contribui para as reflexões dos estudos da tradução. No entanto, questiono se a *crítica* às notas *só* pode ser considerada como a avidez de *silenciar* o tradutor. Uma “aceitação total” do uso deste recurso é o outro lado da moeda que o prescreve ou o rechaça, aparentemente. Sempre “fadada” ao limiar, literalmente, a nota do tradutor é um paratexto, e como todo paratexto, nos oferece a possibilidade de entrar ou retroceder (Genette, 2009). Mas é preciso deslocá-la da margem para o centro dos estudos da tradução, e precisamos refletir sobre elas.

A presença de notas nas traduções aqui analisadas, em alguns casos, se deve a explicações sobre determinadas decisões tomadas e sobre os jogos de linguagem, além de remeterem a “informações culturais”. Algumas notas parecem estar relacionadas à aceitação da intraduzibilidade de determinados desafios. Ao mesmo tempo, a tradução criativa afasta, indubitavelmente, a presença de notas, sem rechaçá-las, simplesmente silenciando-as coerentemente. É nessa perspectiva que se observam traços marcantes das singularidades dos tradutores, a partir do tom, da musicalidade que conferem às suas traduções autorais de *Deaf Sentence*. Por outro lado, algumas notas incomodam, e cabe

perguntar por que incomodam. É nesse sentido que proponho uma discussão das questões levantadas no parágrafo anterior.

Acenando à questão do ensino, que me moveu *em surdina*, não posso deixar de afirmar que todo o caminho percorrido por esta pesquisa desemboca na importância de se reconhecer *Deaf Sentence* e as traduções analisadas como obras enriquecedoras para a formação dos tradutores.

1 A construção do romance *Deaf Sentence*

1.1 Uma narrativa entre o experimental e o cômico

O objetivo da arte é nos proporcionar a experiência das coisas tal como as percebemos, não como as conhecemos.

Victor Chlovski

A estrutura narrativa de *Deaf Sentence* apresenta particularidades que nos permitem chamá-la de *original*. Somos apresentados ao personagem Desmond Bates, um professor de Linguística Aplicada aposentado, que está ficando surdo. Em oposição ao infortúnio que o acomete, Winifred, sua esposa, é retratada como uma profissional bem sucedida: formada em História da Arte, dedica-se à *Décor*, uma loja de decoração de interiores que também exhibe obras de artistas locais. O negócio foi montado em sociedade com sua amiga Jakki. Enquanto Desmond tem uma conturbada relação com o seu aparelho auditivo e o tédio toma conta da sua rotina, a esposa está sempre ocupada com o trabalho, o que altera substancialmente a rotina do casal.

Logo no início do livro, durante um evento em uma galeria de arte, Desmond conhece uma jovem atraente, com quem troca algumas palavras. O local está tão barulhento que ele não ouve nada do que ela diz, mal compreende seu nome, que soa como ‘Axe’⁷, e sem conseguir admitir sua surdez, acaba respondendo positivamente a uma pergunta feita por ela. O que ele não sabia é que acabara de marcar um encontro com a jovem, assumindo o compromisso de orientar, *em surdina*, sua pesquisa de doutorado. A partir daí, a história se desenrola em diversos planos: a relação de Desmond com a surdez, com o pai, a esposa, a jovem atraente (Alex) e aulas de leitura labial. As dificuldades de convívio social do personagem tomam contornos ora irônicos, ora cômicos, ora trágicos, e ele minuciosamente reflete sobre a vida a partir da perspectiva do avanço de sua surdez.

⁷ Em *Surdo Mundo* a confusão se dá com ‘látex’. (p. 10)

Por meio da citação de fragmentos de poemas e frases de autores consagrados (nem sempre às claras e por vezes modificada), menção a artistas e poetas que tiveram algum grau de surdez, como Philip Larkin, Goya e Beethoven, e reflexões, muitas vezes elaboradas, sobre a sua condição (envolvendo a fonética, por exemplo), somos apresentados ao universo dos surdos, visto que Desmond divaga sobre a questão ao longo do romance. O pai de Desmond, que mora em Londres, também está ficando surdo, e apresenta sinais de uma demência progressiva. As conversas entre eles transparecem as dificuldades de viver sob essa condição e remetem ao processo de envelhecimento e à morte.

Para o personagem, a surdez é a lembrança da mortalidade e a expressividade do título *Deaf Sentence* faz uma referência a essa constatação de Desmond: a diferença de pronúncia entre *deaf* e *death* é quase imperceptível em inglês, e para alguém que está ficando surdo, ela torna-se mais imperceptível ainda. Assim, a surdez e a morte estão em relação intrínseca nas reflexões do personagem e constituem parte importante do enredo. *Deaf Sentence* pode ser entendido como “frase surda” ou “sentença de surdez”, enquanto *death sentence* significa “pena de morte”. O personagem está literalmente sentenciado a “viver” a surdez – morte (*deaf – death*) e suas percepções corroboram essa suposta ambiguidade (prisão) propiciada pela língua inglesa.

Ao compor um personagem que fala, de forma elaborada, sobre a sua própria surdez, David Lodge afasta-se de modos convencionais de tratar o assunto e a literatura cumpre o seu papel de fazer *perceber*. Por isso mesmo, podemos observar que o *estranhamento*, característico de romances experimentais, também integra a obra: é singular a forma como o leitor adentra o universo do personagem e compartilha de sua “morte em vida”. Os acontecimentos, o ritmo e o estilo da narrativa fazem o leitor experimentar a *sensação de surdez* e as angústias do personagem.

Ora o foco narrativo é em 1ª pessoa, ora é em 3ª pessoa. Datas antecedem os apontamentos caracterizando “um diário, um caderno de notas autobiográficas, ou talvez [...] uma simples terapia ocupacional”, conforme o personagem relata no início do capítulo

4 (p. 46)⁸. Ao final de um de seus primeiros relatos, Desmond sinaliza: “Começo a sentir uma vontade irresistível de escrever na terceira pessoa”⁹ (p. 33).

A movimentação entre os focos narrativos fornece ao leitor diferentes percepções da história, como a vivência da surdez e a impressão de poder acompanhar, em alguns momentos, *em surdina*, os problemas que Desmond enfrenta. Ao mesmo tempo, essa oscilação tem uma importância estética e “terapêutica” para o personagem: enquanto a 1ª pessoa o coloca de forma implacável diante da sua surdez, a 3ª pessoa *parece distanciá-lo* dela, embora os infortúnios sejam narrados com igual vigor. Assim, a escrita do diário é, ao mesmo tempo, uma manifestação (in)consciente de tentativa de sobrevivência e de criação ficcional capaz de sanar angústias. Ao falar de si mesmo na 3ª pessoa, Desmond faz de si um personagem, dando contornos experimentais aos seus dizeres sobre a surdez, que o encerra em um mundo cada vez mais solitário, visto que seu convívio social torna-se um sofrimento, como pode ser observado na seguinte passagem:

A aposentadoria de Desmond, no entanto, pôs tudo em uma perspectiva nova e menos agradável e alterou o equilíbrio do casamento. A carreira dele havia terminado, enquanto a de Winifred estava a todo vapor, e agora ela contribuía com muito mais dinheiro do que ele no sustento da casa. A vida dela era repleta de atividades – enquanto ele se esforçava para preencher os dias com tarefas rotineiras como ir às compras e outros compromissos, assumidos muito mais para ter uma ocupação do que por necessidade. Quando a acompanhava a um desses eventos sociais, ele às vezes sentia-se como um consorte real escoltando uma monarca, andando um ou dois passos atrás dela com as mãos enlaçadas nas costas e um sorriso difuso no rosto. Os eventos sociais em si haviam se tornado mais uma tortura do que um prazer por causa da surdez, e em certas ocasiões ele chegava a pensar em abandoná-los de uma vez por todas, mas quando contemplava as consequências dessa decisão o prospecto enchia-o de horror: mais horas vazias a preencher, sentado sozinho em casa, lendo um livro ou assistindo à tevê. Então ele se agarrou com todas as forças ao carrossel sociocultural,

⁸ Todas as passagens em português do romance transcritas ao longo deste trabalho foram extraídas de *Surdo Mundo*, e estarão seguidas apenas da paginação daqui em diante. Opto por apresentá-las em português para facilitar o acesso à leitura. As passagens serão referenciadas com maior detalhe quando estiverem acompanhadas das demais traduções analisadas (português de Portugal, espanhol e francês).

⁹ Em *Deaf Sentence*: “*I feel a fit of the third person coming on*”. (p. 25)

simulando um interesse e um entusiasmo que a bem dizer não existiam. (p. 42).

Na sequência, o foco narrativo muda para a 1ª pessoa. Sem marcação de novo parágrafo, apenas um espaço maior separa o trecho seguinte do anterior:

É ficar sozinho o que me dá medo, não o livro ou a tevê. O papel e a televisão são as duas únicas mídias que eu ainda consigo apreciar de verdade – o papel por razões óbvias, e a televisão por causa das legendas e dos fones de ouvido. Ir ao teatro, por exemplo, me traz inúmeras dificuldades. A maioria dos teatros tem sistemas infravermelhos e fones de ouvido à disposição, mas a qualidade oscila demais e até quando o equipamento funciona bem as vezes saem com um timbre fino e distante, como se você estivesse escutando a performance através de um telefone que alguém esqueceu fora do gancho no palco. (...). Montagens em teatros de arena também não ajudam. Eu já não entendia qual é a vantagem de pôr os atores de costas para boa parte da plateia enquanto eles estão falando nem quando eu ouvia bem, mas agora é como escutar a peça através de uma porta que fica abrindo e fechando. Mas a pior coisa a respeito do teatro, mesmo quando a peça é falada em inglês padrão e encenada em um palco italiano, é perder as piadas. Eu consigo acompanhar o diálogo sem nenhum problema até que de repente um dos personagens diz alguma coisa que faz o auditório explodir em gargalhadas, mas que eu perdi. O motivo é que todas as falas engraçadas são ao mesmo tempo inesperadas e relevantes, então eu não tenho como antecipá-las ou deduzi-las a partir do contexto. (...) Às vezes, depois de uma encenação dessas, eu compro a peça para ler em casa e descobrir o que eu perdi, e assim desfruto a obra de duas maneiras: primeiro como teatro do absurdo e depois como uma peça bem-feita. (p. 42-43).

David Lodge (2011), em *A Arte da Ficção*, retoma a expressão “romance experimental”¹⁰, criada por Émile Zola, e faz a seguinte colocação (grifos meus):

¹⁰ Devo ao tradutor Guilherme da Silva Braga o conhecimento da noção de *romance experimental*, que busquei compreender melhor, na tentativa de caracterizar *Deaf Sentence* e seus desafios de tradução. O tradutor mencionou a questão durante uma palestra sobre a tradução de *Visions of Cody*, de Jack Kerouac, feita por ele (*Visões de Cody*). Outros romances de Kerouac, como *Desolation Angels*, também traduzido por ele (*Anjos da desolação*), e *The Dharma Bums* (*Os vagabundos iluminados*, tradução de Ana Bun), também seguem linhas experimentais que, conseqüentemente, levam a grandes dificuldades tradutórias.

Um trabalho de ficção não é um método confiável para se verificar ou falsear hipóteses sobre a sociedade, e o conceito de “experimento” em literatura e nas demais artes, em geral, é entendido como uma *abordagem radical ao recurso do estranhamento* [...]. Um romance experimental é uma obra que rompe com as formas tradicionais de representação da realidade – seja na organização narrativa ou no estilo, ou ainda em ambos – a fim de intensificar nossa percepção. (p. 112)

O conceito de *ostranenie* (остранение), cujo núcleo duro é a *percepção*, une-se à ideia de “experimento” em literatura. Cunhado por Victor Chlovski, o termo constitui-se como um neologismo da língua russa. Seu ensaio *A Arte como Procedimento*¹¹ faz parte do cânone da reflexão sobre a arte no século XX:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [*ostranenie*] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; (...). (CHLOVSKI, 1978, p. 45)

Em outras palavras: o “efeito de estranhamento” dos formalistas russos, segundo Eco (2007, p. 203) é “um artifício graças ao qual o artista conduz o leitor a perceber a coisa descrita sob um perfil e uma luz diferentes, de modo a compreendê-la melhor do que até então compreendera”. É nesse sentido que afirmo que *Deaf Sentence* é *original*, pois rompe com a representação tradicional da surdez: por meio de recursos estilísticos bastante sofisticados (*radicais*). O romance convida o leitor a *percebê-la* de forma bastante inusitada, o que nos permite aproximá-lo das noções de estranhamento e experimentalismo em literatura. Sobre os romances experimentais, Lodge ainda afirma (grifos meus):

O desafio passa a ser contar uma história coerente em meio a todas as limitações impostas pela forma escolhida, e o que motiva (afora a satisfação do autor em pôr sua própria engenhosidade à prova) é a *esperança de que essas limitações proporcionem algum prazer com o triunfo da simetria formal contra todas as expectativas e também gerem sentidos que de outra forma não teriam ocorrido ao autor*. Vistos por esse ângulo, os experimentos em prosa assemelham-se a características triviais da poesia, como as rimas e formas estróficas, por exemplo. Essas obras parecem promover uma transgressão deliberada dos limites que em geral

¹¹ Originalmente publicado como um manifesto, sob o título *Iskusstvo kak priem*, em 1917, período em que ocorria a revolução na política russa. Simultaneamente, amadurecia a revolução estética cubofuturista na poesia russa.

separam essas duas formas discursivas, mas por mais sagazes que sejam, permanecem à margem da arte da ficção. (2011, p. 116)

A escolha por um protagonista que é linguista e está ficando surdo, coloca ao autor o desafio de manter a coerência diante dessa condição ao longo do romance, o que implica uma série de experimentos com a língua, para dar conta das confusões sonoras factíveis pelas quais passa o personagem, e de suas reflexões elaboradas sobre a surdez. Além disso, há no romance um trabalho de fôlego, realizado a partir da menção a autores e obras consagradas, e essa intertextualidade ocorre a partir de citações. No entanto, essas citações são por vezes perturbadas, envolvendo as palavras *deaf* – *death e dead*, e tais articulações são feitas ora às claras, ora às escondidas, como já mencionado. Antecipo que muitos dos percalços da tradução de *Deaf Sentence* envolvem decisões do tradutor em relação a essas articulações intertextuais, além de manejos em relação às confusões sonoras, que se dissipariam em uma tradução literal. A frequência com que os desafios de tradução aparecem, tanto quanto os desafios em si, são indícios (talvez a prova) de que estamos diante de um romance experimental, que exige, igualmente, experimentalismos por parte do tradutor, podendo solicitar (ou não) a utilização de notas do tradutor, recurso textual cercado de controvérsias; antecipo também que as notas serão discutidas por esta dissertação, à luz de diferentes visões teóricas, com o intuito de alargar o ramo de reflexões sobre o assunto.

Deaf Sentence é uma ficção bastante envolvente e costurada milimetricamente, e seus sofisticados mecanismos de narrativa convocam o próprio personagem e o leitor a desenvolverem um *terceiro ouvido*, ironicamente. No aforismo 246 de *Além do bem e do mal*, Nietzsche lamenta:

Que tortura são os livros escritos em alemão para aquele que possui o terceiro ouvido! Como se detém contrariado junto ao lento evoluir desse pântano de sons sem harmonia, de ritmos que não dançam, que entre os alemães é chamado de livro! (...) Quantos alemães sabem, e de si mesmos exigem saber, que existe arte em cada boa frase – arte que deve ser percebida, se a frase quer ser entendida! Uma má compreensão do seu tempo, por exemplo: e a própria frase é mal entendida! Não ter dúvidas quanto a sílabas ritmicamente decisivas, sentir como intencional e atraente a quebra de uma simetria muito rigorosa, prestar ouvidos sutis e pacientes a todo *staccato*, todo *rubato*, atinar com o sentido da seqüência de vogais e ditongos, e o modo rico e delicado como se pode colorir e variar de cor

em sucessão: quem, entre os alemães que lêem livros, estaria disposto a reconhecer tais deveres e exigências e a escutar tamanha arte e intenção na linguagem? (1992, p. 155).

É notável a crítica do autor à literatura alemã da época, no entanto, gostaria de me ater à noção de compreensão da linguagem a partir do paradigma da música. Numa história de surdos, qual seria o papel do *terceiro ouvido* de Nietzsche? Ouvir o outro com um ouvido musical, fazer a escuta da sonoridade do outro. O leitor é convidado a entrar no ritmo de vida do personagem, a ouvir pouco como ele ou a não ouvir como ele, e, ao mesmo tempo, é bombardeado pela dissecação de cada confusão por conta do que se ouve e do que não se ouve. Há no romance mal-entendidos, trocadilhos e conversas dignas de um poema dadaísta. Esses elementos, verdadeiros jogos de palavras, exigem uma leitura bastante atenta por parte do leitor. Da mesma forma, o autor precisou acessar esse *terceiro ouvido* ao construir um romance que em suas diversas nuanças convoca uma leitura musical, testando a precisão e o ritmo das frases, apoiando-se em ambiguidades sonoras e metáforas ao longo da narrativa. É preciso ouvir o ruído (quase) inaudível das associações criadas, e tais associações só existem porque são feitas por um personagem quase surdo, que procura *ouvir* para além da sua surdez e refletir sobre ela. Nesse sentido, a precisão da construção do romance é magistral.

O caráter experimental da obra se deve também ao seu viés cômico: o humor que permeia a narrativa é resultado da má compreensão por parte de Desmond do que as pessoas falam e das suas reflexões e constatações sobre a própria perda de audição.

Uma situação cômica é formada pelo estilo e pela situação, que pressupõe *sempre* um personagem (para quem os acontecimentos não são necessariamente engraçados), elencados de forma a propiciar o *timing* do humor, que depende da ordem em que surgem as palavras e informações (Lodge, 2011, p. 118). Em *Deaf Sentence*, tudo é uma questão de *timing*: momentos hilários e irônicos parecem dissipar, em alguns momentos, o *pathos* da situação do personagem, mas o ar triste está sempre presente. A oscilação do *humor* do personagem e das situações pelas quais ele passa dão um tom melancólico e, ao mesmo tempo, espirituoso aos relatos. As situações cômicas também funcionam sob uma articulação bem harmoniosa, ainda que para Desmond nem sempre sejam engraçadas. O

cômico e o trágico da vida se complementam numa relação que passa pelo par *deaf – death* (ou *dead*).

Em seu estudo sobre o cômico, *O Riso*¹², Henri Bergson afirma que “não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (2007, p. 2) e a *transformação* do drama vivido por Desmond em relatos com variados matizes de humor e ironia são compatíveis com as ideias do filósofo sobre “a *insensibilidade* que ordinariamente acompanha o riso”:

Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranqüila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. Não quero com isso dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que então, por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade. Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso. Que o leitor tente, por um momento, interessar-se por tudo o que é dito e tudo o que é feito, agindo, em imaginação, com os que agem, sentindo com os que sentem, dando enfim à simpatia a mais irrestrita expressão: como num passe de mágica os objetos mais leves lhe parecerão ganhar peso, e uma coloração grave incidirá sobre todas as coisas. Que o leitor agora se afaste, assistindo à vida como espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. (...) Portanto, para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura. (2007, p. 3-4).

Em consonância com o que afirma Bergson, a abordagem dicotômica da visão e da audição por Desmond revela uma boa dose de *insensibilidade* aplicada à surdez, eis a suspensão da “piedade”. Na visão do personagem “a surdez é cômica como a cegueira é trágica” (p. 18). A *emoção* atribuída à cegueira pelo personagem se mistura com a comicidade de sua surdez, resultando em uma “anestesia momentânea” de seu drama. É a contraposição entre as duas condições que provoca o riso. A passagem seguinte, uma série de comparações entre a surdez e a cegueira, é bastante elucidativa do tom irônico e, ao mesmo tempo, humorístico, que a surdez assume nos dizeres de Desmond:

¹² *Le Rire* é composto por três artigos de Henri Bergson, publicados pela primeira vez na *Revue de Paris*, 1º e 15 de fevereiro, 1º de março de 1899.

Os cegos têm *páthos*. As pessoas que enxergam se condoem, param o que estão fazendo para ajudá-los, oferecem ajuda para atravessar a rua, avisam sobre obstáculos, alisam o pelo dos cães-guia. Os cães, as varetas e os óculos escuros são sinais visíveis da deficiência dos cegos, que despertam um sentimento instantâneo de solidariedade. Nós, surdos, não temos nenhum sinal visível que desperte a compaixão alheia. Nossos aparelhos auditivos são quase invisíveis e não temos nenhum animal adorável para cuidar de nós. (Qual seria o equivalente de um cão-guia para um surdo? Um papagaio empoleirado no ombro, que repetisse tudo o que os outros dizem bem perto do seu ouvido?) Os outros não percebem que você é surdo até que tenham tentado se comunicar com você por algum tempo e fracassado, quando então ficam irritados em vez de solidários. A Bíblia diz: “Não amaldiçoarás ao surdo, nem porás tropeço diante do cego” (Levítico, 19:14). Só mesmo um sádico para querer derrubar um cego, mas até Fred de vez em quando larga um “puta merda!” quando não consegue falar comigo. Profetas e visionários às vezes são cegos – como Tirésias, por exemplo –, mas jamais surdos. Imagine fazer uma pergunta à Sibila e ouvir como resposta “Como? O quê?”. (p. 19)

Para Bergson o riso funciona como um *gesto social*, por perseguir um aperfeiçoamento geral, não sendo, portanto, de alçada puramente estética, mas esta se apresenta, “visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte” (2007, p. 15). O zelo de conservação a que o autor se refere é a *rigidez* da sociedade, da qual se extrai o cômico, e o riso seria seu castigo, como forma de propiciar às pessoas “a maior elasticidade e as mais elevadas sociabilidades possíveis”. O autor explica que a vida e a sociedade nos colocam entre a *tensão* e a *elasticidade*, exigindo uma constante adaptação: a rigidez (do caráter, do corpo e do espírito) refletiria uma inatividade, algo adormecido, automatizado pela força dos hábitos. Nesse sentido, podemos associar as reflexões e “tiradas” de Desmond à tentativa de adaptação, recurso que o impede de encerrar-se em seu “universo surdo” de forma inativa. Se de um lado sua vida social é prejudicada, por outro sua vida interior passa por transformações que vão reverberar em seu convívio social.

Em consonância com o que já foi dito sobre o viés terapêutico que a escrita do diário proporciona ao personagem, o cômico e o riso se apresentam como elementos essenciais de sua busca pelo “aperfeiçoamento”, que possivelmente se dá de forma

inconsciente – e aqui podemos estabelecer um paralelo com as já mencionadas citações “escondidas” que permeiam o texto: em alguns casos vemos a troca de *death* por *deaf*, sem referências aos autores, como T.S Eliot e Ernest Hemingway, em outros, vemos citações de autores como Karl Marx e Shakespeare sem qualquer interferência. O original não apresenta evidências que possibilitem ao leitor “pegar” os jogos de intertextualidade de forma óbvia. O diálogo constante estabelecido com a literatura e a música, por meio de trocadilhos e paródias, *conscientes* ou *inconscientes*, é a base de um intenso trabalho de ressocialização e adaptação do personagem, ainda que ele próprio não se dê conta disso.

Segundo Georges Minois (2003), o suicídio está em oposição ao riso, e podemos dizer que é no cômico que o personagem encontra formas de não sucumbir à depressão – vale observar que a temática do suicídio compõe o enredo, trazido pela figura de Alex, que estuda o assunto. Desmond flerta com Alex e, em alguma medida, com o suicídio, de forma *disfarçada*, digamos, quando pensa nas questões discursivas dos bilhetes estudados pela jovem e, principalmente, quando pensa nela, sem sucumbir a seus encantos. A ideia de suicídio também aparece literalmente relacionada à surdez, na seguinte metáfora poética¹³:

“A exposição a drogas ou a ruídos prejudiciais faz com que as células capilares morram vítimas de uma espécie de programa de suicídio coletivo. Basicamente, as células se suicidam no interior do ouvido.” (p. 183)

Não é sem razão que o tema também aparece quando o personagem escreve sobre seu “interesse mórbido pelos grandes surdos do passado” (p. 94) e sobre o quanto Beethoven “contemplava o suicídio”. Ao escrever sobre Goya e Beethoven, que tiveram perdas severas de audição, pontua, com certo pessimismo:

Que consolo tiro eu desses estudos de caso? Muito pouco. Esses dois homens foram gênios e descobriram algum tipo de alívio para o sofrimento na arte. Mas eu não sou gênio nem artista. Acho que um linguista que não escuta o que as pessoas estão dizendo é mais parecido com um músico surdo do que com um pintor surdo, então eu me identifico mais com Beethoven do que com Goya. Mas eu

¹³ A metáfora é verídica. David Lodge afirma em uma entrevista ter lido um artigo em que foi utilizada por uma médica.

não posso dizer que apenas o meu trabalho com análise do discurso me poupou do desespero nos últimos vinte anos, nem que não posso abandonar o mundo enquanto eu não tiver expressado todas as minhas ideias a respeito de, digamos, ruptura tópica em conversas casuais. Na verdade eu *já expressei* todas as minhas ideias sobre esses e outros assuntos um tempo atrás. Que motivo eu tenho para viver, quando as relações sociais e sexuais também estão chegando ao fim? É melhor não pensar muito a respeito. (p. 96)

Bergson faz também uma distinção entre o *espirituoso* e o *cômico* (p. 77): o primeiro ocorreria quando rimos de nós ou de um terceiro, o segundo seria proveniente da palavra que nos faz rir de quem a profere, mas o autor afirma que não há uma distinção essencial entre essas formas de expressão, e “a frase espirituosa, embora ligada a uma figura de linguagem, evoca a imagem confusa ou nítida de uma cena cômica” (p. 82). A comicidade de linguagem seria a projeção da comicidade de ações e situações no plano das palavras, nesse sentido, várias seriam as suas formas, com possibilidades de projeção do *espirituoso*. No caso de *Deaf Sentence*, se levarmos em conta os mecanismos do cômico e do espirituoso, veremos que os relatos do personagem o fazem rir de si próprio, quando narrados em 1ª pessoa, mas Desmond *parece rir do outro* quando narra em 3ª pessoa. O leitor, por sua vez, é capturado por essas diferentes percepções de momentos irônicos e humorísticos, rindo do personagem que os relata.

Outra característica da comicidade em *Deaf Sentence* são os mal-entendidos decorrentes da dificuldade de Desmond em distinguir sons, que dialoga de forma interessante com o que Bergson diz sobre os trocadilhos, que estão, segundo o autor, no campo da *interferência*, um dos procedimentos de produção do cômico na linguagem:

A interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase é uma fonte inesgotável de efeitos jocosos. Há muitos meios de se obter a interferência, ou seja, de dar à mesma frase dois significados independentes que se superpõem. O menos estimável desses meios é o trocadilho. No trocadilho, a mesma frase parece apresentar dois sentidos independentes, mas isso não passa de aparência, pois na realidade, há duas frases diferentes, compostas de palavras diferentes, que fingimos confundir, aproveitando-nos do fato de terem o mesmo som para os nossos ouvidos. (2007, p. 90).

Esse tipo de trocadilho, ironicamente, não é produzido no romance por algo que *se finge confundir*, o personagem *confunde de fato* palavras diferentes que têm sons similares – esta é uma engenhosidade marcante da construção do romance. Embora considerado um procedimento “menos estimável”, o artifício tem uma nuance de sofisticação: o trocadilho *infelizmente gera piadas*. O cômico se produz quando não deveria, visto que essas piadas não são engraçadas para Desmond – eis a fonte de suas angústias, as quais o personagem “tenta” sanar produzindo *um humor diferente*, aquele descrito anteriormente, que pode estar no campo do consciente ou do inconsciente. Além disso, as relações estabelecidas entre *deaf – death* e *dead* passam pelo poético, o que nos permite pensar os mais diversos trocadilhos do romance, a começar pelo título (em todas as suas nuances), como jogos de palavras bastante interessantes. O título traz em *sentence* o que Bergson considera o “verdadeiro jogo de palavras”, que estaria mais próximo da metáfora poética, pela superposição de dois sistemas de ideias em uma única palavra: ‘frase’ e ‘sentença (judicial)’. Conforme o autor:

Do trocadilho, passa-se, aliás, por meio de gradações insensíveis ao verdadeiro jogo de palavras. Aqui os dois sistemas de idéias se sobrepõem realmente numa única frase, e temos as mesmas palavras; aproveitamos simplesmente a diversidade de sentido que uma palavra pode ter, em sua passagem do próprio ao figurado, principalmente. Por isso, muitas vezes só encontraremos uma nuance de diferença entre o jogo de palavras, por um lado, e a metáfora poética ou a comparação instrutiva, por outro. Enquanto a comparação que instrui e a imagem que impressiona nos parecem manifestar a harmonia íntima entre linguagem e natureza, vistas como duas formas paralelas da vida, o jogo de palavras nos faz pensar num descuido da linguagem, que se esqueceria por um momento de sua destinação verdadeira e pretenderia então regradar as coisas de acordo consigo mesma, em vez de se regradar de acordo com as coisas. O jogo de palavras denuncia portanto uma *distração* momentânea da linguagem e por isso, aliás, é engraçado. (2007, p. 90-91).

Por fim, cabe expor o procedimento de *transposição* que Bergson descreve: “*obtémsse o efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma ideia.*” (p. 92). Esse modo de produzir comicidade, segundo o autor, está ligado à grandeza dos objetos ou ao seu valor: é a noção de *exageração*, definida por alguns autores como *degradação*. É nesse contexto que o filósofo coloca a ironia em oposição ao *humour*: na ironia enuncia-se o que deveria ser, fingindo-se acreditar precisamente que é, ao contrário, no *humour*, se

descreve meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser (grifos meus):

Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza oratória, enquanto o *humour* tem algo de mais científico. Acentuamos a ironia deixando-nos elevar cada vez mais pela idéia do bem que deveria existir: por isso é que a ironia pode exaltar-se interiormente até tornar-se, de algum modo, eloquência sob pressão. Para acentuar o *humour*, ao contrário, descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com indiferença mais fria. (2007, p. 95).

Esses processos se entrelaçam no discurso de Desmond ao longo do romance, e os trechos transcritos anteriormente mostram que a ironia, presente nas reflexões sobre a visão e a audição, reflete, de fato, uma exaltação, uma “eloquência sob pressão”. Mas também são observáveis tons do *humour* (ou humor) acima descrito. Da mesma forma, os relatos de mudanças em sua vida, causadas pela surdez, e narradas em 1ª ou 3ª pessoas, são exemplares da construção de um humor refinado, que une a frieza da realidade do personagem à eloquência da ironia. São situações que provocam o riso, conforme a articulação do *timing* do humor, para em seguida provocarem alguma emoção: passada a momentânea *insensibilidade*, retornamos à afeição respeitosa pelas angústias de Desmond.

A caracterização do cômico em *Deaf Sentence*, a partir dos pressupostos teóricos de Bergson, indubitavelmente se relaciona com a noção de experimento – várias formas de comicidade são produzidas: situacionais e linguísticas, as quais apresentam diversas nuances. Podemos pensar em *gradações de requinte* dessas construções humorísticas, visto que o mal-entendido e a ironia são mais visíveis para o leitor, em seguida, mais visíveis são os trocadilhos e paródias feitos a partir de citações de obras ou músicas referenciadas (a dificuldade de acesso do leitor pode estar no não conhecimento dos autores citados, mas o jogo é feito às claras). Em uma posição mais *invisível*, estariam manejos intertextuais que chamo de “escondidos”: jogos entre *deaf* e *death* e citações sem deturpações, incorporadas ao discurso do personagem, sem qualquer referência explícita à origem. Talvez julgue esses últimos, como ‘citações escondidas’ por concebê-las como grandes *desafios* de identificação e apreensão por parte do leitor. Pensar essas diferentes nuances do humor em um mesmo romance, faz-me pensar em nuances de seus leitores. Ainda que muitos possam

“passar batido” por essas intertextualidades, que tomo como as mais *desafiadoras* para o leitor, todos podem ter uma leitura bastante prazerosa.

É importante esclarecer que David Lodge inspirou-se na própria experiência de perda de audição para escrever *Deaf Sentence*, mas não se trata de uma autobiografia. Uma característica importante do autor é a pesquisa intensiva que ele costuma realizar para compor seus romances, consultando a literatura e profissionais da área em que sua temática se inscreve de alguma forma, como se verá adiante, na seção sobre os agradecimentos do autor. A precisão de sua escrita passa pelo interesse em *representar* suas observações, e ele afirma ter um grande interesse pelas dicotomias e, como crítico literário, aproxima-se do estruturalismo. Há, a princípio, uma *falsa* dicotomia em *Deaf Sentence*, representada de pronto pelo seu título subversivo, além da contraposição entre visão e audição, anteriormente descrita.

Nos entremeios desta caracterização já nos deparamos, inevitavelmente, com alguns dos *desafios* que a obra apresenta ao tradutor, ensejados pelo seu caráter experimental e por diferentes gradações de humor criadas por um linguista.

1.2 Uma abordagem pertinente da surdez

Na seção anterior, afirmei que David Lodge afasta-se de “modos convencionais” de tratar a surdez, rompendo com sua “representação tradicional” por meio da ficção. Nesse sentido, creio que o romance cumpra também o papel de divulgar uma questão ainda invisível para muitas pessoas que têm pouco ou nenhum contato com a surdez. Para os surdos, especialmente para aqueles que apresentam quadro audiológico similar ao de Desmond, a leitura possivelmente proporciona alguma identificação com o personagem, por conta dos episódios cômicos, irônicos e angustiantes representados. Como em toda leitura, a experiência pode ser única. Cada leitor terá diante de si inúmeras possibilidades de associação e interpretação dos acontecimentos e reflexões relatados por Desmond Bates.

David Lodge confere ao romance um viés informativo, indubitavelmente. A originalidade do romance, dentre as muitas já descritas, está nessa relação que se estabelece entre a surdez do personagem e o leitor: a possibilidade de perceber questões que ele talvez

já conheça (pouco), ou das quais nunca se deu conta. Os discursos sobre a surdez, a partir dos pontos de vista médico, educacional e cultural, por exemplo, não são amplamente conhecidos por grande parte da população (mundial), e o preconceito em relação à surdez é alargado.

A surdez, vista como “deficiência”, contribui para a manutenção de discursos excludentes. Segundo Alves (2012 p. 80), a apresentação do conceito de surdez como déficit auditivo, juntamente com sua classificação, desconsidera sua forma cultural e linguística, valorizando o físico em detrimento do social, dessa forma, a identidade é posta de lado: os surdos são concebidos como inferiores aos indivíduos ouvintes. Esta é a base do modelo clínico-patológico da surdez.

Perspectivas como essa conferem à surdez um status marginal, definindo-a como algo que deve ser “consertado”. O ensino da fala (oralismo) seria o caminho para a “normalização” do surdo, o que de acordo com Skliar (1998, p. 10) caracterizaria um disciplinamento do comportamento e do corpo, com o intuito de produzir indivíduos aceitáveis para a sociedade dos ouvintes. Essa visão caracteriza o que o autor chama de “ouvintismo”¹⁴:

O ouvintismo – as representações dos ouvintes sobre a surdez e sobre os surdos – e o oralismo – a forma institucionalizada do ouvintismo – continuam sendo, ainda hoje, discursos hegemônicos em diferentes partes do mundo. Trata-se de um conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e a narrar-se como se fosse ouvinte. Além disso, é nesse olhar-se, e nesse narrar-se que acontecem as percepções do ser deficiente, do não ser ouvinte, percepções que legitimam as práticas terapêuticas habituais. (SKLIAR, 1998, p. 15)

A expressão inglesa ‘*deaf and dumb*’ também é um exemplo de caracterização equivocada da surdez. *Dumb* pode significar calado, silencioso, sem palavras, o que remete a ‘mudo’, ao mesmo tempo, a palavra tem conotações coloquiais pejorativas em inglês: estúpido, parvo, embotado¹⁵, refletindo formas de perpetuação do mito de que surdos são

¹⁴ O termo em inglês *audism*, foi criado por Tom L. Humphries (1975) e traduzido para o português como “ouvintismo” por Skliar (1998).

¹⁵ **dumb vt** emudecer, silenciar, fazer calar. **adj 1** mudo. **2** calado, taciturno, silencioso, sem palavra. **3** sem fala (de choque ou surpresa). **4 Amer coll** estúpido, parvo, embotado. **5** que tem falta de uma qualidade característica. **to strike dumb** emudecer de susto. Fonte:

mudos e de que seriam deficientes mentais. Em português, o termo surdo-mudo vem sendo abolido dos discursos em torno da surdez, e é exatamente com ele que o título em português de *Deaf Sentence* joga, por meio de uma perturbação: *Surdo Mundo* remete ao universo do personagem Desmond, que se vê “sentenciado” à surdez, e não podemos negar seu viés patológico, ligado ao “silêncio”, por outro lado, podemos interpretar o título da tradução brasileira como um convite ao leitor para adentrar esse “universo surdo” para melhor compreendê-lo. Oliver Sacks (2010) confirma o equívoco da utilização do termo surdo-mudo:

Obviamente, os natissurdos são perfeitamente capazes de falar – possuem aparelho fonador idêntico ao de todos os demais; o que lhes falta é a capacidade de ouvir a própria fala e, portanto, de monitorar com o ouvido o som de sua voz. Assim, sua fala pode ser anormal na amplitude e no tom, com omissão de muitas consoantes e outros sons da fala, às vezes ao ponto de ser ininteligível. Como os surdos não conseguem monitorar sua fala usando o ouvido, têm de aprender a monitorá-la usando outros sentidos – visão, tato, senso de vibração e sinestesia. (p. 144)

No artigo *Língua, Identidade e Educação de Surdos*, Leite (2008) esclarece que hoje a surdez vive um embate de contradições: o discurso de uma *diferença que precisa ser respeitada e aceita* (na fala de educadores, políticos, psicólogos, linguistas, etc) coexiste com a ideia de deficiência física, que se configura como um limite para o “reconhecimento pleno da identidade surda”. O autor retoma o conto fantástico “Em terra de Cego”, de H.G. Wells, e discute os deslocamentos proporcionados ao leitor em relação ao “normal” e o “patológico”:

No seu formidável conto *The country of the blind*, o escritor inglês H. G. Wells promove uma impactante desconstrução de nossas visões sobre normalidade e deficiência. Para isso, o autor constrói um mundo fictício peculiarmente distinto do nosso, de tal modo que várias das características às quais nós mais facilmente atribuímos o qualificativo “normal” fossem deslocadas para as margens da sociedade fictícia como algo “anormal”. A escolha do protagonista, Nunez, um jovem perfeitamente normal aos olhos de nossa sociedade mas não aos olhos da sociedade do conto, não poderia ter sido melhor: o escritor nos força a experimentar o gosto amargo da frustração e humilhação que o “outro”, o “diferente”, enfrenta ao perceber a incompatibilidade entre o modo como ele vê a si mesmo e o modo como a sociedade majoritária o vê. Adentrar o mundo fantástico do

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/ingles-portugues/dumb%20_444864.html> Acesso em: 2 jul. 2013.

conto é uma experiência única, tendo em vista que, em nosso dia-a-dia, é muito difícil conseguirmos nos deslocar da nossa posição auto-centrada e nos aproximarmos efetivamente de um olhar sobre “o outro” que não seja mediado por nossos preconceitos e estereótipos. (LEITE, 2008)

Embora *Deaf Sentence* não seja uma ficção “fantástica”, pode alcançar efeitos similares sobre o leitor. O discurso especializado do personagem Desmond contribui para *forçar o leitor a experimentar a frustração* decorrente da forma como outros o veem, até mesmo da forma como ele se vê. Dessa forma, creio que essa experiência possibilita ao leitor um novo olhar sobre a surdez, levando a uma maior compreensão do “outro”. Assim, o contato com essa ficção que trata da temática da surdez é uma possibilidade de reflexão sobre o que é “diferente” e, aparentemente, “distante” para muitas pessoas. Nesse sentido, podemos ver, sem dúvida, o papel contestador da literatura, por meio de desconstruções entre o ‘normal’ e o ‘patológico’, como no caso do conto de H.G. Wells.

Em *Deaf Sentence*, a normalização se impõe a Desmond quando ele recebe e aceita, sentindo-se encurralado, a sugestão de frequentar aulas de leitura labial: “percebi que precisaria ao menos tentar para não ser taxado de egoísta e indiferente ao impacto que a minha deficiência tem em Fred e nos outros.” (p. 137). Ele relata a primeira experiência:

Todos os participantes – por alguma razão parece estranho chamá-los de alunos – usam aparelhos auditivos dos mais diversos tipos, e alguns têm um grau muito elevado de surdez. (...) O método de Beth consiste em dizer alguma coisa sem usar a voz, apenas mexendo os lábios, e se alguém tem alguma dificuldade para entender ela escreve as palavras difíceis no quadro branco. Então ela repete a frase usando a voz. A articulação dela é muito clara, a não ser por uma ou outra vogal distorcida, um sintoma comum entre pessoas com alto grau de surdez. No intervalo para o chá ela me contou que perdeu totalmente a audição aos nove anos por causa de uma infecção viral. Também disse que trinta por cento das palavras em inglês não se prestam à leitura labial, um dado que me fez admirar ainda mais o sucesso com que pessoas como ela lidavam com a deficiência, mas acabou com as minhas ilusões de encontrar uma solução definitiva para os meus problemas. (p. 158-159).

A frustração diante da “não solução do problema” também está representada pela reação de Fred, esposa do personagem, diante dessa constatação:

Fred estava curiosa sobre a aula quando chegou em casa. Ela riu com as minhas descrições, (...), mas ficou chateada quando eu disse que os exercícios teriam pouca utilidade prática por sempre favorecerem o receptor. “Mas você vai continuar frequentando as aulas, não vai?”, perguntou ela. “Ah, por mais um tempo”, respondi. “Vou insistir mais um pouco”. “Ótimo”, disse ela. “Esse é o espírito da coisa, querido.” A verdade é que por algum motivo eu gostei de voltar à primeira série. (p. 161)

A surdez de Desmond é de alta frequência, caracterizando-se pela dificuldade em reconhecer a pronúncia de consoantes, as quais são produzidas em frequências mais altas (também chamadas de agudas) do que as vogais. Sua perda é progressiva e “incurável”, no entanto, a necessidade de “correção” é retratada. Em meio às angústias, no entanto, as aulas de leitura labial tornam-se espaços de interação social agradáveis para o personagem.

Não poderia ter deixado de lado alguns dos dizeres mais recentes sobre a surdez, além de esclarecer o termo ‘surdo-mudo’, que dialoga com o título da tradução brasileira do romance em questão. Os discursos em torno da surdez, em suma, revelam-se multifacetados e, segundo Gesser (2008), têm avançado em direção ao multiculturalismo. A autora vê a rejeição à oralização, nos tempos atuais, como o contradiscurso para uma valorização da língua de sinais e dos surdos fora de um paradigma “ouvintista”, mas destaca o cuidado a ser tomado para evitar a reprodução de lógicas opressoras sobre outras possibilidades de construções identitárias dos surdos (grifos meus):

Não se pode negar que a surdez e a língua de sinais são traços de identificação entre os surdos, mas isso não é suficiente para dizer que todos os surdos são iguais ou, ainda, que vivem em uma clausura cultural, celebrada no singular, no purismo, e na estabilidade total. Se continuarmos discursando, exclusiva e acriticamente, sobre a cultura surda em oposição à ouvinte, estaremos nos negando a enxergar as diversidades e multiplicidades entre os surdos, estaremos repetindo os traços perversos e melindrosos do discurso hegemônico do processo de normalização, ou seja, estaremos criando uma representação do "normal surdo" que (...) é aquele que não usa aparelhos auditivos, que não oraliza, que não transita em outras culturas (em especial a ouvinte), que só usa língua de sinais...
(2008, p. 236).

Ainda que minhas considerações sobre a surdez tenham sido bastante gerais, considero importante trazer para a cena essas questões: em meio a dificuldades tradutórias

que envolvem boas doses de humor e ironias, temos um personagem para quem a surdez tem contornos angustiantes, e essa é a razão de ser do romance. Podemos perceber que a literatura pode dar *voz* a questões que fazem parte do nosso dia a dia. De forma impactante, para muitos, são abordadas questões que não deveriam estar distantes. A leitura pode ter o efeito do reconhecimento de *diferenças* às custas do riso que, enquanto *gesto social*, conforme coloca Bergson (2007), restabelece adaptações e equilíbrios na sociedade: “o riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (p. 65).

1.3 Os paratextos de *Deaf Sentence* e o conceito de paratradução

O conceito de paratexto foi proposto por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1981, p. 9) e retomado pelo autor na obra *Seuils*¹⁶ (1987), traduzida para o português por Álvaro Faleiros (2009), recebendo o título *Paratextos Editoriais*. Na introdução, o autor apresenta sua definição:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como o nome de um autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, 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. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de *paratexto* da obra (...). (GENETTE, 2009, p. 9)

A presença de paratextos em obras literárias se apresenta de forma bastante irregular, variando de acordo com “as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras,

¹⁶ Podemos entender o título *Seuils* como *limiares*: “mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar* (...) que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. ‘Zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como dizia Philippe Lejeune, ‘franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura’”. (Genette, 2009, p. 9-10).

as edições de uma mesma obra” (2009, p. 11). No entanto, Genette afirma que “não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto”. Sua conclusão se deve ao fato de que mesmo na Antiguidade e na Idade Média a circulação dos textos ocorria em estado quase bruto, em forma de manuscritos sem apresentação – o autor diz *quase* por considerar que a existência de transcrição e a transmissão oral introduzem na idealidade do texto alguma materialização, gráfica ou fônica, propiciando efeitos paratextuais.

Segundo Genette, o estudo de elementos paratextuais descreve, “essencialmente, suas características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais” (p. 12). Assim, o autor divide o paratexto em duas categorias: *peritexto* e *epitexto*. O peritexto situa-se em torno do texto, no espaço do mesmo volume. O epitexto se situa igualmente em torno do texto, no entanto, a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), segundo o autor, e compõe-se de “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (2009, p. 12).

Une-se à noção de paratexto o conceito de paratradução, desenvolvido pelo *Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción* (T&P) da Universidade de Vigo (Espanha) e apresentado internacionalmente em 2010, com a publicação do artigo *Au seuil de la traduction : la paratraduction*, de Yuste Frías:

Se os paratextos apresentam os textos, as paratraduções apresentam as traduções. Se “pudermos, sem dúvida, postular que não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto”, como diz Gérard Genette (1987: 9-10), então, é necessário afirmar também que nunca poderá existir tradução sem paratradução (Cf. YUSTE FRÍAS, 2005: 75 e sqq). É graças à paratradução que o tradutor pode garantir a recepção de sua tradução na sobrevivência de um texto, pois a paratradução torna possível a transformação de toda tradução em acontecimento: uma tradução sem paratradução não passa de um puro incidente. (YUSTE FRÍAS, 2010, p. 292-293)¹⁷.

¹⁷ Si les paratextes présentent les textes, les paratraductions présentent les traductions. Si l'«on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte, sans paratexte» comme dit Gérard Genette (1987: 9-10), alors il faut affirmer aussi qu'il ne peut jamais exister de traduction sans paratraduction (Cf. YUSTE FRÍAS, 2005: 75 et sqq.). C'est grâce à la paratraduction que le traducteur peut assurer la réception de sa traduction dans la survivance d'un texte, car la paratraduction rend possible la transformation de toute traduction en événement: une traduction sans paratraduction n'est qu'un pur incident. (p. 292-293)

O grupo propõe uma abordagem transdisciplinar dos processos que envolvem a tradução de textos e paratextos, não se restringindo ao campo literário, mas abarcando qualquer produção editorial na era digital, a partir do estudo da semiótica, dentre outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a antropologia e os estudos culturais. O autor retoma as definições de Genette para definir o novo conceito:

...eu diria que a paratradução é a zona de transição e de transação de toda troca transcultural, o local decisivo para o sucesso ou o fracasso de todo processo de mediação cultural. A partir de um ponto de vista puramente espacial, a paratradução se situa na periferia de todo texto a ser traduzido e de todo texto traduzido, pois se trata de um limiar, um vestíbulo, uma zona indecisa, uma zona intermediária entre o interior e o exterior, uma orla, uma margem entre tradução e exterior da tradução. A paratradução está sempre no limiar da tradução, ali onde o tradutor é um agente a mais que trabalha em:

- Um local privilegiado com uma pragmática e uma estratégia, uma ação sobre o público a serviço, bem ou mal compreendido e realizado, com uma melhor acolhida da tradução e com uma leitura mais pertinente do texto traduzido,
- Um local onde a imagem se impõe e onde se misturam duas séries de códigos: o código social, no seu aspecto publicitário, e os códigos produtores ou reguladores do sentido do texto traduzido.¹⁸ (2010, p. 293).

Yuste Frías aponta a reivindicação de espaços para o tradutor em processos de mediações culturais, sobre os quais esse profissional deve ter controle tanto quanto de sua tradução:

Com o conceito de paratradução quero também exprimir o *habitus* (BORDIEU, 1997) do tradutor que o leva a tomar diferentes posicionamentos éticos, políticos, ideológicos, sociais e culturais face ao ato, de maneira alguma inocente, de traduzir. O *habitus*, este conjunto de disposições e de predisposições adquiridas e integradas pelo sujeito que traduz, permite esclarecer tão bem as escolhas de tradução no nível microtextual quanto o futuro dos textos traduzidos introduzidos e apresentados nas diferentes paratraduções. O tradutor, sujeito que traduz e

¹⁸ ...je dirais que la paratraduction est la zone de transition et de transaction de tout échange transculturel, le lieu décisif pour le succès ou l'échec de tout processus de médiation culturelle. D'un point de vue purement spatial, la paratraduction se situe dans la périphérie de tout texte à traduire ou de tout texte traduit car il s'agit d'un seuil, d'un vestibule, d'une zone indécise, d'une zone intermédiaire entre le dedans et le dehors, d'une frange, d'une marge entre traduction et hors-traduction. La paratraduction est toujours au seuil de la traduction, là où le traducteur est un agent de plus qui travaille dans:

- Un lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil de la traduction et d'une lecture plus pertinente du texte traduit,
- Un lieu où s'impose l'image et où se mêlent deux séries de codes: le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs de sens du texte traduit. (p. 293)

primeiro agente paratradutor, graças a suas próprias paratraduções e não àquelas realizadas por outros agentes intermediários, poderia dar provas de sua presença em cada uma de suas traduções desde seus limiares. (2010, p. 310)¹⁹.

É nessa perspectiva que o avanço dos estudos na área de paratradução vem contribuir para um maior reconhecimento do papel do (para)tradutor, simultaneamente, requerendo deste cada vez mais uma formação mais sólida, que ultrapassa os limites acadêmicos, mas que em muito pode e deve beneficiar-se dele: é a partir de uma maior *consciência* que se desconstroem os discursos (e realidades) que mantêm o tradutor em campo invisível, em “zona indecisa”. É por meio do diálogo entre teorias e práticas da tradução que essa consciência se desenvolve. Estamos ainda em um contexto em que, conforme diz o próprio Yuste Frías (2010, p. 311), “a multiplicidade de decisões a serem tomadas em uma transferência linguística e cultural continua a relegar a voz do melhor ou do mais prestigioso dos tradutores ao silêncio mais absoluto”²⁰.

Embora o autor afirme que no campo literário o tradutor tem o direito reservado de fiscalização sobre atividades que rondam títulos e imagens, com o intuito de chamar a atenção para um direito que deveria abarcar outras áreas, não necessariamente esse “poder” existe de forma que a voz do tradutor literário seja de fato ouvida. Outros interesses concorrem e objetivos comerciais (ou de qualquer outra ordem) podem passar por cima daqueles que de fato têm domínio sobre as estratégias mais adequadas de mediação. Isso implica que, da mesma forma, o tradutor, para operar *bem* numa perspectiva em que sua voz seja ouvida, deve se interessar de fato por questões que envolvem códigos sociais e aspectos publicitários das produções que traduz, que a integram também, mas que ficam à margem e, conseqüentemente, à margem de sua atuação, na medida em que os envolvidos

¹⁹ Par conséquent, avec le concept de paratraduction je veux aussi exprimer l’habitus (BOURDIEU, 1997) du traducteur qui le pousse à prendre différents positionnements éthiques, politiques, idéologiques, sociaux et culturels face à l’acte nullement innocent de traduire. L’habitus, cet ensemble de dispositions et de prédispositions acquises et intégrées par le sujet traduisant, permet d’éclairer aussi bien les choix de traduction au niveau microtextuel que le devenir des textes traduits introduits et présentés dans les différentes paratraductions. Le traducteur, sujet traduisant et premier agent paratraducteur, grâce à ses propres paratraductions et non pas à celles réalisées par d’autres agents intermédiaires, pourrait faire acte de présence dans chacune de ses traductions dès leurs seuils. (p. 310).

²⁰ La multiplicité des décisions à prendre dans un transfert linguistique et culturel continue à reléguer la voix du meilleur ou du plus prestigieux des traducteurs au silence le plus absolu. (p. 311).

em projetos de tradução o excluem de determinadas decisões, mas também na medida em que o tradutor se escusa de reivindicar sua voz “de direito”.

Os paratextos conferem a *Deaf Sentence* um viés estético fundamental, mas não puramente estético, ao introduzir o leitor ao texto principal de forma bastante visceral e intrigante. É com base nesse conceito que as próximas subseções serão analisadas, visto que Genette oferece uma obra de fôlego sobre o assunto, abrangendo os elementos (peritextos) que analisarei: título, dedicatória, epígrafe e capas²¹. Os agradecimentos do autor serão analisados a partir das informações apresentadas ao leitor. Junto à discussão dos paratextos, discuto suas respectivas paratraduções, com o objetivo de destacar sua importância para a “recepção” da obra, especialmente em relação a decisões sobre os títulos das traduções e a supressão de um paratexto (epígrafe), ou seja, de sua paratradução, em duas das traduções analisadas (brasileira e espanhola).

Um exemplo de epitexto de *Deaf Sentence* e sua tradução *Surdo Mundo* é a entrevista do tradutor Guilherme da Silva Braga à L&PM, que figura no site da editora. Esse paratexto não será analisado em uma seção específica, que leve em conta suas características formais, mas alguns de seus excertos já foram e ainda serão evocados neste trabalho em função de seu conteúdo, conforme a sua pertinência em relação ao assunto discutido nas diferentes seções e capítulos.

David Lodge faz uma dedicatória dirigida aos tradutores de seus livros, mas o público leitor também é atingido por esse gesto, assim como os editores das traduções. As particularidades desse paratexto requerem alguma reflexão sobre seus possíveis efeitos sobre os tradutores de *Deaf Sentence*, tradutores de um modo geral, leitores e editores. Restringindo-me aos tradutores do livro em questão, refiro-me à realização da paratradução de alguns dos já referidos paratextos do romance, atentando para o fato de que são grandes pistas para leitor e tradutor sobre o funcionamento da obra. O título coloca-se como um elemento nada trivial para o tradutor, além disso, a epígrafe também se coloca como um

²¹ Pretendo abordar outros elementos paratextuais, como as contracapas e as orelhas, em trabalhos futuros, assim como suas respectivas paratraduções, por também considerá-los pertinentes. Nesta pesquisa não foi possível debruçar-me sobre eles com a requerida atenção, de forma que me centrei nos demais elementos elencados.

desafio tradutório. Os agradecimentos, por sua vez, dão indícios do processo de escrita do romance.

Gostaria também de chamar a atenção para a visibilidade que o autor confere aos tradutores a partir de sua homenagem, além das possibilidades que se abrem à produção de paratextos nas traduções, especificamente, as notas do tradutor, ensejadas por elementos tanto textuais como paratextuais. As notas do tradutor serão discutidas em uma seção posterior. Não há notas no texto original, portanto, elas serão abordadas, sob diferentes perspectivas, em função de sua presença ou não em algumas traduções do romance (espanhol francês, português do Brasil e português de Portugal).

O próximo passo é apresentar, em seus pormenores, as peculiaridades dos elementos paratextuais de *Deaf Sentence* e suas paratraduções.

1.3.1 O título

Wie bitte?
Skazani na cisze

O quê?
Condenado ao silêncio

Genette atribui ao título considerável complexidade, e afirma que a titulologia [*titrologie*], disciplina que ele crê ter sido batizada por Claude Duchet, é a mais ativa de todas que se aplicam ao estudo dos paratextos. Um de seus fundadores é Leo H. Hoek, para quem, segundo o autor, o título tal como o conhecemos hoje é

de fato, pelo menos diante das intitulações antigas e clássicas, um objeto artificial, um artefato de recepção ou de comentário, imposto arbitrariamente pelos leitores, pelo público, pelos críticos, pelos livreiros, pelos bibliógrafos... e pelos titulólogos que somos, ou que nos acontece ser, sobre a massa gráfica e às vezes iconográfica de uma “página de rosto” ou de uma capa. (GENETTE, 2009, p. 55).

Imagino que a ideia de artificialidade trazida por Hoek se deve ao fato de que, nos tempos atuais, estamos diante de obras (objetos de consumo) que atendem a interesses

diversos, com ênfase, aos de editoras, que zelam pela recepção bem-sucedida de um “título” publicado e o título é um fator determinante (dentre outros) que permite circular (bem ou mal) uma obra.

Sobre o destinador do título, Genette pontua que esse não é necessariamente o seu produtor, no sentido de que se encontra na literatura casos em que o editor o cria, ou membros do círculo do autor o fazem, o que não o escusa de responsabilidade jurídica e pragmática sobre o título. Em todo caso, vale ressaltar que no caso de traduções, o autor pode estar envolvido ou não na tomada de decisão por um “novo título”, levada a cabo por um corpo editorial, assim como a participação do(s) tradutor(es) pode ser ampla, restrita, ou nem ocorrer.

Quanto ao “público” do título, o autor faz uma ampliação conceitual:

(...) segundo me parece, é uma entidade de direito mais vasta do que a soma de seus leitores, porque engloba, às vezes muito ativamente, pessoas que não o leem necessariamente, ou não o leem todo, mas que participam de sua difusão e, portanto, de sua “recepção”. (...) são, por exemplo, o editor, sua equipe de imprensa, os representantes, os livreiros, os críticos e resenhistas, e mesmo, e talvez sobretudo, os vendedores benevolentes ou involuntários de seu renome que somos todos num momento ou noutro: a todos esses, o texto do livro não é destinado necessariamente, não constitutivamente, porque seu papel, antes de tudo, num sentido amplo (mais forte), é midiático: fazer ler, sem nem sempre ter lido. O público comporta ainda uma categoria às vezes muito vasta: a dos clientes que não leem, ou não leem todo, o livro que compraram. O leitor (que em contrapartida nem sempre comprou), tal qual aquele visado pelo autor, é ao contrário e constitutivamente, por força da economia mais profunda do texto, uma pessoa que faz dele uma leitura integral (...). Assim definido, vê-se que o público ultrapassa amplamente e muitas vezes ativamente a soma dos leitores. (2009, p. 72).

Genette conclui que se o texto é dirigido aos leitores, o título é dirigido a um público muito maior, que o recebe e transmite, participando de sua circulação, dessa forma, para o autor, “se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação”. O autor faz um paralelo interessante com a noção de *público* de uma peça de teatro ou filme, que para ele também pode ser vista em sentido amplo: enquanto na literatura distingue-se público e leitores (e em outros termos, compradores e leitores), nas artes do espetáculo, num sentido restrito, o público é composto pelos receptores efetivos de uma maneira mais ativa do que na primeira, como “a soma das pessoas presentes, e,

portanto, em princípio, dos espectadores e/ou ouvintes – em princípio porque algumas das pessoas presentes podem estar ali apenas fisicamente e, por razões diversas, deixar de ver ou de escutar” (p. 71).

As funções do título são expostas por Genette conforme a formulação de Charles Grivel²²: 1. identificar a obra; 2. indicar seu conteúdo; 3. valorizá-lo. Segundo o autor, Leo Hoek²³ também segue essa base, definindo as funções do título como “conjunto de signos linguísticos [...] que podem figurar na abertura de um texto para designá-lo, para indicar seu conteúdo global e para atrair o público visado”.

Genette pondera que essas três funções não estão presentes, necessariamente, ao mesmo tempo, a primeira seria obrigatória, mas as demais facultativas: “a primeira pode ser cumprida por um título de significado mudo, em nada ‘indicativo do conteúdo’ (e ainda menos ‘atraente’)” (p. 73).

Podemos reconhecer as três funções inicialmente elencadas no título *Deaf Sentence* e, especialmente em relação ao conteúdo, vemos a ideia de ‘condenação à surdez’. Seu papel *sedutor*, como diz Genette, está no apelo subjetivo, no caso, de eventualmente provocar no leitor uma conexão com a expressão ‘*death sentence*’ (pena de morte). Num plano mais requintado de interpretação, temos a ideia expressa por ‘sentença surda’ ou ‘frase surda’ que integra o conteúdo, na forma das frases enunciadas por Desmond de forma “escondida”, como já descrevi na seção 1.1.

Surdo Mundo é o título do romance de David Lodge em português e, para esclarecer sua escolha, recorro aos comentários do próprio tradutor Guilherme da Silva Braga, em uma entrevista publicada no site da editora L&PM:

L&PM: O título original, *Deaf Sentence*, é um trocadilho de deaf (“surdo”) com death (“morte”). Como foi a escolha por *Surdo mundo*?

GSB: O título original do livro remete a *death sentence* – literalmente, “pena de morte”. Ao transformar *death* em *deaf*, o Lodge se sai com um título que poderíamos traduzir por “sentença de surdez” – com a palavra “sentença” mais uma vez empregada no

²² *Production de l’interêt romanesque* (1973).

²³ *La Marqué du titre* (1981).

sentido judicial do termo. A ideia é a de uma pessoa condenada não a morrer, mas a passar o resto da vida surda – exatamente a circunstância vivida por Desmond Bates, protagonista do romance. Então eu decidi que precisava de alguma referência à surdez – que afinal de contas é o tema central do livro – e também de um trocadilho para, de algum modo, perturbar o sentido habitual de algum lugar-comum, como o título original faz. *Surdo mundo* me pareceu ideal porque descreve exatamente o mundo em que o personagem Desmond Bates vive e se baseia no batidíssimo substantivo “surdo-mudo”. Apresentei a sugestão para o departamento editorial da L&PM e a idéia foi aprovada. Gostei. Acho *Surdo mundo* um título muito sonoro em português.

A solução encontrada dialoga com o título *Deaf Sentence* por dar corpo à ideia de condenação a uma vida de surdez, a um mundo surdo – o que remete ao universo do personagem central, Desmond Bates. Eis uma solução engenhosa para um trocadilho *deaf – death*, bastante desafiador. Um título como “Sentença de Surdez”, num primeiro momento poderia soar mais *fiel*, no entanto, não sobreviveria a uma análise mais aprofundada por não apresentar um jogo com a língua, o que o tradutor procurou manter em português. Exatamente por esse motivo, a expressão não produziria um efeito estético adequado, mas, possivelmente, causaria um estranhamento.

Esta tradução mais literal pode encontrar ecos na confusão frase/sentença/pena de surdez/morte, mas é vaga. É certo que a ideia de morte também não é recuperada de forma direta em *Surdo Mundo*, mas a ideia de morte é passada por “*sentence*”, o que em português coube a “mundo”, mundo esse que, dentro de suas limitações, condena o personagem, além de perturbar a palavra “surdo-mudo”, conforme o tradutor afirma na entrevista e já esclarecido na seção 1.2 deste trabalho. Alcança-se um efeito estético com essa paratradução. “Sentença Surda” ou “Frase Surda” correspondem à outra leitura possível do título *Deaf Sentence*, ao retomarem um recurso utilizado pelo autor ao longo do livro: algumas citações perturbadas pela troca de *death* por *deaf* aparecem no romance sem qualquer referência ao autor original, constituindo-se como verdadeiras *sentenças* ou *frases*

surdas. Essa leitura não é ensejada de forma direta pela solução *Surdo Mundo*, no entanto, podemos inferir que está contemplada pelo *universo surdo* do personagem.

1.3.2 A vida em surdina, La vida en sordina, La vie en sourdine “versus” Surdo Mundo

Tendo em vista a discussão da seção anterior e, especialmente, o fato de que o título de um texto é seu elemento paratextual mais importante e mais visível, constituindo, como observou Roland Barthes, uma espécie de “marca comercial” do texto (CEIA, s.d.)²⁴, sabemos também que a escolha do título ultrapassa o trabalho do tradutor: há um corpo editorial que toma decisões mediante sua percepção em relação à aceitação de uma nova obra, as quais são, portanto, bastantes ligadas ao marketing, tendo a obrigação de zelar por uma boa recepção por parte do leitor. Por vezes o tradutor pode interferir nesse processo, como foi o caso de *Surdo Mundo*, no entanto, devemos nos lembrar sempre de que isso não é regra.

Possivelmente, com o avanço e ampla divulgação dos estudos na área de paratradução iniciados pelos pesquisadores da Universidade de Vigo, as editoras podem vir a dar mais *voz* aos tradutores, para que opinem e participem de decisões sobre questões aparentemente externas ao texto, mas que são constitutivas dele, que estão à margem, mas que o cercam de forma entranhada, podendo ser consideradas verdadeiras entradas para o texto principal. Há (ou deveria haver) um diálogo necessário entre o título de um texto original e sua paratradução, e a partir do momento em que o tradutor não tem acesso a decisões que envolvem esse diálogo, algo pode se perder. No caso de *Surdo Mundo*, o título está intrinsecamente ligado ao romance como um todo, e a participação do tradutor mostrou-se fundamental. Isso não deve ser considerado exceção em meio a outras produções, literárias ou não. Há que se reconhecer que tudo que está em volta do texto o constitui, e que a tradução de paratextos requer atenção, e antes de tudo, requer a voz do tradutor.

²⁴ “Paratexto”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=351&Itemid=2.

Não tenho informações acerca das decisões sobre os títulos de *Deaf Sentence* em português de Portugal, espanhol e francês, portanto, seria irresponsável fazer afirmações sobre um possível consenso entre as editoras por esses títulos “em comum”. A primeira edição francesa foi publicada em 2008, mesmo ano de publicação da edição original. As primeiras edições portuguesa e espanhola foram publicadas em 2009 e 2010, respectivamente. *Surdo Mundo* foi publicado no Brasil em 2010.

No entanto, é pertinente a discussão da eficácia desses títulos outros que se comunicam entre si e comunicam de *outra forma* o que o título original diz. Assim como *Surdo Mundo* dialoga com o título original, *A vida em surdina*, *La vida en sordina* e *La vie en sourdine* também o fazem. Esses títulos retomam a ideia de viver uma vida ou um mundo condenado à surdez. Faz-se necessário verificar os sentidos de *surdina*, *sordina* e *sourdine*:

*Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Online*²⁵:

surdina *sf (ital sordina)* **1** Peça com que se enfraquecem os sons, nos instrumentos de corda. **2** Aparelho que se coloca no pavilhão de certos instrumentos de sopro, para abafar o som. **À surdina**: pela calada; sem ruído, sem sentir.

*Diccionario de la Lengua Española - 22ª. edición - Real Academia Española [online]*²⁶:

sordina.

- 1.** f. Pieza pequeña que se ajusta por la parte superior del puente a los instrumentos de arco y cuerda para disminuir la intensidad y variar el timbre del sonido.
 - 2.** f. Pieza que para el mismo fin se pone en otros instrumentos.
 - 3.** f. Registro en los órganos y pianos, con que se produce el mismo efecto.
 - 4.** f. Muelle que sirve en los relojes de repetición para impedir que suene la campana o el timbre.
- a la ~. 1.** loc. adv. Silenciosamente, sin estrépito y con disimulo.

²⁵ Fonte:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=surdina>>
Acesso em: 10 jul. 2013.

²⁶ Fonte: <<http://www.rae.es/drae/>> e <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=sordina>> Acesso em: 10 jul. 2013.

*Dictionnaire de l'Académie française, 8th Edition (1932-5) [online]*²⁷:

SOURDINE. N f. Appareil qui est fixé ou qu'on adapte à certains instruments de musique, pour en affaiblir le son. *Il faut mettre une sourdine dans cette trompette. Il y a des airs qu'on fait jouer aux violons avec des sourdines, en sourdine. Il ne faut pas quitter la sourdine au piano pour jouer ce passage.*

Fig., *Mettre une soudine à...* Diminuer, atténuer, calmer. *Il faut mettre une sourdine à votre enthousiasme, à votre allégresse.*

Fig., EN SOURDINE, loc. adv. Sans bruit, secrètement. *Il s'est marié en sourdine. Négocier une affaire en sourdine.*

Podemos observar que as entradas dos verbetes convergem, e podemos resgatar nos títulos traduzidos a ideia de som enfraquecido e de algo feito às escondidas – que remetem à surdez do personagem e à ideia de ‘frase surda’ (*secreta, calada, sem ruído*), respectivamente.

A ideia de *sentence* dá lugar a uma readequação do jogo de linguagem propiciado pelo título original nessas outras línguas, as quais funcionam igualmente como uma surdina musical, ajustando cada uma para si uma nova relação: vida – surdina, revelando um cuidado estético diante dos “limites” impostos pelo título original. Cada língua, a seu modo, comunica o que é exprimido pelo título *Deaf Sentence*: “vida” representa a ideia de condenação. “Vida” está em oposição à morte, num sentido literal, mas está em harmonia com a ideia de morte, ao fazer par com “em surdina”. A surdina coloca os limites à vida, que se torna uma condenação, uma prisão.

1.3.3 A dedicatória aos tradutores

A dedicatória, segundo Genette (2009), diz respeito a duas práticas que prestam “uma homenagem numa obra, a uma pessoa, a um grupo real ou ideal, ou a alguma entidade de outro tipo” (p. 109). Uma se refere à realidade material de um exemplar singular, a outra é simbólica, referindo-se à realidade ideal da própria obra. Seu lugar canônico desde o século XVI, de acordo com o autor, é o começo do livro, mais precisamente, nos tempos atuais, na primeira página ímpar depois da página de rosto. Genette classifica os homenageados entre privados e públicos:

²⁷ Fonte: < <http://artflsrv01.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicollook.pl?strippedhw=sourdine> > Acesso em: 10 jul. 2013.

Entendo por dedicatário privado uma pessoa, conhecida ou não do público, a quem uma obra é dedicada em nome de uma relação pessoal: de amigo, de família ou outra. (...) O dedicatário público é uma pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através de sua dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra. (...) Evidentemente, os dois tipos de relação não são mutuamente exclusivos, visto que o autor pode ter uma relação privada com um dedicatário público. (GENETTE, 2009, p. 120-121).

Outra observação do autor sobre esse elemento paratextual é bastante pertinente e será levada em conta nas análises (grifos meus):

Qualquer que seja a dedicatória oficial, *sempre existe uma ambiguidade na destinação de uma dedicatória de obra, que sempre tem em vista pelo menos dois destinatários: o dedicatário, é claro, mas também o leitor, já que se trata de um ato público no qual o leitor é de algum modo chamado a testemunhar*. Tipicamente performativa, (...), pois constitui por si só o ato que se supõe descrever, a fórmula, portanto, não é apenas ‘Dedico este livro a Fulano’ (isto é: ‘Digo a Fulano que lhe dedico este livro), mas também e às vezes muito mais: ‘Digo ao leitor que dedico este livro a Fulano’. Mas, por isso, igualmente: ‘Digo a Fulano que digo ao leitor que dedico este livro a Fulano (em outras palavras: ‘Digo a fulano que lhe faço uma dedicatória pública) (...) – até o infinito, é claro. (...) A dedicatória sempre depende da demonstração, da ostentação, da exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário (...). (2009, p. 123).

Observemos a dedicatória de David Lodge em *Deaf Sentence* e em *Surdo Mundo*:

Dedication

Conscious that this novel, from its English title onwards, presents special problems for translators, I dedicate it to all those who, over many years, have applied their skills to the translation of my work into various languages, and especially to some who have become personal friends: Marc Amfreville, Mary Gislou and Rosetta Pallazzi, Maurice and Yvonne Couturier, Armand Eloi and Beatrice Hammer, Luo Yirong, Suzanne Mayoux, Renate Orth-Guttmann, and Susumu Takagi.

D.L.

Dedicatória

Ciente de que este romance, do título inglês em diante, apresenta problemas especiais aos tradutores, dedico-o

para todos aqueles que ao longo dos anos empregaram seu talento na tradução das minhas obras para as mais diversas línguas, e em especial para aqueles que se tornaram meus amigos pessoais: Marc Amfreville, Mary Gislou e Rosetta Pallazi, Maurice e Yvonne Couturier, Armand Eloi e Beatrice Hammer, Luo Yirong, Suzanne Mayoux, Renate Orth-Guttmann e Susumu Tagaki.

D.L.

A dedicatória de David Lodge está situada no começo da obra, conforme descrito por Genette sobre os costumes atuais do espaço ocupado por esse paratexto, e é outro aspecto intrínseco ao romance aqui analisado: o autor reconhece e valoriza o tradutor. Ainda que “restringa” suas palavras àqueles que traduziram suas obras –, temos que considerar a ambiguidade do seu gesto – num segundo plano podemos interpretar essa mensagem como uma homenagem aos tradutores em geral. Podemos imaginar que efeitos ela teve sobre os tradutores quando tiveram contato com *Deaf Sentence* pela primeira vez: um elogio e uma proposta de desafio, a um só tempo! Podemos também imaginar que efeitos isso pode causar no leitor, “testemunha” do ato performativo do autor. De pronto, lhe é chamada a atenção para os problemas de tradução: para além de uma informação, vemos indícios de algo muito relevante para a leitura.

A dedicatória apresenta uma pluralidade de sentidos possíveis: de um lado tradutores são homenageados e desafiados, de outro, o leitor deve ficar atento ao que está prestes a ler, este também é desafiado, ainda que de forma sutil. E o editor também foi leitor do gesto do autor. A dedicatória tem repercussões distintas, em diferentes tempos e sobre diferentes leitores.

O leitor do texto original fica ciente da homenagem aos tradutores e de que o livro apresenta *special problems for translators*, e se for atento (e curioso!), poderá, durante a leitura, imaginar como os jogos de linguagem criados pelo autor poderiam (ou não) ser vertidos em outras línguas, que por ventura conheça. Poderá, em meio a essas possíveis reflexões, questionar sobre o que poderia ou não ser traduzido, ainda que pautado por ideias do senso comum sobre a tradução.

Outra nuance da dedicatória é a menção mais direta aos tradutores que se tornaram amigos do autor, mais afetiva, revelando uma boa relação entre o autor e os tradutores, algo não muito comum no mercado editorial, ao menos não muito alardeado. Esse aspecto da dedicatória afasta a relação autor – tradutor de concepções conservadoras da tradução, que colocam o tradutor à sombra e o autor como intocável, em um patamar superior. Estamos diante de autor e tradutores dividindo o palco. David Lodge amarra os elementos paratextuais de forma tão entranhada ao conteúdo do livro que a tradução é posta em evidência de forma implacável, e a dedicatória é a expressão da importante relação entre autor e (seus) tradutores. Os homenageados são privados, mas a dedicatória expressa uma relação de ordem pública, artística e política, vale dizer, ao conferir visibilidade ao tradutor.

Os editores de traduções também são impactados por esse gesto: o reconhecimento da importância da tradução para a recepção de obras literárias é primordial para eles e demais profissionais envolvidos na cadeia de produção e publicação de um livro traduzido.

Quanto ao impacto da dedicatória sobre os leitores, Guilherme da Silva Braga, tradutor de *Surdo Mundo*, em entrevista à editora L&PM (2010), disse (grifos meus):

“Antes de mais nada, devo dizer que achei louvável essa idéia do Lodge de dedicar *Surdo Mundo* aos tradutores dele. Foi uma forma muito elegante de trazer ao conhecimento dos leitores um pouquinho mais sobre o que está por trás do livro que têm em mãos e sobre a importância da tradução para a leitura e a recepção de obras literárias. **Infelizmente, parece-me que tem gente demais procurando erros em legendas e traduções, enquanto são poucas as pessoas que se preocupam em memorizar o nome dos tradutores que apreciam para ler traduções boas sempre que possível.** Mas todo leitor que se preza deveria adotar este último hábito: o resultado não é outro senão uma experiência de leitura cada vez mais gratificante.”

A fala do tradutor traz elementos interessantes, sua afirmação sobre haver “gente demais procurando erros em legendas e traduções” não é feita sem razão. Pelo contrário. Para quem não está familiarizado com a área, a noção de tradução muitas vezes se resume aos filmes e à literatura: são as primeiras “imagens” ou “associações” feitas quando se fala sobre o assunto informalmente.

A crítica às legendas, de fato, pode ser feita muito *facilmente* por qualquer um. De acordo com Carolina Alfaro de Carvalho (2005):

... a tradução na forma de legendas não possui autonomia – o material audiovisual original sempre a acompanha. Além disso, ela está sempre visível e é notoriamente uma interferência – secundária e ancilar – sobre o produto de interesse do público. (p. 144).

Segundo a autora, Díaz Cintas chama a legendagem de *tradução vulnerável*, nomenclatura que cai bem, pois reflete particularidades desse tipo de tradução:

[o] TM [texto-meta] não só deve se adequar às numerosas limitações impostas pelo meio [...] como também deve se submeter ao escrutínio comparativo e avaliativo de um público que, como regra geral, tende a ter um conhecimento (variável e discutível) das línguas em contraste [...]. (Díaz Cintas, 1997, p. 218 *apud* Carvalho, 2005, p. 144).

A legendagem é uma tradução passível de cotejo informal e não especializado “imediatos”, seja no cinema, seja no conforto do sofá. Essa tarefa torna-se diversão para muitas pessoas, que sem o conhecimento dos procedimentos técnicos²⁸ que envolvem esse tipo de tradução intersemiótica, costumam tecer seus comentários rechaçando erros, muitos dos quais não o são necessariamente. Trata-se de um mecanismo de críticas infundadas, conforme a constatação de Carvalho:

Naturalmente, a medida em que o público compreenderá o texto na língua original dependerá de diversos fatores, a começar por qual é a língua original. (...) ainda que para a maioria dos espectadores a compreensão fique restrita a palavras soltas e frases simples, a comparação entre o texto das legendas e os enunciados ouvidos é praticamente inevitável. Como também destaca Díaz Cintas, a presença do áudio em língua estrangeira associada à segmentação e à sincronia das legendas facilita o contraste entre ambos. Isso torna a legendagem vulnerável não só à avaliação de observadores críticos e com conhecimentos suficientes para julgar um tipo de tradução tão peculiar, mas sobretudo à opinião do público, geralmente pertencente à elite cultural que tem acesso a salas de

²⁸ Os tradutores não têm qualquer influência sobre convenções e normas adotadas por distribuidoras, laboratórios de cinema, produtoras de VHS [hoje obsoletos] e DVD, e canais de televisão. Exemplos: tamanho de fonte usada; a cor, o contorno e o sombreado da fonte; intervalo entre legendas; tempo mínimo e máximo de duração; segmentação das legendas. Mas nem sempre as normas são explícitas ou detalhadas. (2005, p. 112-114; 127).

cinema, locadoras de VHS e DVD e canais de televisão por assinatura. O público, por partilhar do senso comum no que se refere às noções de língua e tradução, vendo a primeira como mera nomenclatura e a segunda como simples transferência, sente-se ainda mais indignado ao detectar algum “erro” de tradução. (...) Díaz Cintas comenta que a brevidade e a efemeridade das legendas são sua única vantagem, pois o espectador tem muito pouco tempo para dedicar maior atenção ao texto. (2005, p. 144-145).

As condições de trabalho do tradutor e a “linha de produção” que envolvem a legendagem não são levadas em conta pelos ávidos “críticos”, nem poderiam: muitas vezes o julgamento é o riso que desdenha algo que não se sabe como funciona. O fardo é do tradutor. Mas os erros reais não necessariamente podem ser atribuídos a ele. No artigo *Erros de tradução nas legendas de canais pagos*, a autora afirma:

E, se bem o tradutor que cometeu os erros tem uma parcela de culpa, no contexto do serviço o responsável é o cliente (o canal, a distribuidora, a produtora), pois foi ele que selecionou o tradutor, avaliou o serviço, comprou os direitos autorais e assumiu a responsabilidade por aquela exibição. Críticas pouco fundamentadas e mal direcionadas podem, no máximo, causar graça, mas dificilmente ajudarão a melhorar a qualidade das traduções.

Para fundamentar bem a reclamação, é preciso tomar nota de onde e quando aquele programa foi exibido (um mesmo material recebe várias traduções diferentes, dependendo da produtora contratada e do detentor dos direitos autorais, de modo que a tradução para o cinema será diferente da tradução para o DVD, o VHS e a TV, na maioria das vezes realizada por pessoas diferentes), reparar bem no contexto (as imagens, a cena, o que está acontecendo além daquela frase em particular) e levar em consideração que a legendagem *não* corresponde à tradução integral dos diálogos do filme. É uma adaptação desses diálogos para um formato muito específico, que permite ao espectador acompanhar o programa com som original, ler a tradução e ainda assim entender o que está acontecendo e curtir o programa -- o que não é nada trivial. (CARVALHO, 2007).

Essas são informações sobre as quais o público tem pouco ou nenhum acesso. Se de um lado o público consumidor ri dos “erros”, de outro, os tradutores riem das críticas rasas e sem fundamento. Mas ninguém sai ganhando com a manutenção dessa polarização de visões sobre as legendas.

Pressuponho que as outras traduções a que o tradutor de *Surdo Mundo* se refere como alvos de quem procura erros são as do campo literário, mas ainda que não seja apenas

esse o escopo, não é raro ver comentários desmerecendo traduções em veículos de comunicação de grande circulação. Tradutores literários são de fato expostos a críticas sensacionalistas, muitas vezes infundadas, por parte de jornalistas (ou outros profissionais) com pouco conhecimento para julgar traduções.

Creio que esse seja o ponto em comum com a legendagem: a possibilidade irremediável de julgamento de uma tradução a partir do senso comum. Isso é visível sempre que os críticos fazem generalizações acerca da qualidade de uma tradução literária sem ao menos comparar original e tradução, ou diferentes traduções de uma mesma obra (quando possível). Ou seja, as conclusões são formuladas a partir das impressões e interpretações do contato com uma tradução específica apenas. O desenrolar dessas críticas pode ser positivo e diplomático, mas também pode se tornar palco para ofensas pessoais. Não é o caso de pressupor que todas as traduções sejam boas, em nenhum dos campos, mas de ponderar *como* um crítico fala sobre determinada tradução²⁹.

O costume de conhecer o trabalho de alguns tradutores, por outro lado, não é uma prática comum, e o tradutor de *Surdo Mundo* chama a atenção para o quanto pode ser bom o hábito de observarmos mais os nomes dos tradutores que lemos. David Lodge, indubitavelmente, tomou uma atitude que favorece uma maior visibilidade ao tradutor. Resta ao leitor *ouvir* a mensagem, seja este o leitor do original ou da tradução. Aos leitores das traduções de *Deaf Sentence* fica também a ciência dos desafios de tradução, e também lhes é feito o desafio de entrar nos *jogos* propostos pelo tradutor, na sua língua, ou em entremeios das línguas, a depender de como os jogos foram manipulados pelos tradutores em diferentes línguas.

De um modo geral, as reflexões que embasam esta seção e o “desvio” para algumas questões que envolvem a legendagem partem da necessidade de se refletir sobre o estabelecimento de um diálogo contínuo entre os profissionais envolvidos em projetos de tradução. Considero o paralelo com a legendagem, ainda que o tenha feito em linhas muito gerais, relevante para pensarmos a noção de espaços ocupados pelo tradutor em processos de paratradução, dos quais o tradutor de obras literárias pode ver-se desligado com

²⁹ Passo ao largo de uma discussão teórica mais aprofundada sobre a crítica da tradução literária no Brasil por considerar que o foco desta seção é trazer à baila os discursos oriundos do senso comum sobre a tradução, com o intuito de relacioná-la ao reconhecimento da importância da tradução por parte dos leitores.

frequência. Ao mesmo tempo, o tradutor de legendas é totalmente desligado de decisões que envolvem títulos de filmes. As negociações entre distribuidores e produtores são pautadas por questões de direitos autorais, dentre outros interesses, além disso, a área de marketing segue orientações que simplesmente não consideram as escolhas de títulos como da alçada de tradutores. Se não é “logisticamente viável” que o tradutor de cada filme traduzido pela primeira vez seja ouvido pela área que decide seu “nome comercial”, ao menos o grupo deveria ser encabeçado por um tradutor.

O desafio dos profissionais envolvidos na área de tradução, de um modo geral, é afinar cada vez mais o relacionamento entre os membros de equipes de projetos de tradução, para que a qualidade seja alcançada de forma efetiva. Uma tradução insatisfatória pode ser sinal de que há ruídos no planejamento da “linha de produção”, indicativos de que o tradutor não fez um bom trabalho, de fato, mas, principalmente, de que os demais envolvidos também não o fizeram. Selecionar bem um tradutor e estabelecer condições e prazos adequados para a conclusão da tradução são fatores cruciais para se atingir bons resultados.

1.3.4 As definições de *sentence*

Genette (2009) explica que “epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” e que a epígrafe exerce “uma função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto, mas do *título*” e nessa linha, sua prática “impõe-se quase desde o tempo em que o próprio título é constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformidade paródica (...)” (p. 141). Segundo o autor, ela seria enigmática, esclarecendo-se, ou confirmando-se, apenas a partir da leitura integral do texto.

O romance original traz, na página seguinte à dedicatória, a definição dicionarizada de *sentence*, que podemos considerar como uma epígrafe – sua caracterização é tal como Genette aponta. Curiosamente, nas edições brasileira e espanhola a definição não aparece. Entrei em contato com a L&PM Editores e com a Editorial Anagrama, solicitando esclarecimentos, tomando como certo que se tratava de um erro, por julgar que a supressão

dessa informação do original pudesse ser algo, mais do que improvável, impossível, no caso de *Deaf Sentence*, embora não se possa dizer que supressões não ocorram, de forma criteriosa ou não, com frequência no mercado editorial.

Recebi um atencioso retorno da editora Teresa Ariño, da Anagrama³⁰, explicando que houve uma decisão, em comum acordo com o autor, pela eliminação do verbete, diante da impossibilidade de se traduzir o título, muito engenhoso em inglês. A justificativa é que por não aparecer no título da tradução, não haveria muito sentido em mantê-lo. Portanto, não foi um erro, mas uma decisão, à primeira vista, inusitada. O tradutor de *Surdo Mundo* também esclareceu a supressão em sua tradução:

A supressão do verbete foi intencional. Como a palavra "sentença" não aparece no título, não haveria motivo para incluir o verbete na tradução (o que ele estaria fazendo lá? Que relação teria com o livro?).

É preciso atentar para esta decisão em *La vida en sordina* e *Surdo Mundo*, pois ela tem impacto na análise deste aspecto paratextual, que reverbera em outros, incluindo o conteúdo do livro propriamente dito. De provável erro crasso, a *questionável ausência* do verbete torna-se uma *eliminação sumária*, remetendo à confirmação da ideia de autonomia da tradução em relação ao original, que lhe arranca uma parte porque – julga-se – ela não faria sentido para o leitor da tradução. O título mudou, a epígrafe, supostamente, não explicaria nada.

Ainda assim, fica uma lacuna, não podemos negar, mas é preciso compreender que a eliminação é bastante justificável, na medida em que seria uma pista sobre o título, que se desmaterializou, tomando novas formas. É pertinente pensarmos os efeitos dessas diferentes decisões sobre o leitor.

Lanço mão de minha experiência pessoal de leitura para iniciar essa reflexão: li *Surdo Mundo* muito antes de ter contato com o original na íntegra, e com as demais traduções analisadas. Quando finalmente tive em mãos o livro original, o verbete saltou-me

³⁰Resposta de Teresa Arriño, editora da Anagrama: *El lema inicial del libro (el significado de sentence) fue eliminado, de acuerdo con el autor, ante la imposibilidad de traducir el título, muy ocurrenente en inglés. La palabra sentence (frase y sentencia "judicial") ya no aparecía en el título y no tenía mucho sentido mantener el lema. No es un error ni se corrigió en ediciones sucesivas.*

aos olhos e fiquei bastante intrigada com a ausência, com a *falta*, com a possibilidade de *erro* editorial. Não me recordo se cogitei ter sido proposital, mas, em linhas gerais, pareceu-me uma “perda imensa” para a edição brasileira. No entanto, também me recordo de não ter sentido “falta de nada” quando da primeira leitura.

Digamos que o verbete *sentence* funciona como uma *nota do autor*, porém, maleável, passível de interferências de editores e tradutores. Seu funcionamento é como o de uma nota do tradutor. Poderia estar presente, poderia não estar, dificilmente pode-se argumentar totalmente contra ou a favor de uma nota do tradutor. São subjetividades em jogo. Nesse sentido, nada poderia ser mais avesso à intocabilidade do original do que essa possibilidade de eliminar uma informação que, supostamente, só tem razão de existir em função do título original. Podemos, conseqüentemente, questionar sua manutenção nas demais traduções analisadas.

As edições portuguesa e francesa apresentam o verbete acompanhado de notas do tradutor, o que nos permite tecer alguns comentários em função das informações transmitidas ao leitor. Por outro lado, podemos avaliar os possíveis efeitos de sua ausência nas demais traduções aqui analisadas.

David Lodge não apresenta todas as entradas do verbete, notamos que ele seleciona algumas definições que, podemos inferir, seriam as mais pertinentes para a compreensão do título e leitura do livro. Esta marca é mais uma pista do autor sobre o livro que o leitor tem em mãos.

Sentence *noun*. Middle English [Old French from Latin *sentential* mental feeling, opinion, philosophical judgement, from *sentire* feel] **1**. Way of thinking, opinion, mind... **2b**. The declaration in a criminal court of the punishment imposed on a person pleading guilty or found guilty... **5**. A pithy or memorable saying, a maxim, an aphorism ... **7** ... A piece of writing or speech between two full stops or equivalent pauses.

The New Shorter Oxford English Dictionary (p. 1)

Podemos observar que a seleção de entradas do verbete abarca os sentidos de *sentence* presentes no título, “sentença de surdez” (que dialoga com “pena de morte”) e

“frase surda”. Outros sentidos, escondidos à primeira vista, desdobram-se no conteúdo do romance, proporcionado um diálogo entre título, dedicatória, epígrafe e conteúdo. As fronteiras entre texto e paratexto tornam-se quase invisíveis: *Deaf Sentence* e *sentence* estão no texto base, literalmente. A apresentação do verbete ao leitor é bastante significativa, revelando a *acuidade* do autor no manejo estético de sua obra.

A ideia de julgamento e condenação (por um crime) é a acepção que se liga ao universo surdo do personagem: Desmond está condenado à surdez, conforme a análise da seção referente ao título. As entradas ‘sentimento’, ‘opinião’, ‘juízo filosófico’ ou ‘crítica filosófica’, por exemplo, podem remeter às reflexões e sentimentos do personagem sobre a surdez, juntamente às ideias de ‘provérbio’, ‘máxima’ e ‘aforismo’, bastantes exploradas, especialmente, de forma “escondida”, a partir das citações que trocam *death* por *deaf*, sem qualquer menção ao autor ou à forma original da citação. São as “frases surdas” que se entrelaçam ao discurso do personagem sem que nos demos conta de sua presença *facilmente*. Essas acepções também poderiam englobar os excertos de poemas, músicas e obras claramente referenciados. O leitor é explicitamente convidado a observar as *sentences* do livro que contêm o par *death – deaf*.

No entanto, ‘sentença’ do português de Portugal e ‘sentence’ do francês não dialogam de forma direta com seus respectivos títulos: *A vida em surdina* e *La vie em sourdine*. O diálogo entre título, dedicatória, epígrafe e conteúdo é estabelecido pelas notas dos tradutores nessas traduções.

Na edição portuguesa observam-se alterações na organização formal do verbete e a obra de referência não é mencionada, o que deixa uma lacuna. A seleção do autor se apaga pela numeração exata de 1 a 4, dando a impressão de que estaríamos diante da totalidade de entradas do verbete do original:

Sentença s.f. (Do latim, *sententia* – impressão intelectual, opinião, juízo filosófico, de *sentire*, sentir) 1. parecer, opinião, pensamento moral; 2. DIREITO julgamento pronunciado por um juiz ou tribunal, impondo uma pena a uma pessoa que se deu como culpada ou foi tida como culpada de um crime; 3. provérbio, máxima, aforismo; 4. Resolução inabalável. (p. 7)

A nota da tradutora esclarece que a definição foi incluída pelo autor no original – possivelmente para não deixar dúvidas a respeito da inserção do verbete, que poderia ser interpretada pelo leitor como sendo uma informação oriunda da tradutora, ou dos editores, embora, se fosse o caso, viesse devidamente identificada como tal. No entanto, não podemos supor que os leitores sejam familiarizados com o funcionamento dos paratextos, o que pode justificar a ênfase da tradutora para uma informação que já estava presente ao leitor. Ainda assim, essa observação de Tânia Ganho deixa uma impressão de redundância. Em seguida, a tradutora *explica* o título original e entrega ao leitor o trocadilho produzido pelo autor “ao longo de todo o livro” entre *death*, *dead* e *deaf*, sem, no entanto, mencionar a importante ideia de sentença jurídica, de pena de morte, ou seja, de “sentença de surdez” que compõe o título:

1. Em inglês, *sentence* pode também significar «frase», definição que o autor inclui no original. O título *Deaf Sentence* poderia, por conseguinte, ser traduzido literalmente como «sentença surda» ou «frase surda». Ao longo de todo o livro, David Lodge faz jogos com as palavras *death* («morte») ou *dead* («morto») e *deaf* («surdo»), que para um deficiente auditivo soam quase iguais. (*N. da T.*). (p. 7)

A edição francesa mantém na paratradução a estrutura das definições do verbete no original e a nota, além de entregar o jogo entre *deaf* e *death*, afirma que ele é *intraduzível em francês*. O título é explicado a partir da ideia de sentença jurídica. Temos ainda o aviso de que todas as notas são dos tradutores e que a quase homofonia será retranscrita como tal aparece no texto. Podemos observar aqui uma renúncia à tradução, a partir do reconhecimento de que estamos diante de elementos *intraduzíveis*.

Sentence : substantif, moyen anglais [vieux français du latin *sententia*, *sentiment mental*, *opinion*, *jugement philosophique*, de *sentire*, *sentir*] 1. Façon de penser, *opinion*, *point de vue*... 2b. Déclaration dans une cour de justice criminelle du châtiment imposé à une personne plaidant coupable ou déclarée coupable... 5. Expression mémorable et concise, maxime, aphorisme... 7.

Fragment d'écriture ou de discours entre deux points ou pauses équivalentes.

The New Shorter Oxford English Dictionary

1. Le titre anglais du roman *Deaf Sentence* signifie littéralement : « sentence de surdité », et joue sur la quasi-homophonie de *deaf* (« sourd ») et *death* (« mort »). Intraduisible en français cette homophonie est retranscrite telle quelle dans le texte. (*Tout les notes son des traducteurs.*). (p. 7)

O outro lado da moeda sobre a eliminação do verbete: se a definição de *sentence* estivesse presente nas edições brasileira e espanhola, o diálogo com o título também não se estabeleceria (de forma direta). Mas fato é que a ausência da definição de *sentence* nessas traduções pode representar uma quebra estética e uma quebra do elo entre as pistas para a apreensão do romance concedidas pelo autor – supondo que sejam pistas de fato, como os demais paratextos analisados também seriam. Temos aqui um aspecto que julgo negativo, por enxergar uma ligação mais forte entre o texto eliminado e outros aspectos da obra, para além do título. Mas são interpretações, e essas diferentes formas de olhar para a ausência do verbete podem coexistir. A presença do verbete desencadeou, nas traduções portuguesa e francesa, uma ampliação dos dizeres sobre o título original, mas numa medida comparável a *spoilers*. Fato é que, com ou sem a presença do verbete, admitiu-se a *intraduzibilidade* do título *Deaf Sentence* e, por conseguinte, de elementos constitutivos do romance.

Se por um lado houve concordância do autor em favor da eliminação do verbete da edição espanhola, por outro, o tradutor Jaime Zulaika foi “traído” por esse procedimento: a menção ao jogo *deaf – death* é feita em outro contexto pelo tradutor, de forma similar às feitas por Tânia Ganho e Yvonne e Maurice Couturier nas notas originadas do verbete. Mas *sentence* é, de fato, apagado em *La vida en sordina*. A passagem em questão é a primeira no romance a suscitar o jogo *deaf – death – dead*, não por conta de uma citação, como ocorrerá em outros casos, mas por conta da percepção de Desmond de sua dificuldade em distinguir as palavras:

Trecho original:

Often only the context allows me to distinguish between ‘deaf’ and ‘death’ or ‘dead’, and sometimes the words seem interchangeable (p. 19).

Trecho da tradução espanhola:

A menudo sólo el contexto me permite distinguir entre «sordo» e «muerte» o «muerto»,⁽¹⁾ y a veces las palabras parecen intercambiables. (p. 29).

Nota do tradutor:

1. Sordo en inglés es *deaf*, muerte es *death* y muerto *dead*, es decir, sonidos muy similares. El autor juega con estas similitudes a lo largo de todo el libro. (*N. del T.*). (p. 29)

Ocorreu-me, ao fim desta seção, que a epígrafe poderia não ter sido silenciada ou mantida conforme o original nas traduções de *Deaf Sentence* analisadas. Poderiam autor, editores e tradutores terem pensado em definições que pudessem integrar as traduções, fazendo alguma referência aos títulos escolhidos e mantendo a noção de *pista* para o leitor. Ao que me parece, os verbetes *surdina*, *sordina* e *sourdine* (a que inclusive já recorri na seção 1.3.2 deste trabalho) poderiam figurar nas traduções portuguesa, espanhola e francesa, respectivamente, induzindo efeitos similares aos produzidos pelo verbe *sentence* no original. No caso de *Surdo Mundo*, no entanto, as possibilidades me escapam: definir ‘surdo’ ou ‘mundo’ não bastaria, aparentemente. Nesse sentido, a ausência da epígrafe na tradução brasileira se justifica de maneira coerente.

1.3.5 Os agradecimentos

Os agradecimentos, situados ao final de *Deaf Sentence*, compõem um paratexto que apresenta algumas obras consultadas pelo autor durante o processo de escrita do romance, dentre outras informações:

ACKNOWLEDGEMENTS³¹

The narrator's deafness and his Dad have their sources in my own experience, but the other characters in this novel are fictional creations, as is the nameless northern city where most of the story is set, and its university. The only source for Alex Loom's PhD topic, apart from my own imagination, is an article by Charles E. Osgood, 'Some effects of Motivation on Style of Encoding... based on research using samples of suicide and pseudicide notes', in Thomas Sebeok ed., *Style in Language* (1960). I read that book more than forty years ago in preparation for writing my first work of academic criticism, *Language of Fiction* (1966), where it is mentioned in a foot-note. I did not cite Osgood's article, which was irrelevant to my subject, but it must have struck me an idea capable of fictional development because it stayed half-buried in my memory, and with this novel its time had come. When I was about halfway through writing *Deaf Sentence* I heard by chance of a doctoral dissertation in progress applying linguistic analysis to suicide notes, and learned that other linguists are currently engaged in research and publication on the same subject. To avoid any confusion between my fiction and fact I deliberately avoided acquainting myself with any of this work or its authors. The character of Alex and her observations regarding suicide notes are entirely invented.

The brief quotations from suicide notes in chapter 7 are, however, taken from a documentary source, Udo Grashoff's anthology *Let Me Finis* (Headline Review, 2006). Other publications I have found useful in writing this novel include the following: J. L. Austin, *How To Do Things With Words* (2nd edition, 1962); John Carey, ed. *The Faber Book of Science* (for the passage by Bruce Frederick Cummings quoted in chapter 19); Jean François Chabrun, *Goya* (1965); Malcolm Coulthard, *Introduction to Discourse Analysis* (1977); Peter French, 'Mr Akbar's nearest ear versus the Lombard Reflex' in *Forensic Linguistics* (vol.5, no. 1, 1998); Brian Grant, ed, *The Quiet Ear: Deafness in Literature, an anthology* (1987); Peter Grundy, *Doing Pragmatics* (2000); Neil Mercer, *Words & Minds* (2000); Peter Roach, *English Phonetics and Phonology* (3rd edn. 2000); Thayer's *Life of Beethoven*, edited and revised by Elliot Forbes, (1964); Michael Stubbs, *Discourse Analysis* (1983) and *Text and Corpus Analysis* (1966); Antonina Vallentin, *This I saw: the Life and Times of Goya* (1951).

I am very grateful to Charles Owen and Vijay Raichura for information and advice concerning linguistic and medical aspects of the novel respectively, and to several others for their notes and comments on various drafts: Bernard Bergonzi, Tony Lacey, Julia Lodge, Alison Lurie, Geoff Mullingan, Johnny Pegg, Tom Rosenthal, Mike Shaw, Paul Slovak and, as always, my wife Mary. And thanks to my grand-daughter Fiona for a pun on Marks & Spencer.

D.L.

³¹ A tradução dos agradecimentos de *Surdo Mundo* foi transcrita no Anexo 3 deste trabalho.

September, 2007

Primeiramente, o autor afirma que sua própria experiência foi inspiração para o personagem e esclarece que alguns locais são fictícios. Em seguida, ele faz um longo esclarecimento sobre as fontes para a temática do suicídio, abordada em alguns momentos no livro, quando o personagem Desmond orienta (sem querer, mas com uma ponta de interesse) a pesquisa de Alex. Isso se deve pelo desejo de não ver sua ficção confundida com pesquisas atuais sobre o assunto. Ele informa que evitou qualquer contato com elas.

Lodge passa então a elencar outras obras consultadas, dentre as quais nota-se a presença de textos sobre linguística, surdez, arte (Goya) e música (Beethoven). Há uma passagem no livro em que o personagem se identifica com afirmações de Beethoven, para quem a surdez foi trágica. Goya também aparece retratado como alguém que perdeu a vivacidade ao ser acometido pela surdez.

Finalmente, o autor agradece diretamente a algumas pessoas pelos conselhos sobre questões médicas e linguísticas, mencionando seus nomes, além de mencionar outras que opinaram durante o processo de escrita do romance. Em especial, ele agradece a familiares: sua esposa e neta. À neta, ele ainda atribui um dos trocadilhos presentes no livro.

As informações presentes nos agradecimentos reforçam a ideia de precisão na construção do romance. Por meio de pesquisa, possivelmente exaustiva, o autor foi capaz de inserir em seu romance situações e reflexões com algum respaldo no mundo real que ele buscava representar. Não pretendo identificar as influências das obras consultadas de forma detalhada, muito provavelmente isso seria tarefa árdua e não pertinente para esta pesquisa, dado que o autor não necessariamente explicita os mecanismos utilizados no manejo na língua, que permanecem, de modo geral, subentendidos por conta da formação e atuação acadêmica de Desmond Bates e se revelam nos momentos de enunciação e reflexões do protagonista. É interessante que Lodge traga ao conhecimento do leitor e do tradutor que houve consulta de diversas publicações dedicadas às questões linguísticas e médicas sobre a surdez, ou sobre a própria língua, para além de questões que envolvem a surdez.

Ao estudar a surdez, o autor foi capaz de criar um personagem bastante lúcido sobre a sua condição. A caracterização do personagem como um professor de Linguística

Aplicada reforça esse olhar especializado para a questão. Desmond Bates é um personagem culto e cheio de impressões sobre a língua e a literatura, assim, tem munção suficiente para perturbar de forma eficaz os sentidos mais conhecidos de algumas citações e extrair interpretações peculiares de poemas e músicas. Essas últimas referências o autor nem sempre entrega ao leitor, conforme já mencionei na seção 1.1 e em outros momentos. São diversos os autores consagrados mencionados de forma intertextual, porém, modificada/perturbada na maioria das vezes, sem que haja qualquer menção sobre a origem de muitas citações. Elas ficam escondidas no texto. Essa *lacuna* cabe ao leitor do livro original preencher, se percebê-las. Mas coube também aos tradutores (e editores) tomar a decisão de explicitá-las ou não por meio de notas nas diversas traduções do romance.

Arrisco afirmar que essa forma de tratar as citações pode ter sido um engenhoso recurso para conferir mais liberdade ao tradutor no manejo dos jogos de linguagem que o autor apresenta ao longo do texto. Caso contrário, o texto original estaria repleto de referências e notas do próprio autor. Mas outra hipótese factível é a de que isso não era relevante para ele. E outra, tão factível quanto as demais, é que isso pode ter sido intencional por conta das articulações pretendidas pelo romance: são “frases surdas” que podem passar *em surdina* pelo leitor, e por que não dizer, também pelo tradutor (e editor). Nesse sentido, os tradutores deveriam preencher, de alguma forma, essa lacuna? Essa questão será discutida adiante, em seus pormenores, na seção sobre as notas do tradutor.

1.3.6 As capas de *Deaf Sentence* e algumas de suas paratraduções

A capa impressa é, segundo Genette (p. 27), um fato recente, e as informações praticamente obrigatórias que nela constam são o nome do autor, o título da obra e o selo do editor. O autor menciona a *sobrecapa* ou *cinta*, que podem cobrir a capa total ou parcialmente, como um novo suporte textual que visa chamar a atenção do leitor. Essas formas de apresentar o “produto livro” se mostram como recursos publicitários para chamar a atenção do leitor. Do mesmo modo, o título e suas relações com as imagens que o cercam são pensados de forma a atrair o leitor. Nesse sentido torna-se pertinente pensar como essas

relações se dão em diferentes culturas, a partir de decisões tomadas por diferentes corpos editoriais acerca dos objetivos de expressão do “produto”. Segundo Yuste-Frías:

Partindo do fato de que os textos escritos atualmente são cada vez mais rodeados por imagens visuais ou sonoras que orientam sua tradução, é evidente que o emprego do conceito de paratradução age no cotidiano da tradução do par texto-imagem. Limiar de transição, zona indecisa, intermediária e fronteira de produções paratextuais verbo-icônicas que se tornaram verdadeiras entidades iconotextuais, a paratradução supõe sempre um espaço ‘em para’ de leitura interpretativa e de escrita paratradutiva ‘ENTRE’ diferentes códigos semióticos produtores ou reguladores do sentido de ordem simbólica que entram em relação INTERsemiótica ou MULTIssemiótica para transmitir em conjunto o sentido. O exemplo típico de relação intersemiótica em tradução sempre foi o caso do código verbal de um texto a ser traduzido que se une ao código visual de um peritexto icônico. (2010, p. 295)³².

Podemos pensar essa união entre códigos verbais e visuais como a chave para a interpretação e transmissão de um conjunto de sentidos. Nesse sentido, uma vez que *Deaf Sentence* apresenta características paratextuais marcantes, cabe pensar as relações que as imagens das capas, outro paratexto, estabelecem com o título, dado que se apresentam ao leitor de modo indissociável. Como leitores, nos deparamos com “capas genéricas”, capas poéticas, capas polêmicas. Cabe questionar em que medida as referências icônicas de uma obra se prestam a estabelecer relações com seu conjunto. Ao realizar pesquisas sobre *Deaf Sentence*, deparei-me com capas de traduções diversas, e tomei a decisão de trazê-las para este trabalho, por ter observado aproximações e distanciamentos entre os modos como as paratraduções se deram.

A primeira edição de *Deaf Sentence*, publicada pela Harvill Secker em 2008 apresenta a sobrecapa na versão de capa dura, enquanto a edição convencional apresenta o

³² Partant du fait que les textes écrits aujourd’hui sont de plus en plus entourés d’images visuelles ou sonores qui en orientent la traduction, il est évident que la mise en œuvre du concept de paratraduction œuvre au quotidien de la traduction du couple texte-image. Seuil de transition, marge de transaction, zone indécise, intermédiaire et frontalière de productions paratextuelles verbo-icôniques devenues de véritables entités iconotextuelles, la paratraduction suppose toujours un espace «en para» de lecture interprétative et d’écriture paratraductive «ENTRE» différents codes sémiotiques producteurs ou régulateurs de sens d’ordre symbolique qui entrent en relation INTERsémiotique ou MULTIsémiotique pour transmettre ensemble le sens. L’exemple typique de relation intersémiotique en traduction a toujours été le cas du code verbal d’un texte à traduire qui s’unit au code visuel d’un péritexte iconique. (p. 295).

mesmo paratexto da sobrecapa. A edição de capa dura é preta, sem orelhas, e traz informações apenas na lombada (na parte superior estão o nome do autor e o título, na parte inferior consta o nome da editora). Ao analisarmos essa sobrecapa apressadamente, temos a impressão de que o paratexto se apresenta na forma de texto, sem qualquer informação iconográfica. No entanto, podemos vislumbrar uma figura simbólica, uma espécie de prisão de palavras: o nome do autor e o título estão em letras maiúsculas, o primeiro em letras maiores, e no entorno dessas informações vemos uma série de frases com aspas, formando um labirinto. Todas as frases são passagens curtas da obra, relacionadas à perda da audição do protagonista e fazem referência a seus pensamentos durante e depois da conversa com Alex, retomando a primeira cena do romance. Não há informações sobre o capista.

Tomando como ponto de partida uma frase que parte do nome do autor, temos a seguinte sequência: “I see.” “Look, sorry, I haven’t heard a word you’ve said to me for the last ten minutes.” “I’m deaf you see, can’t hear a thing in this din.” “Very interesting, very interesting.” “Yes, absolutely.” “What did you say your name was – I’m afraid with all the noise I didn’t quite catch it.” “Ah, yes.” “What?” “There’s no need to shout.” “I first discovered I was going deaf about 20 years ago”. Além disso, podemos observar o contorno de uma orelha na letra “D” de “DEAF”.

alguma variação, de tamanho, contorno e cores das imagens. O tom laranja-avermelhado é predominante, típica cor utilizada para chamar a atenção do leitor. As três apresentam dizeres elogiosos da imprensa sobre o romance.

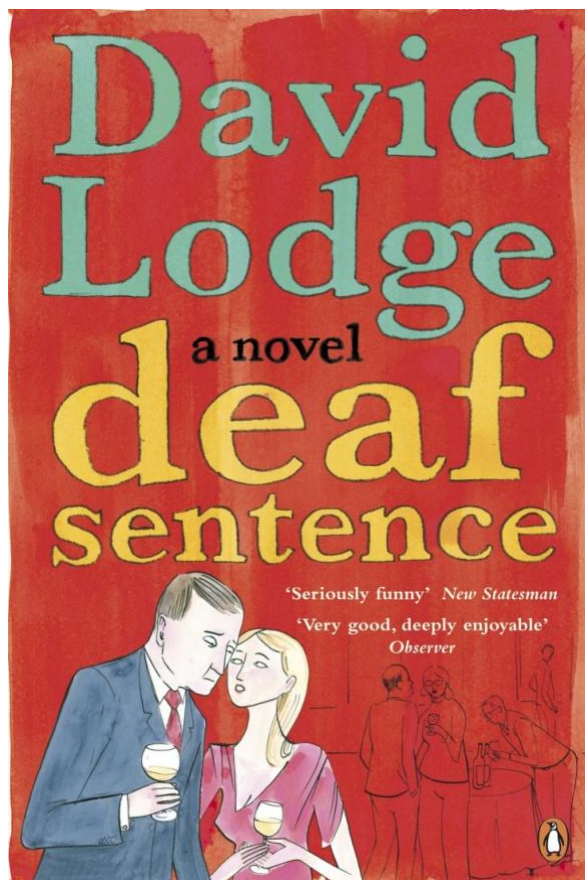


Figura 2 – Penguin Book UK, 2009 (Reino Unido)

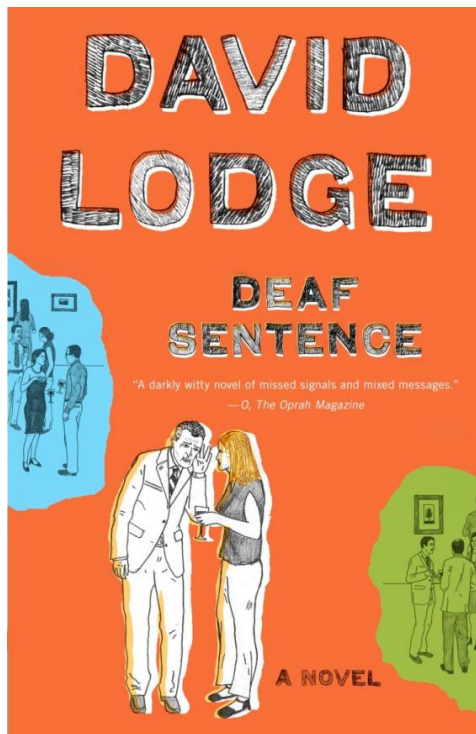


Figura 3 – Penguin Books, 2009 (Estados Unidos)



Figura 4 – L&PM Editores, 2010 (Brasil)

As capas das traduções alemã e tcheca apresentam aspectos visuais um pouco distintos das anteriores, e entre si. Assim como as anteriores, ambas fazem referências ao encontro de Desmond e Alex, e à proximidade do personagem para ouvir melhor sua interlocutora. Na capa alemã, a silhueta de Desmond, cercada pelo título *Wie bitte?*³⁴ expressa relações entre a imagem, o título e o conteúdo do romance. A capa tcheca, por sua vez, transforma o homem representado em “puro ouvido”, remetendo de forma mais exagerada à narrativa. O título da edição tcheca significa ‘a punição mais silenciosa’, remetendo à expressão: ‘nejtější trest’, que significa ‘a punição máxima’. Assim como *Deaf Sentence* dialoga com *death sentence*, *Nejtější trest* dialoga com *nejtější trest*³⁵.

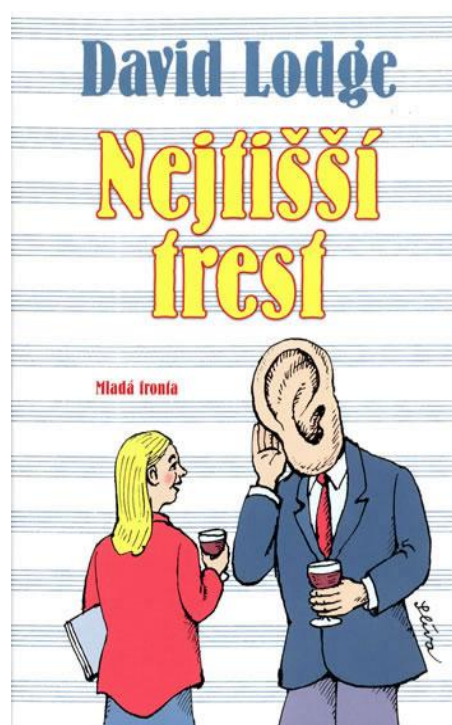
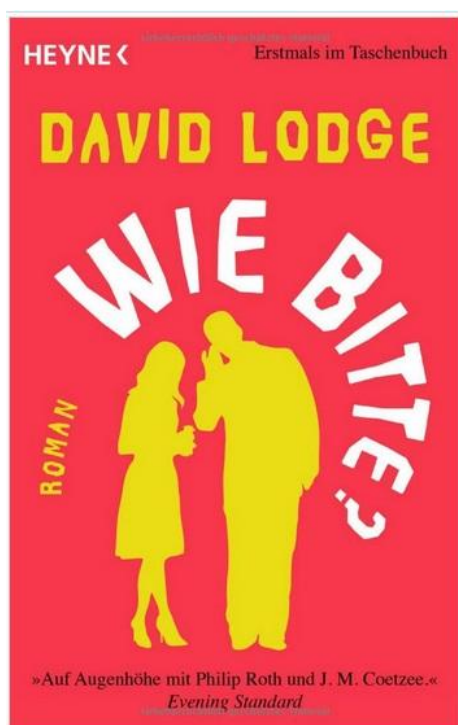


Figura 5 – Heyne Taschenbuch, 2010 (Alemanha) Figura 6 – Mladá fronta, 2009 (República Tcheca)

³⁴ Em português: *O quê?*.

³⁵ Agradeço à Lydiá Imatoukene, pelas elucidações sobre o título da tradução tcheca.

As capas espanhola e romena convergem pela apresentação de cornetas acústicas e pela ausência de referências à Alex, mas as imagens exprimem ares distintos. Em *La vida en sordina* vemos a fotografia de um homem retratado praticamente de costas, segurando uma pequena corneta acústica, que representa a surdez de Desmond, e estabelece algum diálogo entre a capa, o título e o conteúdo do romance.

Em *Mort de surd* o desenho é mais lúdico, embora o homem retratado tenha uma aparência melancólica e também segure uma corneta, que aparece em tamanho desproporcional ao “real”, com a boca voltada para o título. O nome do autor se destaca bastante em relação ao título, mais discreto, posicionado à esquerda. O título da tradução romena traz um jogo de palavras: ‘*mort de*’ é similar à expressão em português ‘*morto de*’, e ambas remetem a ‘*muito*’. Em inglês, por exemplo, temos a expressão ‘*dead tired*’ (‘*morto de cansado*’), que dialoga com ‘*mort de*’. Dessa forma, *Mort de surd*, em inglês, poderia ser traduzido como *Dead deaf*³⁶.



Figura 7 – Editorial Anagrama, 2010 (Espanha)

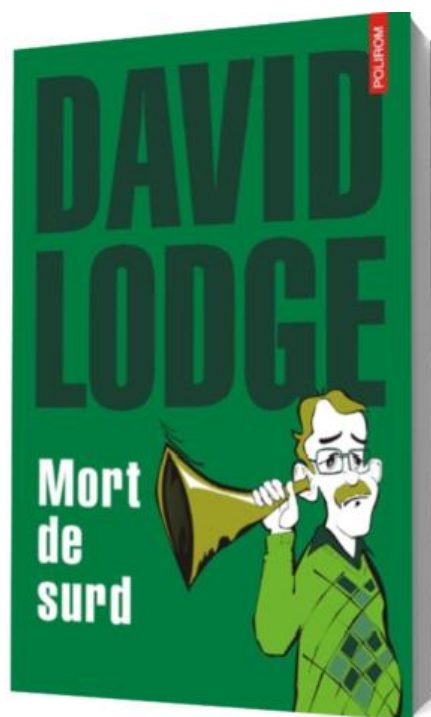


Figura 8 – Editura Polirom, 2009 (Romênia)

³⁶ Agradeço à Eleonora Vinteler e à Georgiana Banu, pelos comentários acerca do funcionamento do título em romeno.

A capa da edição americana apresenta semelhanças com a de *La vie en sourdine*, por expressarem imagens a partir das palavras: na primeira vemos um apagamento na parte inferior de *deaf* e do primeiro nome do autor, uma remissão provável ao “apagamento da língua” aos ouvidos de Desmond, mas também aos ouvidos do autor, que se inspirou na própria perda de audição para escrever *Deaf Sentence*. Além disso, ao centro vemos um balão, representação comum da fala de personagens em histórias em quadrinhos. A capa francesa apresenta “cortes” no título, que oscila em ondas, que poderíamos interpretar como sonoras, o que aproxima a imagem de uma partitura musical. O nome do autor se destaca acima do título, sem as ondulações. Essas paratraduções mostram uma relação sutil com a narrativa.

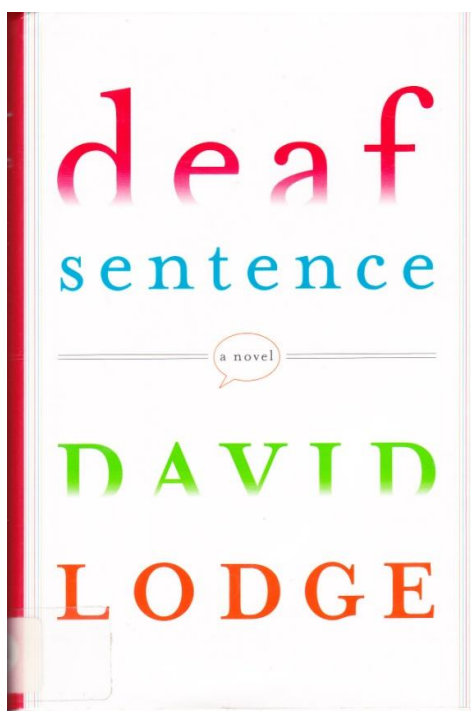


Figura 9 – Viking, 2008 (Estados Unidos)

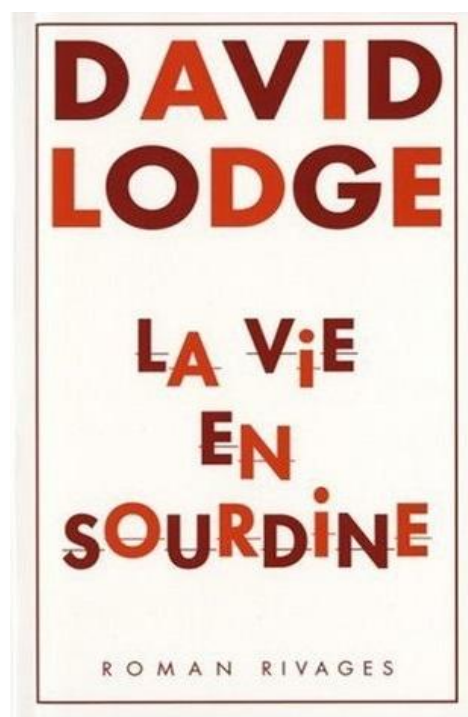


Figura 10 – Éditions Payot e Rivages, 2008 (França)

As capas de *A vida em Surdina* e *Skazani na cisze*³⁷ são enigmáticas, não apresentando traços que remetam à surdez de forma direta. Ambas apresentam silhuetas escurecidas. Nesse sentido, a paratradução dessas capas expressa pouca ou nenhuma relação com a trama central das obras, que pode ser minimamente apreendida pelos títulos, mas, ainda assim, de forma sutil. A capa polonesa aparenta um certo isolamento: o guarda-chuva recorta o espaço e a figura retratada, e os contrastes entre tons de vermelho e preto aumentam esse isolamento. A capa portuguesa, por sua vez, apresenta um casal de costas, o que é intrigante, e pode representar o isolamento das figuras, ou mesmo um distanciamento entre elas, embora estejam bem próximas. Essa leitura é condizente com o conteúdo do romance, e podemos inferir que o homem retratado tem uma companheira – a mulher retratada é, muito provavelmente, Winifred, esposa de Desmond. Nessa capa, as cores mais sutis dão um tom solene à imagem.

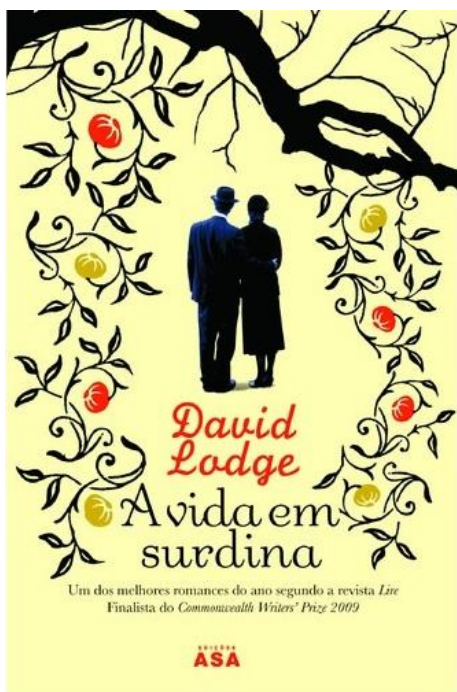


Figura 11 – Edições ASA, 2010 (Portugal)



Figura 12 – Rebis, 2008 (Polónia)

³⁷ Em português: *Condenado ao silêncio*.

A capa italiana é instigante e “única” dentre as analisadas. Vemos o desenho em traços um homem cujas feições não são claras, possivelmente uma referência à perda de identidade do personagem. Um violino está jogado ao chão, enquanto o homem tenta, com uma rede para caçar borboletas, resgatar notas musicais. Sem dúvida, uma imagem bastante poética dos conflitos vividos por Desmond Bates. A musicalidade dos sons lhe foge aos ouvidos, remetendo à comparação que o personagem faz de si ao pintor Goya e ao músico Beethoven, sobre a qual conclui que se identifica mais com o músico³⁸. Um fato interessante é o título dessa tradução: *Il prof è sordo*³⁹. David Lodge é conhecido por criar personagens acadêmicos, e outra obra de sua autoria, em italiano, chama-se *Il professore va al congresso*⁴⁰. Os títulos seguem certa coerência, ao identificar o personagem “professor” no título e seu estado e ação, respectivamente, embora o único vínculo entre as obras seja o universo acadêmico.

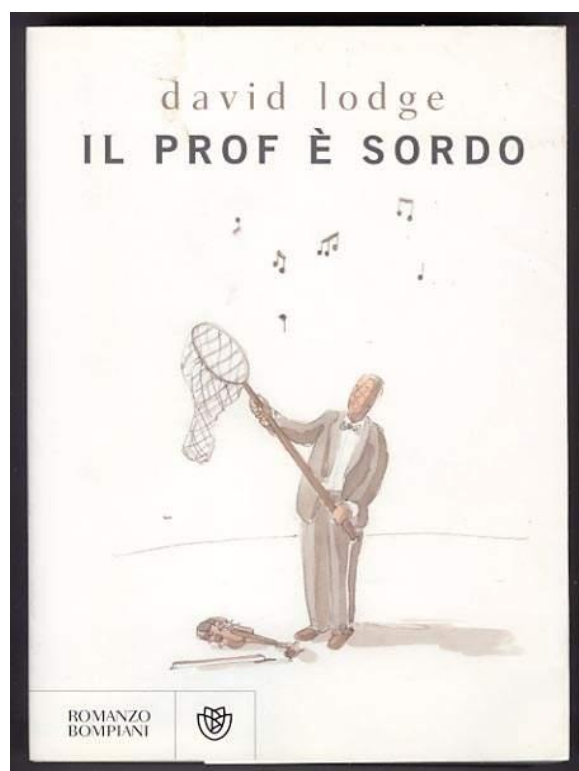


Figura 13 – Bompiani Editore, 2009 (Itália)

³⁸ A menção mais detalhada a esta passagem do romance está na página 20, da seção 1.1 deste trabalho.

³⁹ Em português: *O professor está surdo*.

⁴⁰ Em português: *O professor vai ao congresso*. O romance foi originalmente publicado em 1984, com o título *Small World: An Academic Romance*.

1.4 Os desafios de tradução em *Deaf Sentence*

Nas discussões das seções anteriores antecipei parcialmente os desafios de tradução do romance aqui analisado. Cabe nesta seção elucidar que chama a atenção em *Deaf Sentence*, além da variedade de desafios tradutórios, a frequência com que eles aparecem. O romance, como o autor antecipa na dedicatória, apresenta *problemas especiais aos tradutores*. Podemos elencar, de um modo geral, as ocorrências de jogos de palavras que tendem a tornar o texto original aparentemente intraduzível: mal-entendidos ocasionados por ambiguidades fonéticas (em alguns momentos o personagem *perde* um trocadilho por não ouvi-lo); há também o uso intencional de citação bíblica incorreta; citações de autores consagrados para fazer trocadilhos e comparações entre a audição e a visão ou ouvidos e olhos (poemas e frases nem sempre referenciados); reflexões sobre fonética; alguns trocadilhos envolvem nomes próprios. O jogo *deaf – death*, presente no título, é recorrente e permeia muitas dessas ocorrências.

É preciso levar em conta que o jogo entre *deaf* e *death* vai além da proximidade de pronúncia entre as palavras, revelando uma tentativa de proximidade semântica entre elas por parte do personagem. A reflexão de Desmond, ao longo do romance, cria entre *deaf* e *death* uma relação visceral, em que as palavras se confundem, mantendo no nível do sentido a suposta ambiguidade que ocorre no nível fonético, por conta da percepção sonora do personagem diante de tais palavras.

O que a relação *deaf – death* representa para o personagem? É preciso interpretá-la para então “buscar” uma *nova* relação que dialogue com o original *deaf – death*. Algo não se *perderá*, portanto, a partir desse diálogo *obrigatório*. Este seria um limite colocado pelo original, se tomado enquanto possibilidade de tradução. Além disso, *deaf* acompanha o par em algumas passagens. A grande questão é: como estabelecer em outra língua essas *mesmas* relações entre a surdez e a morte? Essa questão representa o reconhecimento de sua intraduzibilidade, mas, ao mesmo tempo, representa uma renúncia à suposta intraduzibilidade de grande parte do texto, o que coloca o tradutor em uma situação *limite*: o par alcançado deve funcionar em diversos contextos, e ser passível de compreensão, sempre que retomado. É preciso *transformar* o texto. Outra saída, que a meu ver é a

aceitação da intraduzibilidade de determinados jogos, é trazê-los no corpo do texto e em notas elucidá-los.

Embora no nível dos sentidos seja possível tentar construir alguma aproximação entre as duas condições, de forma metaforizada, dado que o personagem estabelece essas relações em vários momentos do romance, não encontramos qualquer semelhança fonética entre essas palavras em português, o que torna a tradução literal bastante inadequada. É preciso chegar a algo que contemple ambas as ambiguidades, preservando o processo desencadeado pelo personagem, de diante da própria surdez, confundir-se nela e refletir sobre ela valendo-se de mecanismos da própria língua. Se o objetivo da tradução é recriar na língua de chegada efeitos análogos aos desencadeados pelo original, é preciso, portanto, partir em busca de palavras que tenham semelhanças fonéticas e, a partir delas, tentar construir uma relação semântica. O efeito estético, na tradução de *Deaf Sentence*, antecede o efeito de significação. Nesse sentido, as ambiguidades dos níveis fonético e semântico também geram algum impacto no nível pragmático das reflexões do personagem e isso deve ser levado em conta pelo tradutor.

Em relação aos mal-entendidos⁴¹, logo no início do romance temos exemplos de dificuldades de compreensão comentados por Desmond, que faz algumas reflexões, em 3ª pessoa, durante uma exposição de arte contemporânea (grifos meus):

'Side' seems to be one recurring word – or is it 'cider'? And 'flight from hell' — or was it 'cry for help'? He is, you see, 'hard of hearing', or 'hearing impaired' or, not to put too fine a point on it, deaf - not profoundly deaf, but deaf enough to make communication imperfect in most social situations and impossible in some, such as this one. (p. 3).

Em *Surdo Mundo* temos:

“Lado” parece ser uma palavra recorrente – ou seria “dado”? E seria “perdido na rua” ou “pedido de ajuda”? Como você pode ver, ele é “duro de ouvido”, ou, dito de maneira simples, surdo – não completamente surdo, mas surdo o bastante para tornar a comunicação

⁴¹ Outro exemplo de mal-entendido pode ser visto na entrevista do tradutor de *Surdo Mundo* à editora L&PM, presente no anexo 2 deste trabalho. A confusão se dá entre *sadness* e *badness*, solucionada como *desalento* e *sem talento*, respectivamente. A confusão entre *tristeza* e *ruindade* seria improvável em português.

difícil em muitas ocasiões sociais e impossíveis em outras, como esta.”
(p. 7-8).

Essa passagem se apresenta como o primeiro desafio de tradução da narrativa. Parece-me que Desmond não compreende bem as palavras ‘suicide’ e/ou ‘suicider’, enquanto conversa com Alex durante uma exposição numa galeria de arte. A jovem estuda bilhetes suicidas – o que o leitor e Desmond só descobrirão em outro momento. Nesse sentido, é interessante pensar se alguma referência a suicídio seria pertinente, ou a algo que remetesse, ainda que vagamente à palavra, visto que Desmond não faz essa relação (nem depois), imaginando se tratar de *side* (lado) ou *cider* (cidra). *Suicide*⁴² pode se referir aos substantivos suicídio e suicida, e ao verbo suicidar-se (*to commit suicide*). *Suicider*⁴³ pode se referir ao suicida, mas também é uma gíria em inglês para designar uma cidra muito forte, com alto teor alcoólico.

A confusão seguinte do personagem pode corroborar essa interpretação: ele não sabe se ouviu ‘*flight from hell*’ (voo/viagem do inferno/infernal) ou ‘*cry for help*’ (pedido de ajuda). A minha hipótese é a de que Alex provavelmente disse ‘*cry for help*’, provavelmente comentando os bilhetes suicidas como sinais de um ‘pedido de ajuda’.

As soluções de *Surdo Mundo* para as confusões são ‘lado’ e ‘dado’, e ‘perdido na rua’ e ‘pedido de ajuda’, respectivamente. É possível recuperar a ideia de ‘suicidado’, tendo em vista as hipóteses levantadas sobre a confusão feita por Desmond, ainda que de forma bastante sutil, ou imperceptível, de fato. Da mesma forma, a opção do tradutor por manter ‘pedido de ajuda’ e trazer uma confusão possível em português com essa expressão, remete, possivelmente, ao que Alex disse, enquanto ‘*flight for help*’ seria menos provável de ter sido dito, nesse contexto em que estaria supostamente expondo questões de sua pesquisa a Desmond.

A confusão entre ‘perdido na rua’ e ‘pedido de ajuda’ é possível e se mostra uma solução adequada. Outra alternativa plausível seria o jogo entre ‘chuva’ e ‘ajuda’, por

⁴² **suicide** *n* 1 suicídio. 2 suicida. *vt+vi* cometer suicídio, matar-se. **to commit suicide** suicidar-se. Fonte: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=suicide>> Acesso em 8 jul. 2013.

⁴³ **suicider**. Very, very strong rough cider, sometimes as much as 10% alcohol by volume - 8% is not uncommon. Can range in taste from innocuously fruity and bland to eye-wateringly sharp. Fonte: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Suicider>> Acesso em: 8 jul. 2013.

serem o dígrafo consonantal ‘ch’ /ʃ/ e a consoante ‘j’ /ʒ/ fricativas palatoalveolares, desvozeadas e vozeadas (ou surdas e sonoras), respectivamente⁴⁴. Seus modos e pontos de articulação são os mesmos, o que as difere é o papel das cordas vocais na pronúncia, o que justificaria bem a confusão entre as palavras. Na palavra rua, ‘r’ /h/ é uma fricativa (também chamada aproximante), e seu ponto de articulação é glotal, sendo considerada desvozeada (ou surda), estando mais afastada de /ʒ/ na tabela do IPA.

Minhas observações a respeito dessa passagem do romance não têm a intenção de criticar *negativamente* a solução adotada em *Surdo Mundo*, meu objetivo é chamar a atenção para o quanto é possível, *depois* de já “solucionada” uma questão de tradução, refletirmos sobre ela e pensarmos em outras possibilidades de articulação que poderiam ser tão ou mais adequadas quanto à adotada: inferências sobre os caminhos percorridos pelo tradutor *facilitam* esse processo de crítica, ou melhor, de investigação, o que vejo como algo positivo. Segundo Alexis Nouss (2012):

Se o tradutor pode assemelhar-se ao detetive, é porque este se situa no limiar da verdade. (...) Como nos romances policiais, o que conta é a investigação, não a solução do enigma e a designação do culpado. Proposta provocadora? Certamente, a tradução como produto finito é aquilo que é deixado ao leitor, mas precisamente aquilo que lhe é deixado é uma tradução que não deve ocultar sua natureza, que deve confessar o seu percurso. (...) creio que seja inspirador considerar a tradução como uma investigação mais do que como uma busca, seja ela de um sentido ou de uma mensagem. (p. 30-31).

Se o leitor fica “excluído” do percurso tradutório que lhe proporciona um “produto finito”, o livro que tem em mãos, as indagações em torno de procedimentos de tradução se colocam como meios investigativos para os pesquisadores. As “soluções” publicadas são “finitas”, mas o que podemos dizer sobre elas, não.

Em *A vida em surdina* temos a confusão entre ‘lago’ e ‘dado’ e ‘um verdadeiro inferno’ e ‘o derradeiro Inverno’. Em *La vida en sordina* a confusão se dá entre ‘*sigá*’ e ‘*sida*’ (SIDA – síndrome da imunodeficiência adquirida) e ‘*menudo barullo*’ (pequena confusão) e ‘*puro chanchullo*’ (puro cambalacho). Em *La vie en sourdine* temos ‘*Cid*’

⁴⁴ Conforme o *International Phonetic Alphabet* (IPA), em português: Alfabeto Fonético Internacional (AFI).

(provável invenção de nome próprio) e ‘*cidre*’ (cidra) e ‘*peler les laides*’ (pelar/descascar as feiuras) e ‘*appeler à l’aide*’ (pedir ajuda).

De um modo geral, observa-se que os tradutores procuraram trabalhar com palavras de referência do original. Em ‘*sida*’ temos uma ligação com *suicida*, factível aos ouvidos. ‘*Menudo chanchullo*’ e ‘*puro chanchullo*’, no entanto, parecem distanciar-se bastante do jogo produzido no original. Esse tipo de desafio foi tratado com certa liberdade pelos tradutores das quatro traduções analisadas, por requererem um trabalho com sonoridades semelhantes nas línguas de chegada.

Outro tipo de desafio tradutório, conforme já antecipei em outras seções, são os jogos com citações. Para iniciar a discussão, tomo a visão de Umberto Eco sobre a relação entre autor e tradutor diante das intertextualidades:

Como autor de romances que jogam muitíssimo com os ecos intertextuais, alegro-me sempre que o leitor capta a remissão, a piscadela; (...) É preciso, porém, dar aos tradutores o máximo de informações possíveis sobre alusões que, por um motivo ou por outro, poderiam lhes escapar. Por isso costumo enviar-lhes páginas e páginas de notas que tornam explícitas as várias referências. Não só isso, mas quando posso sugiro até o modo como podem se tornar perceptíveis em sua língua. (ECO, 2007, p. 255-256).

O autor tem o costume de intervir no processo de tradução de suas obras, o que é fato conhecido. Em relação à intertextualidade, Eco defende que se dê aos tradutores “o máximo de informações possíveis”, com o intuito de que “nada” escape a eles, com o desejo de que não escape também a seus leitores, mas o escapar ou não é imprevisível. Uma alusão explícita (seja no corpo do texto ou na nota do tradutor) não necessariamente será percebida pelo leitor, podendo ficar às margens de um estranhamento, principalmente se este não conhecer a obra com a qual se dialoga. Creio que de forma similar, isso também pode acontecer com o leitor da obra original. Por mais que se cerque o leitor de informações, todas as suas associações durante a leitura são indetermináveis.

A hipótese de que David Lodge tivesse preparado um “conjunto explícito de jogos intertextuais” para os tradutores, porém, dando-lhe liberdade sobre as decisões, é factível. As diferentes traduções aqui analisadas tomam decisões que seguem caminhos opostos, mas algumas decisões também convergem. É pouco provável que os tradutores tenham

recebido orientações específicas para a tradução do tipo que Eco aponta como sugestões do “modo” como as intertextualidades poderiam se tornar perceptíveis nas diferentes traduções.

As alusões não se colocam *facilmente* para os leitores, possivelmente também não até para os mais atentos. É nesse sentido que penso que para os tradutores elas também se colocam como desafios de apreensão que, uma vez identificados, revelam-se também desafios de tradução. Em *Deaf Sentence* existem gradações de intertextualidade, variando do explícito ao “escondido”, e em meio às possibilidades de tradução desses jogos, podemos pensar os casos mais escabrosos como *lacunas* a serem preenchidas pelo leitor. Não é o caso de pensar que *falta* algo no texto em si, mas de se levar em conta que são articulações *pretendidas* pelo autor, decorrentes da construção de um personagem bastante erudito. Além disso, a leitura do título como “frase surda” corrobora a existência, de fato, dessas frases ao longo do texto, em seus variados graus de “surdez”. O manejo dessas “frases surdas” por parte dos tradutores pode alterar sua “concepção original”, pois cada tradutor ajusta para si sua surdina diante da língua do outro e da própria língua, ao *eliminar* ou *reduzir* a surdez das frases, ou mesmo ao *emudecê-las* por completo, por meio de supressões, nas diferentes traduções. Esse raciocínio também se presta à variação de informações que os tradutores apresentam nas notas do tradutor.

Credito, em grande parte, o conhecimento das “frases surdas”, da maneira supostamente “bem informada” como as exponho ao longo deste trabalho, à leitura da tradução *A vida em surdina* e às pesquisas que fiz a partir disso. A tradutora, por meio de “notas exaustivas” (num bom sentido), trouxe à baila desafios dos quais não tinha me dado conta a partir da leitura inicial de *Surdo Mundo* – “passei batido” por algumas das “frases surdas”. Minhas reflexões também se alargaram ao verificar o funcionamento das notas dos tradutores de *La vida en sordina* e *La vie en sourdine*, levando-me a considerar sua presença ou ausência nas diferentes traduções como *pistas* do funcionamento da obra original, assim como das quatro traduções aqui analisadas.

A tradução brasileira, a meu ver, sem apresentar qualquer nota do tradutor, atinge efeitos similares aos do romance original, no sentido de que as alterações *na surdina* praticamente inexistem. A maioria das “frases surdas” estão “surdas” na tradução, assim como estão em *Deaf Sentence*. Ao mesmo tempo, o manejo dos jogos entre *deaf*, *death* e

dead ganha outros tons, não se subordinando à aceitação de sua intraduzibilidade *stricto sensu*, admitida nas demais traduções pela entrega de mão beijada ao leitor dos já referidos jogos a partir da explicação do título.

Apresento, finalmente, três exemplos de jogos intertextuais que considero desafiadores:

1. “Frase surda”

A tradução do trecho em si não é o “problema”, mas informar ou não o leitor a origem da alusão é uma decisão pertinente. O trecho contém aspas, o que facilita ao leitor compreender que se trata de uma citação, porém, adaptada para incluir o Natal. A tradução portuguesa foi a única que explicitou em nota sua origem. As demais traduções a deixaram seu autor passar *em surdina* pelo leitor.

Obra	Trecho	Nota
<i>Deaf Sentence</i>	‘History repeats itself once as tragedy and the second time as farce, but Christmas repeats itself as surfeit,’ I remarked, (...) (p. 180).	
<i>Surdo Mundo</i>	“A história se repete, a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa, mas o Natal se repete como exagero”, comentei, (...) (p. 203).	
<i>A vida em surdina</i>	– A História repete-se sempre, a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa, mas o Natal repete-se ad nauseam – comentei eu, (...) (p. 210).	Citação de Karl Marx. (N. da T.) (p. 210).
<i>La vida en sordina</i>	«La historia se repite una vez como una tragedia y a la segunda vez como una farsa, pero la Navidad se repite como un exceso», comento yo, (...) (p. 221).	
<i>La vie en sourdine</i>	« L’histoire se répète la première fois comme tragédie et la seconde fois comme farce, mais Noël se répète à satiété », j’ai fait remarquer, (...) (p. 256-257).	

2. Citação deturpada da Bíblia, em itálico

O trecho em questão foi suprimido pelas traduções espanhola e francesa – o que me parece uma decisão equivocada, diante do fato de que os tradutores dessas línguas, em alguns casos, informam o leitor do jogo *deaf* – *death*, ou mantêm *deaf* em inglês no corpo do texto. Não vejo justificativa para a supressão, por parecer incoerente. A tradução brasileira traduziu conforme o original, sem a manutenção da superposição entre *deaf* e *death*. A tradução portuguesa apresentou nota. É nesse sentido que falo em ajustes *nas surdinas* dos tradutores: as duas primeiras emudeceram a citação, a brasileira manteve, na *letra*, o mesmo tom do original, enquanto a portuguesa aumentou sua sonoridade, explicitando ao leitor sua origem. O fato de estar em itálico dá indícios de que se trata de uma citação, mas ela não é necessariamente óbvia para o leitor:

Obra	Trecho	Nota
<i>Deaf Sentence</i>	‘So how was your Awayday? Her tone was sympathetic, but the micro-humiliation of the whining hearing aid, reminder of my infirmity, lingered like the irritation of an insect bite, and diminished the pleasure of my homecoming. Deaf, where is thy sting? Answer: everywhere. Perhaps for that reason I painted a darker picture of Dad’s situation than I might otherwise have done. (p. 62).	
<i>Surdo Mundo</i>	“Como foi o seu dia longe de casa?” O tom de voz dela era agradável, mas a micro-humilhação do aparelho auditivo zumbidor, símbolo da minha debilidade, perdurou como a irritação de uma picada de inseto e diminuiu o prazer do meu retorno ao lar. <i>Onde está, surdez, o teu aguilhão?</i> Resposta: em toda parte. Talvez por esse motivo eu tenha pintado o quadro de Papai com tintas um pouco mais sombrias. (p. 74).	
<i>A vida em surdina</i>	– Então, como é que foi o seu dia longe de casa? – O tom dela era solidário, mas a micro-humilhação da prótese auditiva a zumbir, lembrança da minha doença, perdurou como uma irritação cutânea causada por uma picada de insecto e diminuiu o prazer do meu regresso a casa. <i>Onde está, ó surdez, o teu aguilhão?</i> Resposta: em toda parte.	Citação deturpada da Bíblia, que diz: «Onde está, ó morte, o teu aguilhão?» (Coríntios

	Talvez por isso, pintei um quadro mais negro sobre a situação do meu pai do que provavelmente teria feito em circunstâncias normais. (p. 77).	15:55). (N. da T.) (p. 77).
<i>La vida en sordina</i>	- ¿Qué tal tu día de excursión? Su tono era receptivo, pero la nimia humillación del audífono aullante, recordatorio de mi deficiencia, persistía como el prurito de la picadura de un insecto y disminuía el placer del regreso a casa. Quizás por eso hice una descripción más sombría de la situación de papá. (p. 82).	
<i>La vie en sourdine</i>	- Alors, comment s'est passée ta journée à Londres ? » Son ton était bienveillant mais la mini-humiliation due à l'oreillette qui couinait, rappel de mon infirmité, était toujours là comme une piqûre d'insecte qui vous irrite, et altérerait le plaisir que j'avais de rentrer à la maison. C'est peut-être pour cette raison que j'ai peint un tableau plus sombre de la situation de papa que je ne l'aurais fait autrement. (p. 95).	

3. Alusão vaga a um poeta

O trecho em questão é claramente uma citação, mas Desmond não menciona o nome do autor, referindo-se a ele apenas como “o poeta”. A tradução portuguesa foi a única que não alterou a estrutura do original, informando em nota o nome do autor, o poema, ano e sua tradução em português, seguida de mais um verso. *Surdo Mundo* incluiu o nome do autor no corpo do texto e traduziu o verso, sem outras alterações. As traduções espanhola e francesa também incluíram não só o nome do autor, como o trecho original sem deturpações, mas a primeira o traz em espanhol, sem apresentar nota, enquanto a segunda o traz em inglês, seguido do verso seguinte, com uma nota traduzindo o trecho original para o francês. Mais uma vez, podemos observar diferentes ajustes *nas surdinas* dos tradutores a partir de diferentes interferências sobre o original, de forma a tornar a alusão mais clara para o leitor.

Obra	Trecho	Nota
<i>Deaf Sentence</i>	Or imagine if the poet had written <i>'Drink to me only with</i>	

	<i>thine ears...'</i> (p. 13)	
<i>Surdo Mundo</i>	Ou imagine se Ben Jonson tivesse escrito “ <i>Beba para mim só com tuas orelhas</i> ”... (p. 18).	
<i>A vida em surdina</i>	Ou imaginem que o poeta tinha escrito: « <i>Bebe à minha saúde com tuas orelhas apenas...</i> » (p. 21).	Verso do poema «A Celia», escrito em 1616 por Ben Jonson, que diz: «Bebe à minha saúde com teus <i>olhos</i> apenas, e eu te responderei com os meus. » (N. da T.) (p. 21).
<i>La vida en sordina</i>	O tomemos el verso de Bem Jonson: « <i>Bebe a mi salud con tus ojos.</i> » Imaginemos que hubiera escrito: « <i>Bebe a mi salud con tus oídos.</i> » (p. 22).	
<i>La vie en sourdine</i>	Ou prenez ces vers de Ben Jonson : « <i>Drink to me only with thine eyes, / And I will pledge with mine.</i> » Imaginez qu’il ait écrit : « <i>Drink to me only with thine ears.</i> » (p. 23).	« Bois à ma santé avec tes yeux / Et je ferai serment avec les miens. » (p. 23).

O confronto entre as diferentes formas de tratar o original é bastante rico, e essa exposição não esgota os desafios de tradução presentes em *Deaf Sentence*, mas é um panorama do que os tradutores tiveram de enfrentar. Encerro, assim, este primeiro capítulo, base para repensarmos, daqui em diante, alguns conceitos da área de tradução, para então prosseguir com mais análises das estratégias e recursos adotados pelos tradutores de *Deaf Sentence*, e suas implicações para os estudos da tradução.

2 Os limites da tradução em *Deaf Sentence*

*Grandeza da tradução, risco da tradução:
traição criadora do original, apropriação
igualmente criadora pela língua de
acolhida; construção do comparável.*

Paul Ricoeur

Paul Ricoeur, em *Uma “passagem”: traduzir o intraduzível*, afirma:

Há um primeiro intraduzível, um intraduzível de partida, que é a pluralidade das línguas, e que é melhor chamar logo em seguida, como von Humboldt, a *diversidade*, a diferença das línguas, o que sugere uma heterogeneidade radical que deveria *a priori* tornar a tradução impossível. Essa diversidade afeta todos os níveis operatórios da linguagem: o recorte fonético e articulatório na base dos sistemas fonéticos; o recorte lexical que opõe as línguas, não de palavra a palavra, mas de sistema lexical a sistema lexical; as significações verbais no interior de um léxico consistindo numa rede de diferenças e de sinônimos; o recorte sintático, afetando, por exemplo, os sistemas verbais e a posição de um evento no tempo ou ainda os modos de encadeamento e de consecução. Não é tudo: as línguas não são diferentes apenas pela sua maneira de recortar o real, mas também pelo modo de o recompor no âmbito do discurso; (...). Os tradutores o sabem bem: não são frases ou palavras, mas textos que os nossos textos querem traduzir. E os textos, por sua vez, fazem parte de conjuntos culturais através dos quais se exprimem visões de mundo diferentes, que, aliás, podem se afrontar no interior do mesmo sistema elementar de recorte fonológico, lexical, sintático, a ponto de fazer do que chamamos cultura nacional ou comunitária uma rede de visões do mundo em competição oculta ou aberta; (...) (2012, p. 59-60)

As palavras do autor ressaltam o *intraduzível de partida*, no entanto, *a tradução existe*, o que o leva a postular o *intraduzível terminal*, aquele que a tradução produz:

Como faz o tradutor? Emprego propositalmente o verbo “fazer”. Pois é com um “fazer”, à procura de sua teoria, que o tradutor ultrapassa o obstáculo – e mesmo a objeção teórica – da intraduzibilidade de princípio de uma língua a outra. (2012, p. 62)

Nesse sentido, Ricoeur propõe o que chama de “saída prática” para o dilema traduzível *versus* intraduzível: a substituição pela alternativa fidelidade *versus* traição, “o que implica admitir que a prática da tradução continua sendo uma operação arriscada sempre em busca de sua teoria” (p. 64).

Como a noção de intraduzibilidade encontra o romance *Deaf Sentence*? Uma tradução que buscasse manter a literalidade dos jogos de palavras do texto original representaria a falência desses jogos na língua de chegada. Podemos, portanto, afirmar que a intraduzibilidade de *Deaf Sentence* vai ao encontro da *criatividade* do tradutor, que precisa *emprestar o ouvido* aos jogos de linguagem realizados na língua de partida, para então *começar a pensar* sobre como traduzir para a língua de chegada a sonoridade transmitida pelo texto original, mas uma sonoridade que será inevitavelmente outra, pois ocorrerá em outra língua. Estamos no âmbito da noção de *recriação*, proposta por Haroldo de Campos, fundamental para a tradução poética e aplicável à tradução de humor. As relações entre *Deaf Sentence* e *Surdo Mundo* são harmônicas, possibilitando um verdadeiro diálogo entre surdos, e cada texto comunica para si algo dentro dos limites fonéticos de cada língua.

A necessidade de tradução que faça sentido para o leitor da língua de chegada torna-se imprescindível. Isso significa que os jogos de palavras devem ser traduzidos de forma que a leitura em português não cause estranhamento diante dos jogos, o que não significa que se deva abrir mão da manutenção, o quanto for possível de *partes* dos jogos presentes no original. Dessa forma não se estabelece necessariamente uma relação de “dominação negativa” por parte do original, que sim, impõe limites formais e estéticos, mas que ao mesmo tempo confere certa liberdade ao tradutor, que se coloca em busca de uma sonoridade na língua para a qual traduz, em consonância com o original. Estamos diante da necessidade de se criar confusões factíveis para o *ouvido* do leitor da tradução.

Desde que se apresentem como “soluções plausíveis”, verossímeis ao leitor, o efeito análogo ao da obra original pode ser mantido. Embora não exista critério absoluto para se definir o que seria uma boa tradução (RICOEUR, 2012, p. 64), o dilema fidelidade/traição compõe os limiares em que o tradutor opera.

Para se definir o escopo da tradução de *Deaf Sentence* é importante que sejam levadas em consideração as diferentes situações pelas quais o personagem passa. Para soarem naturais, as soluções precisam levar em conta o ambiente e os interlocutores do personagem, ou seja, um bom domínio por parte do tradutor dos contextos em que ocorrem os jogos de palavras é fundamental. Nesse sentido, seria possível alcançar inúmeros jogos

de palavras, mas se desconsiderado o contexto, as soluções podem se mostrar inadequadas. Essa análise está de acordo com o que o autor Umberto Eco defende em *Os limites da interpretação* (2012):

Em suma, dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que *todo* ato de interpretação possa ter um final feliz. Até mesmo o desconstrucionista mais radical aceita a ideia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis. Isso significa que o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos de seu autor). (...)
Sejamos realistas: nada há de mais significativo do que um texto que se declara divorciado do sentido. (p. xxii).

Podemos pensar, por conseguinte, o *sentido* de *Deaf Sentence*: as sonoridades similares são seu cerne, portanto, o exercício de perceber a *brincadeira* do original, cercar possibilidades de solução e filtrá-las de acordo com as exigências situacionais implica pensar os limites da interpretação, o que constitui um verdadeiro exercício de criatividade. Mas em meio a esses procedimentos, o que o tradutor está fazendo? Está recriando? Está também adaptando? De certa forma, sim. Não existem fronteiras claras entre essas estratégias, mas há divergências entre teóricos sobre a sua natureza, que supostamente, é “externa à tradução”. Segundo Amorim:

Embora as reflexões da pós-modernidade tenham nos levado a uma reflexão mais atenta acerca da transgressão inevitável envolvida em toda tradução, haverá sempre atuações ou opções interpretativas que podem ser consideradas transgressivas. Opções que “cruzariam” os limites do que seria aceitável no interior de determinado discurso, podendo ser excluídas do campo de realização daquilo que esse discurso concebe e legitima como forma de tradução. (2005, p. 40)

Para o autor, a marginalização da adaptação reside no fato de que “estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à ‘integridade’ dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução” (p. 40). Mas, conforme o autor, esses limites não são “naturais” e, nas palavras de Basnett-McGuire (1980, p. 78-79 *apud* AMORIM, 2005, p. 41), “muito tempo e muita tinta têm sido gastos na tentativa de se diferenciarem traduções, versões e adaptações e de se estabelecer uma hierarquia, com base na noção de ‘exatidão’, entre essas categorias”.

Levando-se em conta as teorias funcionalistas (REISS; VERMEER, 1996), podemos dizer que o *processo* é menos importante do que os *objetivos* da tradução. Nesse sentido, podemos falar em estratégias adequadas para determinados desafios, verdadeiros recursos, numa visão mais ampla do fazer tradutório. Uma categorização sumária dos expedientes adotados, de forma estanque, como “externos à tradução” relega a essa atividade um isolamento de procedimentos aceitáveis, por conseguinte, limitando-a. Olhar para diferentes *recursos* como estratégias, acima de tudo, tradutórias, implica reconhecer que ocorrem *negociações* entre tradutor e texto original, conforme Bassnett (2003): “negociação entre textos e entre culturas”. Essa visão aponta a limitação de pensarmos a recriação e adaptação, por exemplo, como procedimentos negativos, como uma subordinação a um manejo “externo à tradução”.

Bergson, ao discorrer sobre a *comicidade de palavras*, menciona a questão da tradução de forma bastante concisa, admitindo perdas, e a impossibilidade de se traduzir o cômico que a linguagem cria. Olhar para *Deaf Sentence* à luz das ideias de Bergson é, de um lado, reconhecer uma aplicação *extrema da comicidade de palavras* e, de outro, admitir *perdas* e, principalmente, uma série de *intraduzibilidades*. Nesse sentido, o autor estaria alinhado a concepções mais conservadoras de tradução:

Mas é preciso distinguir a comicidade que a linguagem exprime da comicidade que a linguagem cria. A rigor, a primeira pode ser traduzida de uma língua para outra, com a possibilidade de perder a maior parte de seu brilho ao passar para uma sociedade nova, diferente em termos de costumes, literatura e, sobretudo, associações de idéias. Mas a segunda é geralmente intraduzível. Ela deve tudo o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não constata, por meio da linguagem, certas distrações particulares dos homens ou dos acontecimentos; destaca as distrações da linguagem em si. É a própria linguagem, aqui, que se torna cômica. (BERGSON, 2007 p. 76-77).

Pode-se dizer que o humor originado da linguagem impõe um limite, certamente, mas este simultaneamente nos obriga a pensar em formas de ultrapassar essa barreira. A intraduzibilidade carrega em si e deriva de si própria uma ampliação do conceito de tradução. Temos, pois, que “a tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca”, segundo Haroldo de Campos (1970). Desloca-se a noção de original intocável para algo que deve ser violado para além da letra: há que se

traduzir o “tom” do texto. As informações estéticas do original e da tradução colocam-se como distintas e autônomas, mas existe um diálogo entre elas, conferido pelo significado.

No entanto, parece ter sido imposta uma nova barreira, quando Haroldo de Campos retoma a técnica de Ezra Pound: “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’, particular da peça traduzida; acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção” (1970, p. 26).

Como medir, como avaliar os efeitos que o original *autoriza* em sua linha de invenção? A ampliação dos efeitos do original ocorre indefinidamente? Certamente que não, há que se saber quando parar de interpretar um texto e identificar até que ponto é possível depreender leituras a partir do que foi escrito, conforme a proposição já mencionada de Eco.

Campos afirma que “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar de empresa recriadora”. Mas o que fazer quando o significado é posto em xeque para se alcançar um efeito estético? O significado não é unívoco e está intimamente ligado às interpretações do tradutor, assim como um conteúdo semântico de um texto não necessariamente encontrará seu par cristalino em outra língua. Mas, alguma “decodificação” precisa ser empreendida pelo tradutor. Especificamente, como tratar jogos de palavras que lidam com homofonias (incluindo nomes próprios), por exemplo, que podem apresentar um efeito estético a partir de um determinado jogo que envolve a semântica e as proximidades fonético-fonológicas em uma dada língua? Para a recriação de um efeito estético similar (ou adequado) de um jogo linguístico em outra língua, há que se pensar que a manutenção da “baliza” semântica pode dificultar, ou até mesmo impossibilitar a realização do efeito estético desejável.

Dessa forma, novamente, a intraduzibilidade, aparentemente superada a partir da ideia de recriação, se coloca. Já “se abriu mão” da ideia de que um efeito estético não pode ser traduzido, mas a semântica e o significado que sustenta a relação entre original e tradução passam por tremores e serão perturbados. Talvez nesse aspecto, com fronteiras e limiares pouco definidos em relação à recriação, a adaptação, uma interferência maior, ganha espaço para a ruptura de uma nova barreira: a do nível semântico como detentor de algum poder sobre o efeito estético de um texto.

A adaptação é comumente vista como empreendimento marginal, que *altera* o significado de um texto, certamente porque parece revelar uma renúncia em relação ao original: a base, aparentemente sólida que interliga original e tradução parece se dissolver, e qual é o resultado? Um *novo* jogo que apresenta uma similaridade (muito sutil?) em relação ao original. Essa conclusão está em conformidade com o questionamento de Sírio Possenti, em sua resenha do livro *Tradução de humor: transcriando piadas*, de Marta Rosas:

... qual o limite que a teoria pode impor, que não pode ser ultrapassado, para distinguir uma tradução criativa da substituição de uma piada por outra, que tem o mesmo efeito porque é engraçada e incide sobre o mesmo tema? Em outras palavras: se é verdade que traduzir não é transportar um sentido intocado de uma língua para outra, qual é o critério que garante que outra versão ainda é tradução? (2003, p. 233)

Ainda segundo o autor (1991) “a ambiguidade léxica, sintática ou fonológica numa determinada língua fonte seria, na maior parte dos casos, ‘outra’ piada numa determinada língua-alvo”.

Para tentar responder ao questionamento de Possenti, é necessária a apresentação de ideias provenientes da literatura sobre a tradução do humor e a teoria do escopo, de Reiss e Vermeer (1996), numa tentativa de se perceber os limites que essas teorias podem colocar (ou não) à tradução por meio de procedimentos de recriação e/ou adaptação. Ao mesmo tempo cabe questionar se a pergunta e a colocação de Possenti não refletem alguma proximidade com as teorias tradicionais da tradução, pois podemos ver essa “outra” piada como uma tradução, de fato, conforme será mostrado.

2.1 A literatura sobre a tradução do humor e a teoria do escopo

Instead of translations fixing the same meaning, translations can also allow further room for play, extend boundaries, and open up new avenues for further difference.

Edwin Gentzler

Schmitz (1996) afirma que “quando o humor depende do contexto ou da situação, não existe problema na tradução de piadas e chistes”, no entanto, quando o humor se origina de ambiguidade fonológica, semântica ou sintática o autor diz que “é mais difícil traduzir, devido às diferenças estruturais entre a língua de partida e a língua de chegada”. A ideia de que é mais “difícil”, não necessariamente significa que a tradução é *impossível*. Nesse sentido, a visão de Schmitz em relação à tradução do humor é mais flexível do que a de Bergson.

É preciso avaliar nossa concepção de tradução, que pode ser ampla, no sentido de considerar que para a tradução de um texto humorístico o “essencial não é a fidelidade ao texto original, mas o comprometimento de (re)criar um efeito humorístico na língua de chegada.”, segundo Schmitz. Assim, a tradução do humor lida com problemas de ordem linguística e cultural, a literatura oferece grandes desafios e apresenta um palco para mostrar a *criatividade* e *originalidade* durante o ato tradutório, ou seja, para mostrar autoria. O autor ainda afirma que *sempre ocorre uma perda no ato tradutório*, mas ao mesmo tempo aponta que é possível encontrar *soluções criativas e mostrar que é possível traduzir o humor*. Nesse sentido, conclui que “nem sempre é possível *transportar* uma piada de uma língua para outra”, portanto, esse é o espaço que poderia limitar a tradução, mas que acaba por dar margem às possibilidades de recriação.

Liebold faz a seguinte colocação (1992 *apud* SCHIMITZ 1996, p. 91):

A tradução do humor é um desafio estimulante. Exige a *decodificação exata* do discurso humorístico em seu contexto original e a *transferência* desse discurso para um contexto linguístico e cultural diferente e com frequência *díspar*, além de sua *reformulação* num novo enunciado que *recupera com sucesso a intenção da mensagem humorística original* e

evoca para o público da língua de chegada uma reação equivalente de prazer e graça. (ênfase da autora).

Rosas (2002) também menciona esses dizeres da autora, ponderando que a “precisa decodificação” refere-se a uma das condições para o sucesso (*felicity*) na comunicação: “a intenção da mensagem humorística original” tem importância secundária diante do efeito dessa mensagem. Laurian (1992 *apud* SCHMITZ, 1996, p. 92), por sua vez, afirma que é necessário *adaptar a realidade* à qual se refere um texto, a fim de obter um efeito humorístico na língua alvo. O autor também afirma que “nem sempre uma determinada língua tem os *recursos* lexicais necessários para um jogo de palavras engraçado.” Para elaborar uma tradução, na qual o humor do original seja mantido, seria necessária “uma reestruturação básica junto com uma dose de criatividade por parte do tradutor”.

Schmitz (1998) esclarece que determinados recursos utilizados por uma língua para causar humor, por exemplo, a homofonia entre *knight* e *night*, não ocorrem em português entre “cavaleiro” e “noite”, o que remete bem aos desafios de tradução presentes em *Deaf Sentence*. Não se trata de inferiorizar uma língua em relação à outra. A ponderação sobre a necessidade de uma reestruturação básica junto com uma base de criatividade por parte do tradutor nos permite concluir que textos humorísticos conferem alguma *liberdade obrigatória* aos tradutores, o que nos afasta de uma visão logocêntrica que tenta proteger o significado “original” ou extrair dele um significado único:

O essencial é reconstruir ou recriar um efeito humorístico da própria língua-alvo, ainda que haja mudanças mínimas ou mesmo drásticas na própria língua de chegada. Daí se vê que é plenamente admissível mudanças do tema e também da situação do chiste ou piada, pois a fidelidade ao texto original e a insistência no significado único do mesmo não procedem. Essa postura pode conduzir em certos casos a uma troca de piada, especialmente quando o tradutor não encontra *recursos* adequados na língua de chegada. (SCHMITZ, 1996, p. 92).

Essa colocação de Schmitz parece dar conta da pergunta de Possenti, ao admitir uma “troca de piada” e considerar o procedimento adotado como tradução. O humor que se origina do contexto e não da linguagem é mais “fácil de traduzir”. No entanto, quando se origina de ambiguidade fonológica, semântica ou sintática pode ser difícil ou até impossível

de se traduzir sem uma *recriação total* da situação ou conteúdo humorístico. Nesse sentido, Laubitz (1983 *apud* SCHMITZ, 1996, p. 93) afirma que “o ato tradutório acarreta uma mudança no *conteúdo informacional total de um texto*” (p. 391). A visão do autor é radical, mas podemos pensar em gradações de mudanças no conteúdo informacional de um texto, as quais são necessárias para a produção de efeitos análogos aos da língua de partida na língua de chegada.

Além disso, Rajagopalan (1997), em seu artigo *A fatalidade da tradução*, afirma sobre a procura de “outra” piada: “... o tradutor fatalmente será “infiel”, mas esta infidelidade de nenhuma maneira deve ser interpretada como uma desgraça”. Em consonância com essa ideia, podemos retomar os ditos de Moreno & Oliveira (2000, p. 151 *apud* AMORIM, 2003, p. 38): as noções “de interferência, de transgressão, de diferença e de transformação não têm nenhum sentido negativo, simplesmente porque dizem respeito a processos considerados *inevitáveis*”.

Não é possível sustentar uma postura de fidelidade cega à piada da língua de partida. A questão é linguística. Robert Lew fala em *hard-core linguistic components* que seriam a ambiguidade sintática específica, as peculiaridades do léxico quanto à homonímia e polissemia, em conjunto com o sistema fonológico de um determinado idioma, e conclui:

As diferenças na traduzibilidade de vários tipos de piadas parecem apontar para a conclusão de que há mais uniformidade entre línguas no nível da pragmática do que nos componentes linguísticos “concretos”. Isso é compreensível, visto que as pessoas ao redor do mundo necessitam recorrer essencialmente ao mesmo leque de funções comunicativas, as quais são atingidas por meio de arsenais um tanto quanto mais diversos de “tijolos” fundamentais. (1996, p. 132)⁴⁵.

⁴⁵ Differences in the translatability of various kinds of jokes seem to point to the conclusion that there is more uniformity across languages in the pragmatics than in the hard-core linguistic components. This is understandable, since people around the globe have a need for essentially the same range of communicative functions, which are realized by means of rather more diverse inventories of elementary building blocks. (1996, p. 132).

As ideias de Lew são compatíveis com a seguinte colocação de Possenti sobre textos humorísticos:

o discurso humorístico, nos diversos gêneros textuais em que se materializa, faz apelo a um saber, a uma memória – mas não necessariamente a uma cultura específica. E o que faz um texto “falhar” é fundamentalmente a ausência dessa memória ou desse saber (exceto quando o que falha é um jogo ou associação verbal). Mas essa não é uma característica exclusiva do humor. Fato análogo pode fazer falhar um poema, um romance, um filme, ou, pelo menos, uma passagem de obras como essas. Os textos podem fazer apelo a memórias diferentes, de “prazo” diferente (seja em seu aspecto psicológico, seja em seu aspecto histórico, que, creio, podem ser associados de alguma forma). A falta de informação cultural é, portanto, apenas uma das manifestações de uma exigência que todos os textos fazem aos coenunciadores. (2010, p. 148)

Brezolin afirma que não há um consenso quanto à efetiva possibilidade de tradução de textos humorísticos, mas que há um consenso de que são um grande desafio para os tradutores. Para o autor

o que torna viável a tradução de uma piada (e outros tipos de texto) é necessariamente nossa concepção de tradução – concepção essa que, além de prever as várias interpretações de cada leitor, aceita o recurso da recriação como a única saída para alguns casos – um texto humorístico que ocorra em nível fonológico, por exemplo. (1997, p. 19).

Mas essa “saída” não se coloca como algo negativo, é antes, um recurso possibilitado pelas línguas, permitindo que dialoguem entre si por meio da tradução em nível mais pragmático, sendo que o pragmático reverbera nos demais níveis linguísticos.

Os mecanismos acionados para se criar o humor envolvem os níveis linguístico, pragmático e cultural, dentre outros, dessa forma, se existe um ponto de chegada, a partir de um texto de origem é possível levar ao leitor os *efeitos* por ele produzidos. É importante retomar o que diz Ruuskanen (1995 *apud* BREZOLIN 1997, p. 97) ao sugerir que o tradutor deve construir um leitor antes de iniciar a tradução, considerando os seguintes fatores: cliente, público-alvo, tempo, registro, gênero e estilo. Essa postura dialoga com a teoria do escopo (*Skopostheorie*) de Reiss e Vermeer:

Toda ação visa (de forma mais ou menos consciente) a um determinado objetivo e se realiza de modo que tal objetivo possa ser alcançado da melhor forma possível na situação correspondente. [...] A produção de um texto é uma ação que também visa a um objetivo: que o texto "funcione"

da melhor forma possível na situação e nas condições previstas. Quando alguém traduz ou interpreta, produz um texto. A tradução/interpretação também deve funcionar de forma ótima para a finalidade prevista. Eis aqui o princípio fundamental de nossa teoria da translação. O que está em jogo é a capacidade de funcionamento do *translatum* (o resultado da translação) numa determinada situação, e não a transferência lingüística com a maior "fidelidade" possível a um texto de partida (o qual pode, inclusive, ter defeitos), concebido sempre em outras condições, para outra situação e para "usuários" distintos dos do texto final. (REISS; VERMEER, 1996, p. 5 *apud* ROSAS, 2003).

O princípio dominante de toda tradução é sua finalidade (REISS; VERMEER, 1996, p. 80 *apud* ROSAS, 2003, p. 46), dessa forma, o objetivo rege o que se faz, tornando o processo em si secundário (o que não significa que não se possa investigá-lo):

[...] as imagens de um texto podem ser substituídas por outras imagens e suas formulações, por outras formulações, sem que a função do texto se altere. [...] Em relação à translação, isso significa: (1) A modificação, com certas condições, é algo legítimo. (2) As condições dessa modificação são específicas a cada cultura. [...] Portanto, uma ação "tem êxito" quando pode ser interpretada como adequada à situação (quando tem sentido). Como já se disse, essa interpretação é exigida, em primeiro lugar, do próprio sujeito da ação (o emissor), que é quem tem que (poder) indicar qual era sua "intenção". Conforme já ressaltado, uma ação não corresponde necessariamente (de modo ótimo) a sua intenção. [...] Por outro lado, o interlocutor do sujeito da ação (o receptor) também tenta explicar (interpretar) a conduta do emissor, e a "explicação" do receptor pode diferir da do emissor. Ambos tentam avaliar antecipadamente suas recíprocas interpretações e levá-las em conta em sua atuação ("co-orientação reflexiva") (REISS; VERMEER, 1996, p. 82-83, 2003, p. 46).

Segundo Rosas, a teoria do escopo pressupõe para cada translação a existência de um conjunto de finalidades ordenadas hierarquicamente, as quais têm de ser justificáveis, isto é, têm de ter "sentido". É pertinente levarmos em conta que a ideia de *justificativa* se coloca em relação aos objetivos pretendidos por determinada tradução, paralelamente à (eventual) necessidade de uma sólida sustentação do projeto de tradução diante do corpo editorial (grifos da autora):

Da mesma forma que qualquer outra interação verbal, a tradução depende das relações existentes entre os interlocutores – o contexto e a situação determinam o modo pelo qual a interação se processa. Assim, os

receptores aos quais se dirige a translação são considerados uma classe especial, um subconjunto, do escopo e dão margem ao estabelecimento da seguinte "regra sociológica", a qual está subordinada à regra do escopo: *pode-se definir o escopo como uma variável dependente dos receptores*. Os receptores definem-se não apenas como o público final, mas também como os intermediários ou clientes que encomendam a tradução (cf. REISS; VERMEER, 1996, p. 85, 2003, p. 47).

A teoria do escopo pode sustentar um projeto de tradução cujo foco é a manutenção das qualidades literárias do texto, o que, a meu ver, vai ao encontro da eliminação de notas do tradutor. Dado que para essa proposta de tradução os objetivos superam os meios pelos quais são atingidos, se o efeito análogo ao texto de partida é alcançado, a necessidade de explicitação de questões tradutórias em uma nota é apagada. Os caminhos percorridos podem tomar tal distância (mas não de forma irrestrita) que explanações podem se tornar *relatos do que ocorre no original*, o que seria contraditório para um projeto que se propõe *recriar* as qualidades literárias e formais do texto de partida. Isso não significa que a voz do tradutor seja silenciada por esse procedimento, pelo contrário, a voz do tradutor manifesta-se pela *tradução criativa* realizada, que não fica explícita ao leitor, mas que é notável ao compararmos texto de partida e texto de chegada.

A fluência de leitura é um ganho propiciado por essa forma de manejo do texto, no entanto, diria que ela é apenas um aspecto do resultado da tradução, não refletindo uma suposta transparência intrínseca ao original. Ela seria o elemento mais visível para o leitor, que fica à margem de outros procedimentos tradutórios adotados – o que é compatível com a visão de tradução apresentada, que evita chamar a atenção do leitor para questões do processo tradutório do texto que tem em mãos.

Os desafios de tradução podem ser enfrentados de várias formas: o tradutor pode lançar mãos de diferentes estratégias e *recursos* para alcançar seus objetivos. Uma possível crítica à teoria do escopo pode ser feita ao seu viés supostamente radical, por permitir uma interferência por vezes ampla no original, mas podemos ver essa interferência como *necessária*, o que dialoga de forma efetiva com as perspectivas de possibilidades de tradução do humor apresentadas.

Em contrapartida, a nota do tradutor originada por situações de humor presentes no texto de partida pode se apresentar como indicativa de um projeto de tradução que

evidencia a necessidade de manutenção *stricto sensu* de qualidades literárias do texto original. Nesse caso, no entanto, o leitor “perde a piada”, pois tem sua atenção deslocada para a explicação do funcionamento da passagem humorística original.

2.2 Análises de alguns trechos desafiadores e as respectivas soluções em *Surdo Mundo*

Esta seção expõe alguns dos muitos desafios de tradução de *Deaf Sentence*. O caráter experimental do romance traz consequências importantes para a sua tradução e não posso deixar de afirmar que a seleção de trechos foi bastante penosa, pela variedade e riqueza de ocorrências ao longo do romance. No entanto, esta seleção⁴⁶ permite que o leitor visualize os jogos de linguagem existentes, sobretudo, que observe que alguns mecanismos se repetem, e que algumas decisões tradutórias em dado momento do texto podem repercutir em outras. Permito-me afirmar que em *Surdo Mundo* alguns desafios não são resolvidos um a um, isoladamente, pelo menos não o tempo todo. Há algumas soluções-chaves para o par *deaf – death* que repercutem em mais passagens do texto, dando o *tom* das relações feitas pelo personagem sobre a (sua) surdez ao longo do romance na tradução. Isso significa que o par *deaf – death* nem sempre é traduzido da mesma forma.

Trecho 1 – Uma reflexão sobre fonética

Desmond faz reflexões sobre fonética com base em uma passagem do capítulo 4 de *Alice no País das Maravilhas*. O “malabarismo” do tradutor para chegar à reflexão do personagem passa pela inserção de outras questões fonéticas. As traduções ‘porco’ e ‘porto’ como soluções para *pig* e *fig* fizeram essa exigência, e vemos claramente uma negociação com o texto original. Como essa solução foi adotada por Clélia Regina Ramos em sua tradução de *Alice...*⁴⁷, consultei o tradutor de *Surdo Mundo* para esclarecer se o par havia sido retomado dessa tradução:

⁴⁶ Os trechos 1, 2, 3, 6, 7 e 9 coincidem com os apresentados por Guilherme da Silva Braga na palestra sobre a tradução de *Surdo Mundo*, mas os trechos 2 e 3 receberam um novo recorte neste trabalho. Apresento-os por serem bastante significativos para as reflexões sobre a tradução brasileira. Todas as análises desta seção são de minha inteira responsabilidade.

⁴⁷ Universo dos Livros (2009).

De fato a mesma solução aparece nesse livro, mas até onde eu me lembro cheguei à mesma solução sem consultar o livro antes. A questão foi primeiro estabelecer que, em Alice... (no texto original), quando surge o mal-entendido entre pig e fig, de fato há um porco em cena, e nenhum figo -- portanto a palavra a ser usada em português, era porco, enquanto figo seria descartado.

O contexto do mal-entendido entre Alice e o Gato norteou a solução, levando à manutenção da tradução de *pig*, (porco) e à eliminação de *fig* (figo), dessa forma, foi preciso encontrar um par para ‘porco’, e ‘porto’ foi a palavra alcançada.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
<p>“Did you say pig or fig?” said the Cat. “I said pig,” replied Alice.’ Maybe the Cheshire Cat was a bit deaf: it wasn’t sure whether Alice had used a bi-labial plosive or a labiodental fricative the first time she pronounced the word, and being a well-brought-up Victorian middle-class little girl she would have spoken very clearly. ‘F’ is called a labiodental fricative because you produce it by bringing your top teeth into contact with your bottom lip and allowing some air to escape between them. It’s also called a continuant because you can continue making the sound as long as you have breath <i>ffffffffffffffffffff</i>. . . though I can’t imagine why you would want to unless perhaps you started to say ‘Fuck’ and thought better of it. I have a smattering of phonetics, although it’s not my field. (p. 19).</p>	<p>“Você disse porco ou porto?”, perguntou o gato. “Eu disse porco”, respondeu Alice. Talvez o gato de Cheshire fosse um pouco surdo: ele não sabia ao certo se Alice tinha usado uma oclusiva velar ou uma oclusiva linguodental na primeira vez em que Alice pronunciou a palavra, mas, sendo uma garotinha muito bem-educada da classe média vitoriana, sem dúvida ela falou com uma dicção claríssima. “T” é uma consoante linguodental porque, para produzir o som que ela representa, você encosta a língua na parte posterior dos dentes frontais, o que bloqueia completamente a passagem do ar. Daí a classificação “oclusiva”: você não pode prolongar um <i>t</i> da mesma maneira que pode prolongar um <i>ff</i> <i>ffffffffffffffffffff</i>, embora eu não consiga imaginar o que levaria alguém a fazer uma coisa dessas (a não ser que você começasse a dizer “foda-se” e depois mudasse de ideia). Eu entendo um pouco de fonética, embora não seja a minha área. (p. 25).</p>

Observações sobre o trecho em outras traduções:

Em *A vida em surdina* a solução adotada foi ‘pico’ e ‘figo’, de forma que não houve interferência nas reflexões de Desmond sobre fonética. Essa solução, no entanto, não leva

em conta que em *Alice...* não há um figo em cena. Privilegiou-se a manutenção de uma das palavras que causa confusão no original, mas isso descaracteriza, em parte, o mal-entendido entre Alice e o Gato.

Em *A vida en sordina* a interferência do tradutor foi “maior”, ensejando uma reflexão fonética sobre ‘C’, em vez de ‘F’. *Cerdo* significa porco, assim, o contexto do mal-entendido é levado em conta, fazendo par com *lerdo*, que significa lerdo, lento, vagaroso.

“¿Has dicho cerdo o lerdo?”, dijo el Gato. “He dicho cerdo », respondió Alicia.” Quizás el Gato de Cheshire fuera un poco sordo: no sabía seguro si Alicia había empleado una linguointerdental plosiva o una linguoalveolar lateral la primera vez que pronunció la palabra, y como era una niña bien educada de clase media victoriana lá habría dicho con una dicción muy clara. La «C» es una linguointerdental plosiva porque se pronuncia colocando la punta entre los dientes y cerrando por un instante con los labios la salida al aire. Se llama también fricativa porque se puede continuar produciendo el sonido todo el tiempo que te lo permita la respiración: ccccccccccccccc..., aunque no veo por qué ibas a hacer esto, a no ser que hubieras empezado a decir cipote «cipote»⁴⁸ y te lo hubieses pensado mejor. Tengo conocimientos de fonética, aunque no es mi especialidad. (p. 29).

A tradução francesa manteve a citação original feita pelo personagem: « *Did you said pig or fig? Said the Cat. “I said pig”, replied Alice.* ». Dessa forma, a reflexão sobre ‘F’ se manteve. Em nota, os tradutores traduziram a passagem:

Littéralement : « Avez-vous dit “cochon” ou “figue” ? demanda le Chat. – J’ai dit “cochon”, répondit Alice. » Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*. (p. 31)

As traduções brasileira e espanhola seguiram caminhos que demandaram certa dose de criatividade, enquanto a francesa e a portuguesa, por outros mecanismos, diferentes entre si, mantiveram um diálogo mais “concretos” com o original.

Trecho 2 – Uma confusão sobre títulos de livros

⁴⁸ *Cipote* pode significar mentecapto, idiota, menino. É também um forte insulto, de forma que o baixo calão foi mantido. Fonte: <<http://www.wordreference.com/espt/cipote>> Acesso em: 23 jul. 2013.

A dificuldade de audição de Desmond o faz compreender erroneamente o título de um livro, que o faz crer que o título é *Being Deaf*, e ele recorda-se de “Grace” como nome do autor, no entanto, acaba por descobrir que o nome do livro é *Being Dead* (1999) e que seu autor é o inglês Jim Crace. A solução em *Surdo Mundo* é o estabelecimento de uma relação entre má audição e maldição. O tradutor não abriu mão de enfrentar o desafio colocado pelo par *deaf – dead* e criou a confusão a partir de sua adaptação, utilizando o nome em português de uma obra de Dashiell Hammett: *Maldição em família*⁴⁹, originalmente *The Dain Curse* (1929). Em vez de confundir Grace e Crace, na tradução brasileira o personagem confunde Daniel e Dashiell. Essa passagem é a primeira no romance que trabalha a semelhança fonética entre *deaf – dead*, de modo que essa solução, bastante plausível, repercutirá em outras que demandarem o jogo *deaf – death – dead*.

Essa passagem é, sem dúvida, bastante exemplar de soluções que não “ousam” tocar o original, enquanto em *Surdo Mundo* vemos uma proposta bastante criativa. O uso da criatividade por parte dos tradutores varia bastante, mostrando-os mais conservadores em alguns momentos, ou mais criativos em outro, não há uma “regularidade” no manejo do texto original, enquanto na tradução brasileira, de um modo geral, observamos a regularidade no tratamento estético da obra, fruto, certamente, de uma visão de tradução com objetivos bem definidos. A “oscilação” dos modos de lidar com o estético nas demais traduções, que por vezes convergem com *Surdo Mundo* em termos de criatividade, também dá espaço para um tratamento mais “colado” ao original, supostamente em função da aceitabilidade de que certas articulações devem ser mostradas ao leitor como nele constam. Inevitavelmente, as notas do tradutor são acionadas, atuando como recursos que possibilitam o acesso do leitor a formulações conforme o original.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
I was at a party a few years ago, not as noisy as the one last night but bad enough, and I overheard a man enthusing about a book he was reading called <i>Being Deaf</i> . It sounded like just the book for me, a self-	Uns anos atrás eu estava em uma festa, não tão barulhenta quanto a da noite passada, mas ainda assim barulhenta, e escutei um homem falar entusiasmado sobre um livro que ele estava lendo, chamado <i>A má</i>

⁴⁹ Tradução de Rubens Figueiredo, publicada pela Companhia das Letras em 2007.

<p>help manual I presumed, but I didn't like to barge into the conversation demanding the bibliographical details. The man was talking to a girl who was looking admiringly into his eyes and nodding eager agreement, and he left the party early (with the girl) before I had an opportunity to speak to him. So the next day I went to Waterstone's to try and get the book. 'What was the author's name?' the assistant asked. 'I think it was Grace,' I said. It turned out to be Crace, Jim Crace, and the book was a novel called <i>Being Dead</i>. (p. 19).</p>	<p><i>audição em família</i>. Parecia o livro ideal para mim: uma espécie de manual de autoajuda, imaginei, mas não quis me intrometer na conversa para pedir os detalhes bibliográficos. O homem estava conversando com uma garota que olhava fundo nos olhos dele, cheia de admiração, ao mesmo tempo em que acenava sem parar com a cabeça, e acabou indo embora (com a garota) antes que eu pudesse abordá-la. No dia seguinte fui até Waterstone's para ver se eu encontrava o livro. "O senhor sabe quem é o autor"? "Acho que é Daniel", respondi. Na verdade era Dashiell, Dashiell Hammett, e o livro era um romance policial chamado <i>Maldição em família</i>. (p. 25).</p>
--	---

Observações sobre o trecho em outras traduções:

Em *A vida em surdina* a confusão original é apresentada, no entanto, em seguida e entre aspas, a tradutora acrescenta aos títulos 'A Surdez' e 'A morte', informando em nota:

O livro foi publicado em Portugal com o título *A Morte nas Dunas*.
(*N. da T.*) (p. 28).

Dessa forma, o leitor fica ciente da confusão sonora original, e a possibilidade de reconhecer o romance em questão é propiciada ao leitor pela nota.

A tradução espanhola traduziu os títulos: *Ser sordo e Estar muerto*. (p. 29).

A tradução francesa manteve o original no corpo do texto, sem apresentar notas. (p. 32).

Trecho 3 – Citações de autores consagrados

Essa passagem é a continuação do trecho analisado acima, assim, coerentemente, o tradutor dá continuidade à relação má audição – maldição. "*Pre-death*" torna-se "maldição". É interessante notar que no verso de Macaulay *deaf* e *death* se superpõem na intertextualidade, e em *Surdo Mundo* má audição e morte estão explicitamente em relação, sendo que má audição enseja o jogo com maldição. Na passagem de Dylan Thomas, no

entanto, o tradutor manteve ‘surdez’, expressando o que o personagem diz sobre as poucas chances de que o autor escrevesse o verso com essa palavra, nesse caso, a opção pela tradução literal se sustenta porque ‘surdez’ era de fato a leitura desejada.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
Often only the context allows me to distinguish between ‘deaf’ and ‘death’ or ‘dead’, and sometimes the words seem interchangeable. Deafness is a kind of pre-death, a drawn-out introduction to the long silence into which we will all eventually lapse. <i>‘To every man upon this earth, / Deaf cometh soon or late’</i> , Macaulay might have written. But not Dylan Thomas, <i>‘After the first deaf, there is no other’</i> . (p.19).	Muitas vezes só o contexto permite que eu distinga “má audição” de “maldição”, e em outras palavras parecem intercambiáveis. A má audição não deixa de ser uma espécie de maldição, uma maldição que precede o longo silêncio onde todos nós por fim acabaremos. <i>“A todo homem nesta terra, / A má audição da morte alcança”</i> , poderia ter escrito Macaulay. Mas Dylan Thomas não teria escrito que <i>“Depois da primeira surdez, não há outra”</i> . (p. 25).

Observações sobre o trecho em outras traduções:

Este trecho gerou notas nas demais traduções analisadas. A tradução portuguesa introduz no corpo do texto informações sobre Macaulay, apresentando em nota informações sobre Dylan Thomas e seu poema. Conforme analisado na seção 1.3.4, a tradução espanhola explicita o jogo entre *deaf*, *death* e *dead*, empreendido pelo autor ao longo do romance. Nas notas seguintes, Zulaika apresenta os trechos originais dos poemas, os quais foram traduzidos no corpo do texto. A tradução francesa apresenta os trechos dos poemas traduzidos em notas, sem informações adicionais.

Obra	Trecho	Nota
<i>A vida em surdina</i>	Muitas vezes, a única coisa que me permite distinguir <i>deaf</i> («surdo») de <i>death</i> ou <i>dead</i> («morte» ou «morto») é o contexto e, por vezes, as três palavras parecem intercambiáveis. A surdez é uma espécie de pré-morte, uma lenta introdução ao longo silêncio em que todos acabaremos por mergulhar. <i>«Todo homem à face da terra / acabará surdo, mais cedo ou mais tarde»</i> é	O verso original de Macaulay diz: <i>«Todo homem à face da terra / acabará por morrer, mais cedo ou mais tarde»</i> , e a citação correcta de Dylan Thomas (1914-1953) é: <i>«After the first death there is no other»</i> e provém do

	algo que Thomas Babington Macaulay, um poeta e historiados do século XIX, poderia ter escrito. Mas não Dylan Thomas: « <i>Depois da primeira surdez, não há mais nenhuma.</i> » (p. 28)	poema «A Refusal to Mourn the Death, By Fire, of a Child in London.». (N. da T.) (p.28)
La vida en sordina	A menudo sólo el contexto me permite distinguir entre «sordo» y «muerte» o «muerto», (1) y a veces las palabras parecen intercambiables. La sordera es una especie de muerte previa, una larguísima introducción al largo silencio en el que al final nos sumiremos todos. « <i>A todos los hombres sobre la tierra, / tarde o temprano la sordera llega</i> », (2) podría haber escrito Macaulay. Pero Dylan Thomas no habría podido decir: « <i>Después de la primera sordera, no hay otra.</i> » (3) (p. 29-30)	(1) Sordo en inglés es <i>deaf</i> , muerte es <i>death</i> y muerto <i>dead</i> , es decir, sonidos muy similares. El autor juega con estas similitudes a lo largo de todo el libro. (N. del T.) (p. 29) (2) « <i>To every man upon this earth, / Deaf cometh soon or late.</i> » <i>Deaf</i> por <i>Death</i> . (N. del T.) (p. 29) (3) « <i>After the first deaf, there's no other.</i> » <i>Deaf</i> por <i>Death</i> . (N. del T.) (p. 30)
La vie en sourdine	Souvent, ce n'est que le contexte qui me permet de distinguer entre « <i>deaf</i> » et « <i>death</i> » ou « <i>dead</i> », et parfois les mots semblent interchangeable. La surdité est une sorte d'avant-goût de la mort, une très lente introduction au long silence dans le quel nous finirons tous par sombrer. « <i>To every man upon this earth, / Deaf cometh soon or late</i> (1) » aurait pu écrire Macaulay. Mais Dylan Thomas n'aurait pas pu dire : « <i>After the first deaf, there is no other</i> (2). » (p. 32)	(1) « <i>Pour chaque homme sur cette terre, / La surdité vient tôt ou tard.</i> » (p. 32) (2) « <i>Après la première surdité, il n'y en pas d'autre.</i> » (p. 32)

Trecho 4 – Um trocadilho com nome de local

O trecho apresenta o relato de Desmond sobre um erro de transmiss o em *closed-caption*. Em vez de *Isle of Man* (Ilha de Man)⁵⁰, a legenda apresenta ‘*aisle*⁵¹ of man’. Em

⁵⁰ Situado ao noroeste da Europa, o arquipélago faz parte das Ilhas Britânicas.

⁵¹ **aisle** **n** **1** nave de igreja. **2** coxia, passagem entre bancos numa igreja, plateia de teatro, escola etc. **3** corredor, galeria. **4** nave lateral de igreja. Fonte: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=aisle>> Acesso em: 15 jul. 2013.

Surdo Mundo vemos um erro que torna a passagem engraçada, assim como ocorre no original. “Cornoalha” aparece na legenda em vez de Cornualha (*Cornwall*). Uma solução criativa e coerente, visto que a região geográfica faz parte da Inglaterra. Além disso, o “erro de digitação” é factível, assim como no original.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
Most networked programmes, including old films, have subtitles which you can access through Teletext; even live transmissions, like news bulletins, have subtitles, though if you have any hearing at all it's distracting because the text runs a few seconds behind the speech and often contains grotesque mistakes (like the weather forecast for 'the aisle of man' last night'). Alternatively you can use headphones, either wired or infrared, (...) (p. 36).	A maioria dos programas que vai ao ar, inclusive os filmes antigos, vem com closed-caption; até transmissões ao vivo, como boletins de notícia, são exibidas com legendas, mas se você consegue ouvir alguma coisa, por pouco que seja, acaba meio distraído, porque o texto aparece sempre com um certo atraso em relação à fala e várias vezes contém erros grotescos (como por exemplo uma reportagem sobre a “Cornoalha” na noite passada). Outra opção é usar fones de ouvido com ou sem fio, (...) (p. 45).

Observações sobre o trecho em outras traduções:

Em português vemos a exposição dos bastidores da piada, tanto no corpo do texto como na nota da tradutora, portanto, não há manutenção do efeito engraçado do erro, mas o leitor fica ciente de seu funcionamento no original. As traduções espanhola e francesa suprimiram a piada, e o leitor perde o humor provocado pelo relato de Desmond. É possível que os tradutores tenham tomado a confusão como intraduzível e/ou pouco relevante para a compreensão da passagem como um todo, visto que é um exemplo de erro das transmissões em *closed-caption* apresentado entre parênteses.

Obra	Trecho	Nota
<i>A vida em surdina</i>	A maior parte dos programas, incluindo filmes antigos, tem legendas que podem ser selecionadas através do teletexto; até as emissões em directo, como os noticiários, são legendadas, se bem que, para quem consegue ouvir alguma coisa, distrai imenso, porque o	Em inglês, <i>aisle of man</i> , «coxia do homem», tem a mesma sonoridade que

	texto passa uns segundos depois do discurso e muitas vezes apresenta erros tenebrosos (como as previsões meteorológicas de ontem à noite para «a coxia do homem», em vez de ‘Isle of Man’. Em alternativa, também se pode usar auscultadores, com fio ou por infra-vermelhos, (...)) (p. 47).	Isle of Man, uma ilha da Grã-Bretanha. (<i>N. da T.</i>) (p. 47).
<i>La vida en sordina</i>	La mayoría de los programas de la parrilla, entre ellos películas antiguas antiguas, tienen subtítulos a los que accedes a través del teletexto; hasta tienen subtítulos las emisiones en directo, como los noticiarios, aunque si no llevas ningún aparato te distraes porque el texto va unos segundos por detrás del locutor y muchas veces contiene errores grotescos. Si lo prefieres puedes utilizar auriculares, bien por cable o infrarrojos, (...) (p. 50).	
<i>La vie en sourdine</i>	La plupart des programmes sur le réseau, y compris les vieux films, ont des sous-titres auxquels vous pouvez accéder par Télétex : même les émissions en direct, comme les bulletins d’informations, ont des sous-titres, bien que, lorsque vous n’êtes pas complètement sourd, cela soit très troublant car le texte est en retard de quelques secondes sur les paroles et contient souvent des erreurs grossières. L’alternative consiste à utiliser des écouteurs, avec système infrarouge ou avec fil – (...) (p. 56-57).	

Trecho 5 – Um trocadilho com nome próprio

A passagem seguinte apresenta um duplo sentido, ocasionado pela possibilidade de Bill Posters ser um nome próprio, além de “afixar cartazes”. Em *Surdo Mundo* o trocadilho não se dá com um nome próprio, mas com dois sentidos do verbo ‘colar’: grudar com cola e trapacear na escola.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
When was the last time I laughed at a graffito? Years ago I spotted one which still makes me smile when I think of it: under a sign, ‘ <i>Bill Posters Will Be Prosecuted</i> ’ some wag had written, ‘ <i>Bill Posters is</i>	Quando foi a última vez em que ri de uma pichação? Alguns anos atrás vi uma que me faz sorrir até hoje: debaixo de um aviso de “ <i>Proibido colar cartazes</i> ”, algum engraçadinho havia escrito “ <i>Quem não cola</i>

<i>innocent</i> ’. Nothing as amusing greeted my eye as I made my way over the footbridge at Brickley Station. Just names, obscenities and acclamations mostly to do with football teams. (p. 41).	<i>não sai da escola</i> ”. Mas não vi nada muito divertido enquanto eu atravessava a passarela da Brickley Station. Só nomes, palavras, exaltações, em geral relativas a times de futebol. (p. 50).
--	--

Observações sobre o trecho em outras traduções:

A tradução portuguesa manteve a piada original e a traduziu ao pé da letra no corpo do texto, explicando em nota seu funcionamento. Em espanhol, o jogo está na polissemia de “pegar”, que tanto pode ser “colar” quanto “bater”. Mas as características argumentais do verbo diferem, o que torna a ambiguidade, na prática, impossível. As regências entre “pegar algo” e “pegarle a algo/alguien” são distintas. No caso, “*No Pegar Carteles*” (o verbo aqui é transitivo direto) não poderia ser entendido como “*Não bater em Carteles*”, mas apenas como “*Não Colar Cartazes*”. Para ser entendido como “*Não bater em Carteles*” o verbo “pegar” deveria ser transitivo indireto; por exemplo, “*No pegarle a Carteles*”. Em inglês a frase original “*Bill Posters Will Be Prosecuted*” é gramatical e semanticamente ambígua, porque “*Bill Posters*” é exatamente a forma que adquiriria a frase nos dois significados envolvidos: afixação de avisos e nome próprio. Embora funcione, a piada é forçada em espanhol⁵².

Em francês o trecho foi suprimido – mais uma vez, a hipótese sobre esse procedimento leva a pensar na aceitação da intraduzibilidade dessa passagem humorística para a narrativa, e em sua pouca relevância para o contexto narrado, mas, ao mesmo tempo, os tradutores abriram mão da realização de uma tradução criativa, ou mesmo da explicação de seu funcionamento no original.

Tradução	Trecho	Nota
<i>A vida em surdina</i>	Quando é que foi a última vez que achei piada a um <i>grafitto</i> ? Há anos, vi um que ainda me faz sorrir sempre que me lembro dele: por baixo de um aviso a dizer « <i>Bill Posters Will Be Prosecuted</i> » («Quem	<i>Bill posters</i> significa «afixar cartazes», mas, em inglês, <i>Bill</i> é também o diminutivo

⁵² Agradeço ao Pablo Cardellino Soto e à Carolina Alfaro de Carvalho, pelos esclarecimentos sobre o funcionamento da piada em espanhol, e pelas formulações a respeito apresentadas.

	afixar cartazes será processado»), algum engraçadinho escrevera: « <i>O Bill Posters Está Inocente</i> ». Nada de igualmente divertido me saltou aos olhos quando atravessei a ponte para peões da estação de Brickley. Só nomes, obscenidades e aclamações, regra geral relacionadas com equipas de futebol. (p. 53).	de um nome próprio e <i>posters</i> poderia muito bem ser um apelido ⁵³ . (<i>N. da T.</i>) (p. 53).
<i>La vida en sordina</i>	¿Cuándo fue la última vez que me hizo reír un grafiti? Hace años vi uno que todavía me arranca una sonrisa cuando lo recuerdo: debajo de un letrero, « <i>No Pegar Carteles</i> », un bromista había escrito: « <i>A Carteles le pegaron</i> ». Nada igual de divertido descubrió mi mirada cuando crucé el puente peatonal en la estación de Brickley. Sólo nombres, obscenidades y aclamaciones, la mayoría relacionadas con equipos de fútbol. (p. 56).	
<i>La vie en sourdine</i>	Quand est-ce que j'ai ri pour la dernière fois en voyant un graffiti ? Rien d'aussi amusant n'a titillé mon regard tandis que je traversais la passerelle à la gare de Brickley. Rien que des noms, des obscénités et des exclamations en rapport pour la plupart avec des équipes de football. (p. 64)	

Trecho 6 – Um caso exemplar de ‘teatro do absurdo’⁵⁴

A conversa entre os personagens é extremamente absurda; quando ouve pela segunda vez o que sua interlocutora disse, Desmond consegue decifrar a mensagem. Esta passagem concede ao tradutor certa liberdade, no sentido de que o mal-entendido, traduzido literalmente, se perderia. Em *Surdo Mundo* há uma recriação de partes do diálogo, de modo que a confusão se torna factível em português. São mantidas as partes “corretas” do que é dito por Sylvia Cooper, e o tradutor joga com elas. A referência a Chomsky⁵⁵ se dá pela sua tese de que a linguagem tem caráter inato, e a prova seria o reconhecimento de frases

⁵³ Sobrenome.

⁵⁴ O teatro do absurdo é caracterizado pelo *non sense*, clichês e jogos de palavras. Cunhada pelo húngaro Martin Esslin (1961), a expressão remete ao ilógico e à comédia em composições teatrais, em que os personagens vivem situações muito fora da realidade. *La Cantatrice Chauve* (*A Cantora Careca*), de Eugène Ionesco (1950), é um grande exemplar desse tipo de dramaturgia que opera sobre diálogos sem sentido.

⁵⁵ *Syntactic Structures* (1957).

mesmo sem sentido por parte dos falantes, exemplificado por: “*Colorless green ideas sleep furiously*” (*Ideias verdes sem cor dormem furiosamente*), gramatical, porém, *non sense*. Essa sentença faz par com “*Furiously sleep ideas green colorless*” (*Furiosamente dormem ideias verdes sem cor*), que é agramatical. A passagem também se assemelha a diálogos típicos de peças do teatro do absurdo.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
<p>Then Sylvia Cooper, wife of the former Head of History, engaged me in one of those conversations in which your interlocutor says something that sounds like a quotation from a Dadaist poem, or one of Chomsky's impossible sentences, and you say ‘What?’ or ‘I beg your pardon?’ and they repeat their words, which make a banal sense the second time round.</p> <p>‘The pastime of the dance went to pot,’ Sylvia Cooper seemed to say, ‘so we spent most of the time in our shit, the cows’ in-laws finding they stuttered.’</p> <p>‘What?’ I said.</p> <p>‘I said, the last time we went to France it was so hot we spent most of the time in our gîte, cowering indoors behind the shutters.’</p> <p>‘Oh, hot, was it?’ I said. ‘That must have been the summer of 2003.’</p> <p>‘Yes, we seared our arses on bits of plate, but soiled my cubism, I'm afraid.’</p> <p>‘I'm sorry?’</p> <p>‘We were near Carcasonne. A pretty place, but spoiled by tourism, I'm afraid.’</p> <p>‘Ah, yes, it's the same everywhere these days,’ I said sagely.</p> <p>‘But I do mend sherry. Crap and sargasso pained there, you know. There's a lovely little mum of modern tart.’</p> <p>‘Sherry?’ I said hesitantly.</p> <p>‘Ceret, it's a little town in the foothills of the Pyrenees,’ said Mrs Cooper with a certain impatience. ‘Braque and Picasso painted there. I recommend it.’</p>	<p>Logo Sylvia Cooper, esposa do ex-diretor do setor de História, teve comigo uma daquelas conversas em que o seu interlocutor diz coisas que parecem citações de um poema dadaísta, ou uma das frases impossíveis de Chomsky, e você pergunta “O quê?” ou “Como?” e então eles repetem as palavras, que na segunda vez fazem um sentido banal.</p> <p>“A última vez que estivemos na dança estava tão rente”, Sylvia Cooper pareceu dizer, “que caçamos a maior parte do vento na banana, bem mordidos e com as bobinas meladas.”</p> <p>“O quê?”, perguntei.</p> <p>“A última vez que estivemos na França estava tão quente que passamos a maior parte do tempo na cabana, encolhidos e com as cortinas fechadas.”</p> <p>“Ah, estava quente, é?”, disse eu. “Deve ter sido no verão de 2003.”</p> <p>“A lêmea estava em pé no megafone. Ulular é um ruído, mas traz algo pelo cubismo.”</p> <p>“Como?”</p> <p>“A gente estava perto de Carcassone. O lugar é bonito, mas estragado pelo turismo.”</p> <p>“Ah, mas hoje em dia é assim em toda parte”, comentei, cheio de sabedoria.</p> <p>“Bateu remoendo um CD. Traque e apitaço piscaram por lá, sabia? Tem um belo museu de ar de moeda”.</p> <p>“CD?” repeti, hesitante.</p> <p>“Céret, é uma cidadezinha no pé dos</p>

<p>‘Oh yes, I’ve been there,’ I said hastily. ‘It has a rather nice art gallery.’ ‘The mum of modern tart.’ ‘Quite so,’ I said. (p. 108).</p>	<p>Pirineus”, disse a sra. Cooper com certa impaciência. Braque e Picasso pintaram por lá. Eu recomendo.” “Ah, claro, e estive lá”, apressei-me em dizer. “Tem uma bela galeria de arte.” “O museu de ar de moeda.” “Isso mesmo”, eu disse. (p. 123-124).</p>
---	--

Observações sobre o trecho em outras traduções:

As demais traduções analisadas também lançam mão de recriações, de forma que o diálogo confuso se torna verossímil nas línguas em questão. Como já dito, os mal-entendidos encontram maior espaço para a manifestação da criatividade em todas as traduções.

Trecho 7 – Um trocadilho intertextual sem referências (1)

Desmond está preocupado com a possível descoberta da esposa de sua relação com Alex, e conclui: *‘Deaf and the maiden, a dangerous combination’*. Faz-se a referência a *‘Death and The Maiden’*, uma composição de Schubert, que também dá nome a uma peça de teatro do chileno Ariel Dorfman (1990); existe também uma adaptação da peça para o cinema, de Roman Polanski (1994). Essa alusão não seria necessariamente inconsciente, visto que “donzela” não é uma palavra muito recorrente no dia a dia, de modo que não parece infiltrar-se na fala do personagem tão naturalmente, a partir da troca de *death* por *deaf*.

Em *Surdo Mundo* a solução ‘má sorte’ dialoga com ‘má audição’ e ‘maldição’, mostrando-se como outra solução alcançada para o par. No contexto, ‘má sorte’ remete tanto ao *azar* de Desmond não ter escutado o que Alex disse, como ao *azar* de sua surdez, de um modo geral. Nesse sentido, *azar* foi uma solução engenhosa para a ideia expressa por *If only I had heard*. A intertextualidade se mantém pela manutenção de “e a donzela”, mas para o leitor, no entanto, não é de fácil apreensão. Como o original não necessariamente leva a uma associação óbvia, podemos pensar a solução como um bom efeito análogo ao ensejado pelo texto original. O leitor deve estar atento às ocorrências da palavra *deaf* para

“pegar” os jogos criados pelo autor no original, enquanto em *Surdo Mundo* a atenção é requerida diante da expressão ‘má audição’, ou de ‘má’ e o que a seguir.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
Now I desperately wish that it had no future. If only I had heard what she was saying when we first met it would never have started. Deaf and the maiden, a dangerous combination. (p. 122).	Mas neste instante o que eu mais queria é que Alex não estivesse no meu futuro. Se eu não tivesse dado o azar de não escutar o que ela me disse quando nos encontramos pela primeira vez, sequer teríamos nos envolvido. A má sorte e a donzela, uma combinação perigosa. (p. 139).

Observações sobre o trecho em outras traduções:

Tânia Ganho apresenta ao leitor três informações sobre a referência, incluindo a data da composição de Schubert, além da tradução de seu título em português. Em espanhol e francês temos apenas a menção à peça de teatro do autor chileno. Na primeira o título é apresentado em espanhol, enquanto na segunda em inglês, e os tradutores a qualificam como “célebre”.

Tradução	Trecho	Nota
<i>A vida em surdina</i>	Agora, tudo o que eu mais queria é que essa relação não tivesse futuro. Bastava eu ter ouvido o que ela me disse da primeira vez que nos conhecemos e nunca a teria começado sequer. O surdo e a donzela, uma combinação perigosa. (p. 142)	Trocadilho com <i>A Morte e a Donzela</i> , título do segundo andamento do Quarteto de Cordas em Ré Menor (1824) de Franz Schubert, e título também de uma peça do dramaturgo chileno Ariel Dorfman, mais tarde adaptada ao cinema. (<i>N. da T.</i>) (p. 142-143).
<i>La vida en sordina</i>	Ahora deseo con toda mi alma que esta relación no se prolongue. Esto nunca habría ocurrido si yo hubiera oído lo que ella me estaba diciendo cuando nos conocimos. El sordo y a doncella, una combinación peligrosa. (p. 151-152)	Referencia al título de la obra de Ariel Dorfman <i>La muerte y la doncella</i> . (<i>N. del T.</i>) (p. 152).

<i>La vie en sourdine</i>	Maintenant, je souhaite ardemment que cette relation n'ait pas d'avenir. Si seulement j'avais entendu ce qu'elle disait quand nous nous sommes rencontrés la première fois, alors cette relation n'aurait jamais débuté. Le sourd et la soubrette, une dangereuse combinaison. (p. 176)	Référence au titre d'une pièce de théâtre célèbre de l'écrivain chilien Ariel Dorfman, <i>Death and the Maiden</i> . (p. 176).
---------------------------	---	--

Trecho 8 – Um trocadilho intertextual sem referências (2)

A impressão de Desmond sobre o número de surdos no país é um jogo com *I had not thought death had undone so many*, fragmento de *The Waste Land*, de T.S Eliot. Não há menção a ele no texto original, portanto, trocar *death* por *deaf* seria uma alusão inconsciente do personagem. Em *Surdo Mundo* perdemos essa possibilidade de jogo, creio que 'má audição' pudesse remeter a ele, mas certamente não ao poema em si. Creio que a opção pela não manutenção do jogo se deu por esse motivo.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
(...) But it was an interesting article, which began by stating that there are nine million people who are deaf or hard of hearing in this country. I had not thought deaf had undone so many. (p. 162).	(...) Mas o artigo era interessante e começava dizendo que existem nove milhões de surdos ou duros de ouvido na Inglaterra. Eu não sabia que a surdez tinha arruinado tanta gente. (p. 183).

Observações sobre o trecho em outras traduções:

As três traduções analisadas lançaram mãos de nota do tradutor para aludir ao trecho do poema, informando seu autor e títulos nas respectivas línguas. Em português vemos o que seria o fragmento original, traduzido. Em espanhol e francês, os tradutores não retomaram a passagem, mas informaram uma segunda intertextualidade com *Inferno*, primeira parte da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Em espanhol o tradutor explicitou o jogo entre *deaf* e *death*, enquanto em francês, vemos que o tradutor colocou aspas após *surdité*, excluindo a palavra da citação, que fica clara como tal ao leitor, porém,

“incompleta”: « avait défait tant les gens ». Nesse último caso o leitor pode não reconhecer que se trata de um jogo entre *deaf* e *death*.

Tradução	Trecho	Nota
<i>A vida em surdina</i>	Mas era um artigo interessante, que começava por dizer que há nove milhões de pessoas surdas ou com deficiências auditivas na Inglaterra. Nunca pensei que a surdez tivesse feito tantas vítimas. (p. 187)	Trocadilho com o verso «Eu não pensava que a morte tivesse destruído tantos» do poema <i>A Terra Sem Vida</i> , de T.S. Eliot. (N. da T.) (p. 187).
<i>La vida en sordina</i>	Pero el artículo era interesante, y empezaba diciendo que en este país hay nueve millones de sordos o personas duras de oído. No pensé que fueran tantos los afectados por la sordera. (p. 199)	Cita extraída de un pasaje de <i>La tierra baldía</i> , de T.S. Eliot, a su vez eco de unas líneas de Dante en el <i>Infierno</i> . <i>Deaf</i> por <i>Death</i> . (N. del T.) (p. 199).
<i>La vie en sourdine</i>	Mais c’était un article intéressant qui commençait para expliquer qu’il y a neuf millions de personnes sourdes ou malentendantes dans ce pays. Je ne me doutais pas que la surdité « avait défait tant les gens ». (p. 231)	Citation extraite d’un passage de <i>La Terre vaine</i> de T.S. Eliot faisant écho à un passage de <i>L’Enfer</i> de Dante. (p. 231).

Trecho 9 – Um trocadilho intertextual sem referências (3)

O título do capítulo 16 dialoga com ‘*Death in the Afternoon*’, de Ernest Hemingway, uma obra de não ficção publicada em 1932, cujo tema são as touradas da Espanha. A solução em *Surdo Mundo* dialoga com outra que o tradutor propôs para esse par: má audição e maldição. Assim como em casos similares, em que ocorre um jogo entre *deaf* e *death*, o autor faz a alusão literária sem explicá-la ao leitor. A opção por Ano-Novo se justifica em vista do contexto do capítulo, pois os episódios narrados se dão nessa época, durante uma curta viagem de Desmond e Fred e o casal de amigos Jakki e Lionel.

Este capítulo conjuga muita tensão: após sair da sauna e mergulhar em água fria, Desmond fica completamente surdo e o desespero toma conta dele. O médico que o atende

explica que a cera de seus ouvidos havia sido derretida pela sauna e que a água fria a tinha solidificado, provocando um efeito tampão. É importante destacar que este é o único capítulo que apresenta um título, os demais apresentam apenas a numeração, o que pode chamar a atenção do leitor. Perde-se a referência literária que, assim como em outros casos, nunca é gratuita em *Deaf Sentence*. A meu ver, embora não tenha conhecimento do conteúdo da obra de Hemingway, essa intertextualidade poderia representar a suposta “derrota final” do personagem pela surdez, dado que as touradas são práticas violentas, em que o touro ou toureiro são derrotados. Ao mesmo tempo, a decisão pela manutenção do jogo linguístico, de forma coerente, propicia o efeito de levar o leitor a pensar em “maldição”, e a ideia de “maldição de ano-novo” existe, no imaginário popular, como uma superstição que ronda esse período de transição, e supostamente marcaria a “surdez definitiva” de Desmond.

<i>Deaf Sentence</i>	<i>Surdo Mundo</i>
16: <i>Deaf in the Afternoon</i> (p. 212).	16: <i>A má audição de Ano-Novo</i> (p. 237).

Observações sobre o trecho em outras traduções:

A alusão é explicada ao leitor, embora apenas a tradução portuguesa apresente o título da obra original. As traduções para o espanhol e para o francês aproveitam-se dos títulos da obra publicados nessas línguas para trocar morte por ‘surdez’ e ‘surdo’, respectivamente.

Tradução	Título do capítulo 16	Nota
<i>A vida em surdina</i>	<i>SURDO À TARDE</i>	Trocadilho com o título do livro <i>Death in the Afternoon</i> («Morte à Tarde»), de Hemingway, sobre as touradas em Espanha. (<i>N. da T.</i>) (p. 245).
<i>La vida en sordina</i>	<i>Sordera en la tarde</i>	Juego con el título <i>Muerte en la tarde</i> , de Ernest Hemingway. (<i>N. del T.</i>) (p. 258).

<i>La vie en sourdine</i>	SOURD DANS L'APRÈS MIDI	Pastiche du titre du roman d'Ernest Hemingway <i>Mort dans l'après-midi</i> . (p. 301).

3 As notas do tradutor

3.1 Algumas considerações sobre o que já se disse e se diz sobre as notas do tradutor

Para fundamentar ou mesmo questionar algumas das reflexões da próxima seção, valho-me da leitura do trabalho *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva* (2003), de Solange Mittmann:

A N.T. faz parte do processo tradutório, como uma extensão. O sujeito enunciador da N.T. é o mesmo do texto da tradução: o tradutor. Embora ocupe o lugar de sujeito enunciador, o tradutor não é fonte do que diz, nem recupera sentidos universais, transparentes. A interpretação do tradutor – que se dá tanto no momento da leitura do original quando no da produção do texto da tradução e das notas – deve-se à sua interpelação como sujeito e às determinações sócio-históricas.

Considerando que o texto da N.T. é uma materialização do discurso do tradutor durante o processo tradutório, é que o tomamos como unidade de análise, como uma “trilha”, com suas pistas que apontam para o processo tradutório. (p. 133-134).

É importante destacar que Mittmann realiza um percurso sobre os dizeres das notas de tradução, contrapondo a visão tradicionalista dos teóricos da tradução (e da tradução) a uma abordagem discursiva. A ruptura se dá a partir da visão das notas não como *facilitações*, mas como *extensões* do texto. Disto decorre conceber as notas como a) recurso auxiliar para a compreensão do leitor, em uma perspectiva tradicional; b) lugar privilegiado para analisar-se o papel do tradutor, em uma perspectiva contestadora (p. 114). Essa “fronteira”, no entanto, em termos práticos, parece afastar as possibilidades de críticas às notas.

Algumas concepções mais recentes da tradução, como as abordadas por este trabalho, no que concerne à tradução de textos humorísticos, permite repensar o (não) lugar das notas nas diferentes traduções analisadas. A princípio, se o objetivo de uma tradução é recriar efeitos do original na língua de chegada, a ausência de notas parece se justificar, o

que não significa que a ausência de notas se deva apenas por uma questão de manutenção de fluência do texto, ela pode transcendê-la. No entanto, segundo Venuti:

Por um lado, os leitores geralmente encaram a tradução de um texto estrangeiro, seja em prosa ou em poesia, como se este houvesse sido originariamente escrito em sua língua, como se não fosse, de fato, uma tradução; por outro lado, uma tradução é considerada aceitável (por redatores, revisores e leitores) quando sua leitura é fluente, quando a ausência de quaisquer passagens canhestras, construções não idiomáticas ou significados confusos transmite a sensação de que a tradução reflete a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro, ou do significado essencial do texto original. (1995, p. 111)

Para o autor a noção de fluência implica que o “trabalho da tradução *deve* ser apagado” e a “descoberta deste trabalho durante o processo de leitura é indesejável” (p. 111). Mas a tradução de textos humorísticos (e de outros gêneros discursivos) pode solicitar um tratamento do texto que vá ao encontro da fluência, de fato, mas que também coloque em evidência o trabalho criativo do tradutor. Nesse sentido, reforço a ideia de que a fluência é apenas um dos aspectos envolvidos em projetos de tradução que tenham como foco a manutenção de efeitos análogos aos do texto de partida no texto de chegada, e isso não reflete o apagamento do tradutor, nem mesmo a transparência do original.

Segundo Duke (1993) as notas são um recurso textual que pode servir para esclarecer, explicar, acrescentar, modificar e diferenciar a tradução do original, atestando a impossibilidade de se criar uma nota do tradutor “livre de qualquer tipo de contextualização e sem adotar uma postura interpretativa” (p. 161). Nesse sentido, a autora diz que esse recurso é produto de uma leitura crítica e rigorosa, que proporciona uma transformação do texto, sendo constitutiva do processo de criação de significados que envolve o ato de traduzir. É a contramão da visão das notas do tradutor como ferramentas que cobrem deficiências tradutórias em relação ao original:

Diferentemente das abordagens teóricas afiliadas ao logocentrismo, apresentamos a N. do T. como um espaço textual, aberto, multiforme, diversificado e livre, disponível para quem pratica a tradução. Trata-se de uma forma flexível de atuação que complementa a ação transformadora do tradutor. (DUKE, 1993, p. 6).

Esse posicionamento confronta as visões de tradução como transportes de significados, que veem o texto como algo acabado e estável, a partir das críticas de Arrojo (1986). Duke menciona os posicionamentos de Nida (1964), Rónai (1981) e Barbosa (1990), os quais procuram prescrever procedimentos adequados para a solução do que consideram problemas de tradução, refletindo tentativas de controle sobre o desenvolvimento do uso das notas do tradutor.

Uma questão que se coloca é: existe um meio termo entre tentativas de “controle” das notas e a criação de significados? Para Duke as notas são “produto de uma leitura crítica e rigorosa”, mas será que sempre serão fruto de uma “leitura crítica e rigorosa”? Todas as notas são válidas? Ao que parece, as notas carecem de abordagens críticas capazes de mediar com coerência as fronteiras entre condená-las e vê-las como “espaço diversificado e livre”. Um paratexto é uma “zona indecisa” para o leitor, como diz Genette. Da mesma forma a abordagem das notas do tradutor se coloca em zona indecisa, em que pender totalmente para um lado ou outro parece nos desviar de um olhar mediador diante das diferentes posturas em relação ao seu uso.

3.2 Reflexões sobre a presença ou ausência de notas nas traduções de *Deaf Sentence*

É notável, ao longo de *Deaf Sentence*, como previamente assinalado, a presença de *referências culturais e literárias*, sejam elas interligadas ou não às dificuldades de tradução proporcionadas ao tradutor. Uma questão que se coloca é: *informar ou não o leitor sobre elas por meio de notas do tradutor?* Reforço que esse questionamento se deve à construção de um personagem que é um linguista, e que, portanto, apresenta um vasto domínio de saberes sobre a língua(gem), o que contribui para que o texto apresente saltos de leitura bastante interessantes. No entanto, colocar o leitor a par de “tudo” pode levar a alguma perda de fluência na leitura? Além de ocasionar alguma perda de fluência, as notas “atravessariam” os jogos de linguagem propostos pelo original? Creio que sim. Mas cabe

avaliar se esse atravessamento é positivo ou negativo. E ainda, essa polarização é definitiva? E mais, seria indicativa de que estamos diante de “boas” ou “más” traduções?

Afirmo de antemão que o que podemos reconhecer ao nos depararmos com a presença ou não de notas são diferentes formas de tratamento do texto original, e que cada forma enseja em si a necessidade ou não de se recorrer às notas de acordo com os objetivos de cada tradução. Por meio das análises das notas poderemos estabelecer hipóteses e perguntas sobre os possíveis objetivos de cada tradução.

O foco deste trabalho é examinar a tradução *Surdo Mundo*. No entanto, em um segundo plano, a pesquisa envolveu consultas às traduções do romance para o francês, espanhol e português de Portugal, atestando a necessidade de se fazer algumas considerações acerca de determinadas decisões tradutórias em todas as versões mencionadas. Desse modo, as notas podem ser fontes de reflexões e questionamentos e, ao mesmo tempo, expressam a visão singular dos tradutores diante do original.

Em *Surdo Mundo* não há qualquer nota de rodapé, nem qualquer nota do tradutor. Por outro lado, nas edições portuguesa e francesa o número de notas é alto, enquanto na edição espanhola elas aparecem com menos frequência, e muitas foram suscitadas pelos mesmos trechos que suscitaram as francesas. Decerto não posso afirmar que necessariamente as notas todas representam a *falência* dessas demais traduções em seu pior sentido, mas a edição brasileira pode ser considerada, portanto, a mais *fiel*, no sentido mais subversivo da palavra, por não apresentar “perturbações” (notas) ao longo do texto? Há que se ter cautela para responder a essa questão de modo afirmativo, e não o farei indiscriminadamente. Apenas gostaria de chamar a atenção para o fato de que as visões de tradução mostram-se diferentes e podemos analisá-las a partir de diferentes perspectivas. Não sei se o autor foi consultado pelos tradutores ou pelas editoras durante o processo de tradução, mas essa hipótese já foi levantada na seção 1.4. Mas, ainda que me escuse de emitir de juízos de valor de forma categórica sobre a presença ou ausência de notas, podemos pensar na *eficácia* de sua presença ou ausência em uma tradução do romance *Deaf Sentence*.

Retomo uma síntese do que já afirmei na seção sobre os agradecimentos e na seção 1.4: David Lodge deixou uma *lacuna* sobre muitas citações, a minha hipótese é a de que foi

proposital, caso contrário, o texto original estaria repleto de notas e referências do próprio autor. É factível que ele tenha utilizado esse recurso para manter as “frases surdas” ao longo do romance, as quais podem passar *em surdina* pelo leitor, e por que não dizer, pelo tradutor (e editor). Nesse sentido, os tradutores deveriam preencher, de alguma forma, essa lacuna?

As notas do tradutor podem funcionar como um elo fundamental entre autor e leitor, fazendo com que este se sinta mais próximo daquilo que o autor constrói no original. Na tradução de um romance como *Deaf Sentence*, as notas do tradutor podem ser a “prova” de que se teve acesso ao *sentido intacto* da mensagem, por conta das características diferentes entre as línguas. As notas podem ser vistas como uma forma de legitimação do profundo contato com a obra original.

Como já foi descrito, David Lodge lança mão de recursos bastante sofisticados na elaboração do romance. Nesse sentido, muitas das notas das edições portuguesa, francesa e espanhola vêm suprir uma suposta carência do leitor e ampliar sua bagagem cultural, possibilitando novas associações dentro do texto que tem em mãos. As informações culturais e literárias das notas revelam-se positivas sob esse ponto de vista, por conseguinte, as notas dos tradutores *acrescentam* algo à tradução ou à não tradução de alguns desafios colocados pela obra.

No entanto, pelo mesmo motivo, podemos olhar para este quadro sob uma perspectiva diferente: determinadas soluções para trechos desafiadores do romance *Deaf Sentence* mostram-se *falhas* nessas demais edições, no sentido de considerarem alguns jogos de linguagem *intraduzíveis*, como foi possível observar ao longo deste trabalho. Na medida em que o leitor é avisado sobre (muitas) limitações por meio de diversas notas, podemos repensar o papel das notas do tradutor (e do editor), e que elas também podem ser um fator negativo, uma perturbação durante a leitura. Ainda que muitas façam referências culturais e literárias (relevantes), fica o leitor sujeito a movimentar-se de uma língua a outra porque algo supostamente *falta* ao texto traduzido, algo que talvez devesse faltar e ser preenchido, ou não, pelo leitor.

Os jogos de linguagem, mais do que meras passagens humorísticas, são constitutivos do enredo de *Deaf Sentence*, apresentando-se nas mais variadas formas, do

início ao fim do romance. Assim, a decisão pela ausência de notas na tradução brasileira revela, claramente, o posicionamento do tradutor de não entregar “de bandeja” ao leitor os jogos pretendidos, nem informações culturais ou literárias. Privilegia-se, portanto, a fluência na leitura, e além da fluência, privilegia-se *a manutenção, em português, dos jogos linguísticos realizados pelo autor*, independentemente de “ajudas” para a compreensão de determinadas informações contextuais. Se o autor não as fez, também não as fez o tradutor. Além disso, o tradutor recorre a adaptações e recriações para cumprir seu objetivo de fornecer ao leitor da tradução as “piadas” presentes no original. Podemos pensar que isso pode representar perdas para o leitor brasileiro, já que o *sentido intacto* dos jogos não chega a ele? Creio que não.

O tradutor de *Surdo Mundo* fez manejos em relação ao texto que seriam incompatíveis com notas que revelassem as origens de determinadas citações ou jogos de linguagem. Por isso retomo a ideia de certa liberdade conferida aos tradutores por meio das lacunas deixadas pelo autor, tenham sido elas propositais ou não. E relevantes ou não para o autor, para os tradutores elas foram imprescindíveis, foram responsáveis pelo *tom* que cada tradutor deu à tradução. Cada um *ouviu* o texto à sua maneira. As demais traduções analisadas também lançaram mão da criatividade diante de muitos desafios, mas se mostram ponderadas em relação àqueles relacionados à intertextualidade.

A tradutora portuguesa Tânia Ganho *recriou e adaptou* muitos dos trocadilhos, mas por vezes encontramos explicações sobre como os jogos de palavras se deram no original, além de informações extras sobre locais e observações sobre autores e artistas, mesmo sobre aqueles que foram devidamente mencionados pelo autor. Esse procedimento também ocorreu nas versões francesa (com menos frequência) e espanhola (com uma frequência razoável). Na versão espanhola, o tradutor entrega de mão beijada em vários momentos o jogo por meio da expressão “*deaf por death*” em suas notas.

O ponto de encontro entre todas as traduções é a recriação e adaptação de determinados jogos de linguagem. O que as distancia é o modo como alguns jogos foram tratados ao originar ou não uma nota do tradutor. Outro ponto de distanciamento ocorre entre as traduções que apresentam notas, quanto às diferentes informações culturais e literárias que não apresentam relação direta com os desafios de tradução.

Cabe perguntar se é necessário que em vários momentos o tradutor explique o contexto do original e se vivenciar os jogos de linguagem na tradução, por si só, não transportam o leitor para a realidade criada pelo autor do original, de forma mais fluente e aprazível. Nesse sentido, sem desmerecer as demais traduções, creio que uma tradução sem as “cansativas” notas do tradutor pode comunicar melhor um texto que está em relação consigo mesmo e com o original, revelando um bom uso da liberdade supostamente conferida pelo próprio autor. Um romance que se liga visceralmente ao funcionamento da língua permite que em outra língua o tradutor valha-se de processos similares aos utilizados pelo autor, com o intuito de alcançar *efeitos análogos*.

O que o tradutor sinaliza ao colocar a língua para qual está traduzindo na “periferia da tradução” – nas notas? Por que não o contrário? Por que não a tradução para a língua do leitor no corpo do texto e o texto (poema ou citação) em inglês na nota, como uma *leitura opcional*? Em um procedimento como esse o texto estrangeiro se faz presente ao leitor na história narrada, a despeito de qualquer intenção que ele possa ter de ler um texto traduzido como se fosse a “mensagem clara e cristalina de seu autor”, para retomar um lugar comum sobre o contato com uma obra traduzida. Algo perturba a leitura, e perturba, ironicamente e exatamente porque traz o original/estrangeiro materializado no texto.

O leitor de uma tradução nunca estabelece uma relação (direta) com o autor. A relação que estabelece com o autor é outra, algo que passa pela leitura e interpretação do tradutor da obra original.

Quanto à singularidade de cada tradutor que apresenta notas nas traduções analisadas, podemos observar tratamentos distintos do texto original e isso reverbera na forma como esses tradutores apresentam suas *vozes* nas traduções. As gradações de vozes existem na medida em que podemos perceber maiores ou menores interferências no original – e considero aqui as notas como interferências explícitas que têm seu lugar marcado pela sua apresentação “externa” ao corpo do texto, sem tomá-las de pronto como negativas.

A interferência do tradutor é comumente considerada como aquilo que ele acrescenta ou altera (substancialmente ou não) ao/no corpo do texto do original em seu discurso no texto traduzido. Tais procedimentos remetem a uma tentativa de “esconder” sua ação do leitor ao deixar despercebido os processos tradutórios em relação ao original. No

entanto, gostaria de chamar a atenção para a inserção de notas como interferências explícitas também, que expressam a tentativa (e necessidade) do tradutor de fornecer informações ao leitor, informações essas que ele julga relevantes para a leitura, sem essa motivação primordial, elas não existiriam. Podemos também pensar as notas como formas de o tradutor mostrar ao leitor que “pegou” as intertextualidades presentes no romance em questão.

As notas podem ser culturais e/ou relacionadas ao funcionamento de jogos de linguagem e/ou à língua de um texto original. Para além da questão da quebra de fluência de leitura, que supostamente advém da inserção de notas, podemos questionar se o leitor não teria a leitura igualmente quebrada pela presença de elementos estranhos e estrangeiros a ele, em um texto que não apresente notas ou qualquer manejo escondido no corpo do texto.

Os costumes, os nomes de uma rua, avenida ou estabelecimentos estrangeiros, por exemplo, provocam que tipos de associações no leitor? E um texto estrangeiro em meio a sua língua materna, o que provoca? Nenhuma associação ou estranhamento? Certamente que não. O imaginário do leitor dará conta disso. Como? Não sabemos. Nesse sentido, podemos afirmar que a existência de elementos estrangeiros (locais e costumes) em um texto pode provocar alguma quebra de leitura porque algo faltará ao leitor que não conhece a língua do texto de partida, mas algo intrínseco à obra traduzida. E não deve ser problema que algo falte. Esse efeito de quebra pode ser o mesmo de uma nota do tradutor que grite dizendo que determinado jogo de linguagem é intraduzível, denunciando o tradutor pela sua “falta”/“falha”. E o estranhamento não é necessariamente apagado por uma tradução que evite notas ou inserção de informações no corpo do texto.

O estranhamento pode existir na medida em que a tradução presente ao leitor, inevitavelmente, no caso de *Surdo Mundo* e também das demais obras analisadas por este trabalho, autores, costumes e locais provenientes da cultura inglesa ou de outras. As possibilidades de quebra de leitura são inúmeras, mas o leitor pode cismar com os estranhamentos ou não, mal percebendo as quebras. Mas fato é que determinadas quebras de leitura podem ocorrer com ou sem a presença de notas.

Não é possível projetar qualquer associação realizada pelo leitor de uma tradução com precisão, dado que cada leitura de um texto é única, dentro dos limites de interpretação de um texto. O leitor pode ter conhecimento prévio de uma série de informações, pode ter tido muito, algum ou nenhum contato com a língua e cultura da obra de origem. Nesse sentido, o que faz o tradutor com o texto original? Há que se tomar decisões que agradarão ou não ao leitor, com base em uma projeção imaginária desses leitores. Há que se projetar objetivos definidos para a realização de um processo tradutório de uma obra como um todo.

O caminho pela apresentação de notas pode significar um convite ao leitor a uma leitura atenta e por que não dizer, mais prazerosa. Além da tradução, ele tem em mãos paratextos que, a princípio, *facilitam* sua leitura. A questão é, facilitam de fato? As informações que as notas contêm são sempre relevantes? O tradutor é quem decide previamente e cabe ao leitor levá-las em conta ou passar batido por elas, lendo-as ou não.

Podemos pensar na existência de um “acordo” entre tradutor e leitor da tradução: ambos estariam cientes de que *originalmente* toda a história e diálogos dão-se em outra língua e em outra cultura: o leitor tem em mãos um texto traduzido, ao qual ele se permite adentrar, assim, de antemão, ele saberia que está lendo uma história e diálogos em português (no caso de *Surdo Mundo* ou de *A vida em surdina*) que se passam em *outra cultura*. Isso dito, os estranhamentos de origem cultural podem ou não perturbar sua leitura, na medida em que são intrínsecos à tradução. Não se poderia trocar à revelia *Londres* por *São Paulo* ou *Lime Avenue* por *Avenida Brasil*, por exemplo. Em termos de contexto de local, tais trocas seriam abusivas, descaracterizando inclusive uma tradução que se põe, obrigatoriamente, em relação com o original.

No entanto, um jogo linguístico não passa, necessariamente, por maiores impedimentos. Admitindo-se a sua *intraduzibilidade*, no sentido de que uma tradução *literal* apaga o jogo pretendido pelo original, ensejado por questões linguísticas (e culturais), surge diante do tradutor a necessidade de tomar uma decisão diante de diversas possibilidades: renunciar à tradução e apresentar ao leitor uma explicação em nota; traduzir literalmente o jogo e apresentá-lo em nota; recriar ou adaptar o jogo e apresentar observações em nota; recriar ou adaptar o jogo e não apresentar observações em nota.

Podemos questionar se o linguístico e o cultural não se perdem em procedimentos como os mencionados:

- Ao renunciar à tradução, perdem-se as possibilidades de recriar o jogo na língua de chegada;
- Ao traduzir literalmente, perdem-se igualmente as possibilidades de recriação do jogo na língua de chegada;
- Ao se recriar o jogo e denunciá-lo por meio da nota, perde-se o efeito surpresa do jogo, *explicar a piada anula a piada*;
- Ao se recriar o jogo sem qualquer explicação, perde-se o efeito surpresa do original, mas *ganham-se efeitos iguais ou similares* na língua de chegada.

Toda tradução passa por esse processo, e com as traduções de *Deaf Sentence* analisadas não é diferente. Diante de tantas *perdas e danos* possíveis é necessário olharmos para os *ganhos*: no primeiro e segundo casos ganha-se o jogo da língua original, no terceiro caso ganha-se o jogo da língua original, além de uma explicação questionável, já que o efeito foi recriado; no último caso, ganha-se um jogo na língua de chegada, que foi *transformado* para que a tradução fizesse par com o original.

Retomando as traduções para o português de Portugal, espanhol e francês, muitas vezes, a *voz* do tradutor, que poderia estar presente no corpo do texto (escondida por meio de inserção de informações) ou em notas, foi evitada quando trocadilhos foram resolvidos, deixando velado o processo tradutório, deixando a invisibilidade falar mais alto, portanto. Invisibilidade essa do ponto de vista do leitor. O tradutor tomou procedimentos visíveis em um cotejo entre tradução e original.

Por outro lado, notas foram explicitamente apresentadas ao leitor em diversos casos. As citações que estão *intocáveis* nas traduções para o espanhol e francês denotam um respeito às citações de outros autores e esse respeito é anterior ao respeito ao autor do romance, chamando a atenção do leitor para maiores detalhes sobre quem e sobre o que se escreve. Da mesma forma atuam as notas que expressam costumes ingleses ou significados de palavras, mantidas ou não no texto original. O estrangeiro passa pela tradução e deixa sua marca indelével.

Não devemos de fato esperar uniformidades em traduções, no entanto, em partes distintas dos textos “gritam” as vozes dos tradutores em notas, mas há trechos específicos em que suas vozes são uníssonas, ou quase. Por que isso ocorre em trechos específicos e não em outros? Diante da variedade de tratamentos do texto original analisadas (com notas ou sem notas), podemos inferir que as traduções foram realizadas por tradutores *que tentam a todo custo realizar o contato dos leitores com o texto original*.

Os textos a que os diferentes leitores têm acesso são diferentes entre si e diferentes do original. E todos se distanciam de concepções tradicionais de tradução, embora uns se deixem “dominar” pela noção de *intraduzibilidade* em alguns momentos – ou pela necessidade de *fidelidade* às articulações presentes no original. Ou seja, por mais que determinadas passagens em inglês sejam constitutivas de algumas traduções, no que concerne a sua manutenção, com gradações, no caso das citações (surdas), elas revelam, pela presença nas notas, o espaço tomado pelos tradutores e dão acesso a esse estrangeiro que se faz presente no corpo do texto. Cada uma a seu modo.

Da mesma forma, a ausência de notas na tradução brasileira revela não um apagamento do tradutor, nem uma suposta transparência do original, mas um procedimento outro em que o mais opaco do original (*o jogo*) foi levado *ao pé da letra*, ironicamente. Se o autor jogou, jogou o tradutor. Procedimentos similares (de recriação e adaptação) aos adotados em *Surdo Mundo* são visíveis nas outras traduções. São todos verdadeiros intermediadores de um interdiscurso. Interdiscurso porque são, em primeiro lugar, leitores de um texto que antes de ser traduzido permanece num espaço indefinido de negociações com o original, em *limiars*, e em segundo lugar porque tomam decisões que a posteriori serão reveladoras ou não de processos tradutórios ao leitor por meio de seus discursos construídos sobre a leitura realizada.

Um leitor português poderá considerar enfadonhas as notas da tradutora e ignorá-las, assim como poderá (re)conhecer o trabalho de tradução por trás do texto lido por meio delas. Um leitor brasileiro poderá ter a impressão de ler um texto mais fluido e carregado de jogos de linguagem, sem qualquer *facilitação extra* quanto a qualquer informação cultural e linguística. E exatamente por isso também poderá (re)conhecer o trabalho do tradutor. Nesse sentido, chamo a atenção para o ponto de convergência entre essas

diferentes formas de traduzir: a *ilusão* da facilitação da leitura é real, em todos os casos.

David Lodge alertou a todos de que o romance apresentava *problemas especiais de tradução* em sua dedicatória aos tradutores, ao que cada um de seus tradutores respondeu de formas diferentes. Portanto, não estamos discutindo aqui “boas” ou “más” traduções, categorização que seria redutora, mas diferentes modos de tratar o original e os possíveis efeitos, de naturezas diversas, que tais modos causam no leitor das traduções.

3.3 A cada decisão, uma pergunta e a cada pergunta, uma decisão

Levando-se em consideração os conceitos da Análise do Discurso aplicáveis ao processo tradutório é possível pensarmos as relações entre o original *Deaf Sentence* e as traduções para o português do Brasil, português de Portugal, espanhol e francês como jogos de espelhos entre si, os quais não podemos classificar como exatos (refletindo a mesma imagem em todas as possibilidades de jogos). Existem vários espelhos e eles não são idênticos, não ocorrem ao mesmo tempo (porque as traduções ocorreram em diferentes momentos e espaços possíveis de discussão com um corpo editorial) e podem refletir imagens inadvertidamente. Para o bem e para o mal, no sentido de ainda pensarmos nas notas como algo positivo ou negativo. Cabe perguntar por que não são idênticos, por que podem “refletir imagens inadvertidamente” e por que isso pode ser bom ou ruim. Os questionamentos que seguem surgiram após as tentativas de classificação de todas as notas dos tradutores presentes nas traduções de *Deaf Sentence* para o português de Portugal, espanhol e francês.

A necessidade de classificação surgiu porque a mera apresentação quantificadora de notas não permitiria qualquer interpretação qualitativa dos dados. Os números por si só, no que concernem à tradução, não são reveladores de hipóteses sobre o processo tradutório. Encadear as notas de acordo com a presença nos 20 capítulos das obras tornar-se-ia improdutivo. Foi preciso encontrar pontos de convergência entre as notas em uma mesma tradução. Foi constatada a existência de convergências e distanciamentos entre elas nas diversas traduções por conta dos mesmos trechos que geraram notas.

A tentativa de divisão das notas se deu da seguinte forma:

A nota...

- Apresenta informações sobre trocadilhos de *citações*? Sim ou não? O trocadilho está escondido ou não no texto? Há tradução do trecho em questão no corpo do texto ou em nota? Há referências ao autor? A origem é apresentada (nome do poema/música ou trecho)? A origem é apresentada na nota *traduzida* ou no original? Quando existe a tradução da origem, a origem (em inglês) é apresentada?

- Apresenta *citações* que não são trocadilhos? Sim ou não? Há tradução do trecho em questão no corpo do texto ou na nota? Há referências ao autor? A origem é apresentada (nome do poema/música ou trecho)? A origem é apresentada na nota *traduzida* ou no original? Quando existe a tradução da origem, a origem (em inglês) é apresentada?

É importante destacar que, em alguns casos, quando a citação foi traduzida apenas na nota, ela permaneceu intacta no corpo do texto da obra traduzida, e foi apresentada em nota sem qualquer referência ao autor da citação. Há apenas o ponto e contraponto entre texto original e tradução. Foi o caso de algumas notas presentes nas edições espanhola e francesa.

Em outra categoria foi possível agrupar as seguintes notas:

- Apresentam o significado de algum termo ou homofonias da língua que podem se referir a *deaf – death*, sem remeter a citações de autores consagrados; tratam de jogos linguísticos que foram traduzidos no corpo do texto ou em nota, com ou sem acréscimos à leitura (interferência do tradutor no corpo do texto);

A última categoria abarca as *informações culturais gerais*, que podem se referir a:

- Informações sobre autores, artistas e obras mencionados;

e

- Informações sobre locais, geografia, instituições, sotaques ou dialetos mencionados;

A partir desses questionamentos foi possível delimitar três tipos de notas principais, as quais apresentam subgrupos. A classificação das notas dessas traduções não é definitiva, sendo, portanto, passível de reavaliações e críticas, mas os agrupamentos são elucidativos de alguns aspectos dos processos tradutórios empreendidos. Apresento, a seguir, as tabelas e alguns exemplos dos grupos “mais significativos”, de modo a ilustrar os comentários

sobre já feitos sobre as notas. Os “descartes” se deram por não serem representativos de alguma regularidade no tratamento do original, ao passo que os grupos mantidos mostram os tratamentos mais frequentes de determinados desafios de tradução e de informações culturais.

Característica	Citações	Quantidade		
		Português de Portugal	Espanhol	Francês
1	Nota de trocadilho ou paródia; Escondida; Traduziu no corpo do texto; Menciona o autor; Menciona a origem	6	4	4
2	Não gerou nota de trocadilho ou paródia; Não escondida; Traduziu na nota; Não menciona o autor; Não menciona a origem	0	1	13

Tabela 1

Exemplos:

Característica 1

A vida em surdina

O surdo e a donzela (1), uma combinação perigosa. (p. 142)

(1) Trocadilho com A Morte e a Donzela, título do segundo andamento do Quarteto de Cordas em Ré Menor (1824) de Franz Schubert, e título também de uma peça do dramaturgo chileno Ariel Dorfman, mais tarde adaptada ao cinema. (*N. da T.*) (p. 142-143)

Característica 2

La vie en sourdine

Off all old women hard of hearing

The deafest, sure was Dame Eleanor Spearing !

On her head, it is true

Two flaps there grew

*That served for a pair of gold rings to go through,
But for any purpose of ears in a parley,
They heard more than ears of barley (1).*

(1) « De toutes les vieilles femmes dures d'oreille / La plus sourde, pour sûr, était dame Eleanor Spearing ! / Sur sa tête, il est vrai / Deux rabats poussèrent / Qui servaient à accrocher une paire d'anneaux en or, / Mais quant à servir d'oreilles dans une conversation / Ils n'entendaient pas plus que des épis d'orge. » (p. 25)

Característica	Jogos de Palavras	Quantidade		
		Português de Portugal	Espanhol	Francês
1	Nota de trocadilho ou paródia; Significados e homofonias; Traduziu no corpo do texto; Não adicionou info ao corpo do texto	4	2	0
2	Nota de trocadilho ou paródia (nomes próprios); Significados e homofonias; Traduziu na nota; Não adicionou info ao corpo do texto	3	4	3

Tabela 2

Exemplos:

Característica 1

A vida em surdina

Quanto à Alex, é difícil dizer se é louca, ou má (1), ou um pouco de ambas as coisas; (...).

(1) Em inglês, mad («louca») e bad («má») podem confundir-se aos ouvidos de uma pessoa com deficiências auditivas. (*N. da T.*) (p. 327)

Característica 2

A vida em surdina

(Nunca a pus à vontade para me tratar por «Des», mas ela fá-lo, de qualquer maneira. Também trata Lionel por «Lie», mas ele parece não parece importar-se. (3))

(3) Lie pode traduzir-se por «estender-se» ou «mentir». (*N. da T.*) (p. 138)

La vida en sordina

Un poeta llamado *Larkin*, (1) además: es casi gracioso a su manera, la sordera y lo humorístico yendo de la mano, como siempre.

(1) Lark significa «alondra» en inglés. (*N. del T.*) (p. 21)

Característica	Informações Culturais	Quantidade		
		Português de Portugal	Espanhol	Francês
1	Informações sobre autores, artistas e obras	8	0	0
2	Informações sobre locais, geografias, costumes, instituições e dialetos	14	4	4

Tabela 3

Exemplos:

Característica 1:

A vida em surdina

Philip Larkin descobriu que estava a ficar surdo quando andava a passear nas ilhas Shetland com Monica Jones (1) e ela comentou como era bonito o canto das cotovias lá para o alto, e ele parou para escutar, mas não conseguiu ouvir nada.

(1) Larkin (1922-1986), um dos poetas mais famosos que surgiram depois da Segunda Guerra Mundial; Monica Jones (1922-2001), professora universitária, musa e amante de Larkin. (*N. da T.*) (p. 20)

Característica 2:

A vida em surdina

Tenho os meus poetas preferidos na mesinha de cabeceira – Hardy, Betjeman, Larkin – e abro-os ao acaso. Estava a ler «Beeny Cliff» (2) quando a Fred entrou no quarto (...)

(2) Beeny Cliff é uma paisagem na Cornualha. (*N. da T.*) (p. 79)

La vida en sordina

Luego tenemos una sesión sobre el Año Nuevo, pero por suerte no nos pide que digamos cómo lo hemos celebrado. Beth repasa los requisitos para las primeras visitas del año, (1) primero sin voz y después con ella.

(1) First Footing: alude a la costumbre de visitar a los amigos en las primeras horas del Año Nuevo, así como la de ser el primero en visitarlos. (*N. del T.*) (p. 300)

La vie en sourdine

Puis nous avons eu un exercice à propos du réveillon du Nouvel An, mais, heureusement, on ne nous a pas demandé comment nous avons fêté ça. Beth a dressé la liste des préalables à *First Footing*, (1) sans la voix, puis avec la voix.

(1) Coutume écossaise consistant à rendre visite à des parents ou amis après minuit le matin du Nouvel An. (p. 349)

3.4 As perguntas do tradutor sobre o leitor entrelaçadas às perguntas a si mesmo

Diante da ausência de notas do tradutor na edição brasileira *Surdo Mundo* e da presença de notas nas edições espanhola, francesa e portuguesa, vi-me fazendo mais perguntas: Por que as notas estão presentes? Por que fazem o original presente literalmente em seu conteúdo? Por que revelam as origens de trocadilhos? Por que comunicam ao leitor uma informação que não remete a trocadilhos? Por que apresentam informações sobre locais, costumes dos ingleses e geografia? (Seriam esses últimos dados informações cruciais para a leitura?) Por que a edição brasileira não apresenta nada disso?

Essas foram questões iniciais que se ampliaram por conta das notas sobre os trocadilhos “escondidos” no romance, além de outros tipos de notas. David Lodge lança mão de jogos linguísticos que passariam como *deaf sentences* na leitura do original, por integrá-los coerentemente às falas e reflexões do personagem Desmond, por vezes com aspas ou itálico, mas nem por isso de fácil apreensão, exigindo do leitor um vasto *repertório cultural*.

Deaf Sentence é o título do romance e este é retomado ao longo do texto por Desmond por meio da ideia da condenação à surdez e da similaridade sonora entre *deaf* e *death* e *dead*. Os títulos de todas as traduções analisadas neste trabalho remetem a essa interpretação: *Surdo Mundo*, *A vida em surdina*, *La vida en sordina* e *La vie en sourdine*. No entanto, o autor também confirma, ao longo do livro, o outro sentido do título do romance: “sentença surda” ou “frase surda”, por meio de citações que não são entregues de mão beijada ao leitor do original. O leitor-tradutor tem diante de si um grande dilema: revelar ou não ao leitor as “sentenças surdas” ou “frases surdas” ao longo do romance. E, além disso, precisa tomar decisões sobre revelar ou não *outros jogos* realizados entre outras palavras ou entre *deaf*, *death* e *dead*.

Aqui é que os caminhos tomados tornam-se mais nítidos: a tradução brasileira, em geral, opta por manter “escondidas” as citações não referenciadas; a tradução portuguesa as torna claras por meio da tradução no corpo do texto e dos comentários nas notas; as edições francesa e espanhola optam por traduzir as citações, nas notas, sem qualquer referência ao texto original (na maior parte das ocorrências), sem qualquer *voz* que não a do próprio texto traduzido.

A tentativa de divisão das notas levou à identificação de outra categoria: aquelas que não têm sua origem em jogos de linguagem ou qualquer outro problema de tradução, mas que visam somar algo ao texto por outros motivos, seja por meio de informações sobre sotaques, dialetos e locais da Inglaterra, seja pela revelação de costumes dos ingleses e da geografia do país. Essas notas são as que mais diferem entre os tradutores. As questões que coloco diante delas são:

- *As informações que trazem são relevantes para a compreensão do enredo, dos acontecimentos, da história como um todo? Sua ausência significaria uma não ruptura da fluência na leitura?*
- *Facilitam a leitura, dificultam-na ou não fazem diferença?*
- *Seriam dispensáveis?*

Levando-se em conta que o tradutor não realiza uma tradução livre de interferências de um corpo editorial, que pode requerer espaço por meio de pré-regras para a tradução e pode estabelecer contato ou não com ele ao longo do processo de tradução, e possibilitar ou

não seu contato com o autor, que perguntas o tradutor faz sobre o texto que está prestes a traduzir? E que perguntas ele faz sobre si?

É necessário pensar que imagem o tradutor cria de si em relação ao leitor, em relação ao autor e em relação a sua leitura, nada descompromissada, do original. Além disso, pensando ainda em projeções, que imagens ele projeta de si em relação a outros tradutores? Uma nota pode significar para ele a falência da tradução, a renúncia, um retorno desagradável ao original que ele quer superar? Representaria a sua *falha* diante dos colegas tradutores? Ou poderia significar o maior estabelecimento de uma relação entre autor e leitor?

O tradutor pode passar dias ou semanas em busca de *soluções ideais* para determinado segmento da tradução, mas o que compõe seu discurso na tradução propriamente dita? O tradutor, quando se põe a traduzir, cria uma imagem de seu leitor. E como poderia traduzir sem pensar no leitor, por mais *imaginário* que seja? Além disso, podemos elencar inúmeras questões que o tradutor pode fazer a si mesmo:

- 1) *Como ele decide o que é relevante para a leitura do livro que traduz?*
- 2) *Qual é a imagem de leitor que ele constrói para então começar a traduzir?*
- 3) *O seu fazer tradutório pode ensejar quais teorias de tradução?*
- 4) *É possível iniciar uma tradução com uma ideia clara sobre o resultado final?*

As perguntas poderiam se alastrar indefinidamente. Algumas possibilidades de respostas sobre a imagem que o tradutor pode fazer do leitor:

- 1) *Como alguém (culto) que levaria em conta suas elaborações no corpo do texto, não necessitando de notas;*
- 2) *Como alguém que ignoraria solenemente as notas;*
- 3) *Como alguém que se importaria com notas de rodapé e que poderia realizar uma leitura mais rica por conta da sua presença;*
- 4) *Como alguém que se sentiria traído por ver o original invadindo o corpo do texto;*
- 5) *Como alguém que se sentiria ofendido por conta das informações, não importa qual a sua natureza;*
- 6) *Ou uma combinação de um ou mais perfis*

Seria a nota o espaço cedido ao tradutor para manifestar sua *voz*, para admitir, sem dúvidas, que determinado segmento o derrotou, ou sob uma perspectiva positiva: seria o espaço para *acrescentar* algo à tradução e ao leitor? Seja sob um viés positivo ou negativo, a nota do tradutor é alvo de críticas (de leitores e tradutores!) que ainda carecem de uma maior atenção por parte dos pesquisadores da área de tradução.

Sob diferentes pontos de vista, poderíamos incorrer em uma defesa total das notas do tradutor, como espaços que dizem algo sobre o processo tradutório de uma obra, mas também poderíamos condená-las indefinidamente por trazerem em seu cerne algo do processo tradutório que *deveria* estar escondido do leitor. Decerto que esses posicionamentos extremistas colocam tradutores em xeque, dadas as possíveis nuances que um determinado segmento de tradução pode apresentar. A nota não é necessariamente uma derrota, mas também não é necessariamente um ganho para o leitor.

Sem o intuito de encerrar qualquer discussão a respeito das notas do tradutor, esta seção teve o objetivo de expor alguns discursos existentes em torno da sua utilização ou não, por parte de tradutores e editores, os quais estão subjacentes às imagens que tradutores fazem de si mesmos, dos leitores e de outros tradutores, na medida em que tomam decisões sobre utilizar tranquilamente uma nota, condizente com sua perspectiva sobre o fazer tradutório ou optam decididamente por aboli-las de suas traduções o quanto for possível.

Resta à análise de nuances do texto original e traduzido a tarefa de definir se determinada nota é plausível ou não, se é necessária ou não, e essa crítica não deve ser vista como necessariamente ligada a uma visão tradicional da tradução. Exatamente por isso é importante investigarmos a fundo por que às notas muitas vezes está reservado o lugar de periferia, de falha, rechaçando-se o lugar da *voz* do tradutor.

Considerações Finais

A decisão por apresentar este trabalho a partir da caracterização experimental e cômica de *Deaf Sentence*, num viés descritivo, portanto, se deve ao modo como *acessei* o original e estabeleci relações entre ele e as demais traduções aqui analisadas: a imersão no texto de partida foi a base para as minhas reflexões. Meu objetivo não foi categorizar o romance de forma estanque, em termos de gênero literário, mas de apresentá-lo a partir do realce dos aspectos que o tornam um grande desafio de tradução. Por isso, foi preciso debruçar-me sobre seu *funcionamento* e interpretá-lo, para então dar voz às teorias de tradução aplicáveis à tradução do humor, e por que não dizer, da poesia, para referir-me mais diretamente aos pressupostos teóricos defendidos por Haroldo de Campos sobre a recriação de textos poéticos.

O humorístico e o poético se entrelaçam em *Deaf Sentence*, de forma bastante harmoniosa, a começar pelo título. A erudição do personagem Desmond Bates torna a narrativa repleta de requintados jogos de linguagem, que se apresentam sob diferentes nuances: do mais trivial ao mais sutil e quase imperceptível ao leitor. Além disso, concedi espaço aos aspectos paratextuais do romance, por visualizar fortes ligações entre eles e o texto em si. Por esse motivo, tornou-se fundamental a apresentação do conceito de paratradução, para pensarmos como essas fortes ligações entre paratextos e texto se dão (ou não) nas diferentes traduções analisadas. Nesse sentido, pensar a paratradução é pensar o papel do tradutor e sua responsabilidade diante da recepção de uma obra, que sem elementos que a cercam e a anunciam, não circulam – para retomar as ideias de Yuste-Frías apresentadas. Mas também é necessário pensarmos se de fato a figura do tradutor ocupa os espaços que lhe são “de direito”, uma questão cara ao grupo *T&P*, da Universidade de Vigo, e podemos observar que esses espaços ainda precisam ser efetivamente conquistados.

Pude perceber que coisas interessantes acontecem quando comparamos mais de uma tradução com o texto original. Se num primeiro momento me vi criando hipóteses apressadas sobre as relações entre *Deaf Sentence* e *Surdo Mundo*, elas simplesmente foram “invadidas”, solicitando que eu olhasse para elas com maior cautela. A partir da leitura da tradução brasileira à luz de outras traduções, suas relações com o original foram mais

esclarecidas, tornaram-se mais consistentes. Por que não só a partir da leitura da edição portuguesa, que obviamente ofereceria possibilidades de comparação mais pertinentes com *Surdo Mundo*? Por que também investigar, num mesmo trabalho, “tantas” traduções? Em primeiro lugar, os títulos “em comum” das edições espanhola, francesa e portuguesa me chamaram a atenção, despertaram-me curiosidade sobre o que mais poderia haver de similar entre essas traduções, mas não por ver esse fato como algo extraordinário. Creio que a circulação de obras em países próximos na Europa pode ser um fator que influencie a decisão por alguma uniformização na paratradução de títulos de obras literárias. Mas as traduções alemã e italiana, *Wie Bitte?* e *Il prof è sordo*, por exemplo, receberam títulos distintos desses “em comum”.

O segundo motivo que me levou ao contato com as outras traduções foi o conhecimento, por meio de um blog, de que a tradução portuguesa apresentava muitas notas da tradutora. Essa informação foi mais do que o suficiente para que eu chegasse à conclusão de que deveria lê-la. Essa tradução parecia estar em nítida oposição à *Surdo Mundo*, o que não se confirmou de forma categórica. Assim, adquirir também as traduções francesa e espanhola foi também uma tentativa de observá-las com um olhar mediador, para avaliar se “pendiam” para a brasileira ou para a portuguesa, se dialogavam ou não entre si. Em suma, criei muita ficção em torno do que essas traduções poderiam ser enquanto elas não chegavam pelo correio. Já sabia o mínimo sobre *A vida em surdina*, e as demais? Teriam notas do tradutor? Poucas? Muitas? Que tipos de informações traziam ao leitor?

O cotejo entre trechos de *Deaf Sentence* e das traduções *Surdo Mundo*, *A vida em surdina*, *La vida en sordina* e *La vie en sourdine* possibilitou diálogos entre diferentes formas de tratar o texto original. A tradução criativa e a nota do tradutor se mostraram como recursos pertinentes para driblar os desafios que tornavam o original aparentemente intraduzível. No entanto, foi mostrado como a nota do tradutor, em alguns casos, parece dissipar o jogo linguístico para o leitor da tradução. Uma piada explicada não é mais piada. Nesse sentido, a tradução brasileira, por levar a cabo um projeto de tradução claramente focado na recriação de aspectos literários e estéticos do original, destaca-se das demais, que colocam o leitor diante de *explicações* de alguns jogos empreendidos pelo original,

chamando a atenção do leitor para questões tradutórias e de funcionamento da língua inglesa.

Não é uma questão de pensarmos o tradutor como “culpado pela intraduzibilidade” de determinados desafios, mas de levarmos em conta que a sua visão de tradução pode limitar a sua *ousadia* diante do texto, revelando uma negociação quase muda com o texto original diante de determinados desafios de tradução.

Dadas as especificidades do texto original, realizei o levantamento de todas as notas dos tradutores presentes nas traduções analisadas. Interessava-me avaliar não apenas o funcionamento das notas, a partir da análise de seus diferentes “tipos”, mas também verificar a frequência com que elas foram acionadas pelos tradutores. O caráter exaustivo do levantamento das notas se deve à frequência com que diferentes desafios surgem no texto original, de modo que foi necessário checar todos aqueles trechos que suscitaram notas do tradutor. Essa busca mostrou-se pertinente por elucidar aproximações e distanciamentos entre as traduções, e por fornecerem um panorama razoável do uso desse recurso por cada tradutor.

Existem, notadamente, questões ainda não problematizadas no que concerne às notas. Tive bastante dificuldade em encontrar pesquisas de fôlego e artigos sobre o assunto. Os poucos artigos que encontrei faziam críticas negativas supostamente bem fundamentadas ao uso das notas. Ou então debatiam o assunto como se tudo o que elas estendem sobre o texto fosse pertinente. Eu me pergunto se a leitura do tradutor é *sempre* “crítica e rigorosa”, como afirma Duke (1993), e o que elas revelam sobre a visão dos tradutores em relação ao fazer de tradutório. Podemos ver o uso das notas como um reflexo da imagem que o tradutor faz de sua ação autoral sobre o texto original. Assim, uma ausência total de notas em *Surdo Mundo* revela uma ampla negociação com o texto original, que se reflete no silenciamento das notas de forma coerente. A presença de notas nas demais traduções analisadas também evidenciam negociações com o original, mas algumas negociações envolvem abrir mão do traduzir, ou melhor, evidenciam o ato de traduzir, mas esse ato permanece no limiar da tradução, por conseguinte, dependente da disposição do leitor de não retroceder diante das extensões proporcionadas. Nesse sentido,

sua eficácia é questionável, embora se constituam como direcionamentos válidos para a leitura.

O ponto de encontro entre os três capítulos desta dissertação é a noção de *limiar*: limiares entre texto e paratexto, limiares entre traduzibilidade e intraduzibilidade, limiares entre uma tradução criativa e o uso da nota do tradutor. Por fim, o status do uso da nota mostra-se polarizado: ou é condenado sumariamente, como uma denúncia de falha do tradutor, por não “solucionar” um desafio tradutório, ou é visto como espaço “livre” ou como espaço para a manifestação da *voz* do tradutor. É preciso investigar mais o que mantém as notas do tradutor em zonas tão divergentes.

Referências Bibliográficas

ALVES, Edilania Reginaldo. Caracterizando a surdez: fundamentação para intervenção no espaço escolar. **Revista Lugares de Educação**, Bananeiras/PB, v. 2, n. 2, p. 75-92, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/rle>>. Acesso em: 03 jul. 2013.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 240 p.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. A teoria na prática. São Paulo: Ed. Ática, 1986. 85 p.

_____. Desconstrução, psicanálise e o ensino da tradução. In: **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 210 p.

_____. Os estudos da tradução como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. **DELTA**, São Paulo, v. 14, n. 2, 1998.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**: fundamentos de uma disciplina. Tradução Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerrini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. 144 p.

BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 152 p.

BRAGA, Guilherme da Silva. Tradutor de *Surdo mundo* explica o que fez para você não perder a piada. **Entrevista à L&PM Editores** [online]. Disponível em: <http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=500709&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=517354>. Acesso em: 18 dez. 2010.

BREZOLIN, Aداuri. 1997. Humor: Sim, É possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo. **TradTerm**, 1, nº 4. **Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP**. São Paulo, 1997, p. 15-30.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 21-38.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução de Clélia Regina Campos. São Paulo: Universo dos Livros, 2009. 112 p.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor**. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2005. 160 p.

_____. Erros de tradução nas legendas de canais pagos. **A Arte da Tradução**. 6 de março de 2007. Disponível em: <<http://artedatraducao.blogspot.com.br/2007/03/erros-de-traduo-nas-legendas-de-canais.html>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

CATFORD, John Cunnison. **Uma teoria lingüística da tradução: um ensaio de lingüística aplicada**. Tradução Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.

CEIA, Carlos. “Paratexto”. In: **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. De Carlos Ceia, s.d. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=351&Itemid=2>. Acesso em: 15 jun. 2013.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al.; revisão de Rebeca Peixoto da Silva; organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo; prefácio de Boris Schnaiderman. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978. 279 p.

DUKE, Dawn Alexis. **Traçando os rumos da nota do tradutor: o caso de O mundo se despedaça**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. 183 p.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar; revisão técnica Raffaella Quental. Rio de Janeiro: Record, 2007. 458 p.

GENNETE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. 376 p.

GESSER, Audrei. Do patológico ao cultural na surdez: para além de um e de outro ou para uma reflexão crítica dos paradigmas. **Trabalhos em linguística aplicada**. Campinas, v. 47, n. 1, 2008, p. 223-239. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132008000100013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 2 jul. 2013.

LEITE, Tarcísio de Arantes. Língua, identidade e educação de surdos. [online]. In: **PONTOURBE** - Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo. Ano 2, vol. 2, nº.2. Ed.NAU/USP. Disponível em: <<http://n-a-u.org/pontourbe02/Leite.html>> Acesso em: 2 jul. 2013.

LEW, Robert. Exploitation of linguistic ambiguity in Polish and English jokes. **Papers and studies in contrastive linguistics**, v. 31, p. 127-133, 1996.

LODGE, David. **Deaf sentence**. London: Harvill Secker, 2008. 294 p

_____. **Deaf sentence**. New York: Viking, 2008. 294 p.

_____. **La vie en sourdine**. Traduction Maurice et Yvonne Couturier. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008. 414 p.

_____. **La vida en sordina**. Traducción Jaime Zulaika. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A, 2010. 360 p.

_____. **Surdo Mundo**. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010. 328 p.

_____. **A arte da ficção**. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011. 256 p.

_____. **A vida em surdina**. Tradução Tânia Ganho. 4ª ed. Alfragide: Edições ASA II, S.A. Grupo Leya, 2011. 335 p.

_____. Interview_David Lodge. **Entrevista a lit.COLONY**. 5'15''. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Zph7O1ZkseA>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003. 653 p.

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório**. Análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva. Porto Alegre: UFRGS, 2003. 183 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Prelúdio de uma filosofia do futuro. 2ª ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOUSS, Alexis. A tradução: no limiar. **Alea**, Rio de Janeiro, v.14, n.1, junho 2012, p. 12-34. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2012000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 jul. 2013.

POSSENTI, Sírio. Pelo humor na linguística. **DELTA**. São Paulo, vol. 7. nº 2, 1991, p. 491-519.

_____. Tradução de humor: transcriando piadas. **DELTA**, São Paulo, v. 19, nº. 1, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000100013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 jun. 2013.

_____. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010. 183 p.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A fatalidade na tradução. **Estudos Acadêmicos Unibero**, São Paulo, v. 5, ano III, p. 41-47, 1997.

REISS, Khatarina e Vermeer, Hans-Josef. Fundamentos para una teoría funcional de La traducción. Traducción Sandra Reina e Celia de León. Madrid: Akal, 1996. In: ROSAS, Marta. **Tradução de humor**: transcriando piadas. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. 128 p.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 71 p.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**: uma proposta de desconstrução da noção de equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998. 241 p.

ROSAS, Marta. **Tradução de humor**: transcriando piadas. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. 128 p.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 215 p.

SCHMITZ, John Robert. Humor: É possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo? In: **TradTerm 3. Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP**. São Paulo, 1996. p. 87-97.

_____. Sobre a tradução e o ensino: o humor levado a sério. In: **TradTerm 5.2. Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP**. São Paulo, 1998. p. 41-54.

SKLIAR, Carlos Bernardo. **A Surdez**: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Mediação, 1998.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro. **paLavra**, Rio de Janeiro, n. 3, 1995. p. 111-134.

YUSTE FRÍAS, José. «Au seuil de la traduction : la paratraduction» in: **NAAIJKENS, T. [ed./éd.] Event or incident. Événement ou incident. On the role of translation in dynamics of cultural exchange. Dû role des traductions dans les processus d'échanges culturels**. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, col./coll. Genèses de Textes-Textegenesen (Françoise Latillot [dir.]), vol. 3. p. 287-316. 2010. p. 287-316. Disponível em:

<http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/Au-seuil-de-la-traduction_la-paratraduction_JoseYusteFrias.pdf> Acesso em: 17 maio 2013.

Anexos

Anexo 1

Author Statement

'A novel is a long answer to the question "What is it about?" I think it should be possible to give a short answer - in other words, I believe a novel should have a thematic and narrative unity that can be described. Each of my novels corresponds to a particular phase or aspect of my own life: for example, going to the University of California at the height of the Student Revolution, being an English Catholic at a period of great change in the Church, getting on to the international academic conference circuit; but this does not mean they are autobiographical in any simple, straightforward sense. I begin with a hunch that what I have experienced or observed has some representative (i.e., more than merely private) significance that could be brought out by means of a fictional story. To begin the novel I need to discover the structural idea that will generate the story: two professors passing each other over the North Pole on their way to exchange jobs, for example, or a parallel between the antics of globetrotting academics and the adventures of the knights of chivalric romance. I seem to have a fondness for binary structures, which predates my interest, as a literary critic, in structuralism. I use comedy to explore serious subjects, and find Mikhail Bakhtin's idea that the novel is an inherently carnivalesque form, subverting monologic ideologies by laughter and a polyphony of discourses, immensely appealing. I am fascinated by the power of narrative, when skilfully managed, to keep the reader turning the pages, but I also aim to write novels that will stand up to being read more than once.'

Disponível em: <<http://literature.britishcouncil.org/david-lodge>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

Anexo 2

01/07/2010

Tradutor de *Surdo mundo* explica o que fez para você não perder a piada

Por L&PM Editores

O tradutor Guilherme da Silva Braga fala ao site da L&PM sobre as dificuldades encontradas na tradução de Surdo mundo (David Lodge), que acaba de ser lançado pela L&PM Editores. Ele, que já verteu para o português textos de Kerouac, Truman Capote e Kafka, explica como buscou as soluções para as piadas e trocadilhos do livro, e também fala da busca por um título que fizesse jus ao original Deaf Sentence.

L&PM: Nos agradecimentos, David Lodge dedica o livro aos seus tradutores, por ter consciência das dificuldades da tarefa. Quais foram as dificuldades que você encontrou ao traduzir *Surdo Mundo*?

Guilherme da Silva Braga: Antes de mais nada, devo dizer que achei louvável essa idéia do Lodge de dedicar *Surdo mundo* aos tradutores dele. Foi uma forma muito elegante de trazer ao conhecimento dos leitores um pouquinho mais sobre o que está por trás do livro que têm em mãos e sobre a importância da tradução para a leitura e a recepção de obras literárias. Infelizmente, parece-me que tem gente demais procurando erros em legendas e traduções, enquanto são poucas as pessoas que se preocupam em memorizar o nome dos tradutores que apreciam para ler traduções boas sempre que possível. Mas todo leitor que se preza deveria adotar este último hábito: o resultado não é outro senão uma experiência de leitura cada vez mais gratificante.

Respondendo propriamente à pergunta, as maiores dificuldades na tradução de *Surdo mundo* foram aquelas ensejadas pela própria língua inglesa – a começar pelo título do livro, como o próprio David Lodge anuncia na dedicatória.

L&PM: O título original, *Deaf Sentence*, é um trocadilho de deaf (“surdo”) com death (“morte”). Como foi a escolha por *Surdo mundo*?

GSB: O título original do livro remete a *death sentence* – literalmente, “pena de morte”. Ao transformar *death* em *deaf*, o Lodge se sai com um título que poderíamos traduzir por “sentença de surdez” – com a palavra “sentença” mais uma vez empregada no sentido judicial do termo. A ideia é a de uma pessoa condenada não a morrer, mas a passar o resto da vida surda – exatamente a circunstância vivida por Desmond Bates, protagonista do romance. Então eu decidi que precisava de alguma referência à surdez – que afinal de contas é o tema central do livro – e também de um trocadilho para, de algum modo, perturbar o sentido habitual de algum lugar-comum, como o título original faz. *Surdo mundo* me pareceu ideal porque descreve exatamente o mundo em que o personagem Desmond Bates vive e se baseia no batidíssimo substantivo “surdo-mudo”. Apresentei a sugestão para o departamento editorial da L&PM e a idéia foi aprovada. Gostei. Acho *Surdo mundo* um título muito sonoro em português.

L&PM: Os diálogos de Desmond se transformam em grandes jogos de palavras. Como transpor isso para o português? Você teve que mudar muitas frases para que a proximidade sonora permanecesse?

GSB: Creio que “mudar” não é a palavra mais adequada aqui. Ou, se quisermos usá-la, temos de entendê-la como mudança *necessária* – pois as brincadeiras com as palavras são parte tão importante e integral da história quanto os próprios personagens. E, no momento em que o original apresenta trocadilhos, mal-entendidos e outros jogos de linguagem, vejo-me obrigado a apresentá-los também no texto em português. Em casos como este, a fidelidade cega ao conteúdo seria uma descaracterização grosseira da obra original.

L&PM: Desmond reclama de perder as piadas por causa da surdez. Como fazer com que uma tradução não perca os trocadilhos?

GSB: Como fazer com que uma tradução não perca os trocadilhos? A resposta dá um livro interessantíssimo que, infelizmente, não sei escrever. Mas, assim como o Desmond, também não gosto de perder piadas – nem gostaria que o leitor da minha tradução as perdesse, o que me obrigou a fazer certos malabarismos. Posso dar como exemplo de dificuldade tradutória o breve diálogo entre o Desmond e a Winifred na volta de uma exposição de arte contemporânea:

[Winifred] *'What did you think of the exhibition?'*

[Desmond] *'What?'*

[Winifred] *'The exhibition – what did you think?'*

[Desmond] *'Drab, boring. Anyone with a digital camera could take those pictures.'*

[Winifred] *'I thought they had a kind of interesting. . . **sadness.**'*

[Desmond] *'Can **badness** be interesting?'*

[Winifred] *'**Sadness**, an interesting **sadness**. Are you wearing your hearing' aid, darling?'*

[Desmond] *'Of course I am.'*

[Winifred] *'It doesn't seem to be working very well.'*

Nem é preciso saber inglês para perceber a incrível semelhança gráfica e sonora que há entre as palavras *sadness* e *badness*. Porém, se traduzirmos o trecho acima sem muitas preocupações literárias ou estilísticas, logo vamos ter problemas:

[Winifred] – *O que você achou da exposição?*

[Desmond] – *O quê?*

[Winifred] – *A exposição... o que você achou?*

[Desmond] – *Chata, insossa. Qualquer um com uma câmera digital pode tirar fotos idênticas.*

[Winifred] – *Eu achei interessante **aquela tristeza...***

[Desmond] – *O que **a ruindade** tem de interessante?*

[Winifred] – ***Tristeza**, eu achei interessante a **tristeza**. Você está usando o aparelho auditivo, querido?*

[Desmond] – *Claro.*

[Winifred] – *Parece que ele não está funcionando muito bem.*

Qualquer leitor coçaria a cabeça ao ler o trecho acima. A palavra “tristeza” dificilmente seria confundida com “ruindade”, mesmo por um personagem duro de ouvido. Nesta tradução, o mal-entendido soa inverossímil. E assim perde-se a brincadeira, a piada – perde-se, em suma, tudo o que justifica a existência do trecho. Para manter a graça, o texto pede um ajuste capaz de convencer o leitor de que a situação retratada é plausível na língua em que está lendo o livro. Neste caso específico, é possível conseguir uma solução bastante natural traduzindo *sadness* por “desalento” e *badness* por “sem talento”:

[Winifred] – *Eu achei interessante **aquela desalento...***

[Desmond] – *O que tem de interessante em **alguém sem talento**?*

[Winifred] – ***Desalento**, eu achei interessante o **desalento**.*

Esse é um exemplo bem prosaico das várias dificuldades que apareceram ao longo do meu trabalho no livro. Mas, por mais cheia de percalços que tenha sido, esta tradução foi também muito interessante e prazerosa. Tanto que, depois de terminá-la, preparei uma palestra chamada *De Deaf Sentence a Surdo mundo: o eloqüente diálogo de surdos entre o original e a tradução do romance de David Lodge*, apresentada em março para um pequeno grupo de tradutores e pessoas interessadas aqui em Porto Alegre. Surgindo a oportunidade, pretendo repetir a dose em um futuro não muito distante, seja aqui mesmo ou em outro lugar.

Anexo 3

Agradecimentos

A surdez do narrador e o pai dele tiveram como inspiração a minha própria experiência pessoal, mas os demais personagens deste romance são fictícios – bem como a cidade ao Norte onde se a maior parte da ação se passa e sua universidade. A única fonte para o tópico escolhido por Alex para o doutorado, afora a minha própria imaginação, foi um artigo escrito por Charles E. Osgood, “Some Effects of Motivation on Style of Encoding... based on research using samples of suicide em pseudicide notes”, em *Style in Language*, (1960), de Thomas Sebeok (org.). Li este livro mais de quarenta anos atrás enquanto eu me preparava para escrever o meu primeiro livro de crítica, *Language of Fiction* (1966), no qual ele aparece em uma nota de rodapé. Não citei o artigo de Osgood porque era irrelevante para o meu tema, mas ele deve ter me dado uma ideia passível de desenvolvimento ficcional, porque ela ficou perdida em algum lugar da minha memória – e com este romance sua hora chegou. Depois de escrever mais ou menos a metade do livro, ouvi falar de uma dissertação de doutorado que aplicava a análise linguística a bilhetes de suicida e descobri que outros linguistas estão fazendo pesquisas e publicando artigos sobre o mesmo tema. Para evitar confusões entre a minha ficção e os fatos, evitei todo e qualquer contato com essas pesquisas. A personalidade de Alex e as observações que ela faz sobre os bilhetes de suicidas são totalmente inventadas.

As breves citações de bilhetes de suicidas no capítulo 7, contudo foram retiradas de uma fonte documental: a antologia *Let Me Finis* (Headline Review, 2006), organizada por Udo Grashoff. Outras publicações consultadas durante a escritura deste romance foram: J. L. Austin, *How To Do Things With Words* (segunda edição, 1962); John Carey, ed. *The Faber Book of Science* (de onde retirei a passagem de Bruce Frederick Cummings citada no capítulo 19); Jean François Chabrun, *Goya* (1965); Malcolm Coulthard, *Introduction to Discourse Analysis* (1977); Peter French, “Mr Akbar’s nearest ear versus the Lombard Reflex” in *Forensic Linguistics* (v.5, n. 1, 1998); Brian Grant, ed, *The Quiet Ear: Deafness in Literature, an anthology* (1987); Peter Grundy, *Doing Pragmatics* (2000); Neil Mercer, *Words & Minds* (2000); Peter Roach, *English Phonetics and Phonology* (terceira edição, 2000); Thayer’s *Life of Beethoven*, editado e revisado por Elliot Forbes, (1964); Michael Stubbs, *Discourse Analysis* (1983) e *Text and Corpus Analysis* (1966); Antonina Vallentin, *This I saw: the Life and Times of Goya* (1951).

Gostaria de agradecer a Charles Owen e a Vijay Raichura pelas informações e pelos conselhos em relação aos aspectos linguísticos e médicos do romance, respectivamente, e a muitas outras pessoas que contribuíram com observações e comentários sobre os meus vários rascunhos: Bernard Bergonzi, Tony Lacey, Julia Lodge, Alison Lurie, Geoff Mulligan, Jonny Pegg, Tom Rosenthal, Mike Shaw, Paul Slovak e, como sempre, minha esposa Mary. Agradeço também à minha netinha Fiona pelo trocadilho com “Marks & Spencer”.

D.L.
Setembro de 2007