



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES – CECA
COLEGIADO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO
SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

JESSICA TOMIMITSU RODRIGUES

***O FILHO ETERNO, DE CRISTOVÃO TEZZA: ENTRECruzAMENTOS
CULTURAIS NA TRADUÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA À LÍNGUA INGLESA***

CASCADEL – PR

2018

JESSICA TOMIMITSU RODRIGUES

***O FILHO ETERNO, DE CRISTOVÃO TEZZA: ENTRECruzAMENTOS
CULTURAIS NA TRADUÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA À LÍNGUA INGLESA***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

CASCADEL – PR
2018

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Rodrigues, Jessica Tomimitsu
"O Filho Eterno", de Cristovão Tezza : entrecruzamentos culturais na tradução da Língua Portuguesa à Língua Inglesa / Jessica Tomimitsu Rodrigues; orientador(a), Lourdes Kaminski Alves, 2018.
100 f.

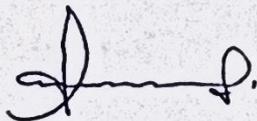
Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

1. O Filho Eterno. 2. Autoficção. 3. Aproximações Semânticas. 4. Interditos. I. Alves, Lourdes Kaminski . II. Título.

JESSICA TOMIMITSU RODRIGUES

"O filho eterno", de Cristovão Tezza: entrecruzamento culturais na tradução da Língua Portuguesa à Língua Inglesa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Luzia Aparecida Berloff Tofalini

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

José Carlos Aissa

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Cascavel, 11 de dezembro de 2018

*Rien n'est si important à l'homme que son état;
rien ne lui est si redoutable que l'éternité.*

Pensées - Blaise Pascal

AGRADECIMENTOS

A tessitura deste trabalho provém de diversos fios e de diversas vozes ao longo do caminho de estudos e de vivências. O primeiro e encorpado fio é o da Literatura, companheira, dos momentos solitários vividos fora do país; lembranças do desejo de ir à escola, no Japão. Lembro-me das idas esporádicas ao mercado brasileiro, de poucos produtos, e do retorno, sempre na companhia de um gibi. Esgotados, os anos demandavam leituras mais extensas, estórias mais complexas. Chegavam caixas com livros usados do Brasil, sinônimo de felicidade.

O inglês veio tempos depois, outro fio, como um rio, irrepresível. Foi a minha língua de fronteiras diluídas. Por meio da língua inglesa, ganhei outra família, fui mentorada em uma escola americana, ganhei amigos e viajei, como diria Drummond, de mim a mim mesma.

Das vozes, agradeço aos meus pais. Ao amor do meu pai, que supriu todas as minhas faltas. Pela educação formal e integral, ele me guiou com todos os recursos que tinha, e da melhor forma possível. Ganhei as Letras por meio de seu amor e de sua paciência. À minha mãe, voz sempre ressonante na minha caminhada, aprendi a me dedicar integralmente e a ser grata pelas oportunidades. Ao meu irmão, parte de mim, melhor e maior presente da minha vida.

Há, também, uma voz serena, amiga, companheira daquele que, na eternidade dos dias comuns, escolhe respeitar individualidades, caminhar junto, amar. Lucas, obrigada por compartilhar sua vida, agradeço por tudo aquilo que se tornou nosso. Viagens, memórias, livros e gatos. Aos amigos da infância, que, cheios de vida, são meu equilíbrio nos dias difíceis e minha superabundante alegria. Aos *Inklings*, cada tinta desse papel representa traços da nossa amizade, discussões, estímulos, provocações literárias e jogos de tabuleiro. Ao Fernando Arthur Gregol, leitor crítico e apreciador bahktiniano deste trabalho. Ao Joni Fontella, por ser inspiração e inspirar ação.

Por fim, aos professores, verdadeiros mentores, que contribuíram para minha formação para além das páginas deste trabalho. À professora Lourdes Kaminski Alves, pelas aulas inspiradoras, a expressão do amor pela literatura, pesquisa, orientação e acompanhamento acadêmico fundamental ao longo da produção desta dissertação. À professora Diva Cardoso de Camargo, pelo acolhimento humano, pelas novas aprendizagens nos caminhos da tradução e no gesto possível da transposição de lonjuras. À professora Beatriz Helena Dal'Molin, pela vivacidade, leitura, parceria e contribuições sem medidas à nossa pesquisa. Ao professor Antonio Donizeti, pelo carinho no trato dos livros, leituras e apreço pela poesia. Ao professor

José Kuiava, pela defesa da escrita politizada e por compartilhar o amor pela literatura russa. À professora Rita Fortes Felix, pela simplicidade e profundidade do conhecimento pela literatura brasileira, sobretudo, no compartilhamento de saberes, pela inspiração a tornar-me uma melhor leitora, professora e pesquisadora. Ao professor José Carlos Aissa pelas importantes contribuições no exame de qualificação e sobre o esclarecimento acerca dos Estudos de Tradução baseados na Linguística da *Corpus*.

A todo corpo docente do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, que de uma forma ou outra contribuíram com a minha formação acadêmica e com a realização desta pesquisa.

Agradecimentos especiais aos membros das bancas de avaliação, seminário de dissertação, exame de qualificação e banca de defesa pelas importantes contribuições para este estudo que aqui se apresenta.

Gratidão, também, aos meus alunos e alunas pela oportunidade de continuar aprendendo e descobrindo novos fios, reconhecendo outras vozes e outridades, nesse *continuum*, que é a dádiva maior de se constituir professor (a).

RODRIGUES, Jessica Tomimitsu. *O Filho Eterno, de Cristovão Tezza: Entrecruzamentos Culturais na Tradução da Língua Portuguesa à Língua Inglesa*. 2018. 100 f. Dissertação. Mestrado em Letras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR

RESUMO

A presente dissertação apresenta uma leitura analítica do processo de tradução da obra *O Filho Eterno* (2007), de Cristovão Tezza, cuja obra em língua inglesa recebe o título de *The Eternal Son* (2013), na tradução de Alison Entrekin. Para isso, buscamos estabelecer uma perspectiva comparativa entre o Texto Original (TO) e o Texto Traduzido (TT), com a identificação do caminho adotado no processo tradutório. Os Estudos da Tradução, a partir da década de 1980, consolidam-se como uma área de pesquisa autônoma e de produção intelectual, não mais como um desmembramento da Literatura Comparada ou da Linguística. Teóricos da literatura, por muito tempo, pautaram-se, em uma postura defensiva, em questões de fidedignidade entre o TO e o TT. Já a Linguística, pouco explorou os aspectos culturais nas análises tradutórias. O estudo comparado entre *O Filho Eterno* e *The Eternal Son* ampliou as possibilidades da análise literária ao permitir refletir sobre a compreensão das linhas de expressão criativas, pautadas na obra pelo duplo, pela autoficção e pelo silêncio. Os interditos e o sentimento de vertigem do original são suprimidos na narrativa traduzida por meio de uma simplificação de recursos criativos, como pontuação, supressão de palavras e inserções explicativas; também, por uma diversificação lexical e semântica do recorrente uso no original da lexia *Filho*, por vocábulos preferenciais da tradutora como *son*, *child*, *baby* e *Felipe*, que, no enredo, tornam-se guia no contexto narrativo ao leitor estrangeiro. A simplificação no TT pode ser analisada a partir de quatro momentos da obra: à espera do filho messiânico como um prêmio (*son*), a não-aceitação da criança com Síndrome de Down (*child*), a crescente empatia com as sessões de estímulo (*baby*) e a configuração da identidade de Felipe, com talentos, gostos e características, para além da Síndrome. Todo o processo é perpassado pela construção de um duplo entre pai e filho, estabelecido com *flashbacks* e reflexões do personagem pai, sob a lente de um narrador onisciente seletivo, que assegura um distanciamento narrativo e o aspecto autoficcional da obra. Sob tal perspectiva narrativa, a linguagem é desafiada à medida que os valores confortáveis da categorização no plano simbólico, como medidas de compreensão, apreensão e valoração do mundo do narrador de *O Filho Eterno*, culminam em uma experiência de desamparo, do indizível e de um silêncio pleno de significado. Este estudo ancora-se em abordagens teóricas e críticas advindas de Mona Baker (1993, 1995, 1996), Itamar Even-Zohar (1978), Susan Bassnett (2005), Philippe Lejeune, (2008), Diana Klinger (2006), Santiago Kovadloff (2003), Roland Barthes (1977, 2004), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *O Filho Eterno*. *The Eternal Son*. Vocábulos Preferenciais. Aproximações Semânticas. Autoficção. Duplo. Interditos.

RODRIGUES, Jessica Tomimitsu. *O Filho Eterno*, by Cristovão Tezza: Cultural Encounters from the Portuguese to the English Translation. 2018. 100 f. Dissertação. Mestrado em Letras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR

ABSTRACT

The current dissertation presents an analytical reading upon the translation process of the book *O Filho Eterno* (2007), by Cristovão Tezza, whose translation to the English language is given the title *The Eternal Son* (2013), by the translator Alison Entrekin. To do so, we aim at establishing a comparative perspective between the Original Text (OT) and the Translated Text (TT), identifying the path followed along the translation process. The Translation Studies, from 1980s on, consolidates itself as an autonomous research and intellectual production field, not anymore as a branch of the Comparative Literature or Linguistics. Literature scholars, for too long, focused themselves on a defensive posture, upon fidedignity aspects of the OT and the TT. Linguistics, yet, very poorly has explored the cultural aspects of the translation analysis. This comparative study between the *O Filho Eterno* and *The Eternal Son* broadened the literary analysis possibilities as it permitted a reflection on the understanding the creative expression lines used in the book through the double, the autofiction and the silence. The interdicts and the vertigo feeling from the original narrative are suppressed on the translation throughout a simplification of the creative resources, such as punctuation, word omissions and explanatory insertions; furthermore, a lexical and semantic diversification of the recurrent use of the original *Filho* for preferable terms of the translator as *son*, *child*, *baby* and *Felipe*, that, along the plot, turn out to be a guideline for the foreign reader. The TT simplification can be analyzed from four settled moments of the book: waiting the messianic son as a prize (son), not-acceptance of the child with Down Syndrome (child), the rising empathy with the stimulus sessions (baby) and the identity construction of Felipe with talents, tastes and features, beyond his Syndrome. The whole process is interweaved by the construction of the father and son double, established with feedbacks and reflections from the father-character, under the lens of a selective omniscient narrator that also ensured the narrative distance and the autofictional aspect of the book. Under such perspective, language is continuously challenged as the comfortable values of the symbolic plan categorization is doubted, such as comprehension, apprehension and valuation measures of the world's narrator from *O Filho Eterno* come down to the experience of helplessness, inexpressible and of full meaningful silence. This study is based upon the theoretical and critical approaches by Mona Baker (1993, 1995, 1996), Itamar Even-Zohar (1978), Susan Basnett (2005), Philippe Lejeune, (2008), Diana Klinger (2006), Santiago Kovadloff (2003), Roland Barthes (1977, 2004), among others.

KEY-WORDS: *O Filho Eterno*. *The Eternal Son*. Translation Studies. Preferable Terms. Semantic Approximations. Autofiction. Double. Interdicts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 OS RASTROS MEMORIAIS DE CRISTOVÃO TEZZA	17
1.1 AS DIGITAIS DE ALISON ENTREKIN.....	26
2 O DUPLO: A AUTOFICÇÃO E O SILÊNCIO.....	31
2.1 O INTERDITO NA AUTOFICÇÃO.....	33
2.2 NARRADOR: ENTRE O NÃO-DIZER E O DITO.....	38
2.3 À LUZ DA TRADUÇÃO: O ENREDO E OS VOCÁBULOS PREFERENCIAIS DA TRADUTORA.....	42
3 FLUIDEZ EM <i>THE ETERNAL SON</i>.....	53
3.1 ACEITABILIDADE DA OBRA: ENSEJO NA CULTURA ESTRANGEIRA.....	55
3.2 ACRÉSCIMOS E OMISSÕES NO TEXTO TRADUZIDO.....	57
3.2.1 Acréscimos.....	60
3.2.2 Silenciamentos.....	71
3.3 <i>CONTINUUM</i> DA TRADUÇÃO.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO

A escrita só faz sentido se abrir algum caminho novo para quem escreve e para quem lê. (TEZZA, 2012, p. 41)

A Literatura transcende a fronteira nacional e linguística no exercício de tradução e significação do homem. A humanização do sujeito por meio de objetos simbólicos circunscreve-se no mais íntimo aspecto psicológico, formador e social, tal como reflete Antonio Candido (2004). Desta forma, necessidades de imaginação e fantasia, a soberania e impunidade do leitor frente a obra e a representação da sociedade, encontra, no âmago da Literatura, o retrato, a denúncia e os desmascaramentos da condição humana em contextos e temporalidades diversas, transgredindo, para isso, barreiras de localismos para um fazer que transcendem fronteiras.

Na produção literária, concorrem diversos fatores que indiciam entrecruzamentos de culturas, pressupondo, nesse movimento, a diluição de nacionalismos excludentes, participantes da força narrativa e fundadora ficcional do termo “nação”, naturalizador de discursos monolíngues. Nesse movimento de transcendências fronteiriças, realiza-se a desterritorialização, perpassada pela indisciplina binária e cartesiana, apontando para a crise da padronização, da classificação e da homogeneização. Tal movimento pressupõe a desierarquização necessária para que a Literatura Brasileira da contemporaneidade encontre ensejo na alteridade, seja no seu projeto linguístico, ético, estético, seja nos seus processos de recepção e de traduções.

O alargamento das fronteiras do literário passa pelos processos de tradução. Consideramos, portanto, que tradução é, neste âmbito, e, antes de tudo, um campo epistemológico profícuo de estudo e de análise da recepção da literatura, pois parte da presença da língua, dos sujeitos atores (autor, leitor, tradutor, mediador editorial, e outros) e das culturas, no eterno retorno ao símbolo, para encontrar imagens, ao tons na convergência de todos os aspectos primários à materialização da linguagem, da obra. Desta forma, a tradução é forma de convergência, de expansão, de encontros e de aprofundamento.

A obra *O Filho Eterno* (2007), de Cristovão Tezza, traduzida para mais de 10 países, é exemplo propositivo e atual desse fenômeno transformador e carregado de cultura, história

memória da pós-modernidade¹. A presente dissertação apresenta uma leitura dos processos linguísticos e estéticos presentes na constituição da obra de Cristovão Tezza, *O Filho Eterno*,

¹ Entendemos pós-modernismo em literatura brasileira, a partir das reflexões de Italo Moriconi, baseadas em Fredric Jameson (1985, 2006, 2007). Italo Moriconi em artigo intitulado “A Problemática do Pós-Modernismo na Literatura Brasileira (Uma introdução ao debate)”, sintetiza: **“O pós-modernismo constitui-se um conjunto aberto de traços heterogêneos. [...] retive a idéia, para mim fundamental, originada da abordagem de Fredric Jameson, de que o pós-modernismo como categoria de periodização estético-histórica, deve ser contrastado num primeiro momento com o alto modernismo em sentido estrito e não com o modernismo em sentido lato. [...] É portanto a partir da definição de Fredric Jameson que **concebo o pós-modernismo como conjunto de traços estilísticos e culturais que vem depois do alto modernismo, manifestando um esgotamento, crise ou superação de aspectos importantes da modernidade estética como um todo, na complexidade de sua dialética histórica.** Metodologicamente falando, para um trabalho crítico-histórico, trata-se de analisar as relações de continuidade e descontinuidade entre os mais representativos produtos poéticos e ficcionais das gerações 70 e 90 e o cânone moderno. Na avaliação das continuidades e descontinuidades, saber distinguir a pulsão alto-modernista da pulsão vanguardista. [...] Os anos 70 em cultura começaram com a ressaca de 1968. Em 1969, o escritor americano John Barth nomeou o pós-modernismo de “literatura da exaustão”. Exaustão diante da magnificência auto-suficiente do cânone. Exaustão também diante dos experimentalismos vanguardistas, que começavam a não chocar mais ninguém que tivesse um mínimo de informação estética atualizada no contexto de um mundo ocidental globalizado em processo de profunda transformação na esfera dos valores morais e comportamentais. [...] **Por causa disso, o pós-modernismo poético, no seu conceito especificamente brasileiro, significa não apenas ‘depois do alto mo-dernismo’, mas também um ‘depois da proposta concretista’. Em ambos os casos, esse ‘depois’ vem combinando elementos de continuidade e descontinuidade em relação a essas duas estéticas dominantes, o modernismo canônico e o vanguardismo concretista. [...] Inicialmente, cabe ressaltar que mesmo como categoria de periodização literária, ‘pós-modernismo’ diz mais respeito a contexto cultural e histórico, que propriamente a traços estilísticos, embora uma estilística pós-moderna seja possível e na verdade constitua boa parte do debate, em cada área artística específica.** Do ponto de vista da marcação cronológica do fim do século estético-literário, tenho trabalhado com as datas referenciais de 1968 e de 1984 para assinalar a existência de duas fases no pós-modernismo brasileiro. Na distinção entre elas, inspiro-me na maneira como Andreas Huyssen formulou a questão da periodização. Para mim, historiograficamente falando, a marcação cronológica é mais importante que a terminologia. Portanto, se por decreto se quisesse mudar o rótulo de pós-modernismo para qualquer outro, isso não abalaria muito as minhas hipóteses interpretativas. **Considero porém importante periodizar o fim do século passado em função de debates intelectuais substantivos. O debate sobre a pós-modernidade sempre me pareceu e ainda me parece estratégico, embora de lá para cá outros debates tenham vindo juntar-se a ele em pertinência, como os estudos culturais, o debate sobre globalização, a questão do pós-colonial e do pensamento diaspórico. Esses debates, internacionalizados nos anos 90, em geral representam desdobramentos em relação ao debate sobre o pós-moderno.** [...] O debate é uma estrutura dinâmica de interlocução pós-disciplinar, transdisciplinar, hiperpolitizada. A intensificação do caráter político do saber humanístico é outro traço pós-moderno.” (MORICONI, s/d. artigo disponível em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Grifos nossos).**

Aqui é importante usar a própria reflexão do autor sobre a literatura brasileira contemporânea. Em entrevista para o periódico *O Globo Cultura*, Cristovão Tezza assevera: É ótimo que a crise brasileira tenha se tornado um campo de batalha da literatura. É da natureza da prosa e do romance moderno tratar de temas contemporâneos. Sempre foi assim. Por muito tempo, a literatura brasileira quase que hibernou, mergulhada no formalismo ou no subjetivismo radical ‘proto-identitário’. Na virada dos anos 2000, uma nova geração da prosa começa a surgir e amadurecer. Para quem escreve, a realidade concreta do país assoma de forma inescapável. O escritor não precisa cultivar o medo beletrista do mundo imediato que marcou parte da geração anterior. (Disponível em:

com enfoque para a sua tradução em língua inglesa, *The Eternal Son* (2013). Mona Baker (1993, 1995, 1996) é uma das principais teóricas que respaldam esta pesquisa, no que se refere aos Estudos de Tradução baseados em *Corpus*.

Para o presente estudo, buscamos estabelecer uma perspectiva comparativa entre o Texto Original (TO) e o Texto Traduzido (TT), com a identificação do caminho adotado no processo tradutório, que ocorre dentro de um sistema linguístico, sociocultural histórico.

A proposta de análise literária, aqui empreendida, circunscreve-se no campo dos Estudos da Tradução que, a partir da década de 1980, consolidam-se como uma área de pesquisa autônoma e de produção intelectual, não mais como um desmembramento da Literatura Comparada ou da Linguística. Teóricos da literatura, por muito tempo, pautaram-se por uma postura defensiva, em questões de fidedignidade entre o TO e o TT. Já a Linguística, pouco explorou os aspectos culturais nas análises tradutórias. Nesse sentido, propõe-se uma ponte entre as duas áreas, diluindo-se os campos de saberes em prol dos objetos simbólicos e de significação da linguagem literária. O estudo comparado entre *O Filho Eterno* e *The Eternal Son* pode ampliar as possibilidades da análise literária ao permitir refletir sobre a compreensão das linhas de expressão criativas pautadas na obra pelo duplo, pela autoficção e pelo silêncio. Nesse sentido, importa refletir em que medida o silêncio e os interditos são mantidos ou não na manutenção do enredo e nas escolhas dos vocábulos preferenciais da tradutora.

A Teoria dos Polissistemas, nos estudos de Itamar Even-Zohar (1978), preenche uma lacuna entre os campos da Linguística e dos Estudos Literários, provendo uma base interdisciplinar para os Estudos da Tradução. A ênfase na poética da cultura alvo, aliada à análise do processo tradutório, a partir das condições em que as traduções ocorrem, ressaltam estratégias que tradutores podem usar, como um campo comum entre as duas áreas citadas. Pautamo-nos nesta abordagem para a compreensão do processo de tradução de um sistema literário a outro.

Tendo em vista que a tradução não ocorre em um vácuo, mas em um *continuum*, tal como observa Susan Basnett (2005), não se trata de um ato isolado, antes, um processo de transferência dialógica e dialética entre culturas. Assim, “os Estudos da Tradução, como uma disciplina séria de investigação do processo de tradução, busca esclarecer questões de

equivalência e examinar o que constitui significado dentro deste processo²” (BASNETT, 2005, p. 45). Na comparação entre os textos, entende-se que a tradução é uma atividade manipulativa, pois envolve transferências filtradas por barreiras linguísticas e culturais.

Ao consultar por amostragem quatro bancos de dissertações e teses, bem como o portal de periódicos da CAPES no quadriênio 2013, 2014, 2015 e 2016, incluindo o Programa de pós-graduação em Letras da Unioeste, encontramos quatro pesquisas correlacionadas ao nosso tema de pesquisa. Três pesquisas estabelecem um diálogo temático entre autor e obra: A tese de doutorado de Everton Vinícius de Santa, *A Espetacularização do Escritor* de 2016, da Universidade Federal de Santa Catarina, analisa as tendências à autopromoção e autoexibição na ficção brasileira contemporânea, baseado, entre outras obras, no *O Filho Eterno* (2007) e no *O Espírito da Prosa* (2012); a dissertação de João Amálio Ribas, *Autoficções: uma tendência do romance contemporâneo*, defendido em 2013, na Universidade Federal do Paraná, também com base de análise, entre outras obras, em *O Filho Eterno*, apresenta a tendência autoficcional no romance contemporâneo, elencando a trajetória terminológica e as características de tal perspectiva; e a dissertação de mestrado *Escrevendo em Voz Alta: as crônicas de Cristovão Tezza no jornal Gazeta do Povo* de Annalice Del Vecchio de Lima, da Universidade Federal do Paraná, de 2016, tem como *corpus* de análise os textos do autor publicados no jornal *Gazeta do Povo* (2008 – 2014), relacionando a produção ficcional e ensaística do autor à aproximações ou distanciamentos estilísticos e temáticos, estabelecendo um diálogo direto com outras três obras *O Filho Eterno*, *O Espírito da Prosa* e *Literatura à Margem* (2014). Já a dissertação de Mestrado de Cristina do Vale, *A Vertigem do Indizível: descaminhos da palavra em O Filho Eterno*, de Cristovão Tezza, de 2014, da Universidade de São Paulo, trata de aspectos relacionados à obra, no que tange aos limites do plano simbólico e às impossibilidades da linguagem.

Na presente pesquisa, partindo-se da tradução como atividade manipulativa, dois aspectos serão ressaltados como âncoras de análise: as inserções (explicitação) e as omissões (simplificação³) do texto traduzido, apontando, em última instância, às aproximações

² *Translation Studies, a serious discipline investigating the process of translation, attempting to clarify the question of equivalence and to examine what constitutes meaning within that process.* (BASNETT, 2005, p. 45). Tradução nossa.

³ A primeira etapa da pesquisa teve, como aporte teórico, as características típicas da tradução, segundo Mona Baker (1993, 1995, 1996), com destaque para a simplificação, a explicitação e a normalização. No decorrer das análises, contudo, um aprofundamento da linguagem literária apontou para maior flexibilidade no campo epistemológico da pesquisa, desterritorializando-a, assim, em prol de uma abordagem metodológica mais dialógica e dialética com o campo da Literatura Comparada, com os Estudos da Tradução e com a Linguística de *Corpus*.

semânticas na língua de chegada, no caso, Língua Inglesa. Tais traços foram levantados por meio da ferramenta *WordList*, na função “*statistics*” do programa *WordSmith Tools*. Neste estudo, o *corpus* paralelo de estudo foi privilegiado, com a obra original e respectiva tradução. Tal opção adequou-se à natureza da pesquisa, de modo a facilitar a observação do manejo da linguagem do texto original para o texto traduzido.

Para a análise e identificação dos fenômenos de simplificação, explicitação, normalização⁴, o software *Wordsmith Tools* – versão 6.0, obtido na *internet*, no endereço www.lexically.net – foi utilizado como ferramenta para o levantamento de dados. Segundo Berber-Sardinha (2009), o *Wordsmith Tools* é uma referência para a exploração de *corpus* para quem utiliza o sistema operacional Windows. O programa *Wordsmith Tools* foi usado para dados quantitativos levantados na ferramenta *WordList*, com quantificação de *Tokens* (palavras corridas no texto) e de *Types* (diferentes léxicos no texto); que apontam para a razão entre forma/item (*type/token ratio*), responsável por indicar variedade vocabular. Tais aspectos constituíram-se em base para análise do fenômeno da “simplificação” neste estudo de tradução.

A simplificação da obra de Cristovão Tezza configurou-se, no que tange ao cumprimento das sentenças, por: mudanças referentes à pontuação e omissões com supressão de signos e de palavras. Deste modo, podemos analisar se a tradutora tornou o texto meta mais acessível ao leitor da cultura alvo, pois, quanto maior a quantidade *Types* no texto, maior diversificação do léxico.

Anterior ao estudo dos processos de tradução empregados por Alison Entrekin, buscamos, primeiramente, compreender a obra original, em sua profundidade literária, a partir dos traços de autoficção e de rastros autobiográficos, para, então, analisar os processos tradutórios e seus reflexos na obra traduzida. Desta forma, no Capítulo 1, *Os Rastros de Tezza e As Digitais de Alison Entrekin*, propomos um breve delineamento do conjunto da obra do autor, a partir de leituras paralelas entre sua autobiografia literária, *O Espírito da Prosa* (2012), e a bibliografia de Cristovão Tezza, entre outros textos. Nesse sentido, exploramos seus textos, tendo em vista os traços autobiográficos ressoantes na maioria de suas obras. Sob o mote de compreender com mais profundidade o processo tradutório, ainda no Capítulo 1, Alison Entrekin e sua trajetória como tradutora literária foram sucintamente abordadas.

⁴ Os termos “simplificação”, “explicitação” e “normalização” fazem parte do campo semântico dos Estudos de Tradução baseados em *Corpus*, empregados por Mona Baker (1993, 1995, 1996).

O segundo capítulo apresenta *O Filho Eterno*, analisado sob a perspectiva do *duplo: a autoficção e o silêncio*, a partir de estudos sobre o pacto autobiográfico, de Philippe Lejeune (2008), “escritas de si” de Diana Klinger (2006) e “o silêncio primordial”, de Santiago Kovadloff (2003). Considera-se, ainda, nesse capítulo, que a literatura conjuga em si a transcendência do particular para o espírito universal, de modo que o tema da análise não se circunscreve na busca pela verdade, antes, na diluição de fronteiras fechadas, na relação entre o dito e o indizível, na acepção de Roland Barthes (1977, 2004), bem como, sob análise, as ferramentas literárias usadas pelo autor para fazê-lo. Na tradução, ao estabelecer uma análise comparativa com o original, identificamos uma diversificação lexical e semântica, em comparação com o recorrente uso no original *Filho*, com vocábulos preferenciais da tradutora – *Son, Child, Baby e Felipe* –, que, no enredo, tornam-se guia no contexto narrativo ao leitor estrangeiro, simplificando a leitura.

Por fim, no terceiro momento, *A fluidez em The Eternal Son*, visamos a identificar, ao lado de uma análise da tradução como objeto *per se*, as características que levam a obra *The Eternal Son* a uma acomodação na língua e na cultura alvo, “normalizando-o⁵”, ou seja, tornando-o mais próximo à cultura de recepção da obra traduzida. Identificamos aspectos que corroboram o ensejo da obra na cultura de chegada, como as capas publicadas na Europa e nos Estados Unidos. Ressaltamos, nesse capítulo, o *continuum* no qual a tradução se insere, resgatando o processo pelo qual as obras, TO e TT, encontram-se, em um embate dialógico e dialético de significações que, ora aproximam-se da língua de origem, ora da língua estrangeira.

Uma vez vista como uma atividade marginal, a tradução configura-se como um processo fundamental de troca humana. A partir de 1990, com as implicações da globalização e a emergência das Tecnologias de Comunicação Digitais (TCDs), traduzir tornou-se um ato paradoxal: difundir e compreender um mundo de fragmentação constante. Com o advento da *World Wide Web* e a intercomunicação na aldeia global, a tradução, a partir de sua diversidade de métodos e abordagens, passa a ser um campo de crescente desenvolvimento, pautando-se no solo comum de aspectos culturais, dentro do qual a tradução acontece. Esta pesquisa deixa a visão prescritiva, normativa e avaliativa para, conforme Even-Zohar (1978), assumir uma posição de igualdade entre os sistemas explorados, primando-se por escolhas, procedimentos e estratégias adotadas pelo tradutor.

⁵ Termo técnico empregado por Mona Baker (1993, 1995, 1996) nos Estudos de Tradução Baseados em *Corpus* e, aqui, substituído, livremente por “aproximações semânticas”, considerando-se tratar de estudos da tradução voltados ao texto literário.

Busca-se, assim, com esta dissertação, uma contribuição para os Estudos da Tradução, não como um fim em si mesmos, mas uma ponte para novas leituras, encontros entre leitores e aprofundamentos.

1 OS RASTROS MEMORIAIS DE CRISTOVÃO TEZZA

O romance é uma linguagem que, obrigatoriamente, toma conhecimento de outras linguagens, passando-lhes recibo. [...]. Toda ideia tem um espaço e um tempo – e alguém que ali se move inseguro. (TEZZA, 2012, p. 03)

Cristovão Tezza (1952-), escritor catarinense, paranaense por adoção, publicou mais de dez livros de ficção e recebeu diversos prêmios pela crítica especializada. Aos 65 anos, o contista-romancista-cronista brasileiro possui mais de 15 obras publicadas⁶. *O Filho Eterno* (2007) foi uma de suas mais aclamadas obras, de reconhecimento nacional e internacional, com publicações na França, Itália, Portugal, Holanda, Espanha, México e Austrália e futuras traduções contratadas na Dinamarca, Noruega, Macedônia, Ucrânia e Sérvia.

Curitiba é palco de diversas de suas obras e é, também, onde acontece seu primeiro gesto literário em 1962, ao cortar folhas, costurar capas e dedicar-se à escrita de histórias copiadas de seriados televisivos, ainda em preto e branco, aos 10 anos de idade, fato creditado ao irmão que presenteou a família com um aparelho de televisão, ao assumir um concurso no Banco do Brasil.

Se, por um lado, a paixão pela literatura começou com a imitação das formas, seu primeiro contato com livros foi com os “que havia em casa, herdados de meu pai, morto num acidente três anos antes no interior de Santa Catarina, onde então vivíamos” (TEZZA, 2012, p. 34). Com o falecimento de seu pai, Cristovão mudou-se, com sua família para Curitiba, Paraná, onde vive até hoje.

⁶ Suas publicações de não-ficção são textos acadêmicos ou crônicas, como: *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo (ensaio; Rocco, 2002; Amazon Kindle, 2014), *O espírito da prosa*: uma autobiografia literária (Record, 2012), *Um operário em férias* (crônicas; seleção e apresentação de Christian Schwartz; Record, 2013), *Leituras - resenhas & ensaios* (textos críticos; apresentação de Manuel da Costa Pinto; Amazon Kindle, 2014), *Literatura à margem* (conferências; Amazon Kindle, 2014), *A máquina de caminhar* (crônicas; seleção e apresentação de Christian Schwartz; Record, 2016). Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_obras.htm>. Acesso em: 1 de março de 2018.

A morte do pai foi, segundo Cristovão, o tropeço metafísico propulsor na angústia autobiográfica, e, em última instância, para sua criação literária:

[...] caso de motivação bem concreta: a morte do pai, pouco antes dos meus 7 anos. De tudo que me contaram, das mil vezes em que ouvi a história (eu não estava lá), compus a seguinte imagem, que sempre me vem à cabeça como a breve cena de um velho e riscado filme preto e branco, as imagens fugidias, as manchas de fungo – posso até ouvir o clássico barulhinho do velho projetor girando a bobina na sala escura: meu pai tomou um cafezinho na praça central da pequena cidade, montou na lambreta que ele havia comprado havia poucos meses (em que ele aprendeu a se equilibrar apenas aos 40 anos, e houve acidentes intermediários) [...], avançou lento para dobrar a esquina, talvez olhando para a própria mão que acelerava cautelosa; e encontrou uma Kombi também lenta; voou e caiu de cabeça na quina da calçada. O atestado de óbito dá como causa da morte, literalmente, ‘fratura cominitiva da abóbada craneana irradiada à base’. (TEZZA, 2012, p. 53 – 54)

O escritor conclui, em sua autobiografia literária, que a existência da literatura está, intrinsecamente, ligada aos problemas, os quais elenca: a morte do pai, a crise familiar, a súbita mudança de cidade. De perspectiva, *a priori*, pessoal, a noção de inadequação e o difícil conceito de felicidade (TEZZA, 2012) extrapolam para o universal, na qualidade de seu enfrentamento. Para Antonio Candido (2000), trata-se dos seguintes aspectos: “*a*) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo padrões de sua época; *b*) escolhe certos temas, *c*) usa certas formas, e *d*) a síntese resultante age sobre o meio. [...] a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (CANDIDO, 2000, p. 21). Há, então, uma confluência indissolúvel entre a iniciativa individual do escritor com as condições socioculturais da época em que escreve.

Aficionado ao teatro, gosto que remonta ainda à infância, quando, aos 6 ou 7 anos, teve nos comentários da peça *As mãos de Eurídice* (1950), de Pedro Bloch, o estímulo para o que seria, talvez, seu primeiro objeto de esmero, resultando, na pré-adolescência, em falas decoradas e recitadas aos vizinhos, crianças e adultos e, da qual fora, diante da performance de 5 ou 10 minutos, vivamente, aplaudido. Foi, talvez o primeiro amor pela arte, que, em 1968, levou-o a integrar o Centro Capela de Artes Populares (CECAP).

Cristovão foi, ainda, datilógrafo precoce e autodidata. Herança de seu pai, relata que aprendeu datilografia, secretamente, com a máquina escondida sobre o guarda-roupa da mãe, nas tardes livres, enquanto todos trabalhavam. Ao longo de 1966, preparou-se para a apresentação e revelação à família, de olhos vendados. Surpreendeu tanto que, por sugestão da mãe, uma semana depois, começou a trabalhar, no lugar do irmão mais velho, que, por ocasião, arranjava outro emprego, em um escritório de advocacia.

Dos anos de datilógrafo no escritório, fica impresso na mente de Cristovão o ambiente e a vivência que retomaria em *Trapo* (1988), sua primeira obra de grande visibilidade:

Pela manhã, o colégio. À tarde, o trabalho. A imagem daquela sala sempre sombria, de cortinas pesadas, com a mesa imensa e curva e o advogado atrás dela, instalado numa poltrona que me pareceu impressionante, gravou-se na minha cabeça. Dezesseis anos depois, eu pensaria misteriosamente nela ao escrever a cena em que o pai de *Trapo* se justifica ao professor Manuel. E neste exato momento de evocação, a imagem permanece igualmente viva diante de mim. As paredes eram verdes. (TEZZA, 2012, p. 64)

Além da inspiração, Cristovão confessa que foram anos de leitura acirrada, nas tardes no escritório pouco movimentado. Dos anos de 1966 e 1967, levou a leitura da obra completa de Júlio Verne e de obras políticas, como uma biografia de Lênin. Anos de reacionarismo político, Tezza conviveu com a perspectiva de que “toda a leitura deixava essa aura milagrosa da ‘transformação’; a simples ideia de literatura começava a se formar na minha cabeça; incluía um excedente existencial que fatalmente mexeria com tudo que dissesse respeito à vida. [...] Em pouco tempo, passei a ler de tudo” (TEZZA, 2012, p. 65 – 66). A partir desses anos de leitura, o próprio autor relata que já havia a certeza de que era um escritor. Havia produções autênticas: poemas e uma história policial datilografada e grampeada, com capa desenhada à caneta, de título duvidoso, algo como *Crime na noite*. Foram produções comercializadas entre os colegas no colégio, também sob pedido, como poemas de amor. A partir dessa primeira experimentação literária, o autor conclui que:

Nenhuma ilusão: antes que se pense que havia aqui um sinal pitoresco de precocidade literária, tudo aquilo que eu escrevia era exasperantemente ruim. Eu continuava imitando não propriamente *formas* (o que não seria tão mau, como exercício de iniciação), mas *objetos*. [...] Esvaziado de sua produção de sentido, o gesto de escrever seria a produção de um artefato – um realismo sem alma, quem sabe. Uma apreensão de modelos. O desejo de agradar ainda era muito forte. (TEZZA, 2012, p. 67)

Pouco antes de completar 16 anos, ao conhecer quem fora seu mentor, W. Rio Apa, Cristovão pede demissão do trabalho de datilógrafo. Segundo Tezza, “era o primeiro escritor real que eu via de perto, e que iria exercer uma influência marcante na minha vida nos dez anos seguintes” (TEZZA, 2012, p. 68). De fato, Cristovão confessa que Rio Apa poderia ser considerado o pai que lhe faltava, na ausência, também, da estabilidade familiar, ao mesmo tempo, que era parceiro de sua transgressão adolescente. A imagem mitológica do sábio/mestre é retomada com consciência pelo autor em alguns contos da obra *A cidade inventada* de 1979,

em que declara ainda não ter maturidade literária, e *Breve espaço entre cor e sombra*, de 1998, com o discípulo assistindo ao enterro de seu mestre, na primeira cena do romance.

Projetos de criação, atuação e do ‘ser artista’ marcam sua trajetória no teatro curitibano, que ao longo dos anos de 1960, refletia, com qualidade, a vanguarda do teatro do Rio de Janeiro e São Paulo, ao lado da amizade e do trabalho no projeto comunitário de teatro. Os anos em que viveu envolvido com a dramaturgia, dos 16 aos 25 anos, tivera uma profunda impressão na sua produção literária, diante da conjectura brasileira, agrária, conservadora e pré-televisiva:

[...] o teatro representava também um pacote irresistível de transgressões, pela carnavalização dos ensaios, a permanente (mas nunca realizada) promessa escapista da vida paralela melhor do que a vida real, o narcisismo explícito que é em si a explosão da autopresença no palco, um narcisismo autorizado e defendido pela convenção, a sensação quase circense de uma viagem poética perpétua, e mais o sentido subterrâneo da marginalidade que se protegia no espírito do grupo. (TEZZA, 2012, p. 88)

Uma poética, um imaginário e uma arte perpassada pelo espírito de sua época, Cristovão aponta para o momento histórico do país: final da ditadura. A herança de sua geração pode ser caracterizada como a ideia da transgressão violenta e a busca pelo legítimo:

Talvez a ausência mais terrível da minha geração tenha sido decorrente da morte da política como atividade pública cotidiana, e o apagamento da ideia da diferença política como essencial à vida comum, um conceito jamais assimilado plenamente na cultura brasileira; tudo – dos hippies orientalistas aos gorilas militares – parece convergir para o conceito de um mundo único que suprime todos os demais. Parece que a única ideia de transgressão que restou, vicejou e que deixou raízes profundas foi a transgressão moral. (TEZZA, 2012, p. 70)

Como elemento elucidativo, Tezza cita a aversão com a qual encarava a universidade e o declarado projeto de ser relojoeiro na era em que a tecnologia digital já tornava a profissão obsoleta. Desse ideário contra cultura, além da escrita engajada, emanava a contraposição do pecado mortal da época: a alienação aos problemas políticos e sociais, a decisão de escrever seus livros à mão foi levado a cabo até 2005, quando por ocasião da escritura de *O Filho Eterno* entregou-se de vez à tecnologia e à rapidez do computador.

Da vivência com o teatro, após sua demissão do escritório de datilografia, contudo, resultou a produção literária de mais destaque, a peça *Monólogo do Amanhã*, revisado por Rio Apa: trata-se de um jovem contra o sistema, representado no estilo alternativo em Antonina e Curitiba. Segundo Tezza, o evento trouxe o sentimento, pela primeira vez, de ser autor.

Tal evento rendeu, não apenas o primeiro sentimento de ser escritor, mas, também, o contato com a editora Brasiliense, onde inicia, a contragosto do uso do termo, sua carreira literária. Com o término do ensino médio, em 1970, no Colégio Estadual do Paraná, Cristovão refuta a universidade e, buscando a mesma experiência do marinheiro e escritor – e mestre – Rio Apa, ingressa na escola de oficiais com sede no Rio de Janeiro, no intuito de tornar-se piloto da Marinha Mercante. Em poucos meses, falsifica a assinatura da mãe para a dispensa do programa devido ao militarismo pesado da instituição.

Até 1975, Cristovão viveu na comunidade ‘rio-apiana’, em Antonina, no litoral do Paraná. Dos 18 aos 23 anos, escreve três romances: *O papagaio que morreu de câncer*, *A máquina imprestável* e *A televida*. Em respectiva ordem, o primeiro foi recusado pelo editor, o segundo, após término, abandonado pelo autor e, o terceiro, encorajado pela editora, solicitava a revisão da primeira parte. Contudo, na releitura do escritor, empilhou-se junto às obras descartadas. Segundo o próprio autor (2012), sua primeira produção era ideologicamente primária, literariamente imatura e tecnicamente sofrível.

A primeira produção aclamada, uma novela, *Sopa de legumes*, de 1972 ou 1973, reconhecida como o marco inicial de maturidade literária pelo próprio autor, ainda que na categoria de intervenção literária, não de literatura: “encontro na *Sopa* hoje, em puro e tosco embrião, o que (imagino) seria a alma de tudo o que escrevi na minha vida madura: um olhar realista (no sentido não necessariamente literário do termo), atento ao instante presente, à observação e à percepção dos outros” (TEZZA, 2012, p. 133). Trata-se de uma sátira permeada de críticas em que é possível reconhecer nos personagens seus correlatos reais. Seu sucesso se dava com a crescente participação e expectativa do público para as próximas encenações da novela. *Sopa de legumes* foi retomada por Cristovão Tezza dez anos depois e publicada em 1985, com os devidos e maduros ajustes, no romance *Ensaio da Paixão*.

Em dezembro de 1974, Cristovão viaja a Portugal, com passagem apenas de ida, com intuito de estudar Letras na Universidade de Coimbra e viver uma dolorosa solidão voluntária. Com a Revolução dos Cravos, porém, a universidade encontrava-se fechada, instigando-o a perambular por um ano pela Europa. Muda-se, então, clandestinamente, para a Alemanha. Dessa época, confessa que “começou também a perceber, em fragmentos, pela tímida beirada portuguesa, a inacreditável extensão do mundo e a pequenez da minha origem” (TEZZA, 2012, p. 149). Com o feliz *status* de estudante com o qual conseguia refeições baratas e a solitária moradia cedida a preço de custo por uma fundação religiosa protestante, Cristovão Tezza declara não ter interesse no ensino superior regular.

Do período que passou na Europa, na ausência da universidade, dedicou-se à escrita e às cartas: “a minha verdadeira oficina literária daquele ano em Portugal foram as cartas que escrevi, mais de uma centena delas, extensas e detalhadas. Só para a minha namorada brasileira (com quem vivo até hoje), foram exatas 86” (TEZZA, 2012, p. 167). Desse advento, conclui que: “escrever sempre deixa marcas – ninguém escreve 150 cartas e continua o mesmo” (TEZZA, 2012, p. 168). O gênero epistolar é presente em várias de suas obras, como o primeiro aclamado romance *Trapo* (1988), *Uma Noite em Curitiba* (1995) e *Breve Espaço entre Cor e Sombra* (1998).

Os quinze contos escritos em terras portuguesas, somados a mais alguns que viria a escrever depois de algum período, sua primeira publicação fora compilada: *A Cidade Inventada*, de 1979. Quase que ao mesmo tempo, publicava-se também o romance juvenil *Gran Circo das Américas* (1980), e, no ano seguinte, *O Terrorista Lírico* (1981). O romance juvenil foi publicado na coleção Jovens do Mundo Todo, para 7ª série, e diante do pedido da retirada da cena de sexo para a próxima edição, devido às reclamações das professoras, o escritor respondeu com “desaforos revolucionários”. Desse fato, conclui “jamais negocie literatura. Faça negócios com livros, não com o seu texto” (TEZZA, 2012, p. 181). Contrato quebrado com a editora, *Gran Circo das Américas* não recebeu segunda edição; porém, foi revisitado, dez anos depois, na obra *Juliano Pavollini* (1990).

O Terrorista Lírico (1981) é definido pelo autor como um conjunto de escritos que sintetiza o confuso emaranhado de referências que vivenciava na época de sua produção. No final dos anos 1970, Tezza relata “os solavancos da vida real” e a impressão na sua produção literária: “o contato atrasado com a universidade, o casamento, a implosão do refúgio comunitário e de sua segurança afetiva e a simples busca da sobrevivência – enfim, a tentativa de uma afirmação adulta diante do mundo refletiu-se imediatamente no meu texto” (TEZZA, 2012, p. 190). Assim, a estrutura narrativa da obra com fragmentos, aleatoriedade nos capítulos, trechos de diários, poemas, notícias de jornal, sob o mote de organização do protagonista, na visão do autor, foi uma construção criticada. Na escancarada crítica que faz ao romance juvenil, *Gran circo das Américas*, atribuindo-lhe o rótulo de medíocre, ainda, assim, o tem como uma melhor construção do que *O Terrorista Lírico*.

Em 1980, originalmente com o título *Devassa da Paixão, Ensaio da Paixão* é publicada, ainda revisitando produções antigas, aqui, a novela *Sopa de Legumes*, como já supracitado. A publicação da obra é tida como um momento de transição para Cristovão:

[...] a cabeça olhava para trás, já com algumas reservas, mas a mão, indócil, tentava escrever para a frente. De qualquer forma, o *Ensaio* é um livro que não me dá vergonha. Decidi mesmo republicá-lo (com uma revisão estilística bastante significativa, no ano 2000), já que minha literatura começa de fato com esse livro. (TEZZA, 2012, p. 200)

Em 1983, Cristovão ingressa no curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina, onde é, também, contratado como Professor Auxiliar. Retorna a Curitiba em 1986 para assumir a disciplina de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Paraná. Um ano depois, finaliza sua dissertação de Mestrado sobre o livro *Os vivos e os mortos* do mestre e amigo Wilson Rio Apa, ressaltando a teoria bakhtiniana de que não há enunciado neutro e da estrutura épica do texto, de caráter monológico. Dessa forma, o Professor Carlos Alberto Faraco, também docente da Federal do Paraná, estimula Cristovão a dar continuidade aos estudos bahktinianos no grupo de estudos da universidade. Da parceria com Carlos Alberto Faraco, resultaria a publicação de *Prática de Texto e Oficina de Texto*.

Desse estímulo, em 2002, *Entre a Prosa e a Poesia – Bakhtin e o Formalismo Russo*, sua tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, seria publicada. Diante do desafio de delinear um resgate cronológico dos trabalhos de Bakhtin. Cristovão defende a não categorização do autor russo, “Bakhtin não foi um ‘teórico da literatura, no sentido tradicional que a especialização didática do século XX costuma conferir aos teóricos [...]. Nesse terreno, o da classificação escolar, Bakhtin não tem nada a dizer. Bakhtin foi, digamos provisoriamente, um filósofo da linguagem” (TEZZA, 2002, p. 17). A fim de demonstrar que a poesia e a prosa são formas historicamente flutuantes, também diante da crise de categorização enfrentada na pós-modernidade, Tezza defende que as formulações bakhtiniana contestam o ideário formalista, à medida que a *forma do material* é incapaz de fundar a *forma poética*.

É, então, em 1988, que o autor atingiu visibilidade nacional com a publicação da obra *Trapo* (1988). Considerado o romance de metaficção por excelência de Cristovão Tezza, *Trapo* usa da metalinguagem de cartas, poesias e notas, deixadas por um jovem suicida, para envolver o leitor em uma postura interpretativa, que difere em muito da linearidade romanesca tradicional. Quem o convida a desvendar o mistério que perpassa o suicídio de *Trapo* é Manuel, professor de português aposentado que leva uma vida pacata, com a releitura de renomadas obras literárias e análises de gramática:

Imaginei um velho professor aposentado e sem humor diante de um pacote de textos de um poeta suicida. Mas para que a ideia não resultasse numa chatíssima dissertação de mestrado (começava a moda dos escritores-professores que produziam textos acadêmicos com arcabouço-ficcional, ou o

contrário), ou mais uma metaficção pós-moderna qualquer que tirasse todos os eixos de referência para enfim dizer ao leitor ignorante que aquilo não era um cachimbo [...]. Além disso, pela primeira vez na vida de escritor enfrentei o tempo presente, o mundo concreto contemporâneo; e a geografia também imediata entrou simples e bruta no texto, com Curitiba,, [...] perdi o medo do próprio chão; [...] e emocionalmente me dividi, salomônico, entre o próprio Trapo (que eu acabara de matar) e o velho professor (quase uma autoimagem do que talvez seria meu futuro). O resto é intuição, e o que há de talento e domínio da linguagem. (TEZZA, 2012, p. 206 - 207)

O caráter metaficcional é evidenciado ao fim do romance, quando o professor Manuel inventa um final para o mistério da vida e a morte de Paulo (nome abandonado pelo jovem para o pseudônimo de Trapo):

— Mas é absurdo!
 — Pode ser absurdo. Mas faz sentido. É o que me basta.
 — Mas Manuel, isso parece novela de rádio!
 (TEZZA, 1995, p. 195)

Assim, visando à conclusão do livro, Manuel descortina os bastidores do fazer narrativo, mesclando amor e tragédia, presentes em todo o romance. Cristovão Tezza, no romance *Trapo*, “se debruça sobre os aspectos mais sombrios da mesquinhez cotidiana da sociedade contemporânea, que faz da maturidade motivo de vergonha e escárnio ao mesmo tempo em que desvela, também, os desdobramentos tragicômicos do trinômio sexo, drogas e rock-'n- roll” (FORTES, 2002, p. 165). Trata-se de um aspecto que reverbera, também, a sociedade atual, transmutando realidade em arte. Com comentários sobre *Trapo*, também, encerra-se a autorresenha, *O Espírito da Prosa*, de 2012, uma obra no formato de ensaio não acadêmico que discorre sobre o romance, pincelado com traços autobiográficos do autor.

Em 1977, muda-se para Florianópolis, Santa Catarina, para trabalhar como professor de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Santa Catarina. Retorna, porém, em 1986, a Curitiba para lecionar na Universidade Federal do Paraná (UFPR) até 2009, quando, então, renuncia ao cargo para dedicação exclusiva à literatura.

Foi no ano de 1998 que o autor recebeu o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional (melhor romance do ano) com seu romance *Breve Espaço entre Cor e Sombra*. Em 2004, *O Fotógrafo* recebeu o Prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor romance do ano e o Prêmio Bravo!, como melhor obra.

O romance *O Fotógrafo* (2004) mostra algumas das marcas de estilo do autor que, talvez pela influência dos anos que esteve envolvido com o teatro, escreve de forma fluída e com imagens que representam o movimento acelerado da vida em Curitiba, que poderia, porém, se

ambientalizar em qualquer centro urbano sob os aspectos de correria e descontentamento do ser aprisionado em tal realidade. Ao acompanhar o fotógrafo de aluguel, tem-se construída uma crítica social nas ironias do autor, também uma de suas marcas. Com uma linguagem objetiva e um vocabulário enxuto, o enredo de *O Fotógrafo* (2004) discorre, paradoxalmente, sobre temas sensíveis, proporcionando um efeito poético.

Obra de crônicas, *Um Operário em Férias*, é lançada em 2013. De seus romances mais recentes, a obra *O Professor*, de 2014, foi finalista dos prêmios Jabuti e São Paulo de literatura de 2015 e *A Máquina de Caminhar*, de 2016, também de crônicas. Profícuo escritor, assinou a coluna quinzenal no “rodapé literário” da *Folha de São Paulo* por um ano, e, até 2014, foi cronista do jornal *Gazeta do Povo* em Curitiba. Atualmente, o autor assina a coluna quinzenal no caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo*. As mais recentes obras de ficção publicadas de Cristovão Tezza são os romances *A Tradutora*, em 2017 e *A Tirania do Amor*, em 2018. Ainda, em 2017, publica, em uma edição artesanal especial, *Eu, Prosador, Me Confesso*, obra de 34 poemas, que versam, dentre outros temas, sobre o tempo, Curitiba e arte poética.

Seu mais recente romance, *A Tirania do Amor*, publicado em abril de 2018, com foco narrativo indireto livre, narrador em terceira pessoa, traz o panorama das tensões e polarizações políticas do Brasil após o *impeachment*. A obra, em poucos meses, foi alvo de críticas da imprensa, haja vista as críticas ao método contraditório e inflexível da universidade, ao discurso da Lava Jato e à conjectura do mercado financeiro do país. A obra, segundo Idelber Avelar (2018), “termina sendo a melhor resposta para as simplificações redentoras, de direita e de esquerda” (AVELAR, 2018, s/p)⁷.

É possível concluir que o autor discute vários assuntos em suas produções, questionando temas presentes da tensão da vida no mundo atual, dotado de sensibilidade e também de espírito revolucionário, proveniente do jovem escritor que vivenciou o período da ditadura militar. É nesse sentido que a fuga da realidade é tratada pelo autor desde o seu primeiro livro de contos, *A Cidade Inventada* (1979). As personagens das obras de Tezza sempre estão em busca de uma saída, uma fuga da realidade e cenários em que estão inseridas.

A obra selecionada para *corpus* da pesquisa, *O Filho Eterno*, publicado em 2007, ganhou prêmios, como: Portugal Telecom de Literatura, Bravo! Prime de Cultura, APCA, Jabuti, Prêmio São Paulo de Literatura e Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon. A obra,

⁷ Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/cristovao-tezza-a-polarizacao-politica-e-a-tirania-do-amor/>>. Acesso em: 17 de outubro de 2018.

traduzida para 12 idiomas, foi publicada em 14 países. A tradução francesa, *Le fils du Printemps*, recebeu, em 2010, o prêmio Charles Brisset, pela Associação Francesa de Psiquiatria. Em 2011, o romance recebeu uma adaptação teatral no Rio de Janeiro com premiação Shell de Melhor Ator e Direção do Movimento, APTR de melhor ator e Orilaxé de melhor direção. A produtora RT Features, em parceria com a Globo Filmes e Sony, em dezembro de 2016 lançou uma adaptação fílmica da obra.

A tradução *The Eternal Son* foi finalista do Prêmio Internacional IMPAC – Dublin de Literatura em 2012, pela tradutora Alison Entrekin. *A priori*, publicado em 2010 na Austrália, a mesma tradução foi em 2013 importada por uma editora nos Estados Unidos. A tradução para língua inglesa foi avaliada como um dos melhores livros estrangeiros de ficção pelo *Financial Times* em 2013.

1.1 AS DIGITAIS DE ALISON ENTREKIN

A tradutora australiana Alison Entrekin, uma das três finalistas do prêmio *New South Wales Premier's Translation Prize & PEN Medallion*, formada em Criação Literária, reside no Brasil há 22 anos. Dos títulos traduzidos, como *Budapeste*, *Cidade de Deus*, *Perto do Coração Selvagem*, *Eles eram muitos cavalos*, a tradutora foi oficializada na empreitada da nova edição de *Grande Sertão: Veredas* para a língua inglesa, está envolvida em um projeto nacional, junto ao Ministério da Cultura com duração de 5 anos.

Alison Entrekin, casada com um brasileiro, foi, outrora, dançarina profissional; carreira abandonada devido à lesão no nervo ciático, o qual a redirecionou à universidade, na Austrália. Duas décadas depois, a tradutora entrou em contato com a língua portuguesa. Segundo ela, de uma musicalidade “sem igual”, na suavidade da ligação das palavras, o português é plural e de múltiplas identidades, que reflete seus 45 dicionários de consulta, como do candomblé e de regionalismos de Porto Alegre.

Segundo a tradutora, o inglês é mais homogêneo na Austrália, onde não se percebe diferenças acentuadas no sotaque, nem muitos desdobramentos linguísticos para diferenciar classes sociais, em contraste com o português do Brasil; países de mesma extensão territorial e de condição social similar, a realidade brasileira é, porém, muito diferente: “O Brasil é geograficamente vasto, teve muitas colonizações, em ondas de imigrantes, e tem muita diferença social” (ENTREKIN, 2010, s/p). Trata-se, portanto, de um processo de tradução desafiador, com o tradutor consciente dos sentidos plurais da palavra.

De fato, ao tratarmos de tradução, pressupomos um “polissistema: um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (EVEN-ZOHAR, 1978, s/p). Há, estabelecido, como nota a tradutora Alison Entrekin em entrevista supracitada, uma rede de ligações, que perpassa sistemas artísticos e linguísticos, ou seja, produções simbólicas de contextos diferentes.

Tida como uma das tradutoras mais populares de literatura contemporânea brasileira⁸, em entrevista para o blog *Greatest Women in Translation* (Grandes Mulheres na Tradução), ela assume que “Todos os trabalhos vêm com sua própria gama de desafios, e não são o que você esperava que fossem. Às vezes, é a sintaxe, como em *O Filho Eterno* de Cristovão Tezza, que é muito brasileiro e parece resistir a tradução para o inglês⁹” (ENTREKIN, 2017, s/p). Ainda, referindo-se ao processo tradutório da obra de Tezza, a tradutora confessa que, até o momento, foi o trabalho de mais difícil tradução, com frases longas e emaranhadas, de muitas entrelinhas, tendo em vista que “o inglês não possui tal flexibilidade gramatical para acomodar tantas informações em uma única oração e ainda soar natural¹⁰” (ENTREKIN, 2017, s/p). Dessa forma, o embate entre a tradutora e o ensejo de traduzibilidade da obra é instaurado, haja vista que “a tradução é uma forma. Para compreendê-la como uma forma, deve-se voltar ao original, pois, as leis que governam a tradução encontram-se no original, contidas no problema da traduzibilidade¹¹” (BENJAMIN, 2002, p. 254). Ela aponta, também, para a sensação de vertigem presente na obra:

Tive uma sensação de vertigem... Aonde ele vai agora, com estas frases imensas? Eu lia e ia seguindo. Quando comecei a fazer a tradução, nem tinha pensado na questão do presente histórico que ele usa o tempo inteiro. Em português funciona, em inglês não. Então metade do livro já foi traduzida para outro tempo verbal, o que já é uma baita de uma diferença. E também todas as outras questões linguísticas muito particulares da sintaxe dele ficaram desencaixadas, por causa desta grande mudança. E eu não tinha nem atinado pra isso lendo o livro. (ENTREKIN, s/p, 2010)

8 “Uma das tradutoras mais populares quando o assunto é literatura brasileira contemporânea em inglês” (SOBOTA, 2016, s/p). Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tradutora-de-grande-sertao-tera-apoio,10000086968>>. Acesso em: 1 março de 2018.

9 “Every work comes with its own set of challenges and they’re usually not what you expect them to be. Sometimes it’s the syntax, like in Cristovão Tezza’s *The Eternal Son*, which is very Brazilian and seems to resist translation into English” (ENTREKIN, 2017, s/p).

10 “The most difficult to date was Tezza’s *The Eternal Son*. His sentences are long and winding, with many asides, and English just doesn’t have the grammatical flexibility to pack so much information into a single sentence and still sound natural” (ENTREKIN, 2017, s/p).

11 “Translation is a form. To comprehend it as a form, one must go back to the original, for the laws governing the translation lie within the original, contained in the issue of its translatability” (BENJAMIN, 2002, p. 254).

Lidar com os silêncios da narrativa de Cristovão Tezza, a vertigem do entredito como apontado pela tradutora, aspecto norteador na obra *O Filho Eterno*, vem ao encontro do desafio da tradução, pois, como aponta o poeta, ensaísta e tradutor argentino, Santiago Kovadloff (2003):

[...] se é verdade que o silêncio expressa, também é verdade que aquilo que expressa nem sempre é igual, nem vale a mesma coisa. O silêncio pode ser, então, tanto o corolário excelso da lucidez, como a bruma irremediável na qual se dilui a aptidão – e às vezes a necessidade – de articular uma ideia ou uma emoção com a qual deixar para trás o mundo do previsível e do codificado. (KOVADLOFF, 2003, p. 23)

Assim, um dos aspectos recorrentes, nas entrevistas da tradutora, é a flexibilidade da língua portuguesa, de modo que, a fluidez do original é aspecto primordial na tradução. No papel de buscas de soluções para impasses da língua, Entrekina afirma que o tradutor possui um papel criativo, no entanto, não se equipara ao autor:

A criatividade do tradutor se dá no momento em que cria soluções, procura maneiras de expressar aquelas coisas em outra língua. Mas você está criando a partir de um precedente, criando para refletir algo que já existe. Não é criação no sentido de criar do zero um texto (ENTREKIN, 2010, s/p).

A tradutora observa o aspecto da traduzibilidade, “um significado específico inerente no original se manifesta na sua traduzibilidade. É evidente, porém, que nenhuma tradução, tão boa quanto possa ser, pode ter qualquer significado como no original¹²” (BENJAMIN, 2002, p. 254). Foi o equilíbrio entre o seu papel criativo de tradutora e a fluidez do original que levou a tradutora a discutir com editores da obra *O Filho Eterno*, pois:

Ele queria reescrever um monte de coisas na edição em inglês. Eu achei que era facilitar um pouco demais, deixar as coisas mais claras quando o autor não quis ser tão claro. O autor quer que você trabalhe um pouco para chegar num sentido, então não dá para deixar tudo tão mastigadinho. É claro que há concessões necessárias numa tradução, porque a pessoa pode não entender o raciocínio de um brasileiro. Há momentos em que é preciso dar condições para que o leitor em inglês possa entender, mas isso não significa simplificar demais. Eu defendo o livro, sempre. Uma vez um editor me pediu para explicar uma metáfora. Não, pelo amor de Deus, a metáfora se explica

12 “[...] a specific significance inherent in the original manifests itself its translatability. It is evident that no translation, however good it may be, can have any significance as regards the original” (BENJAMIN, 2002, p. 254).

sozinha. O autor não quis explicar aquilo. Então, de jeito nenhum vou explicar uma metáfora. Mas tenho de ficar brigando. (ENTREKIN, 2010, s/p)

Quando questionada a respeito de intraduzibilidade, Alison Entrekin posiciona-se em defesa de termos que não possuem uma única correspondência na língua alvo e, ainda, defende a explicação como um tipo de tradução. De fato, consideramos que “se, entre o texto traduzido e o texto a traduzir, há, de fato, uma relação de ‘original’ com a versão, o qual não poderia ser *representativa* ou *reprodutiva*. A tradução não é uma imagem nem uma cópia¹³” (DERRIDA, 2007, p. 204). Nessa mesma perspectiva, portanto, sintaxe, neologismos e regionalismos, como em *Grande Sertão: Veredas*, devem, segundo a tradutora, ser reconstruídos na língua alvo com o espírito do original, pois são aspectos que tornam a obra especial.

A pontuação é, nesse sentido, outro aspecto desafiador segundo a tradutora australiana¹⁴, haja vista que convencionam aspectos culturais e figuras de linguagem. Com relação a pontuação, Entrekin elabora que:

Mas, enquanto as regras de pontuação são muito similares em português e inglês, brasileiros e falantes de língua inglesa geralmente pontuam de modo bem diferente. Tem tudo a ver com uso. Escritores brasileiros usualmente unem orações com vírgulas, quando nós deveríamos usar ponto-final em inglês, e os leitores estão acostumados a isso. Parece que ajuda a fluir, enquanto que isso pode ter um efeito oposto em inglês. Quando leitores de língua inglesa se deparam com uma conexão estranha entre orações (por exemplo, uma vírgula em vez de um ponto final), eles tendem a parar e voltar na leitura para tentar entender o que perderam. [...] Deve-se sempre analisar o contexto e se perguntar: Como este trecho está fluindo? Quem está falando? Vírgula faz que os leitores da tradução pausem onde os leitores do original vão adiante? Isso modifica o ritmo ou o tom?¹⁵ (ENTREKIN, 2017, s/p)

13 “if, between the translated text and the translating text, there is indeed a relation of ‘original’ to version, it could not be representative or reproductive. Translation is neither an image nor a copy” (DERRIDA, 2007, p. 204).

14 “Eu tenho pesadelos com vírgulas. Fico muito feliz quando consigo dar o tom certo e achar as palavras certas. Porque é possível manter a graça do original na maioria das vezes. Mas nesta coisa da pontuação eu estou há anos batalhando com isso e não acho uma solução” (ENTREKIN, 2010, s/p). Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI163315-15230,00-ALISON+E+A.html>>. Acesso em: 1º de março de 2018.

15 *But while the rules of punctuation are very similar in Portuguese and English, Brazilians and English speakers often punctuate quite differently. It’s all about usage. Brazilian writers regularly join clauses with commas where we would use full stops (periods) in English, and readers are used to it. It seems to help the flow, whereas it can have the opposite effect in English. When readers of English come across an odd connection between clauses (i.e. a comma instead of a full stop), they tend to stop and go back to try and figure out what they missed. [...] . You have to analyse the context and ask questions: How does this piece flow? Who is speaking? Does this comma cause readers of the translation to pause where readers of the original keeping going? Does it change the rhythm or tone?* (ENTREKIN, 2017, s/p).

Diante do grande desafio no processo tradutório, Alison Entrekin aconselha novos tradutores literários a revisar o máximo que puderem, principalmente diante de dúvidas. Partindo desse princípio, nota-se também a estreita relação que a tradutora desenvolve com escritores contemporâneos, como o próprio Cristovão Tezza e Chico Buarque, consultando-os em sua tomada de decisões para a língua alvo.

O grande desafio da tradutora, após pleitear por um ano o apoio financeiro junto ao Ministério da Cultura do Brasil para tradução da obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, seria manter a fluidez da densidade e da riqueza do texto, primando para “que o leitor do inglês seja seduzido pelas palavras e consiga projetar um livro imaginário, porque a transposição regional é uma das impossibilidades da tradução” (ENTREKIN, s/p, 2016). Editoras nova iorquinas e londrinas já demonstraram interesse pela tradução.

2 O DUPLO: A AUTOFICÇÃO E O SILÊNCIO

O semblante explicável do silêncio não me interessa. [...] Não desejo falar do que, silenciado, poderia ser dito alguma vez. [...] Quero, em vez disso, falar do silêncio que não cumpre a função de maquiagem e que, como tal, não encontra nem pode encontrar equivalência na palavra. Quero, em suma, falar de um fundo irreduzível. (KOVADLOFF, 2003, p. 9)

A profícua produção romanesca de Cristovão Tezza, desde *Gran Circo das Américas*, primeiro romance publicado do autor, até *A Tirania do Amor*, última obra publicada, no tempo da escritura desta dissertação, dá vazão à identificação de um *leitmotiv* recorrente em suas obras. Pode-se elencar, portanto, o conflito pai-filho, a inadequação social e a busca de identidade por um sujeito “fraturado”¹⁶, para empregar a formulação conceitual desenvolvida por Luiz Costa Lima (2000), ao firmar a posição do sujeito fraturado em oposição ao sujeito cartesiano. “[...] o sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de uma dupla função: apresenta e recebe, produz e suplementa” (LIMA, 2000, p. 285), sendo, pois um sujeito em constante processo de mutação.

Segundo Verônica Daniel Kobs (2000), “o motivo do conflito entre pai e filho [...] pode ser considerado, nos romances de Tezza, o motivo central ou principal. Os motivos do desequilíbrio do herói e da inadequação social das personagens, de ordem secundária, estão subordinados ao motivo principal” (KOBBS, 2000, p. 10). Deste modo, *O Filho Eterno*, romance de 2007, não contemplado na análise de Kobs, também se territorializa no dito *leitmotiv*: a trajetória do personagem do pai, do profundo desamparo e da angústia do indizível com o nascimento do filho com Síndrome de Down ao descortinamento do eterno, transcendente aos valores imutáveis e absolutos que outrora lhe foram caros.

¹⁶ [...]. **Fraturado, o sujeito é móvel** e se mostra exatamente pela posição que assume. [...] Por sua mobilidade, o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto a ocupar posições diversas no interior da sociedade (LIMA, 2000, p. 274-277, grifos nossos).

A linguagem é, pois, na obra, uma perspectiva de análise primordial, assim como no conjunto de obras romanescas de Cristovão Tezza, haja vista que os valores confortáveis da categorização no plano simbólico é a medida de compreensão, apreensão e valoração do mundo do narrador de *O Filho Eterno*, culminando, no entanto, em uma experiência de desamparo. De fato, para tecer tal análise, partimos da perspectiva de Roland Barthes (2004):

[...] a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de ‘pensar’, de ‘pintar’, de ‘contar’, de ‘sentir’. Tecnicamente, pela definição de Roman Jakobson, o ‘poético’ (quer dizer, o literário) designa esse tipo de mensagem que toma a sua própria forma por objeto, e não os seus conteúdos. Eticamente, é tão-somente pela travessia da linguagem que a literatura persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura, em cuja primeira linha, o de real. (BARTHES, 2004, p. 5).

Ao encontro do espírito de produção intelectual da sociedade contemporânea, o “falar sobre si”, conforme Diana Klinger (2006), centra-se na experiência do autor concomitante à sua espetacularização. Tal advento, em consonância com a abertura do privado, explora a intimidade com uma ênfase autobiográfica, no que a pesquisadora denomina de “narrativa vivencial”. O romance *O Filho Eterno* encontra ensejo, portanto, em um momento sociocultural-histórico que os exercícios confessionais de relatos pessoais são potencializados pela mídia televisiva e por redes sociais na *internet*.

Consideramos também, a partir da visão de Klinger (2006), que as “escritas de si” circunscrevem-se no horizonte de formação da identidade nacional, com seus conflitos e suas transformações. De fato, como aponta Antonio Candido, “a literatura como força humanizadora, não como sistema de obras. Como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 2004, p. 82), ou seja, um exercício de ressignificação, que parte de uma leitura subjetiva e individual, porém lançada à palavra, retorna ao autor, atuando, também, sobre ele.

Assim, como aponta Klinger – ao se referir a obras romanescas contempladas nas escritas de si –, em um segundo momento, o romance autobiográfico “não responde a uma autocontemplação narcisista, senão que a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política: o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração” (KLINGER, 2006, p. 22).

Nessa perspectiva, compreendendo *O Filho Eterno* como uma produção simbólica a partir da cultura brasileira. Pretendemos, neste capítulo, analisar a trajetória narrador onisciente, que, posicionando-se a partir do personagem pai, se identifica, também, aos preceitos de

autoficção e das “escritas de si” (KLINGER, 2006). A linguagem será, assim, o objeto de análise deste capítulo tendo em vista a totalidade da obra.

2.1 O INTERDITO NA AUTOFICÇÃO

O Filho Eterno, uma das mais aclamadas obras de Cristovão Tezza, é composta prioritariamente de eventos que se correlacionam com a vida do autor, diluindo as fronteiras de classificação como autobiografia e romance. O próprio autor adverte, contudo, sobre o caráter romanesco e ficcional da obra: “Quando decidi escrever um romance, [...] a dimensão de ‘verdade biográfica’ perdeu completamente a importância. Usei a mim mesmo, e aspectos da história da minha vida e do meu filho, com aquela ‘amoralidade’ bruta do escritor atrás de um bom material romanesco, venha lá de onde venha.” (TEZZA, 2007, s/p).

Muitas foram as vezes em que, ao prestar entrevistas e depoimentos sobre o romance, Tezza reiterou a ficcionalidade da obra. Roland Barthes (2004) define como voz média, no romance moderno, tal posicionamento autobiográfico e autoficcional: “assim definida, a voz média corresponde inteiramente ao *escrever* moderno: escrever é hoje fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico [...], mas a título de agente da ação” (BARTHES, 2004, p. 22). A um só tempo, portanto, obra e autor confluem-se, influenciando e modificando um ao outro, tendo em vista que o material transmutado à arte não é alienado, mas dotado de subjetividade, da verdade de quem escreve, contudo, também, da verdade encontrada, *quando* se escreve.

Há, no entanto, um duplo criado pelo enredo da obra ao correlacionar aspectos reais ao, então assegurado, caráter ficcional do romance. Tal ferramenta provê ao autor um meio para transcender o âmbito do mero relato pessoal tal como, amparado pelo uso do narrador onisciente seletivo, em que assume um lugar onde se pode narrar o inenarrável. O silêncio do inenarrável, no entanto, não deve ser confundido com a ausência do que dizer, mas, antes, com a falha da linguagem para abarcar a profundidade do que dizer:

[...] o silêncio da significação excedida que, com sua irreduzível complexidade, desvela e força à vigília sem pausa no entendimento e, em unísono, à sua profunda desesperação. Poderíamos dizer que estamos diante do abissal, ou seja, diante do sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado. (KOVADLOFF, 2003, p. 24)

Dessa forma, o primeiro ponto a correlacionar-se com a vida do autor e com o silêncio, como construção de significados presente na narrativa, é o nascimento de Felipe, um filho que inesperadamente apresenta um quadro com Síndrome de Down: “Relembrou a data: madrugada do dia 3 de novembro de 1980” (TEZZA, 2007, p. 21). Dessa forma, os 25 capítulos do romance narram a trajetória emocional até a aceitação das diferenças do filho.

A relação pai-filho é mote da obra, como explícito já na epígrafe de Kierkegaard em que pai e filho são como espelho do outro, em uma reflexão que adentra, também, a ausência paterna na vida do personagem pai: “sente-se em falso; ainda lhe deforma o senso o velho cordão umbilical do seu imaginário da infância, o pai que ele não teve” (TEZZA, 2007, p. 114). O profundo sentimento de ausência e perda é sentido de forma que, sob a perspectiva do narrador, afirma “ele nunca foi exatamente um homem normal. Desde que o pai morreu, muitos anos antes, o seu padrão de normalidade se quebrou” (TEZZA, 2007, p. 40). Como supracitado, Cristovão Tezza também perdeu o pai ainda na infância, fato que marcou sua trajetória literária e aspecto amplamente explorado em outros romances, como *Trapo*.

Curitiba também é destacada no romance, ainda assombrado pela ausência do pai:

[...] lembra de sua adolescência absurda, cheirando alucinógenos nas praças de Curitiba, só para ouvir aquele zumbido repetido na alma e ver as luzes fantasmagóricas da noite multiplicando-se num eco psicodélico. Uma vez, o zumbido permaneceu por dois dias, e ele, *sem pai*, só pelo susto, decidiu parar. Sim, ele conseguiu parar porque não era um menino de rua: aos 15 anos tinha uma boa escola, casa, mãe, família - e um desejo de virar o mundo do avesso (TEZZA, 2007, p. 25).

O espírito da geração de 70 perpassa a obra, sexo, drogas e rock’n’roll, ainda somados à utopia pós-ditadura de mudar as estruturas sociais e políticas:

[...] da recusa adolescente ao “sistema”, passando pela experiência do teatro comunitário, até as concepções políticas legais e ilegais que transbordam da longa e burocrática ditadura militar brasileira, criaram bolsas de redenção revolucionária, utopias avulsas e desencontradas, a pipocar aqui e ali em direção a um mundo definitivamente melhor. Isso contagia (TEZZA, 2007, p. 87).

Um dos declarados aspectos de recusa ao sistema, ao encontro da perspectiva de Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998), de um devir-minoritário, “quando o problema é o de um *devir-minoritário*: não fingir, não fazer como ou imitar a criança, o louco, a mulher, o animal, o gago ou o estrangeiro, mas **tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas** (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 5 grifo nosso), pois, da mesma forma, o narrador onisciente

seletivo carrega aspectos da linguagem, da cultura e da história que refratam o espírito da geração de 70.

Assim, também, a desistência da profissão de relojoeiro: “desistiu de ser relojoeiro, ou foi desistido pela profissão, um dinossauro medieval. Se ainda tivesse a dádiva do comércio, atrás de um balcão. Mas não: escolheu consertar relógios, o fascínio infantil dos mecanismos e a delicadeza inútil do trabalho manual.” (TEZZA, 2007, p. 12 – 13). Eis mais um aspecto verossímil: a (auto)biografia do autor (2012), a empreitada de trabalhar com relógios na época modernizada, como uma resistência ao sistema.

A tentativa de se tornar piloto da marinha mercante, a profissão de relojoeiro, o envolvimento no projeto rousseauiano comunitário de arte popular, a dependência de um guru acima do bem e do mal, a arrogância nietzschiana e autossuficiente com toques fascistas daqueles tempos alegres (ele percebe hoje), enfim a derrocada de se entregar ao casamento formal assinando aquela papelada ridícula num evento mais ridículo ainda vestindo um paletó (mas não uma gravata, ele resistiu, sem gravata!) (TEZZA, 2007, p. 40 – 41).

A evidente vivência com o teatro, o espírito da geração de 70, a referência a um mentor e a total dependência/crença do personagem pai ao plano simbólico como supremo a todas as coisas e o casamento, eventos que podem criar um duplo entre o personagem pai e a vida do autor, respeitando o distanciamento dos fatos narrados e a ficcionalidade que envolve o romance; contudo, vale ressaltar que “um texto também constrói o seu futuro leitor. À medida que o texto vai cindindo seu sujeito, abolindo seu autor, ele se encontra e se perfaz no outro. No outro em devir. Nesta (*sic*) dialética se fundamenta toda possível poética da leitura” (CAMPOS, 2006, p. 277). A palavra, portanto, não mais se restringe ao factual ou à (re)leitura do autor, mas, constrói-se, na pluralidade de vozes, no recorte sócio-cultural-histórico que perpassa o discurso e o signo, à medida que ressignifica, também, na arte, o autor da obra. Assim, não apenas consideramos autor e obra, mas, também, o leitor como participante ativo na construção de sentidos, no devir da literatura, da história, da memória e da abstração da realidade.

A passagem pela Escola de Oficiais da Marinha Mercante do Rio de Janeiro é, também, transmutado em arte no romance *O Filho Eterno*, envolto na aspiração de tornar-se um escritor, seguindo, portanto, os passos de seu mentor, e da contracultura de 70:

Dizer não: como é difícil! Outro momento, na Escola de Oficiais da Marinha Mercante do Rio de Janeiro, para onde foi em 1971, atrás do sonho de se tornar um Joseph Conrad – viajar pelo mundo e escrever seus livros. Dizer não à universidade e à vida no “sistema”. Durante alguns meses, viveu a relativa

estupidez da escola em regime militar fechado, sem um minuto de folga, da ginástica matutina aos turnos de guarda à noite, passando pelas aulas puxadas praticamente o dia inteiro. Não se arrepende; é uma boa memória. Passou mais ou menos tranquilo pelos trotes, pois era um “percevejo” – o aluno de fora, um pouco mais protegido (TEZZA, 2007, p. 120).

A falsificação da assinatura da mãe para a dispensa do programa é também apresentada na obra, assegurando a verossimilhança e o pacto autobiográfico:

Descobriu que precisava da autorização da mãe para sair – ainda não tinha a idade mínima. Falsificou caprichosamente a assinatura dela no documento – sempre teve habilidade para o desenho – e apresentou-a no balcão. Com um toque de sadismo o funcionário fardado disse que ia escolher o quartel para relocá-lo, uma vez que teria de cumprir até o fim o ano de serviço militar. (TEZZA, 2007, p. 121)

Assim como Cristovão que vai a Portugal com passagem apenas de ida, o relato do personagem pai, em diversos trechos, relata as experiências vividas em terras europeias, “era um mundo tão tranquilo que se desembarcava na Europa só com passagem de ida e alguns dólares no bolso. Até sem nada” (TEZZA, 2007, p. 139). O mote da viagem era estudar Letras na Universidade de Coimbra, algo que não se concretizou; alcançou, apenas, a inspiração literária: “mostrou-lhe o documento indiscutível, um dos dez poemas que o pai do Felipe havia escrito anos antes, em uma pensão em Portugal, em seus tempos de mochileiro, e enviado ao irmão. ‘Tudo está em tudo’, talvez ele dissesse em complemento” (TEZZA, 2007, p. 48). Com a Revolução dos Cravos, porém, a universidade encontrava-se fechada, instigando-o a perambular por um ano pela Europa:

Quando finalmente a Universidade de Coimbra reabre as portas aos calouros depois do “saneamento” que se seguiu à Revolução dos Cravos, em janeiro de 1976, assiste a algumas aulas caóticas com duzentos alunos em anfiteatros imensos – e mais uma vez vive o sentimento claustrofóbico de que tem de respirar em outra parte. Súbito, detesta Coimbra. De repente, parece que tudo ali lhe faz mal – a solidão brutal, principalmente. Está cansado de estrangeiros. (TEZZA, 2007, p. 141)

Todos os eventos que narram a passagem em Portugal, a Revolução dos Cravos, bem como o *status* de estudante garantia de refeições baratas e moradia a preço de custo, são pontos de encontro entre a vida do autor e o personagem pai: “um ano na Europa, com pouquíssimo dinheiro e muita leitura. Lembra como entrava nos supermercados com o seu casacão imenso e voltava de lá com os bolsos cheios de latas de atum e sardinha, que estocava no armário da pensão” (TEZZA, 2007, p. 90). Há, assim, estabelecido outro duplo, pois, se é verdade que “é

a linguagem que fixa os limites [...] é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir¹⁷ ilimitado (DELEUZE, 2015, p. 2), tem-se, metaforicamente, um espelho que não se limita a refletir a realidade, antes, protegido por sua moldura de ficcionalidade, transpõe limites, refrata a realidade, na arte literária.

Alguns dos romances publicados, até então, por Cristovão Tezza são citados em *O Filho Eterno*, como é o caso de *Gran Circo das Américas*, *O Terrorista Lírico*, *Ensaio da Paixão* e *Trapô*. É parte do enredo e das reflexões do personagem pai e do narrador em terceira pessoa: “o romance juvenil lançado nacionalmente vai se encerrar na primeira edição, para todo o sempre, depois de uma briga idiota com o editor de São Paulo, daqui a alguns meses. ‘É preciso cortar esse parágrafo na segunda edição porque as professorinhas do interior estão reclamando. Desistiu do livro” (TEZZA, 2007, p. 15). Sabe-se, pela autobiografia literária do autor, que houve quebra de contrato com a editora; porém, o enredo foi revisitado, ao escrever, depois de dez anos, *Juliano Pavollini* (1990).

A obra *Ensaio da Paixão* foi publicada em 1980, revisitando produções antigas, aqui, a novela *Sopa de Legumes*, considerada pelo autor como sua primeira produção aclamada, de 1972 ou 1973, reconhecida como o marco inicial de maturidade literária pelo próprio autor, ainda que na categoria de intervenção literária, não de literatura:

Começou há pouco a escrever outro romance, *Ensaio da Paixão*, em que – ele imagina – passará a limpo sua vida. E a dos outros, com a língua da sátira. Ninguém se salvará. Três capítulos prontos. É um livro alegre, ele supõe. Eu preciso começar, de uma vez por todas, ele diz a ele mesmo, e só escrevendo saberá quem é. (TEZZA, 2007, p. 16)

A publicação da obra é tida como um momento de transição para Tezza, sentimento de completude literária compartilhado pelo narrador onisciente seletivo de *O Filho Eterno*:

No ano anterior lançara *O Terrorista Lírico*, uma novela de que ninguém tomou conhecimento. Nem ele mesmo, defensivo – que esperem o próximo romance, um calhamaço de trezentas páginas, *Ensaio da Paixão*, o primeiro acerto de contas com a própria vida, antes do filho. Está na gaveta, já com quatro ou cinco cartas de recusa. Mas ele resiste à ideia tentadora de se fazer de vítima. (TEZZA, 2007, p. 116)

¹⁷ Para Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1997): **Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica**. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. **Devir é um verbo tendo toda sua consistência**; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’ (DELEUZE; GUATARRI, 1997, s/p. Grifos nossos).

O processo de escrita de *Trapo* (1988), considerado o romance de metaficção por excelência de Cristovão Tezza, é retratado pelo narrador onisciente: “debruça-se sobre o novo romance que escreve já há alguns meses, *Trapo*, indiferente ao mundo, enquanto não consegue publicar o anterior. Vai pondo na gaveta as cartas de recusa das editoras e engolindo em seco as derrotas dos concursos literários, mas nada disso o incomoda de fato” (TEZZA, 2007, p. 115). De *Trapo*, o narrador ainda rememora que “seis anos depois de escrito, *Trapo* é finalmente editado em São Paulo por uma grande editora, e tem boa recepção crítica – e as condições turbulentas em que foi escrito não existem mais” (TEZZA, 2007, p. 149). Sabe-se que a obra foi publicada em 1988 e, logo, foi agraciado pela crítica, refletindo, então, em visibilidade ao autor.

Por fim, a mudança para Florianópolis, Santa Catarina, é apresentada, no romance: “as viagens a Florianópolis para o mestrado que ele começa a fazer farejando algum futuro de sobrevivência e de transformação da vida, a crescente insegurança, o medo cada vez maior de enfrentar uma nova vida, dar um passo à frente, livrar-se de fantasmas” (TEZZA, 2007, p. 130), outro aspecto revisitado na perspectiva do narrador onisciente.

2.2 NARRADOR: ENTRE O NÃO-DIZER E O DITO

O caráter pós-moderno da autoficção é aspecto fulcral no romance *O Filho Eterno*, tomando, principalmente, como mote o foco narrativo da obra: um narrador onisciente seletivo, conforme a proposta classificação de Friedman (2002). O foco da história entre pai e filho prima pelo olhar do pai, uma característica estrutural que pode revelar a intenção do autor de se distanciar da obra, conforme entrevistas à imprensa. Dessa forma, delineia-se o “pacto ficcional” do romance, em que, diluindo-se as fronteiras da autobiografia, poderíamos considerar também “a relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008. p. 15). Dessa forma, muitos romances, ao se voltarem para a própria experiência do autor vão ao encontro da sociedade que preconiza a individualidade e o espetáculo. A tendência ao biografismo é característica recorrente aos escritores pós-crítica estruturalista, situada, também, na crise da noção de sujeito na filosofia do século XX, em que, assim como assevera Klinger (2006), há o “retorno do autor”.

Se, para Lejeune (2008), a diferença entre ficção e a autobiografia reside no pacto (implícito ou explícito) que o autor estabelece com o leitor, para Klinger (2006) ficção e não-ficção não se encontram em territórios nitidamente separados. Assim, a ficção autobiográfica está para um leitor, que pode submeter à prova de verificabilidade o contrato de identidade

selado pelo autor e a voz enunciadora do texto. Já, “as escritas de si” (KLINGER, 2006) ressignificam-se à medida que se desprendem de uma territorialização fechada, situando-se nos limites da ficção. O narrador onisciente seletivo de *O Filho Eterno*, portanto, “abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2006, p. 54), ou seja, o pacto com a verdade não é mais central na leitura, dando vazão à relação norteadora do texto como forma de criação de um “mito do escritor”, podendo ser lido, portanto, no conjunto da literatura brasileira, que se insere no projeto estético das “escritas de si”.

Grande parte da crítica também corrobora afirmando que o narrador em terceira pessoa garante o distanciamento da experiência por parte do autor, como um subterfúgio para evitar sua subjetividade nos fatos narrados. Tal perspectiva, ainda, no romance tecido com o foco sobre o pai, dá vazão ao enunciar aquilo que, tomado por outra perspectiva narrativa, não poderia ser enunciado. De acordo com Cristina do Vale:

É esse narrado irônico e frequentemente impiedoso – mas ao mesmo tempo cúmplice e compassivo – que desnuda a falabilidade do pai de Felipe, sua falta de jeito com relação à vida, suas por vezes ridículas ambições literárias. É alguém que o vê não apenas ‘de fora’ (e, simultaneamente e paradoxalmente também ‘de dentro’), mas através de um lapso temporal; alguém que sabe mais do que ele porque o vê à distância de anos que depuraram e ressignificaram os fatos vividos. (VALE, 2014, p. 34)

A voz não poderia ser enunciada por aquele que vivenciou a história, o distanciamento e a onipresença necessária para tal construção é, então, assumida no narrador em terceira pessoa. Há momentos, contudo, em que o plano simbólico falha ao tentar enunciar o real, dando lugar à vertigem do indizível, daquilo que não se representa e não se consegue narrar:

[...] o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo: não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito. (BARTHES, 1977, p. 14)

No âmbito das fronteiras estabelecidas pela linguagem e na crença do plano simbólico como supremo a todas as coisas, narrador e pai, progressivamente, descortinam as falhas da abstração. O nascimento de Felipe desampara o pai, circunscrevendo-o na impossibilidade e insuficiência de narrar simbolicamente o trauma e a intolerabilidade pela qual pai e filho percorrem no romance: “três estranhos em silêncio. Não há o que abraçar.” (TEZZA, 2007, p. 66). Somente pelos olhos de uma terceira pessoa que o evento pôde ser transmutado, alguém

isento o suficiente do plano real, porém, dotado de clarividência do todo ocorrido. Ademais, tal limitação pode ser percebida, por exemplo, na dificuldade do pai em falar do filho, em diversos momentos da obra, como em:

Uma rede silenciosa de solidariedade – a solidariedade da tragédia, uma solidariedade taciturna – ergueu-se em torno dele em poucas horas, mas ele não queria ouvir ninguém. Continua cabeceando; o minuto seguinte de sua vida está diante dele, mas ele não quer abrir essa porta. No silêncio com a mulher e o filho, viu-se chorando, o que durou pouco. **Ele tentava desesperadamente achar alguma palavra naquele vazio; não havia nenhuma.** Também era difícil concentrar o olhar em alguma coisa – como a coisa que estava nas mãos da mãe, a mãe a quem não achava nada para dizer. Um pequeno sopro de civilização ainda o fez tocar suas mãos, um gesto esvaziado e falso, frio como gelo, enquanto os olhos dançavam pelas paredes brancas, atrás de uma saída. Seria preciso dizer alguma coisa, mas ele nunca sabe o que dizer (TEZZA, 2007, p. 33, grifo nosso)

O silêncio, aspecto concreto no plano real e recorrente na narrativa, reflete a essência da luta do narrador onisciente seletivo, ressaltando que o plano simbólico o havia falhado, não haveria profundidade suficiente nas palavras que abarcassem o vazio, como expresso no excerto supracitado. A presença do interdito, ainda, ou do inexplicável, correlaciona-se com as reflexões do personagem pai na tentativa de ressignificar a realidade:

[...] e o pai chega até a esquecer momentaneamente o filho **para refletir sobre o inexplicável.** Deus com certeza não é uma variável a considerar na medida das coisas, mas o Demônio tem uma presença tão viva na vida dos homens, ele pensa, escondendo-se na abstração e na mesma lógica que matou aquela criança –, e se arrepia. Esqueça o mal. Pense só no momento presente, exatamente agora, **o tempo escorrendo em silêncio,** e volte a seu filho. É uma manhã tranquila de domingo. (TEZZA, 2007, p. 164, grifos nossos)

A relação entre o tempo e o silêncio, nas reflexões da personagem pai, também aspecto recorrente na narrativa, confluem-se: “você vive soterrado pelo instante presente, e a presença do Tempo – essa voracidade absurda – é irredimível, como queria o poeta. Vire-se. É a sua vez de jogar. **Há um silêncio completo à sua volta**” (TEZZA, 2007, p. 93, grifo nosso). Não apenas de modo figurativo, mas, a presença concreta do silêncio, remetendo-nos às reflexões de Santiago Kovadloff (2003), quando este trata sobre o silêncio como experiência humana, como o encontro com o inexprimível diante da insuficiência das palavras daquilo que não pode ser proferido:

[...] silêncio do que foi forçado a se recolher na falsa irrelevância, o silêncio do que, emudecido e encoberto, se supõe que não inquieta. Estamos, pelo contrário, diante do silêncio altivo daquilo que, sem recusar-nos seu contato, resiste a deixar-se limitar pelos recursos da nossa lógica usual. (KOVADLOFF, 2003, p. 25)

O uso do interdito, como recurso ao encontro do sentimento de vertigem, foge, portanto, da lógica usual, cartesiana, de planos simbólicos estruturados e pré-convencionados, contraposto, pois com um plano epistemológico e simbólico em que o silêncio é tido como ausência de relevância. Assim, o aspecto do silêncio, aliado ao narrador onisciente seletivo, no processo de ressignificação artística e criativa, está lado a lado ao aspecto autoficcional da obra, tendo em vista que:

Criar será, pois, extrair do nada; atuar de acordo com a experiência que do nada se teve. Mas o nada, conforme foi dito, longe de ser ausência ou vazio, é radical alteridade – a daquilo que não se subordina à condição de objeto e que, por isso, consegue fazer sentir o influxo absorvente de sua projeção sobre o homem, revelando-se diante dele como o contato com o transcendente mais alto e mais profundo que lhe tenha sido dado ter. (KOVADLOFF, 2003, p. 29)

Não se pode, porém, restringir-se a distinguir verdade de mentira, como aponta Lejeune (2008), pois, em um plano cartesiano, que há muito serviu de base para a epistemologia moderna, trata-se do desejo primário de todas as relações sociais. A impossibilidade de alcançar uma verdade una no plano discursivo advém do campo do conhecimento histórico, e seu desejo por conhecimento e compreensão, e do plano da ação, com sua promessa de assegurar a verdade. Desta forma, “o que é recebido pelo leitor com intensidade e utilizado por ela para a construção de sua identidade narrativa parece-lhe não poder vir senão do eu profundo do autor. O intenso parece “verdadeiro”, e o verdadeiro só pode ser autobiográfico.” (LEJEUNE, 2008, p. 106). Tendo em vista que a identidade é parte do imaginário, o pacto autobiográfico é firmado ao lado deste imaginário; portanto, ao lado da verdade.

Assim, a caracterização do personagem pai por meio da lente do narrador onisciente narrativo constrói-se entrelaçado ficcionalmente ao pacto autobiográfico:

Aos 28 anos não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos que atafulham o fundo da gaveta. Um gancho atávico ainda o prende à nostalgia de uma comunidade de teatro, que frequente, uma vez por ano, numa prolongada dependência ao guru da infância, uma ginástica interminável e insolúvel para ajustar o relógio de hoje à fantasmagoria do tempo acabado. Filhote retardatário dos anos 70, impregnado da soberba da periferia da periferia, vai farejando pela intuição alguma saída. (TEZZA, 2007, p. 12)

Os traços de autoficção presentes na obra de Tezza apontam para a geração urbana dos anos 70, propositivamente contra o sistema, seguindo o movimento hippie, de sexo, drogas e rock'n'roll. Em sua autobiografia literária, Cristovão confessa que: “nessa tentativa de mergulhar no espírito da prosa, vou falar de mim mesmo, um pouco da minha geração e outro tanto da literatura que me formou [...]. No pacote certamente vão entrar as características muito específicas do Brasil, da cultura que partilho e da língua que eu falo” (TEZZA, 2012, p. 31). O encontro com a individualidade na pós-modernidade, propulsionado pelo avanço da mídia, pode apontar para uma tendência ao espetáculo, pois, “[a mídia] se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e da exploração da lógica de celebridade, [...] a televisão tornou-se um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico” (KLINGER, 2007, p. 20). Há, no entanto, o cuidado de não se limitar ao real, tomando-se da licença poética ficcional para, a partir de um ponto de reflexão calcado na vida do próprio escritor, universalizar a literatura.

2.3 À LUZ DA TRADUÇÃO: O ENREDO E OS VOCÁBULOS PREFERENCIAIS DA TRADUTORA

Se outrora, classificações cartesianas significavam segurança e estabilidade, hoje, os Estudos da Tradução se firmam na fluidez de campos, buscando amparar-se em processos dialógicos e dialéticos, ora como ponte, ora como mediação criativa, ou transcrição¹⁸, na acepção de Haroldo de Campos (2006):

Admitida a tese da impossibilidade da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da **recriação desses textos**. Teremos, [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão **ligadas entre si por uma relação de isomorfia**: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2006, p. 34. Grifos nossos)

Consideramos, ainda, como aponta Cristovão Tezza em sua obra sobre criação literária, que a “literatura é um fato da cultura humana, um objeto contingente, ao sabor da história e dos

¹⁸ Para Haroldo de Campos, “o poeta que traduz - ou melhor, **transcria** – um poema clássico leva, de saída, uma vantagem considerável sobre o erudito não-poeta que tranlada o mesmo texto” (CAMPOS, 1977, p. 109. Grifos nossos).

valores de seu tempo. A literatura se define nesses termos passageiros, voláteis, a um tempo cumulativos e transformadores” (TEZZA, 2012, p. 39). Adentrar o campo dos Estudos da Tradução, portanto, significa, a um só tempo, assegurar a continuidade da obra e adentrar um outro sistema literário.

Traduzir não é transferir um texto a outro, mas um negociar entre culturas e línguas, mediado pelo tradutor. Derrida (2007), na releitura de Walter Benjamin (2002), confluí para a reavaliação da relevância da tradução não apenas como uma forma de comunicação, mas de continuidade. De fato, a tradução assegura a sobrevivência e a disseminação do texto. Assim, o tradutor serve de ponte, em um processo essencialmente dialógico, em um entre-espaço que não pertence à língua alvo e nem à língua original.

A trajetória do narrador onisciente seletivo na obra - da espera, não aceitação e, por fim, identificação de um duplo no filho -, é característica explorada pela tradutora, de modo a guiar, na opção pelo vocábulo marcado, a simplificação no enredo. O leitor da obra traduzida, portanto, tem, não mais nas entrelinhas, mas na demarcação do sujeito, um caminho claro da interpretação do percurso narrativo da obra. Assim, explorar-se-á, nesta seção, a opção da tradutora pelo vocábulo *son, child, baby* e *Felipe* apontando para uma demarcação interpretativa da tradução.

Parte-se, para tal análise, do pressuposto teórico do polissistema, de Even-Zohar (1978), como um sistema múltiplo heterogêneo e aberto, dinâmico, de membros interdependentes, abandonado o enfoque sincronístico e prescritivista. Assim, diante da proposta de que “a literatura traduzida não se desconectará da literatura original” (ZOHAR, 1978, p. 5), rejeita-se os juízos de valor – e seu intrínseco elitismo – para a seleção de objetos de estudo, como, outrora, em que a literatura traduzida era minorizada. Sendo um subsistema de natureza isomórfica e de intercâmbio mútuo com o todo, a literatura traduzida pode, segundo o teórico, adquirir status central em determinado local e período histórico e tornar-se periférica em outro contexto e época. Entendemos que “a literatura traduzida – todos aqueles estratos ignorados nos estudos literários atuais – são objetos de estudo indispensáveis para entender adequadamente como e por que ocorrem as transferências dentro dos sistemas tanto como entre eles.” (ZOHAR, 1978, p. 18). Nesse sentido, a interdependência do objeto elitizado e o objeto periférico será responsável por uma pesquisa acurada.

O romance é, antes de tudo, uma obra sobre o deslocamento da linguagem, a diluição de fronteiras absolutas e a confluência da ficção com a realidade. Na narrativa em questão, o nascimento do filho com Síndrome de Down lança ao narrador onisciente seletivo a ausência angustiante de palavras, o indizível, e, por ora, o silêncio. A convicção da capacidade de

abstração e da inteligência como valores unos do ser humano pela personagem pai é desmantelado ao encontrar-se desamparado no campo simbólico:

Escrever: fingir que não está acontecendo nada, e escrever. Refugiado nesse silêncio, ele volta à literatura, à maneira de antigamente. [...] E ele escreve de outras coisas, não de seu filho ou de sua vida – em nenhum momento, ao longo de mais de vinte anos, a Síndrome de Down entrará no seu texto. Esse é um problema seu, ele se repete, não dos outros, e você terá de resolvê-lo sozinho. (TEZZA, 2007, p. 35)

O silêncio assumido pelo narrador expressa sua incapacidade de traduzir ao plano simbólico o evento que altera toda a concepção de salvação a partir do nascimento do filho. Segundo Kovadloff (2003), há ausência de palavras no “Silêncio Primordial”, uma ausência sem semblante que se faz por vias indiretas:

O silêncio primordial é, pois, o silêncio de uma ausência originária: a que impede que o homem se sinta totalizado. Sua apreensão ilumina o ser que padece essa falta. [...] O acesso ao silêncio extremo é [...] contato com sua própria precariedade, com o vazio inevitável com o qual tropeça seu desejo de alcançar inteira elucidação; do aniquilamento, em suma, diante do qual – e contra o qual – o homem quer configurar-se como sentido pleno, sem fissura nem falta, sem demanda. (KOVADLOFF, 2003, p. 45)

A ansiedade de alguém caracterizado, primariamente, como “distraído”, no primeiro parágrafo do romance, do qual, em uma assertiva, reconhece-se como “provisório”, ou seja, um ser fragmentado, em busca da plenitude elucidativa na figura do filho. Alguém a quem o plano simbólico o deixa no silêncio, pleno de significado, diante do pressuposto de que:

As questões estão, em geral, voltadas para um futuro (ou um passado). O futuro das mulheres, o futuro da revolução, o futuro da filosofia etc. Mas durante esse tempo, enquanto se gira em torno de tais questões, há devires que operam em silêncio, que são quase imperceptíveis. Pensa-se demais em termos de história, pessoal ou universal. Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 2)

Assim, instaura-se, na narrativa, o tom salvacionista do nascimento de seu filho que representa, no enredo, o aspecto guiado pela tradutora, no capítulo inicial da obra, no uso do vocábulo “son”:

[TO] Bem, um **filho** – e, sempre brincando, viu-se barrigudo, severo, trabalhando em alguma coisa enfim sólida, uma fotografia publicitária da família congelada na parede. Não, ele está em outra esfera da vida. Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras.

[TT] Come to think of it, I do have a **son** – and, always joking, he imagined himself pot-bellied, severe, finally working on something solid, a perfect portrait of the family on the wall. No, his was a different sphere of life. He was predestined for literature – someone necessarily superior, an individual for whom the rules of the game were different.

Tal uso, vai ao encontro de um narrador, a quem a esposa sustenta “em todos os sentidos [...], já havia quatro anos” (TEZZA, 2007, p. 9), que tem representado no nascimento do filho, qualidades agregadas culturalmente à paternidade: “orgulho, também. Ele merecerá respeito. Há um dicionário inteiro de frases adequadas para o nascimento” (TEZZA, 2007, p. 10). Dessa forma, pode-se compreender que, a um mesmo tempo em que nasce um filho, também emerge um pai, a quem status e qualidades são culturalmente atribuídas, independente da situação. Considerando que o “sentido reside nas crenças (ou desejos) daquele que os exprime. (DELEUZE, 2015, p. 18), para esse narrador protagonista, o filho seria o troféu cultural de todas as suas virtuosidades, que culmina em um apagamento do horizonte de expectativa após o parto.

Em uma análise mais ampla de sua produção literária, é possível notar que “nos romances de Cristovão Tezza, as personagens são vítimas de um descontrole que resulta no traçado de um novo e árido caminho a ser seguido” (KOBBS, 2000, p. 83). No caso de *O Filho Eterno*, com o erro na transposição do efeito messiânico de possuir um filho, seguido da incapacidade de se postular epistemologicamente o advento de ter um filho inesperadamente com Síndrome de Down, configuram-se como a perturbação na linearidade creditada ao horizonte de expectativas do narrador protagonista, impondo-o a uma trajetória de amadurecimento.

No romance *O Filho Eterno* é possível traçar os caminhos e descaminhos até a aceitação do filho com Down, em diversos pontos expressos pelo duplo entre o tempo linear do enredo, portanto as empreitadas nos tratamentos com a criança, e as memórias, *flashbacks*, incursões reflexivas que identificam, como no reflexo de um espelho, o pai e o filho, costurando as narrativas e conectando os dois.

Verônica Daniel Kobs (2000) identifica nos romances de Cristovão Tezza publicados até 2004, a reincidência na temática de amadurecimento dos protagonistas. O descontrole, alinhado a um sentimento de inadequação, é também identificado no romance *O Filho Eterno*, fora do *corpus* de análise de Kobs.

A total devoção ao plano simbólico pode, nesse sentido, configurar na obra, o erro do personagem pai, na perspectiva do narrador, “aos 28 anos, ainda não começou a viver” (TEZZA, 2007, p. 9). A ausência da materialização do sucesso fruto da intelectualidade do

personagem pai é esperado, gestado, como o poema, *O Filho da Primavera*, escrito em homenagem ao(s) filho(s) que nasceria(m):

[TO] Seria agora um pai, o que sempre dignifica a biografia. Será um pai excelente, ele tem certeza: fará de seu **filho** a arena de sua visão de mundo. Já tem pronta para ele uma cosmogonia inteira. Lembrou de alguns dos versos de *O filho da primavera* – a professora amiga vai publicá-los na *Revista de Letras*.

[TT] He would now be a father, which always dignifies one's biography. He will be an excellent father, he is certain: he will make sure his **child** is the arena of his worldview. He already has an entire cosmogony prepared for him. He remembered some verses from *The Son of Spring* – his teacher friend will publish them in the magazine *Revista de Letras*.

A aposta na linguagem, convicta do poder do plano simbólico pelo personagem pai, é explícita na obra. O uso de *Son*, na expressão “*Son of Spring*”, aponta para um reconhecimento identitário, tendo em vista que se emerge um pai, apenas na presença de um filho. Já o uso de *child*, contrapondo o uso do mesmo vocábulo filho no original, apresenta o distanciamento de um filho que ainda não é, uma vez que uma criança não exerce um relacionamento de pertencimento, antes uma fase.

O uso de *son*, na tradução, é prioritariamente guiada na relação estabelecida com o narrador protagonista, com base na abstração e na inteligência como valores caros ao ser humano. Assim, antes do nascimento do filho, declara:

[TO] é que o meu mundo é mental, talvez ele dissesse, se fosse mais velho. Um **filho** é a ideia de um **filho**; uma mulher é a ideia de uma mulher.

[TT] It's that my world is mental, maybe he would say, if he were older. A **son** is the idea of a **son**; a woman is the idea of a woman.

Tem-se, na narrativa, o descortinar da experimentação do narrador personagem, que busca, epistemologicamente, uma base para abstrair o mundo. No entanto, é diante da condição do filho com Síndrome de Down, que o ápice da narrativa acontece, com o desnorteamento de um escritor personagem que não consegue:

[TO] nomear aquilo que deveria chamar de **filho**

[TT] couldn't transform into a **son**

É, portanto, na crença da supremacia da linguagem, em distinção entre o real e o simbólico, o dito “mundo mental” e o, *posteriori*, descoberto “mundo dos afetos” de Felipe,

que o conjunto idealizado do pai vai se desmantelando ao longo dos 25 capítulos da obra, até culminar em uma nova forma de compreender o mundo. Configura-se, assim, a falha da linguagem: “e a alma despencava no vazio: as palavras dão em árvores, é só estender a mão, elas estão todas prontas, mas ele era absurdamente incapaz de achar uma só que lhe servisse” (TEZZA, 2007, p. 33). Uma falha do âmbito da abstração e do plano simbólico, sentido no original e na tradução:

Porque, para o escritor, a língua não é uma mina de riquezas ou um repertório de possibilidades; a língua é insuficiência e resistência. Isso pode servir de consolo, ou de ânimo, para o tradutor, que tende frequentemente a crer que a segunda língua é carente ou imprópria, confrontada aos desempenhos do texto em sua língua original. Se não é fácil, para o tradutor, achar o dizer exato, também não o foi para o escritor, ao enfrentar sua própria língua. Traduzir é recomeçar a luta da escritura para transformá-la novamente em dança. A única vantagem do tradutor, é que ele dispõe de uma coreografia previamente traçada. (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 66)

Após o desmantelamento da ideia de Filho (*Son*) com Síndrome de Down, o narrador protagonista distancia-se do filho. Pode-se notar a opção pelo uso de *Child* (55 inserções) refletindo um distanciamento com a realidade, enquanto o uso de *Son* (45 inserções) implica um relacionamento identitário com o narrador personagem. A título de exemplificação:

[TO] O **filho** será a prova definitiva das minhas qualidades, quase chega a dizer em voz alta, no silêncio daquele corredor final, poucos minutos antes de sua nova vida.

[TT] The **child** will be definitive proof of my qualities, he almost says out loud, in the silence of that last hallway, a few minutes before his new life

Enquanto no original há apenas o vocábulo *filho*, a opção por *child* engloba, no plano epistemológico, qualquer criança, não indicando um relacionamento entre um pai e um filho. A criança pode ser “minha criança”, mas não traz o sentido intrínseco ao léxico, mesmo em língua inglesa. Dessa forma, enquanto o narrador personagem busca definir sua completude enquanto homem, com o nascimento do filho, a tradutora opta pelo uso de *child*:

[TO] Por enquanto, as coisas vão bem – ele não pensava no **filho**, pensava nele mesmo, e isso incluía a totalidade de sua vida, mulher, filho, literatura, futuro.

[TT] So far, things are going well – he wasn’t thinking of his **child**, he was thinking of himself, and that included the totality of his life, wife, child, literature, future.

Após o recebimento da notícia de que o filho teria Síndrome de Down, o personagem pai adere a um discurso cruel e esperançoso de que a criança não sobreviva às limitações inerentes a condição: “Era preciso sorver essa verdade, esse fato científico, profundamente: sim, as crianças com Síndrome de Down morrem cedo. [...] quase todas têm problemas graves de coração, malformações de origem que lhes dão uma expectativa de vida muito curta” (TEZZA, 2007, p. 35). A não-concretização do precoce óbito da criança obriga o pai a referenciar o filho, em um plano relacional, expresso, na tradução, pelo uso de *son*:

[TO] Sim, nasceu meu **filho**. Sim, está tudo bem. Quer dizer, ele é mongoloide. Não – essa palavra é pesada demais. E em 1980 ninguém sabia o que era “Síndrome de Down”. A maneira delicada de dizer é: Sim, um pequeno problema. Ele tem mongolismo” (TEZZA, 2007, p. 42).

[TT] Yes, my **son**'s been born. Yes, everything's fine. That is, he's mongoloid. No, it was too heavy a word. And no one in Brazil had heard of 'Down syndrome' in 1980. The polite thing to say was: Yes, he has a small problem. He has mongolism.

A narrativa impressiona o leitor, a crueza da linguagem adotada pela perspectiva distanciada do narrador em terceira pessoa adere à obra recursos estilísticos que explicam a repercussão e popularidade do romance. O uso de *son*, em língua inglesa, inserção do simbólico na realidade, não se trata mais da ideia abstrata de criança, mas de seu filho.

Outra esperança emerge, então, no personagem pai: “para escapar do peso do momento presente: a hipótese de que houvesse um erro de diagnóstico, e que, de fato, a criança fosse normal ou tivesse algum problema de outra natureza, bem menos grave.” (TEZZA, 2007, p. 47). A negação, assim como a crença do poder da linguagem, logo é desacreditada. Contudo, no enfrentamento dos limites da síndrome, na busca pelos estímulos que, em 1980, campo dotado de informações e pesquisas, pai e filho iniciam uma tímida aproximação de identificação mútua:

[TO] e, a cada medição preliminar, o seu **filho** vai se reduzindo a ele mesmo, à sua implacável fôrma biológica, aos limites de seu DNA, à curta extensão dos poderes de seu código. O que estou fazendo aqui? Sou eu que preciso de avaliação, não a **criança**. (TEZZA, 2007, p. 71).

[TT] And with each preliminary measurement, his **son** was reduced to himself, to his implacable biological form, to the limits of his DNA, to the short reach of the powers of his code. What am I doing here? It's me who needs analysis, not the **baby**.

Dessa forma, é possível identificar no trajeto do personagem pai um espelho com a história do filho; construído, na tradução, com o uso do vocábulo *son*. A construção desse duplo

– onde um reflete, em algum grau, a imagem e experiência do outro – cresce a partir da empatia do narrador com o filho, no decorrer das sessões de estímulo, onde, na tradução, há preferência pelo vocábulo *baby*, simplificando a leitura. Assim, prima-se pela fluidez para cada uma das etapas pelos quais o narrador personagem passa, da emergência de um pai virtuoso com o nascimento do filho (*son*) à não-aceitação do filho (*child*) com Síndrome de Down, à crescente empatia com a criança (*baby*) nas sessões de estímulo até a caracterização de seu filho (*Felipe*) como um sujeito de personalidade.

Cristina do Vale (2014), ao analisar a vertigem da linguagem na obra, pontua que:

Pai e filho, que pareciam não ter nada em comum, vão tendo suas trajetórias costuradas em uma narrativa repleta de espelhamentos. Embora as imagens não se conformem umas às outras – afinal, trata-se de dois sujeitos distintos –, as semelhanças e diferenças reveladas entre eles vão permitindo delinear mais claramente as singularidades de cada um, selando, por fim, uma relação de pai e filho. (VALE, 2014, p. 56)

Dessa forma, é possível identificar na obra adventos que causaram estranhamento, provações e sofrimento ao personagem pai, a quem a trajetória do filho – com sessões de estímulo, lutas individuais e limitações – vai, gradativamente, se conectando em um plano de enredo mais amplo. Na tradução, a partir do acompanhamento para sessões de estímulo, o vocábulo preferencial da tradutora se torna *baby*:

[TO] No colo da mãe, a **criança** move a cabeça e boceja, olhos fechados. Será que, assim, ninguém percebe que esta não é uma criança normal? Os bebês, mesmo o dele, são todos parecidos.

[TT] In its mother's arms, the **baby** moved its head and yawned, eyes closed. Could it be that, like this, no one would notice it wasn't normal? Babies, even his, were all alike.

O uso indica outro posicionamento da personagem pai com relação ao filho: inicia-se o processo de personificação. A quem, outrora, era uma ideia abstrata, *child*, tornou-se, forçadamente, um relacionamento de identidade, agora, toma a forma de um bebê, em um plano simbólico, denominado a qualquer outro, por compartilhar mais similaridades do que singularidades.

Dessa forma, a partir da necessária presença do pai nas sessões de estímulo até a percepção da “eternidade” da condição de Felipe, as narrativas se refletem, de modo a contribuir na construção de identidades, expresso pelo uso de *son*, na tradução:

[TO] O **filho** começa a dar os primeiros passos, dois anos e dois meses depois de nascer. Eu também nunca fui precoce, ele pensa, sorrindo, ao ver o menino andando sozinho pela primeira vez, num equilíbrio delicado e cuidadoso, mas firme.

[TT] His **son** started taking his first steps two years and two months after he was born. I was never precocious myself, he thought, smiling, when he saw him walking on his own for the first time, his balance delicate and careful, though firm.

Atribuem-se características à personalidade de Felipe, antes apenas limitado a sua síndrome, agora um filho a quem o pai se identifica, vê refletida a sua história. A personagem pai, à medida que passa pelas provas, atinge o amadurecimento por meio do autoconhecimento, e, concomitantemente, no modo como qual moldura seu filho, atribuindo-lhe características que em muito são reflexos das suas:

[TO] pensa na teimosia: o seu **filho** é teimoso. Faz parte da síndrome, ele sabe, a circularidade dos gestos e das intenções, [...] mas o pai também é teimoso, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome.

[TT] He thought about stubbornness: his **son** was stubborn. It came with the syndrome, he knew, the circularity of his gestures and intentions, [...] but he, the father, was also stubborn, and even more obtuse because he didn't have the excuse of the syndrome.

Evidencia-se a gradativa aceitação do filho, por meio, também, da opção da tradutora pelo uso recorrente de *son*, com a desconstrução de ideias que foram erigidos outrora pelo personagem pai, para lidar com a diferença e meio a ela, reconhecer-se as próprias características. O ápice da provação é quando, entre o capítulo 20 e 21, o pai se vê sem seu filho, em um episódio onde a criança desaparece:

[TO] Aqui e agora: voltando para casa sem o **filho**, o mesmo **filho** que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo.

[TT] Here and now: returning home without his **son**, the same **son** he'd wished dead the minute he was born, and who now, with his absence, seemed to be killing him.

Ao procurar por Felipe, o pai busca, também, recriar os talentos de seu filho, singularizando-o, particularizando-o. No romance, tal aspecto problemático do narrador personagem está intrinsecamente ligado à sua ruptura com o mundo. Ao se estabelecer o duplo entre pai-filho, a tradutora opta, de forma consciente, pelo uso repetido do vocábulo *son*.

Do capítulo 22 adiante, Felipe é identificado com características mais definidas:

Um amigo, anos atrás, disselhe que, pela afetividade em estado puro, a criança atinge uma compreensão superior da vida e do mundo. A afetividade é a sua compreensão – e, agora sim, a ideia bateu fundo na cabeça do pai. Há um toque de verdade nisso, ele pensou – o mundo dos afetos é o talento dessa criança, ele pensou, tentando formular um quadro. (TEZZA, 2007, p. 186)

A mudança de tom do pai é marcada também pela temporalidade que distingue do restante do romance: “Passaram-se anos”. Agora, Felipe possui talentos, gostos e características que o singulariza, a despeito de sua síndrome. A descrição dupla de pontos que convergem e entrelaçam pai e filho é, ainda, evidente:

[TO] Agora vê o **filho** fazendo o mesmo que ele fazia: copiar, não quadros, mas o que parece a realidade.

[TT] Now he saw his **son** doing the same thing he used to do: copying, not paintings, but what appeared to be reality.

Nota-se, assim, uma perspectiva de modulação na tradução, os vocábulos preferenciais da tradutora por *son*, tendo em vista a aceitação do pai, em um duplo de histórias contínuo. Contudo, mesmo nessa relação de identificação, o mais caro é a construção do que faz de Felipe alguém singular: “a pintura do filho vai além do mero artesanato repetido de formas. Ele já tem um estilo, uma marca inconfundível que vem do desenho e passa à pintura; ele tem, nos limites de sua síndrome, uma visão de mundo, e seu trabalho a expressa” (TEZZA, 2007, p. 212). Assim, não apenas o afeto de Felipe faz com que o pai compreenda o filho de forma singular, porém a relativização de verdades que antes o eram tão inegociáveis, dota-o de uma perspectiva que o possibilita compreender a “marca inconfundível” de seu filho. Da mesma forma, na tradução, a opção pelo uso do substantivo próprio, *Felipe*, vai ao encontro de tal perspectiva:

[TO] Como para o pai, para o **filho** também a mulher é uma boa ideia, uma paixão inocente que **Felipe** ilustra com corações voadores aprendidos na escola, que começa a domesticar, no bom sentido, o seu traço, e depois a sua pintura.

[TT] Like his father, **Felipe** also thought that a woman was a good idea, an innocent infatuation, which **he** illustrated with the flying hearts he'd learned at school, which began to tame, in a good sense, his drawing, and then his painting.

Por fim, o futebol é o advento em que pai e filho tornam-se iguais, torcedores do Atlético Fluminense. Assim, como assume a consciência do pai, o futebol é um dos “nadas” que dota a vida de sentido, partilhando, com o filho, de um prazer que o plano simbólico não abarca. Da mesma forma, o desfechamento da obra aponta para a ideia de continuidade: “nenhum dos dois

tem a mínima ideia de como vai acabar, e isso é muito bom” (TEZZA, 2007, p. 222). A narrativa percorrida ao longo dos anos, que separam o capítulo 22 do restante da obra, demonstra o amadurecimento do personagem pai.

3 FLUIDEZ EM *THE ETERNAL SON*

[...] o escritor tem que saber que a voz que ele escreve em cada instante do texto não pode ser completamente a dele (TEZZA, 2012, p. 37)

Os Estudos da Tradução, ao longo dos anos, assim como as teorias da Literatura Comparada, têm apresentado uma mudança de olhares de equivalência e fidelidade para a tradução como um processo. Apresentar-se-á um sucinto panorama histórico, até a atual conjectura dos Estudos da Tradução, “não mais como um ramo menor da Literatura Comparada, nem uma área específica da Língua, mas um campo vastamente complexo com muitas ramificações de longo alcance¹⁹” (BASNETT, 2005, p. 12), ou seja, uma área consolidada, desde 1980, de pesquisa científica.

O espírito de uma época norteia, em grande escala, a produção intelectual e científica da sociedade, algo que, pode ser também identificado, nos conceitos que guiaram a tradução ao longo de diversos períodos históricos. Não se trata, porém, de categorizações fechadas, haja vista que estilos de tradução, ou produção literária, não são passíveis de enquadramentos, pois:

Se estivermos dispostos a entender por ‘sistema’ tanto a ideia de um conjunto-de-relações fechado, no qual os membros recebem seu valor de suas respectivas oposições, como a ideia de uma estrutura aberta que consiste em várias redes-de-relações desse tipo que concorrem, então o termo ‘sistema’ é apropriado e completamente suficiente. O problema é que os termos estabelecidos tendem a reter noções antigas. É necessário, assim, dar novos termos para ressaltar os conceitos que realizam, inclusive se, a princípio, os termos antigos seriam suficientes. (EVEN-ZOHAR, 1978, s/p)

Se, desde metade do século XVII, a tradução de clássicos aumenta consideravelmente, ainda a ênfase na imitação era precocinada pelo método de indução crítica de Descartes (1596-1650). Dessa forma, o debate sobre o processo tradutório se instaura a respeito da exacerbada fidedignidade (BASNETT, 2005), refletindo no pensamento do século XVIII,

¹⁹ “not merely a minor branch of comparative literary study, nor yet a specific area of linguistics, but a vastly complex field with many far-reaching ramifications.” (BASNETT, 2005, p. 12).

com o tradutor como um imitador dotado por um dever moral tanto para com a obra original quanto para com o seu receptor.

A partir do Romantismo, teóricos alemães e ingleses questionavam-se a respeito da empreitada tradutora: criativa ou mecânica. Já os tradutores vitorianos têm, no texto original, a aura de propriedade, um item de beleza e de valor, no qual nenhuma concessão para as expectativas contemporâneas deveriam ser feitas. Há uma relação de total devoção e compromisso entre o tradutor e a obra original.

Na primeira metade do século XX, as crenças vitorianas ainda perduravam nos estudos e processos tradutórios. A ausência de uma base teórica sólida, para análise e investigação no campo da tradução, levou, diversas vezes, a uma visão avaliativa focada no produto, não no processo. A partir de 1950, com desenvolvimento da comunicação, a aplicação de base linguística para análise tradutória e o compartilhamento de produções científicas, os Estudos da Tradução começam a amparar-se em um campo mais sólido de pesquisa.

Até a década de 60, perdurou o caráter avaliativo e prescritivo nos Estudos da Tradução, negligenciando aspectos que influenciam o ato tradutório como: contexto situacional, estilo do tradutor, diferenças socioculturais, natureza da linguagem da tradução e a crescente influência do mercado editorial.

Houve, até 1980, uma divisão entre a abordagem linguística e cultural nos Estudos da Tradução, uma fronteira que, gradativamente, está se diluindo. Amparado apenas na área da Linguística, a pesquisa não abarca dimensões culturais, e teóricos da Literatura debruçaram-se, majoritariamente, em parâmetros avaliativos do texto traduzido. É, a partir da teoria dos polissistemas, que “abriu-se o caminho para alcançar o que através de todo o desenvolvimento da ciência moderna considerou-se objetivo supremo: a observação de leis que regem a diversidade e a complexidade dos fenômenos, mais que o registro e a classificação desses” (EVEN-ZOHAR, 1978, s/p). A tradução, compreendida, portanto, como um sistema, passível de análise não classificatória, mas que prima por mapear e conhecer os processos complexos de transcrição, participante de um sistema, de um texto a outro, de igual valor e prestígio. Nesse sentido, os Estudos da Tradução, como um campo autônomo, conjugam noções de ambas áreas, sem estar subjugada nas fronteiras da Literatura Comparada ou da Linguística.

Por motivos adversos de percurso teórico inicial da pesquisa sobre Estudos da Tradução, nessa dissertação, houve uma inclinação para aportes na área da Linguística, de modo que a tessitura teórica, que ampara esse estudo, começa com as investigações na área da Linguística, embasadas, primariamente, nas teorias de Baker (1993, 1995, 1996), encaminhando-se, ao longo do percurso da pesquisa para outras leituras, a exemplo de Deleuze (2015), Derrida

(2007), Benjamin (2002), Basnnett (2005), Campos (1977), Even-Zohar (1978), entre outros autores que contribuem para pensarmos sobre atividades tradutórias em estudos literários.

3.1 ACEITABILIDADE DA OBRA: ENSEJO NA CULTURA ESTRANGEIRA

Facilitar a assimilação da mensagem, garantindo a fluidez na leitura para o leitor da cultura alvo, pode configurar-se como uma tentativa de evitar que a obra seja rejeitada por esse público. A própria tradutora, Alison Entrekin, confessa que teve um embate com a editora de *The Eternal Son*, como explicitado no capítulo 1. A pressão editorial configura-se, também, em requerer uma linguagem padrão, tendo em vista a comercialização da obra em países ou comunidade de mesma língua. A tradução de *The Eternal Son* foi publicada primeiramente na Austrália e Europa pela *Scribe Publications*, em maio de 2010 e, nos Estados Unidos pela *University of Massachussets Press*, em setembro de 2013.

O título da obra *The Eternal Son* é fator de empatia na cultura de chegada, tendo em vista, principalmente nos Estados Unidos e nos países de língua inglesa da Europa, de forte tradição religiosa, sua correlação com a figura de Cristo, como filho eterno de Deus. As distintas capas também apontam para um ensejo na cultura de chegada:

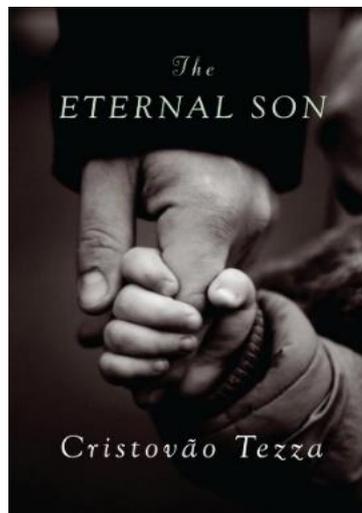


Figura I – Capa na Austrália e na Europa

Fonte: <https://scribepublications.com.au/books-authors/books/the-eternal-son>. Acesso em 20 de março 2018.

A editora *Scribe* opta por uma imagem cotidiana: pai e filho agasalhados para o frio, conectados, dando a impressão de movimento. O filho agarra as mãos do pai e a imagem, escurecida, com os tons de cinza e preto remete ao inverno. O nome do autor encontra-se em destaque, provavelmente o único aspecto que remeteria ao estrangeiro da obra, com o nome de

acentuação marcadamente lusófona, Cristovão. Trata-se, portanto, de uma aproximação a cultura de comercialização da obra, haja vista que não há correspondência alguma com tropicalidade típica do Brasil.

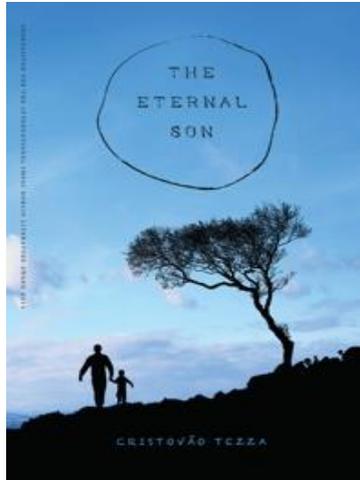


Figura II – Capa nos Estados Unidos

Fonte: <http://www.upne.com/1933227528.html>. Acesso em 20 de março 2018.

A paisagem da capa escolhida pela editora *University of Massachusetts Press* também privilegia um ambiente que dificilmente seria encontrado no Brasil. Apesar de mais apresentar mais cores, o azul e as sombras evidenciam a árvore ressequida pelo clima de outono/inverno. A figura de pai e filho caminham por uma área montanhosa também munidos de casacos, são fisionomias escondidas em um jogo de luz. Novamente, o clima e paisagem brasileiro nada se aproximam com a capa da obra traduzida, configurando-se, em primeira instância, em um aspecto de aceitabilidade. O nome do autor, agora, menor, não chamaria a atenção de um leitor desatento e a impressão ao lado “*Shortlisted for the international IMPAC Dublin Literature Award 2012*” (Selecionado para o Prêmio Internacional de Literatura IMPAC Dublin de 2012) omite o fato de que trata-se de uma tradução.



Figura III – Capas no Brasil

Fonte: http://www.cristovaotezza.com.br/p_obras.htm. Acesso em 1 de novembro 2018.

Por fim, a obra original, no Brasil, em sua 17ª edição, já teve duas capas em suas publicações. Em sua primeira edição, o contorno de uma criança, dentro do que se assemelha a um escorregador fechado, permite, com a forma circular, a sensação de infinito. Uma imagem cotidiana do contexto brasileiro, pode-se destacar que a perspectiva da capa correlaciona-se, portanto, com o “eterno” da obra e sua circularidade. A partir de 2006, com o contrato feito junto à editora Record, as obras *Trapo*, *Aventuras Provisórias*, *O Fantasma da Infância*, *Juliano Pavollini*, *Uma Noite em Curitiba* e *O Fotógrafo* foram reeditadas a partir do mesmo padrão gráfico: uma capa monocromática, com o nome do autor em destaque e o título da obra em fonte caligráfica. A capa monocromática vermelha, remetendo ao amor, tem o título *O Filho Eterno* demarcada com branco, cor que possibilita o prisma, refletindo e abrindo leituras para os jogos de silêncios presentes no recinto da imagem. Ainda nas próximas edições, com a capa foi acrescida com os títulos dos prêmios recebidos, em letra amarela, destacando suas credenciais. As demais obras, a despeito de novas edições e prêmios, foram acrescidas, apenas, com a identificação “*Autor de O Filho Eterno*”.

3.2 ACRÉSCIMOS E OMISSÕES NO TEXTO TRADUZIDO

Em 1993, Mona Baker propõe os Estudos da Tradução Baseados em *Corpus*, uma abordagem teórico-metodológica a partir do uso de *corpora*. Na década de 90, com a valorização do texto traduzido, a tradução como objeto *per se* pôde ser analisada como produtora de significados e não, tão somente, como mera transposição de conteúdo da língua original para língua alvo. Embasada na teoria de Even-Zohar (1978), analisar a tradução a partir da teoria dos polissistemas, implica:

[...] uma rejeição dos juízos de valor como critérios para uma seleção *a priori* dos objetos de estudo. Isso deve ser enfatizado particularmente no caso dos estudos literários, nos quais ainda existe confusão entre pesquisa e crítica. [...] enquanto estudiosos dedicados a descobrir os mecanismos da literatura, não temos a possibilidade de ignorar que qualquer juízo de valor predominante em um dado período faz parte integral desses mecanismos. (EVEN-ZOHAR, 1978, s/p)

Partindo, ainda, do âmbito dos estudos da linguagem, como um sistema probabilístico, os procedimentos adotados, a partir da visão dos polissistemas, são passíveis de entendê-los

como “padronizada e este padrão é influenciado pelo propósito para o qual é usada e no contexto em que é usada [...]. a natureza e as pressões do processo tradutório deixa traços na linguagem produzida pelos tradutores. A tradução é uma atividade de linguagem produzida em um contexto único²⁰” (BAKER, 1996, p. 177). Identificar traços inerentes ao texto traduzido é, portanto, uma tentativa de compreensão dos processos, das características, mas também, em uma visão mais ampla, do fenômeno da tradução.

Ao partir de grandes quantidades de textos, o *corpora* computadorizado prevê a observação de evidências linguísticas de critérios pré-delineados, a fim de revelar ao pesquisador comportamentos linguísticos em condições naturais, ou seja, não manipuladas, de produção. Nesse sentido, Baker (1996) define como um *corpus* “um conjunto de textos corridos (ao invés de exemplos/sentenças), organizado em formato eletrônico, possível de ser analisado, preferencialmente, em forma automática ou semi-automática (em vez de manualmente)²¹” (BAKER, 1996, p. 226). Assim, a descrição da linguagem por meio de *corpus* é possível e passível da análise.

Para a tradução, a análise de *corpora*, segundo Baker (1993), enfatiza eventos de comunicação genuínos, dotados de uma natureza diferente do texto original, de igual e mesmo valor, diferenças essas que requerem exploração e registro de pesquisa. Nesse sentido, em 1995, propõe três principais tipos de *corpora* em tradução, tendo em vista objetivos distintos para cada pesquisa:

- a) *Corpus* paralelo: composto por Textos Originais (TOs) em determinada língua e as respectivas tradução em outra língua. Tal compilação permite colocar em perspectiva certos itens lexicais ou estruturas sintáticas, bem como investigar o estilo de tradutores, diferenças entre traduções de um mesmo TO, traduções feitas em períodos distintos, normas tradutórias, etc.
- b) *Corpus* multilíngue: composto por dois ou mais *corpora* multilíngue, cada um com idioma distinto;
- c) *Corpus* comparável: dois conjuntos de textos em um mesmo idioma: um composto de TOs e o outro de textos traduzidos, para esse idioma específico.

²⁰ “is patterned, and that this patterning is influenced by the purpose for which language is used and the context in which it is used [...]. the nature and pressures of the translation processes must leave traces in the language that translators produce. Translation is a language activity which is performed in a unique context” (BAKER, 1996, p. 117).

²¹ “must leave traces in the language that translators produce. Translation is a language activity which is performed in a unique context” (BAKER, 1996, p. 117).

Com a finalidade de identificar traços característicos de textos traduzidos, os estudos realizados por Baker (1996), com o suporte de programas computacionais procuram examinar:

a) Simplificação: trata-se da tendência de simplificar a linguagem na tradução (BAKER, 1996). Tal característica é visível no texto traduzido com a quebra de frases longas, mudança na pontuação a fim de tornar mais claro o texto de chegada. A observação desse traço pode ser realizada pela razão forma/item (*type/token ratio*), por meio do programa *WordSmith Tools*, e pelos valores de densidade lexical. A razão forma/item trata da medida da variação vocabular do *corpus*, uma razão de valor baixo nos textos traduzidos aponta para uma maior repetição vocabular. Por densidade lexical, entende-se a proporção de palavras de conteúdo em relação a palavras gramaticais do *corpus*. Uma taxa mais alta na quantidade de palavras gramaticais e menor de palavras de conteúdo revelaria uma tentativa de simplificar o conteúdo da obra traduzida para a cultura de chegada.

b) Explicitação: acréscimo de informações, implícitas no texto original, no texto traduzido. Tal característica é revelada pelo aumento do texto traduzido em comparação ao original, com inserção de palavras, locuções, ou frases que expliquem o significado de elementos desconhecidos na cultura meta.

c) Normalização: Trata-se da tendência de exagerar nas características da linguagem no texto meta, a fim de adequá-lo aos padrões da língua alvo. Pode ser identificada com o uso de clichês e de estruturas convencionais da língua de chegada. Para Baker (1995), tal característica seria guiado pelo *status* do texto e da língua meta, ou seja, quanto maior influência da língua ou texto original, menor a propensão para normalizar-se.

d) Estabilização: Ao contrário da normalização, para Baker (1996), a estabilização independe da língua fonte e da língua meta. A título de exemplificação, trata-se do uso da língua culta em substituição a marcas dialetais. É a característica que menos foi pesquisada, até então.

Não há uma delimitação fronteira entre as características supracitadas no texto traduzido, podendo dificultar a análise. Há, no entanto, uma tendência explícita de simplificação da mensagem para a cultura de chegada. O manejo da linguagem, pelo tradutor é o que possibilita a análise e a identificação de um traço ou outro.

Além de traços como a simplificação e a explicitação, a utilização de *corpora* eletrônico possibilitou, ainda, em última instância, a identificação do traço de normalização (BAKER, 1996), compreendida como a tendência à adequação de padrões do texto original ao texto fonte. Tal característica pode ser observada na mudança de pontuação, no uso de clichês e estruturas

convencionais nos textos traduzidos, concomitante à mudança da voz literária, com omissão de redundâncias e explicitação de elipses.

Este tópico propõe-se, portanto, a analisar a “normalização” na comparação das obras, apontando para o ritmo distinto do texto traduzido, fluente, adaptado e padronizado para a cultura de chegada. Essa tendência, assevera Baker (1996), é, possivelmente, associada à influência da língua meta, seu *status*, quando em comparação com a língua fonte. Para a análise da linguagem literária, com compreensão sobre a diluição de fronteiras no diálogo com diferentes campos do saber, propomos uma transcrição na terminologia adotada nesta dissertação, a saber, ao invés do termo “normalização” adotamos a expressão “aproximações semânticas”, para explicitação e simplificação, aderimos aos termos “acréscimos” e “omissões”, respectivamente.

3.2.1 Acréscimos

O impacto causado pelos Estudos da Tradução Baseados em *Corpus* reside no trato dos dados e análise pautados em uma perspectiva empírica. Ferramentas computacionais empregadas na pesquisa possibilitam a identificação de padrões em textos e auxiliam na identificação de características nos textos traduzidos, como no presente estudo.

Nesse sentido, a partir dos vocábulos mais recorrentes na obra *O Filho Eterno* e a sua tradução, mapeamos as características do texto traduzido, visando a delinear uma análise do texto literário como um todo. Assim, propomos, neste capítulo, a investigação de acréscimos e de omissões, que contribuem para a aproximação semântica com a língua inglesa, em relação à obra original, a partir dos dados estatísticos levantados no *WordSmith Tools*. As informações coletadas no programa computacional, concomitante, com uma análise de excertos literários apresentam mudanças em comparação à obra original.

Os acréscimos podem ser observados no aumento da extensão do texto traduzido com relação ao texto original. Considera-se, então:

	<i>O Filho Eterno</i>	<i>The Eternal Son</i>
Itens	57.630	60.981

Pode-se observar que o texto traduzido, *The Eternal Son* apresenta maior quantidade de itens (60.981) em comparação com a obra original (57.630). Esse aumento, 10,5%, aponta para uma tendência de explicitação no texto traduzido. A tradutora valeu-se de inserções

explicativas para transmitir com maior clareza a mensagem do texto original. Há, também, expresso no ato de explicitar o conteúdo do original, a tentativa de tornar tangível a diferença cultural inerente ao contexto de produção das duas obras. Observa-se nos excertos a seguir:

[TO] ‘Envelheça’, aconselhava **Nelson Rodrigues** aos jovens, e ele sorriu **com a lembrança**. Em janeiro de 1972 ele e o amigo participaram de um festival de teatro em **Caruaru, Pernambuco**, e voltaram os dois de carona, mochila nas costas, dedão na estrada, atravessando o Brasil a pé.

[TT] ‘Age!’ **writer Nelson Rodrigues** had advised young people, and he smiled **as he remembered**. In January 1972 he and his friend had participated in a theatre festival **in the city of Caruaru, in Brazil's northeast**, and they’d hitched back, rucksacks on their backs, thumbing lifts, crossing Brazil on foot.

No fragmento acima, a tradutora inseriu duas informações implícitas no original: a primeira, *writer*, adjetiva Nelson Rodrigues, situando o leitor da cultura alvo. A segunda, de mesma natureza, mantém o uso da cidade *Caruaru*, com o acréscimo explicativo de sua localização, facilitando a mensagem. Destaca-se, também, a mudança do tempo verbal entre os dois excertos: no primeiro, o adjunto adverbial *com a lembrança* foi traduzido e modificado por uma oração subordinada adverbial *as he remembered*, introduzido pela conjunção *as*.

Os acréscimos da tradutora, aderindo fluidez ao texto traduzido quando não apresentam empecilhos à compreensão da leitura na língua-alvo, contribuem para a construção de sentido do leitor, o qual, segundo Deleuze (2015), acontece em uma superfície: “sobre esta superfície, uma linha é como a fronteira das duas séries, proposições e coisas ou dimensões da proposição. Ao longo dessa linha se elabora o sentido, ao mesmo tempo expresso da proposição e atributo das coisas, ‘exprimível’ das expressões e ‘atribuível’ das designações” (DELEUZE, 2015, p. 97). Os atributos dos signos expressos em língua portuguesa são, na língua inglesa, desenvolvidos a partir de uma leitura orientada pela tradutora. Assim, ressaltamos que as explicações referentes à cidade de Caruaru, *Brazil’s northeast*, são, “politicamente”, orientadas, reificando a visão exótica do país ao leitor estrangeiro.

Outros exemplos de explicitação:

[TO] De manhã **vai** à chatice das aulas de **letras** – sente a estupidez da própria agressividade, **que consegue** conter quase sempre.

[TT] In the morning he **attended** boring **language and literature** classes **at the university**, **and** felt the stupidity of his own aggressiveness, which **he was** almost always able to contain.

Para traduzir o nome do curso *Letras*, a tradutora valeu-se de um termo explicativo *Language and Literature*, na tentativa de ilustrar com maior proximidade o contexto acadêmico brasileiro, haja vista que, em países de língua inglesa, opta-se por um grau mais abrangente em *Arts* (Artes) e mais especializado, por opção do aluno, em áreas distintas. Ao explicitar o campo de *language* (língua) e *literature* (literatura), juntamente ao complemento adverbial de lugar *at the university*, a tradutora apresenta uma diferença cultural e facilita a compreensão do leitor alvo. Outro traço de explicitação presente no excerto, e, de modo geral, presente em traduções para língua inglesa, é a explicitação do sujeito, *he was*, haja vista que não há construções gramaticais normativas com sujeito oculto no idioma, devido à mesma desinência verbal para sujeitos de terceira pessoa (*he/she/it*).

As aproximações semânticas apresentadas no exemplo supracitado corroboram a visão de que os acréscimos linguísticos, do signo, pleno de significado, orienta o sentido e o processo de leitura. Com a mudança na pontuação do travessão para a vírgula, e o acréscimo da conjunção aditiva *and*, devido, provavelmente, à extensão do primeiro período traduzido, podemos ressaltar o prejuízo causado no sentimento de vertigem da obra, tendo em vista que “o sempre incompreensível pode, pois, por um só lado, incitar ao pronunciamento literário. Seu efeito, como se nota, é, neste caso, paradoxal. A partir do contato com o indizível, se desvia na direção da palavra que tenta refletir e preservar o sentido desse encontro (KOVADLOFF, 2003, p. 33). Um dos aspectos caros na narrativa de *O Filho Eterno* como explorado no Capítulo 2, é o silêncio, a vertigem e o interdito, dos quais, em grande escala, são expressos pela pontuação do autor.

[TO] Você tem a ciência, que acaba de descobrir nas **frestas** do curso de **letras**, as delícias da linguística como porta de entrada para **pensar** o mundo.

[TT] You have science, which you've just discovered in **nooks and crannies** of your **Language and Literature** course, the delights of linguistics as a portal for **looking out on** the world.

Novamente, nota-se a opção da tradutora por explicitar a área do curso acadêmico, *Language and Literature*, facilitando o entendimento do leitor da cultura alvo. Há, ainda, a opção por uma linguagem informal com o uso da expressão *nooks and crannies* e o pronome de posse junto ao curso, orientando a perspectiva do leitor. Outro traço de explicitação pode ser ilustrado pelo uso de *phrasal verbs*, também assegurando uma linguagem mais coloquial, com *look out on* presente no excerto. Dessa forma, também, o texto traduzido passa a estar mais próximo da cultura de chegada, com o alto índice de ocorrência no uso de *phrasal verbs*. Tendo em vista que:

No nível das palavras, enfim: a frase não tem apenas um sentido literal ou denotado; é repleta de significações suplementares: por ser de uma só vez referencial cultural, modelo retórico, ambiguidade voluntária de enunciação e simples unidade de denotação, a palavra ‘literária’ é profunda como um espaço, e esse espaço é o próprio campo da análise estratutal, cujo projeto é bem mais vasto do que o da antiga estilística, totalmente fundada na ideia errônea da ‘expressividade. (BARTHES, 2004, p. 7)

A palavra do tradutor, então, parte do espaço profundo da palavra literária do autor, que transcende mera representação ou expressividade da realidade. Dentro deste *continuum*, há um movimento de aproximação à língua alvo, com um apagamento da língua original (com ocorrência, também de incursões), ou aproximação à língua original, quando a produção simbólica e cultural é privilegiada em detrimento de aspectos editoriais como a fluidez do texto, contudo, porém, sem exacerbação do aspecto exótico para a cultura de chegada.

O acréscimo de palavras também ocorre em:

(TO) Ele pensava sinceramente que já havia transposto esse **Rubicão** de uma vez por todas – o **teatro de rua** de que participara anos atrás, na **comunidade**, aquela grandiloquência pretensiosa fantasiando-se de **teatro popular** já lhe dera **micos** suficientes para um doutorado **em cara de pau**.

(TT) He sincerely believed **he**’d overcome that **obstacle** once and for all – **the theatre group he**’d participated in years earlier, the **actors’community**, that pretentious grandiloquence masquerading as **street theatre**, had already yielded him enough **embarrassment** for a PhD **in cheek**.

Há, novamente, a explicitação do sujeito na tradução, enquanto no original tem-se apenas um sujeito explícito no início do período, na língua inglesa, com três ocorrências (*he*). A ideia desenvolvida em *actors’community* prima por evidenciar o sentido do excerto. A tradutora também recorre a adjetivações distintas do original quando descreve o grupo de teatro, *theatre group*, não correlacionando à contracultura, ao popular, em detrimento ao elitizado, da expressão *teatro de rua*. A ideia é retomada na tradução do *teatro popular*, em seguida, com *street theatre*, aproximando a mensagem em língua inglesa do contexto social brasileiro retratado.

Pode-se destacar algumas opções lexicais mais comuns do que ao original, como o caso do termo *obstacle* em referência ao *Rubicão*. A palavra, de origem latina, vem de um antigo rio da Península Itálica, e foi difundido pela lei de Roma, no período da República, que proíbia qualquer general de atravessá-lo. Violando a lei, Júlio Cesar o teria sido atravessá-lo em 49 a.C,

entrando em conflito com o Senado. Nesse sentido, a expressão em língua portuguesa remete a, não apenas um obstáculo, mas uma decisão sem volta, como seu correspondente em inglês, *Rubicon*. Já a opção da tradutora por *embarrassment* agrega formalidade à mensagem, como um constrangimento ou embaraço. Tendo em vista o caráter informal de *mico*, sendo usada como uma gíria, um correspondente poderia ser *goof* ou *blooper*. Uma possível explicação para a opção da tradutora é a construção do período, do português “dar mico” para o inglês *make a goof*, ou seja, fazer mico.

Ao elaborar tais modificações no texto traduzido, a tradutora ateu-se ao modelo, fechado e aceito na sua língua nativa, promovendo uma simplificação de uma obra que se vale de ferramentas ricas para expressar uma narrativa pós-ditadura, rica em significações brasileiras e permeada de vertigem e silêncio. Assim, pois, para alcançar uma transcrição:

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma *lealdade maior ao espírito do original trasladado*, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 2006, p. 47)

É, portanto, neste âmbito inventivo, porém fiel ao espírito do original, que o tradutor deve se inserir, promovendo a obra, a continuidade da literatura e sua universalidade, concomitante, ao respeito da cultura e língua de produção. Por fim, o termo *in cheek* expressa uma tendência da tradutora australiana a usar termos comuns ao inglês britânico²². Um correspondente para *cara de pau*, no inglês americano, poderia ser *sassy*.

A reorganização na estrutura da frase e a opção por adjetivos, cujo sentido tornam a mensagem mais clara e explícita, podem ser ilustrado por:

[TO] **Álvaro Cunhal, a mítica figura**, lançava seus desenhos da prisão.

[TT] **The legendary communist leader Alvaro Cunhal** released his drawings from prison.

O acréscimo do adjetivo *communist leader* e a reestruturação para adjetivos atributivos agregam orientação à mensagem, esclarecendo a leitura para o leitor da cultura de chegada.

²² Disponível em: <https://www.inglesnapontadalingua.com.br/2007/08/cara-de-pau.html>. Acesso em 18 de Outubro de 2018.

Trata-se, assim, do fato de que “todas as traduções refletem a leitura individual do tradutor e a seleção determinada por conceitos de função na tradução e no texto original. [...] não há apenas um jeito de traduzir [...] como também não há um só jeito de escrever também”²³. (BASNETT, 2005, p. 106). Dessa forma, a incursão de adjetivos aponta para uma leitura guiada da tradutora que transcreva, na tradução, um caminho passivo para construção de sentido do leitor da cultura alvo. A inversão estrutural – no TO, *a mítica figura* funciona como aposto, um termo acessório na oração – para um termo necessário, sem o qual o leitor não compreenderia a referência. Outro exemplo de acréscimo de palavra, visando à clareza da passagem, ocorre em:

[TO] a ordem papal de mudar os dias da semana, da nomenclatura pagã dos romanos para o **seriado inosso da nossa vida**

[TT] the papal order to change the names of weekdays from Roman pagan nomenclature to the **tedious, ecclesiastical numbered system**

Na tentativa de maior aproximação com a mensagem original, a tradutora vale-se do uso de *numbered system* precedido de um adjetivo atributivo *ecclesiastical*, um acréscimo que orienta a leitura e interpretação da passagem.

Nota-se também o apagamento de *nossa vida*, um distanciamento consciente da tradutora, pois, em língua portuguesa, os dias da semana provêm do latim, como *Dies Dominica*, dia do senhor, originando domingo, sétimo dia, quando Deus descansou da criação do mundo. Ao redor da igreja, como havia maior fluxo de pessoas e de comércio, aconteciam as “feiras”. Por conseguinte, após o *Dies Dominica* vem o segundo, segunda-feira. Sábado tem sua origem no *shabbat*, termo hebraico, último dia da semana para os judeus. Em contrapartida, na língua inglesa, o padrão segue, em parte, aos nomes dos planetas, *Sunday* em referência ao sol, *Monday* à lua e *Saturday*, de Saturno. *Tuesday*, *Wednesday*, *Thursday*, *Friday* provêm da mitologia nórdica, respectivamente: *Ty*, deus da guerra; *Woden*, também conhecido como *Odin*, pai dos deuses; *Thor*; e a deusa *Freye*²⁴. A adequação para língua inglesa corrobora Walter Benjamin (2002): “toda tradução é apenas uma maneira um tanto provisória de chegar a um acordo com a estrangeiridade dos idiomas”²⁵ (BENJAMIN, 2002, p. 257). Desta forma, a

²³ “All the translations reflect the individual translators’ readings, interpretations and selection of criteria determined by the concept of the function both of the translation and of the original text.” (BASNETT, 2005, p. 106)

²⁴ Fonte: <<https://novaescola.org.br/conteudo/175/como-surgiram-os-nomes-dos-dias-da-semana>>. Acesso em: 26 de Fevereiro de 2018.

²⁵ “all translation is only a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of languages” (BENJAMIN, 2002, p. 257).

utilização do termo *ecclesiastical* da tradutora pode correlacionar-se com a origem cristã dos dias da semana em português.

Outro exemplo de explicitação ocorre no desenvolvimento de siglas:

(TO) Com um toque de sadismo o funcionário fardado disse que ia escolher o quartel para relocá-lo, uma vez que teria de cumprir até o fim o ano de serviço militar. “*Eu já estou no excesso de contingente*”, ele disse, sorrindo, apresentando o documento do **CPOR de Curitiba** (esse verdadeiro), para decepção do homem.

(TT) With a touch of sadism, the uniformed employee told him he’d relocate him to the army, as he’d have to see out the year in military service. But he presented a document from **Curitiba’s Training Centre for Reserve Officers** (this one real), exempting him from regular military service, to the man’s disappointment.

Primando pelo entendimento do leitor da cultura alvo, a sigla *CPOR* foi desenvolvida em uma correspondência para a língua inglesa. Houve um apagamento da citação direta “*Eu já estou no excesso de contingente*” visando aproximação com a cultura alvo, tendo em vista que o alistamento militar americano é voluntário desde a Guerra do Vietnã, para cidadãos americanos do sexo masculino entre 18 a 25 anos. No Brasil, de acordo com a lei No 4.375, de 1964, o alistamento militar é obrigatório. Estar no excesso de contingente significaria a dispensa do cidadão, diante do preenchimento total das vagas destinadas ao serviço militar.

Em consonância com Derrida (2007), a tradução deve realizar, preencher e completar o original, com o resgate do tradutor que se absolve de seu próprio débito. Nessa perspectiva, o eco do original é fator preponderante no texto literário traduzido. Assim, consideramos que os apagamentos ao longo da obra traduzida causa, para além de uma aproximação semântica com a língua estrangeira, um afastamento omissivo e uma apropriação artística da cultura de chegada.

Assim, seria esperado, na tradução, um devir-tradutório, pois:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. [...] Os devires são o mais imperceptível, são atos que só podem estar contidos em uma vida e expressos em um estilo. Os estilos, e tampouco os modos de vida, não são construções. No estilo não são as palavras que contam, nem as frases, nem os ritmos e as figuras. Na vida não são as histórias, nem os princípios ou as conseqüências. Sempre se pode substituir uma palavra por outra. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3)

Tal substituição de palavras, na tradução, é um processo carregado de significação, signos de intrínseca relação com o imaginário, a história, memória e cultura, de ambos os sistemas literários. Não se deve, então, apropriar-se da produção simbólica para uma transcrição que apague a cultura de origem. Outro exemplo de acréscimo, como uma característica de aproximação semântica, ocorre no seguinte excerto:

[TO] Rompimento: pintar **ele mesmo** uma placa poética, em homenagem a García Lorca – CINCO EM PONTO – **Concerto de relógios**. [...] Aos 23 anos de idade, segundo grau completo, leitor de Platão, Hermann Hesse, **Drummond, Faulkner, O Pasquim, Huxley, Dostoiévski, Reich e Graciliano**, com um livro de contos **inéditos** na gaveta – A cidade inventada.

[TT] Rupture **was** painting a poetic sign, in homage to Garcia Lorca: FIVE ON THE DOT – **Watch and Clock Repairs**. [...] At the age of twenty-three, having completed high school, a reader of Plato, Hermann Hesse, **Carlos Drummond de Andrade, William Faulkner, O Pasquim, Aldous Huxley, Fyodor Dostoyevsky, Wilhelm Reich, and Graciliano Ramos**, with a book of **unpublished** stories in a drawer (The Invented City)

A estrutura passiva, *Rupture was*, utilizada pela tradutora indica outra tentativa de clareza na mensagem do texto traduzido, orientando o sentido de que o agente da passiva seria o próprio narrador com o apagamento do termo *ele mesmo* do original. O acréscimo de palavras, primando por uma fluidez na leitura, uma aproximação semântica, em *Watch and Clock Repairs* faz-se necessário na língua inglesa, em que a categorização de *Watch* engloba relógios de pulso e *Clock*, relógios de parede. Em língua portuguesa, relógio é tido como substantivo mais genérico. Identifica-se, também, no Texto Traduzido, o acréscimo dos nomes dos autores, em detrimento de apenas o uso do sobrenome, tanto de autores brasileiros como da Literatura Universal, mais difundidos na cultura alvo, mantendo o paralelismo na estrutura.

Outro acréscimo, visando à compreensão na cultura alvo, é exemplificado na passagem:

[TO] Numa passagem adiante, de uma pista para outra, antes de avançar, **espera** que passem os **carros da preferencial** [...] Respira fundo – os carros continuam passando **na preferencial**.

[TT] On the drive back, as he waited to turn onto another road, he **allowed** the cars **with right of way to pass** before pulling out. [...] He took a deep breath – cars with **right of way kept passing**.

A linguagem empregada pela tradutora, tanto na opção do verbo *allowed* quanto o adjunto adnominal (*postmodifier*) *with right way to pass*, é uma aproximação da cultura alvo, uma vez que a ideia de preferencial no trânsito é expressa pela placa *Yield*, correlacionando com o uso do verbo *allow*, em vez do correspondente para *espera*. O adjunto adnominal usado

pela tradutora explicita a ideia de preferencialidade no trânsito, esclarecendo e mediando a mensagem para o leitor do texto traduzido.

A expressão culturalmente cunhada, *jeitinho brasileiro*, foi explicitado pela autora no seguinte exemplo:

[TO] Todos os grandes projetos políticos do século XX igualmente **não** ajudaram muito a *separar as coisas*; **o jeitinho brasileiro** não ajudou também.

[TT] but **none** of the major political projects of the twentieth century had helped *separate right from wrong*; **nor did the fact that so many Brazilians lived by their wits** help matters any.

Não apenas o termo, *jeitinho brasileiro*, é explicado por uma oração enfática, mas a estrutura da passagem é modificada para facilitar, desde seu início com o acréscimo de *nor did the fact* (estrutura de ênfase em língua inglesa), o sentido negativo da mensagem. A expressão usada, *live by their wits*, apesar de não carregar o significado cultural de *jeitinho brasileiro*, expressa desonestidade e sagacidade. A ausência de palavras na língua inglesa, que poderiam abarcar a profundidade significativa de *jeitinho brasileiro*, requeriria uma apreensão que se externalizasse por “palavras-valise”, do qual Deleuze (2015) caracteriza como “as palavras-valise são elas próprias palavras esotéricas de um novo tipo: podemos defini-las, em primeiro lugar dizendo que contraem várias palavras e envolvem vários sentidos (DELEUZE, 2015, p. 47). O acréscimo de *separate right from wrong*, na tradução, aponta, também, para uma aproximação semântica à língua estrangeira do texto traduzido, guiando o leitor da cultura de chegada.

A mediação de termos empregados em português também apresentou traços de explicitação, como:

(TO) Vê um exemplar de ***O Estado de S. Paulo*** amarrotado na mesa do homem e, num lampejo, pensa encontrar ali a salvação

(TT) He saw a crumpled copy of the **newspaper *O Estado de São Paulo*** on the man’s desk and, in a flash, thought he’d found salvation.

O emprego do nome próprio do jornal, em itálico, em língua portuguesa, foi mediado pelo adjetivo atributivo *newspaper*, facilitando a compreensão do leitor da cultura alvo, apontando, também, para um aspecto aproximador do texto traduzido.

Outro exemplo de acréscimo como esse, pode ser encontrado em:

[TO] o **famigerado DOI-Codi**, mais uma República paralela do país.

[TT] the **notorious political police agency Doi-Codi**, yet another of the country's parallel republics.

Mantendo a sigla *DOI-Codi*, há o acréscimo no texto traduzido de termos explicativos *political police agency*. Ainda visando a facilitar a mensagem para o leitor da cultura alvo, o acréscimo da conjunção *yet* agrega um valor de contrariedade, adversidade na oração. Tratam-se, portanto, de signos inerentes à cultura de produção da obra, porém, consideramos que:

[...] certas palavras na proposição, certas partículas linguísticas, servem como formas vazias para a seleção das imagens em todo e qualquer caso, logo para a designação de cada estado de coisas: estaríamos errados se as tratássemos como conceitos universais, já que são *singulares* formais, que têm papel de puros 'designantes'. (DELEUZE, 2015, p. 13)

Em outras palavras, a mesma língua que impõe limites seria campo profícuo para um processo transcriativo, no qual houvesse ecos do original, sem deveras simplificá-lo. Todo acréscimo lexical é, assim, processo guiado, manipulado, seja para assegurar a fluidez do texto traduzido ou para apagar aspectos da cultura de produção.

O emprego de termos explicativos, também ocorre em:

[TO] e que acreditou piamente ser **a Rede Globo** a mãe de todos os males do país

[TT] who was fully convinced that **the all-powerful TV network Rede Globo** was the mother of all the country's evil

Diferente dos outros dois exemplos supracitados, *O Estado de São Paulo* e *DOI-Codi*, respectivamente, nessa passagem, o acréscimo de palavras não apenas explica a categoria do termo empregado em língua portuguesa, mas adjetiva com juízo de valor. A tradutora agrega *network*, esclarecendo o substantivo próprio *Rede Globo*, juntamente com a qualificação *the all-powerful*; condizente com o valor da mensagem, de tom sarcástico, o emprego indica o poder sem igual que incitaria os males dos país.

Tais acréscimos, na passagem, perpassam por um movimento de compreensão de história e memória da cultura de produção da obra; no entanto, a adjetivação guiada pela tradutora reifica discursos, dispensando que:

A fronteira não passa entre a história e a memória, mas entre os sistemas pontuais ‘história-memória’ e os agenciamentos multilineares ou diagonais, que não são absolutamente o eterno, mas sim devir, um pouco de devir em estado puro, trans-histórico. Não há ato de criação que não seja trans-histórico, e que não pegue ao contrário, ou não passe por uma linha liberada. Nietzsche opõe a história, não ao eterno, mas ao sub-histórico, ou ao sobre-histórico. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, s/p)

Consideramos que uma tradução trans-histórica seria um posicionamento de não exacerbação de figuras oficiais, ou discursos de poder, mas, manteria o eco, um paralelo ao original, pois, apesar da coerência com a linguagem sarcástica do excerto, o acréscimo de *all-powerful* manipula a leitura e a apreensão de signos brasileiros ao leitor estrangeiro.

[TO] enquanto virava as páginas do livro que estava lendo, **traduzia** o refrão irresistível como “Tá com pulga na costela! Pati! Patatá!”, *o pé enterrado no prazer da infância*.

[TT] As he turned the pages of the book he was reading, **he translated** the song’s irresistible chorus **into Portuguese** as ‘there’s a flea on your rib, pata pata’, *still entrenched in the pleasure of childhood*.

O acréscimo de *into Portuguese*, adjunto adverbial de modo, traz a atenção do leitor para a língua original que precede uma tentativa não rítmica de tradução da música de criança. A justificativa da estranheza literal do verso se ausenta do ritmo, rima e som do original em língua portuguesa. A opção pela tradução literal da música infantil indica uma “linguagem esotérica, que representa em cada caso a subversão, pelo fundo, da linguagem ideal e a dissolução daquele que detém a linguagem real” (DELEUZE, 2015, p. 142). Apesar do exótico presente no texto, ausência de ritmo na língua estrangeira, há um eco do original que poderia ser mais claro e assertivo com a inclusão do original em português em nota de rodapé.

No próximo excerto, no entanto, a tradutora busca o termo original em francês:

(TT) But the ridiculous, here, wasn’t just an expression of social shame, a comment from the outside, an exterior gaze, a **‘petit bourgeois’ sentiment (to use the jargon of the time)**.

(TO) Mas o ridículo, aqui, não era apenas expressão da vergonha social, um comentário exterior, um olhar de fora, **um sentimento “pequeno-burguês”, como se diria à época**

Com o acréscimo de *jargon*, a tradutora ainda vale-se do termo *pequeno-burguês* em língua francesa, o termo teórico cunhado em meados de 1990, com os marxistas. O jargão foi adicionado à língua inglesa e é um termo dicionarizado.

3.2.2 Silenciamentos

A simplificação pode ser observada, entre outros traços, na diminuição da extensão do texto traduzido com relação ao texto original. Há, no entanto, um aspecto problematizador no apagamento de símbolos, na supressão de tons e na omissão resultante na obra traduzida, pois,

[...] a verdadeira tradução é transparente; ela não encobre o original, não bloqueia sua luz, mas permite a totalidade do original mais completamente. Isso pode ser alcançado, sobretudo, pela entrega total à sintaxe, o qual demonstra que palavras, ao invés de frases, são elementos primários do tradutor²⁶. (BENJAMIN, 2002, p. 260)

Assim, analisaremos, nesta seção, ocorrências de supressão na tradução e o prejuízo no sentido na totalidade, ou compreensão da obra.

Considera-se, então:

[TO] Ou – ele imagina, sorrindo – eu gostaria de **ficar de cócoras (volta-lhe a imagem clássica do Jeca Tatu de Monteiro Lobato)** picando fumo acororado no chão ou sentado num banquinho de três pernas para não complicar o equilíbrio? [...]o país não dá para todos, **paciência**. Uma nação tão grande! Mas o **que se** pode fazer?

[TT] Or, he thought, smiling, would I prefer to cut up tobacco while **squatting on my haunches** or sitting on a three-legged stool to keep my balance? [...]. The country couldn't provide for everyone, **but what could you do?** Such a big nation! What **could you** do?

Nota-se, na passagem, o apagamento de todo o comentário do narrador feito nos parênteses, cuja figura do Jeca Tatu, proveniente da série *Urupês* de Monteiro Lobato, invoca a situação do trabalhar nos campos de São Paulo. Não correspondendo ao imaginário da cultura alvo, a tradutora optou por deixar o texto mais fluído, fluente e fácil, evitando um estranhamento causado pela ausência de referência do leitor. Consideramos, no entanto, que “uma tradução que é bem sucedida, que alcança a prometida reconciliação, em falar sobre isso, desejá-la, ou fazer com que se deseje-a, tal tradução é rara e um evento notável²⁷” (DERRIDA, 2007, p. 213). Portanto, o apagamento do objeto simbólico que muito reflete o imaginário nacional, no excerto

²⁶ *A real translation is transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language, as though reinforced by its own medium, to shine upon the original all the more fully. This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves words rather than sentences to be primary element of the translator.* (BENJAMIN, 2002, p. 260)

²⁷ *“a translation that succeeds, that succeeds in promising reconciliation, in talking about it, desiring it, or making one desire it, such a translation is rare and notable event”* (DERRIDA, 2007, p. 213).

citado, não alcança a reconciliação ou o estímulo no leitor a conhecer, ao menos, um eco do original.

A opção de troca do termo *paciência* pela expressão *but what could you do?* em língua inglesa, expressa outra aproximação semântica, acomodando, na cultura alvo, a uma expressão que adere fluidez ao texto traduzido. Há, também, a demarcação do sujeito em língua inglesa, com *could you*, ao invés da indeterminação em língua portuguesa com *o que se pode*, o qual, paralelamente, seria traduzido com sujeito indeterminado *one* em inglês, logo, *what could one do?*. A opção por guiar a estrutura reflete, de certo modo, a interpretação da tradutora e orientação do sujeito de fala e do receptor da mensagem. Corroborando, portanto, o fato de que “o tradutor deve considerar a questão de interpretação como aditiva no problema de selecionar a oração na língua de origem para qual há um significado mais ou menos similar. Tradução exata é impossível” (BASNETT, 2005, p. 29). As orientações do texto traduzido, assim, refletem uma leitura e um posicionamento guiado pela tradutora ao leitor da cultura de chegada.

Outro exemplo de apagamento pode ser identificado em:

[TO] A **língua portuguesa** foi a única língua românica que aceitou a ordem papal

[TT] **The Portuguese** were the only people with a Romance language to accept the papal order

Na passagem, há mudança de perspectiva de *língua portuguesa* para o povo português, *The Portuguese*. Tratando-se de uma obra brasileira, o narrador comenta, na passagem, a formação da língua portuguesa no Brasil, a qual, mesmo influenciado pelo colonizador em Portugal, muito se difere do povo português. A simplificação na passagem ocasiona uma supressão cultural, contribuindo para estereótipos que ainda ligam, ou mesmo confundem, Brasil à Portugal.

Para uma transcrição tradutora que refletisse o país de origem, então, valeria-se de um processo no qual o devir-tradutório situasse o signo como um eco do original, pois:

Eis nossa hipótese: uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em "intensão". Se você muda de dimensões, se você acrescenta ou corta algumas, você muda de multiplicidade. Donde a existência de uma borda de acordo com cada multiplicidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, s/p)

Tanto os cortes, como os acréscimos, estão, pois, postos em uma multiplicidade que parte da leitura de uma tradutora estrangeira ao idioma original. Toda contribuição ou supressão, no processo tradutório, implica, também, na multiplicidade a qual o texto original se

circunscreve. Assim, outro exemplo de supressão e acomodação do texto original ao idioma traduzido acontece em:

[TO] Professor universitário de uma instituição federal, tem direito todos os meses, além do salário, ao “**vale-transporte**” [...] e ao “**vale-alimentação**”, e acha isso bom e normal

[TT] As a lecturer at a federal university, he was entitled to monthly **transport assistance** in addition to his salary [...] and **food coupons**, and thought it good and normal.

A mudança na pontuação e a opção no jogo de palavras da tradutora evidenciam uma simplificação de termos que não encontram correspondentes na língua e cultura alvo. Em uma tentativa de explicar o que seria o *vale-transporte*, aproximando semânticamente o texto, a tradutora opta por um termo mais abrangente, ampliando para o entendimento do leitor, *transport assistance*. O mesmo acontece com *vale-alimentação* em que, sob o termo amplamente difundido na cultura de língua inglesa, *coupon* é empregado.

Bassnet (2005) aponta que “na medida em que a língua é primariamente o sistema modelo dentro de um cultura, intraduzibilidade cultural deve ser um fato implícito a qualquer processo de tradução” (BASNETT, 2005, p. 41). Assim, o desafio do tradutor reside em transpor as barreiras da linguagem local para um fazer universal, no entanto, que respeite e ecoe os aspectos da cultura nativa.

A simplificação do excerto ocorre, provavelmente, pela diferença nas leis trabalhistas, em que, no Brasil, vale-transporte é assegurado pela Lei 7.418 de 1985 e o vale-alimentação é facultativo; na maioria dos países de língua inglesa, devido às políticas liberais adotadas, cada empresa regulamenta as condições de trabalho e os benefícios dos funcionários. Contudo, as iniciativas brasileiras têm sido difundidas em países estrangeiros²⁸.

Outro termo simplificado pela tradutora, na mediação e opção por facilitar a compreensão da passagem, é *carteira de trabalho*:

[TO] Pela primeira vez, aos 34 anos, **tem uma carteira de trabalho assinada** e recebe um dinheiro fixo no final do mês. É um funcionário do Estado – o sonho secreto de nove entre cada dez brasileiros.

[TT] For the first time, at the age of thirty-four, **he had signed working papers** and received the same amount of money at the end of each month. He was a public servant - the secret dream of nine out of ten Brazilians.

²⁸ Disponível em: <<https://noticias.r7.com/economia/cultura-dos-vale-refeicao-alimentacao-e-transporte-e-exportada-para-o-mercado-europeu-23072013>>. Acesso em 28 Fevereiro 2018.

Novamente, ao valer-se da oração *he had signed working papers*, um termo cultural brasileiro é simplificado, haja vista que, países como Estados Unidos e Inglaterra contam apenas com um registro nos programas nacionais de seguro social, quando empregados. Configura-se, portanto, em uma aproximada equivalência entre as duas culturas, considerando que “equivalência na tradução, então, não pode ser abordada como a procura pelo mesmo, haja vista que o ‘mesmo’ não existe entre duas versões de textos traduzidos do mesmo original, muito menos entre o traduzido e a versão original” (BASSNET, 2005, p. 37 -38). Assim, apesar de tratar-se de um exemplo de acomodação do termo, o processo implica o entrecruzamento de culturas distintas que perpassam pela linguagem.

Outro exemplo de omissão pode ser notado no apagamento de nomes próprios:

[TO] tentando não pensar muito no papel dos que voejam em torno do púlpito do **Jornal Nacional**, à noite, todas as velhas **figurinhas carimbadas** da época da ditadura, aquela altissonância ridícula dos discursos, todos eles, à esquerda e à direita

[TT] trying not to think too much either about those who fluttered around the pulpit of **the evening news**, all familiar **old faces** from the era of the dictatorship, or the ridiculous pomposity of their speeches – all of them left or right

Para facilitar a fluidez de leitura e, talvez, não ocasionar estranhamento com nomes em português, a tradutora opta por apagar o nome próprio, *Jornal Nacional*, valendo-se de um termo explicativo, *the evening news*. Na tradução da expressão informal *figurinhas carimbadas* houve também uma omissão, aproximando semanticamente à língua estrangeira, por termos mais recorrentes e simples da língua inglesa, *old faces*.

Tais adequações do texto traduzido indicam uma acomodação na língua estrangeira, simplista e desprovida de toda uma produção simbólica expressa de uma cultura. Da mesma forma, instaura-se, o que consideramos como uma fragilidade de sentido, tendo em vista que “a fragilidade do sentido se explica facilmente. O atributo é de uma outra natureza que as qualidades corporais. O acontecimento, de uma outra natureza, que as ações e paixões do corpo. Mas ele *resulta* delas: o sentido é o efeito de causas corporais e de suas misturas” (DELEUZE, 2015, p. 97). Ou seja, o expresso no plano simbólico do original é acomodado de tal forma que os horizontes de sentido e interpretação mudam. Os acontecimentos, como postula Deleuze (2015), transformam-se a partir de outros atributos e acontecimentos.

Outro exemplo de apagamento de nome próprio ocorre em:

[TO] Uma vez pegamos uns **atores da Globo**, cara!

[TT] ‘Once we picked up some **big-shot TV actors**, man!

A adjetivação precedendo o substantivo próprio, *big-shot*, simplifica e adere fluidez à mensagem, com o apagamento do nome próprio *Globo*. Há, no exemplo, uma explicitação do termo apagado, e uma simplificação na ideia. Aqui, novamente, o apagamento cultural, com a omissão de um nome próprio referência na língua e cultura de origem, a narrativa é acomodada na língua estrangeira, com indeferindo a visão de que

[...] uma tradução ao invés de imitar o sentido do original deve carinhosamente e em detalhes incorporar o caminho do significado original, além de fazer com que ambos o original e a tradução sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como fragmentos são parte de uma embarcação. Por essa mesma razão, a tradução deve, em grande escala, abster-se de querer comunicar algo, de renderizar o sentido, e, com isso, o original é mais importante apenas na medida em que alivia o tradutor e a sua tradução do esforço da montagem e da expressão do que está sendo transmitido²⁹. (BENJAMIN, 2002, p. 260).

Consideramos, portanto, que a tradução deveria respeitar os traços próprios de uma língua, expressão cultural, social e histórica da sociedade de origem. Assim, também, notamos, na seguinte passagem, uma mudança estrutural e uma omissão, aspectos que se correlacionam à aproximação semântica ao texto traduzido:

[TO] “Não se faz assim, Felipe. Você não pode sair por aí beijando as meninas.” Ele ergue os braços, pedindo paz: “**Não faz mal. Eu estava distraído. Eta guri!**” Teatral, bate o punho na própria testa: “Não vou fazer mais. Droga! **Eu errei! Macacos me mordam!**” Olha em torno; quer escapar logo dali: “Acho que vou desenhar um pouco.”

[TT] ‘You don’t do that, Felipe. You can’t just go around kissing girls.’ He raised his arms, begging for peace. ‘**It’s OK. Wrong again. God, girls!**’ He thumped his forehead theatrically. ‘I won’t do it again. Damn! **I yam what I yam!**’ He glanced around, looking for a quick escape. ‘I think I draw a bit.’

Da oração negativa, *Não faz mal*, a tradutora optou por simplificar a ideia com uma correspondência contrária, porém mais fluída e convencional em língua inglesa, *it’s OK*. A simplificação da oração *Eu estava distraído* é notada na omissão do sujeito e informalidade da expressão *Wrong again*. Já os termos culturalmente marcados, de origem e de expressão maior

²⁹ [...] a translation, instead of imitating the sense of the original, must lovingly and in detail incorporate the original’s way of meaning, thus making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel. For this very reason translation must in large measure refrain from wanting to communicate something, from rendering the sense, and in this the original is important to it only insofar as it has already relieved the translator and his translation of the effort of assembling and expressing what is to be conveyed. (BENJAMIN, 2002, p. 260)

no sul do Brasil, *Eta guri!*, é simplificado o uso da interjeição *God*, e do valor explicativo do termo *Girl*, no contexto, correlacionando-se com o fato de Felipe beijar as garotas sem malícia, nem pudor social.

A tradução, como uma atividade criativa, assim, deveria privilegiar um posicionamento em que “o ‘esforço criativo’ (esforço e tendência ao contrário de conclusivo, mais um trabalho artesão do que performance artística), e quando o tradutor ‘cria’, é como o pintor que copia seu modelo” (DERRIDA, 2007, p. 220). No entanto, a ‘pintura’ proveniente de um ‘esforço criativo’, como aponta Derrida (2007), deve ressoar aspectos do original, de modo a manter um paralelismo no tom da narrativa. A mudança das estruturas citadas, *Não faz mal, Eu estava distraído* e *Eta guri!*, por termos mais simples ou mais fluídos e acomodados na língua inglesa, apresenta um prejuízo de sentido e orientação de leitura no todo da obra.

Nesse mesmo sentido, ainda, há a expressão *Macacos me mordam*³⁰ foi cunhada nos anos 70, 80 e 90 – mesmos anos da infância de Felipe, a quem os desenhos animados cativavam –, principalmente, sendo difundido pelo desenho animado de Popeye, em que o original em inglês era *Blow me down*. A expressão usada pela tradutora *I yam what I yam* é nome de um curta, também, do desenho *Popeye*, de 1993. A expressão, usada pelo personagem, correlaciona-se com *You are what you eat* – você é aquilo que come, uma vez que sua dieta é à base de espinafre. Também, do não esforço para ser quem é (*can't help being me*), e de ausência na busca por aceitação, (*like me or not... I yam what I yam*) “goste de mim ou não, sou quem sou”.

Sendo, pois, uma atividade criativa manipulada, que demanda um processo não apenas linguístico, mas sócio-cultural-histórico, a tradução parte de uma trípla ação conjugada:

Tanto quanto o que torna a linguagem possível, pergunta-se *quem fala*. [...] Trata-se, então, em uma tríplice ação conjugada, de revelar uma forma universal do indivíduo (realidade), ao mesmo tempo em que extraímos uma pura Ideia sobre aquilo de que se fala (necessidade) e que confrontamos a linguagem a um modelo ideal, suposto primitivo natural ou puramente racional (possibilidade). (DELEUZE, 2015, p. 140)

O lugar de fala é fator influenciador no processo tradutório, pois, conforme aponta Deleuze (2015), a necessidade do que se transmite perpassa pela realidade individualizada para

³⁰ Há indícios de que primeira vez que a expressão *Macacos me mordam* foi usada em língua portuguesa foi pelo Conde d’Eu, marido de D. Isabel, princesa do Brasil, na guerra do Paraguai, indicando que seria essa a consequência caso não derrotassem o líder paraguaio. Macacos refere-se, de modo racista, aos soldados brasileiros, majoritariamente escravos negros. Disponível em: <<https://duvidas.dicio.com.br/macacos-me-mordam-por-que-dizemos-isso/>>. Acesso em 28 de Fevereiro 2018.

encontrar a possibilidade de fazê-lo. Portanto, as mudanças na tradução, seja por omissão ou por acréscimo, acontecem dentro deste *continuum*. Nesse sentido, outro exemplo de apagamento de uma expressão brasileira acontece em:

[TO] Em alguns momentos, Felipe criava “namoradas” – **Fulana ou Beltrana**, colegas da escola.

[TT] At times, Felipe elected a ‘girlfriend’ from among his classmates.

A simplificação dos termos implica na extensão das frases, com a omissão de *Fulana ou Beltrana*. Fulano é um termo proveniente do árabe *fulan*, com correspondente *tal*. Com a influência do árabe, na idade média, espanhóis e portugueses agregaram o termo. No português, os dois termos *Fulana ou Beltrana* são usados como substantivos próprios quando não se sabe o nome ou não se quer identificar alguém, como na passagem. De origem francesa, *Beltrano* vem de *Beltrand*, nome próprio difundido com as novelas de cavalaria.

Tal mudança vem ao encontro da visão de Haroldo de Campos (2006), em que “a demonstração da impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertiva de que a tradução é arte” (CAMPOS, 2006, p. 34). Segundo este autor, a transcrição parte, portanto, da “reimaginação”, ou seja, de uma recriação do texto original.

Outra simplificação no âmbito de nomes próprios acontece no seguinte exemplo:

[TO] Sempre com o entusiasmo de quem descobre uma solução mágica **quando o Clube Atlético Paranaense** – ele vestido com a camisa rubro-negra, na janela a bandeira gloriosa – vai mal no jogo. “Veja! Eu vou lá! **Vou jogar no campo com eles!** Eu já tenho a *camisa!*”

[TT] always with the enthusiasm of one who had just discovered a magical solution **when his soccer team** was having a bad game. Wearing a black-and-red striped jersey, the club’s flag draped in the window, he’d say, ‘Look! I go there! **I play with them!** I’ve got the *jersey!*’

O nome próprio *Clube Atlético Paranaense* foi simplificado pela tradutora pelo termo abrangente, explicativo, *his soccer team*, facilitando a mensagem para o leitor alvo. Ao apagar as marcas culturais do texto original, o processo tradutório se posiciona próximo à cultura de chegada, indicando uma ausência de um devir-tradutório que traria um eco do original neste mesmo processo de transcrição. Assim, consideramos a tradução como:

[...] um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa. Ao escrever sempre se dá escritura a quem não tem, mas estes dão a escritura um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual ela seria pura redundância a serviço das potências estabelecidas. [...] A escritura se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir. Não

existe agenciamento que funcione sobre um único fluxo. Não é caso de imitação, mas de conjugação. O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 36)

Tal encontro desterritorializado, na tradução, também não é expresso pela mudança na pontuação e na estrutura das orações, partindo-se do objetivo uma mensagem mais clara e simplificada, fluída, sem os travessões explicativos, com a opção de finalizar o período e iniciar outro. A simplificação da oração *Vou jogar no campo com eles!* Para uma estrutura mais simples, *I play with them!*, também contribui para a fluidez na simplicidade da mensagem. A aproximação semântica do texto traduzido ocorre, também, com o uso de *jersey* para camiseta de time de futebol.

[TO] “Eu fico só torcedor então” – e os olhos se voltam à telinha, onde o **Atlético (estamos em 2006)** está perdendo mais uma.

[TT] I’m just a supporter then,’ and his eyes returned to the TV, where his **team** was losing another match.

Novamente, o nome próprio *Atlético* é substituído pelo termo genérico, *team*, e há o apagamento de toda a oração entre parênteses, como uma informação acessória. A situação temporal da estrutura omitida não só se correlaciona com o campeonato de futebol brasileiro, mas com a maturidade de Felipe, que, ao longo dos anos, com um relacionamento mais próximo ao pai mediado, muitas vezes, pelo futebol, fantasia ser jogador de futebol, aos 25 anos. Outro exemplo de simplificação ocorre em:

[TO] O pai escreve – O N I B U S, *sem acento, para não complicar a tarefa* – e corre **aflito** ao teclado

[TT] His father wrote B U S – and he rushed to the keyboard,

A nota explicativa do narrador é omitida na tradução, tendo em vista que a palavra correspondente a *ônibus*, *bus*, não possui acento. No entanto, acarreta o apagamento de outra informação relevante, *para não complicar a tarefa*, uma vez que Felipe, aos 25 anos, está em processo de alfabetização. Nota-se, também, o apagamento do termo *aflito*, que, consoante com a aceitação do pai no fim da obra compõe a personalidade de Felipe.

O apagamento da letra, de modo geral menorizado em comparação ao todo, indica a mudança no signo linguístico, do significante no imaginário do leitor, pois,

[...] a letra também traduz-se uma a uma, e é neste auto-relação de corporeidade sagrada que o dever do tradutor encontra-se a si mesmo engajado. Tal situação [...] não exclui – muito pelo contrário – gradação, virtualidade, intervalo, e o entre-lugar, o trabalho infinito de se juntar ao que nunca é passado, dado, está aqui mesmo, entre as linhas, ou já assinado³¹. (DERRIDA, 2006, p. 224 – 225)

Dessa forma, transcende-se a perspectiva de uma atividade dada, de equivalência, ou transferência, pois, mesmo a letra reverbera, dentro da língua, uma significação maior na obra. A transposição de *O N I B U S* para *B U S* implicou, para além de uma análise descontextualizada, um prejuízo de sentido, de tom, da narrativa, sendo corroborado com isso, o fato de que a estrutura seguinte *para não complicar a tarefa* e o sentimento de Felipe, *aflito*, foi apagado para que evitar um deslocamento. Outro exemplo de apagamento e acomodação na língua estrangeira acontece em:

[TO] a *divisão federativa brasileira e os Estados nacionais*, ou a ideia de “seleção”, como um time que congrega jogadores de vários clubes para representar um país

[TT] *the breakdown of Brazil into regions*, or the idea of a ‘national team’, which could have players from a number of different clubs representing a country

A simplificação na linguagem, de *divisão federativa brasileira e os Estados nacionais*, para *the breakdown of Brazil into regions*, torna o texto mais fluído, mais fluente e de fácil leitura ao leitor alvo. Na passagem, porém, o narrador pai faz uma nota explicativa dos difíceis termos não apreendidos por Felipe, algo não evidenciado nos termos mais simples usados na tradução. Assim, outro exemplo pode ser identificado em:

[TO] – **Eles vão ver o que é bom pra tosse!** É uma das primeiras metáforas de sua vida, copiada de seu pai, e o pai ri também. Mas, para que a imagem não reste arbitrária demais, **o menino dá três tossidinhas marotas.**

[TT] **‘They’re going to eat our dust!’** It was one of the first metaphors of his life, copied from his father, who also laughed. But, so the image wouldn’t be too arbitrary, **Felipe pretended to eat dust.**

³¹ *The letter also translates itself to itself, and it is in this self-relation of the sacred body that the task of the translator finds itself engaged. This situation [...] does not exclude – quite the contrary – gradations, virtuality, interval, and in-between, the infinite labor to rejoin that which is nevertheless past, already given, right here, between the lines, already signed.* (DERRIDA, 2006, p. 224 – 225).

O tom de ameaça da expressão *Eles vão ver o que é bom pra tosse!* é amenizado com a opção da tradutora *They're going to eat our dust!*, expressando a ideia de perder, ficar para trás. Ocorre, aqui, uma acomodação do texto original no texto traduzido, ou seja, outra característica de aproximação semântica. Quando Felipe, a quem a abstração da expressão não é completamente compreendida, teatraliza, fica evidente seu tom ingênuo, de contraste com a expressão usada. A troca de *o menino* para *Felipe* no inglês apaga a margem de ingenuidade contida na passagem e simplifica a mensagem com verbo explícito *pretended*, sentido implícito no texto original, facilitando a compreensão do leitor alvo.

3.3 CONTINUUM DA TRADUÇÃO

Analisamos as características normalizadoras, adotadas na pesquisa como aproximações semânticas do texto traduzido, opção julgada por nós, como mais adequada aos processos de tradução literária.

Fazem parte das características de normalização os aspectos abaixo citados, tal como indicam os estudos de Nelly Scott (1998):

- a. Diferenças no comprimento da sentença do texto traduzido em relação ao texto de origem;
- b. Diferenças na pontuação;
- c. Mudanças de estruturas gramaticais complexas para mais simples;
- d. Explicitação de ambiguidades;
- e. Explicitação de sentenças vagas ou generalizantes;
- f. Presença/Ausência de metáforas;
- g. Diferença da linguagem coloquial para linguagem formal;
- h. Omissão;
- i. Uso de palavras mais recorrentes;
- j. Outras diferenças em nível tradutório;
- k. Padrão de repetição.

Tais aspectos, justapostos no processo tradutório, evidenciam a tendência para normalizar a obra, tendo em vista a maior aceitabilidade do leitor fonte na cultura estrangeira. Com o suporte do programa *WordSmith Tools*, foi possível identificar a razão entre palavras corridas e diferentes vocábulos (*Type/Token Ratio*), apontando para uma simplificação no texto traduzido, como expõe a tabela:

	<i>TOKENS</i>	<i>TYPE</i>
<i>The Eternal Son</i>	60,981	7,255
<i>O Filho Eterno</i>	57,630	8,796

A diferença de extensão do texto traduzido (60,981), quando comparado ao original (57,630), pode indicar inserções explicativas da tradutora (explicitação) e a impossibilidade de omissão de sujeito na língua inglesa. O esforço necessário do leitor para compreender elipses, ambiguidades e figuras de linguagem também podem ter sido facilitadas pela tradutora, implicando no uso de mais palavras no texto. Há, contudo, uma diferença na diversidade lexical da obra traduzida (7,255) para a original (8,796), indicando que houve uma simplificação lexical na tradução, tornando o texto mais fluente, mais simples e mais acessível ao leitor estrangeiro.

Analisaremos, assim, não a fidelidade ao original, mas o ponto de encontro entre o original e a tradução, tendo em vista que:

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 2006, p. 47)

Desta forma, não somente a extensão da sentença do texto traduzido em relação ao texto de origem pode levar a uma acomodação que indicaria uma ausência de inventividade, mas o todo da obra aponta para a mesma característica. Em nível da sentença, pode-se destacar a característica de aproximação semântica ao texto traduzido no exemplo:

[TO] Anos depois, ele pensaria: vivemos de um modo tão profundamente abstrato, que não bastava a presença da criança, todas as suas evidências; para **que ela começasse, de fato, a se tornar alguma coisa,**

[TT] Years later, he would think: we lived in such a profoundly abstract way that the child's presence and all its evidence wasn't enough for **it to really be something.**

A simplificação da mensagem ocorre pelo apagamento da sequencialidade dada pelo autor no original: 1. a presença da criança, 2. Ideia expressa pelo verbo começar, 3. Então, tornar-se, algo. O apagamento na língua inglesa implica a ideia da presença da criança, *child's*

presence, culminando em ser algo, *be something*. Nota-se além do mínimo uso de palavras, a mudança da pontuação, implicando diferentes estruturas gramaticais, uma vez que a oração subordinada adjetiva explicativa, *que não bastava a presença da criança*, torna-se uma oração subordinada adjetiva restritiva na tradução, de sentido conectado e fluído com o restante do excerto.

Pode-se destacar, assim, que os padrões propostos por Scott (1998) de mudança no comprimento da sentença, na pontuação e na simplificação da estrutura gramatical são padrões que podem se relacionar na aproximação semântica do texto traduzido, como o exemplo exposto. A omissão, também correlacionada à extensão da sentença, pode ser identificada em:

[TO] Em apenas dois dias surgiu outro argumento poderoso para escapar do peso do momento presente: **a hipótese de que houvesse um erro de diagnóstico**

[TT] In just two days another powerful hypothesis appeared, enabling him to shrug off the weight of the present: **that the diagnosis was wrong**

Há um apagamento na elaboração, por parte do narrador onisciente seletivo, da suposição de um erro no diagnóstico, *a hipótese de que houvesse um erro*; conquanto, na língua inglesa, a tradutora optou por apresentar diretamente a ideia de erro de diagnóstico, *the diagnosis was wrong*, simplificando a mensagem ao direcioná-la a um sentido específico ao leitor. Notamos uma tendência da tradutora a acomodar o sentido e o expresso na narrativa em sua língua nativa, não implicando em um movimento de reflexo do original. Há uma ausência de um devir-tradutório, que, dentre outros aspectos, resultaria em

[...] um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. *O devir é uma anti-memória*. Sem dúvida há uma memória molecular, mas como fator de integração a um sistema molar ou majoritário. A lembrança tem sempre uma função de reterritorialização. Ao contrário, um vetor de desterritorialização não é absolutamente indeterminado, mas diretamente conectado nos níveis moleculares, e tanto mais conectado quanto mais desterritorializado: é a desterritorialização que faz "manter-se" juntos os componentes moleculares. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, s/p)

A tradução seria uma anti-memória à medida que se reterritorializa em um entre-lugar, do original à tradução. Trata-se de uma liberdade que precede uma anti-memória, pois, vale-se de tudo o que já foi convencionalizado para a criação, ou transcrição, do novo. Outro exemplo de omissão pode ser destacado com a simplificação da estrutura:

[TO] Ainda não existe um filho na sua vida; **existe só um problema a ser resolvido**, e agora lhe deram um mapa interessantíssimo, quase um manual de instruções.

[TT] There still wasn't a son in his life; **just a problem to be solved**, and now he'd been given a very interesting map, almost an instruction manual

O paralelismo estrutural do original, *não existe... existe só*, é simplificado na tradução com a omissão do verbo redundante, com a inserção do objeto, *just a problem to be solved*. A mudança na estrutura gramatical do texto, além de interferir na extensão da obra, pode implicar, ainda, em uma formalização inexistente no original, como em:

[TO] Durante muitos anos, **já escritor conhecido, relutara em falar do filho – já não é mais, ele sabe, uma fuga**, o adolescente cabeceando para negar a realidade pura e simples;

[TT] For many years, **even after he had become known as a writer, he was reluctant to talk about his son - it was no longer avoidance, he knew**, the adolescent bucking to deny pure, simple reality;

O desenvolvimento da sentença, *já escritor conhecido*, para a estrutura de passado perfeito, *even after he had become known as a writer*, contribui para a simplificação da mensagem, direcionando a leitura ao torná-la mais fluída e sem lacunas. Tendo em vista que a tradução é “um produto de um sistema complexo de codificar e decodificar no campo semântico, sintático e pragmático, ela não deve ser avaliada de acordo com uma interpretação hierárquica desatualizada do que se constitui ‘criatividade³²’”(BASNETT, 2005, p. 46). Assim, tratamos dos apagamentos, e resultantes simplificações, de modo a compor o sentido total da obra e as consequências das aproximações semânticas dos excertos para a narrativa original.

A estrutura em língua inglesa, usada para temporalizar duas ações no passado, segue com a mudança de voz futura do original, *relutara em falar do filho*, para passado simples, *he was reluctant to talk about his son*. Em nível lexical, a opção pelo termo *avoidance* segue o padrão de formalizar o original *fuga*, haja vista que um possível correspondente a um termo mais recorrente seria *way out* ou *escape*. Outro exemplo que segue o padrão de formalização do texto traduzido, pode ser destacado em:

³² “since the product is the result of a complex system of decoding and encoding on the semantic, syntactic and pragmatic levels, it should not be evaluated according to an outdated hierarchical interpretation of what constitutes ‘creativity’.” (BASNETT, 2005, p. 46)

[TO] **Aos 4, 5, 6 anos, o menino** convive sem grandes traumas com outras crianças de mesma idade

[TT] **From the ages of four to six, Felipe** interacted with other children of the same age,

A informalidade de sequenciar a idade que Felipe conviveu com outros sem embates sociológicos é condensado na estrutura *From the ages of four to six*, o qual em seguida, pela mudança de tom, requiere a explicitação do sujeito, antes *o menino*, agora, na tradução, o nome próprio do sujeito. Nesse sentido, ainda, é possível identificar os traços de formalidade no texto traduzido pela mudança lexical:

[TO] súbito, percebe que seu filho passa a **gritar “puta”**, com uma eficácia articulatória que a fonoaudióloga foi incapaz de arrancar dele,

[TT] he suddenly realised that his son had started **shouting ‘shit’** (with an articulatory efficiency that the speech therapist had been unable to drag out of him)

Na passagem, a alta ocorrência de linguagem informal pelo pai induz a reação do filho, empregando o mesmo léxico que escuta com frequência, *puta*. Amenizado, o termo empregado em inglês, *shit*, encontra correspondência com interjeições como “droga” ou “merda”. Tal mudança prejudica o tom da obra, haja vista que

A equivalência na tradução deve ser considerada a partir de uma categoria semiótica, composta de componentes sintáticos, semânticos e pragmáticos [...]. Esses componentes arranjados em uma relação hierárquica, onde a equivalência semântica leva prioridade sobre a equivalência sintática e as condições de equivalência pragmática e modifica a ambos e outros elementos. Equivalência, de modo geral, resulta da relação entre os signos, da relação entre os signos e do que eles significam, e daqueles que o usam.³³ (BASNETT, 2005, p. 35)

A obra original, portanto, com o vocábulo *puta*, parte de um contexto sócio-cultural-histórico em que a pluralidade de vozes é sempre empregada em consonância com fatores

³³ *translation equivalence must be considered a semiotic category, comprising a syntactic, semantic and pragmatic component [...]. These components are arranged in a hierarchical relationship, where semantic equivalence takes priority over syntactic equivalence, and pragmatic equivalence conditions and modifies both the other elements. Equivalence overall results from the relation between signs themselves, the relationship between signs and what they stand for, and the relationship between signs, what they stand for and those who use them.* (BASNETT, 2005, p. 35)

sociais: fruto da geração de 70, como expresso no capítulo 1, uma linguagem mais livre e descomprometida com padrões sociais é parte da personalidade do personagem pai. Ao acomodar a narrativa em uma posição para uma cultura de padrões vitorianos, a tradução perde um eco do processo de escrita, da produção simbólica de uma cultura.

Outro exemplo de formalização da linguagem, pode ser ressaltado em:

[TO] emocionalmente, escritor que escolheu ser, é mais inseguro que o filho, que, é verdade, vem crescendo **sob um bom roteiro**.

[TT] writer that he was, he was emotionally more insecure than his son, who was actually growing up **under good tutelage**.

Além da inversão e da mudança na estrutura da passagem, transformando o advérbio *emocionalmente*, em uma sentença completa *he was emotionally*, o termo roteiro é formalizado com o uso de *tutelage*, aderindo, e afunilando, o sentido do excerto. A fluidez da passagem, com a simplificação e a inversão de estruturas, facilita a leitura para o leitor da cultura alvo. A recriação do texto traduzido aponta para uma mudança de signos, que, segundo Campos:

[...], para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avessa da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2006, p. 35)

Tratam-se, então, de mudanças efetuadas no texto traduzido, que demarcam um lugar para a atividade recriadora, uma atividade modulada e de mudanças intencionalmente manipuladas. Com a intenção de facilitar a leitura, o texto traduzido também pode apresentar a opção por vocábulos mais comuns na língua alvo, como em:

[TO] enquanto trabalhasse e também mantivesse alguma distância física, para evitar o **cacoete** do toque suave da mão no ombro a cada frase

[TT] as you worked and also kept a certain physical distance to avoid the **habitual** soft touch of his hand on your shoulder with each sentence.

A palavra *cacoete* no original remete a uma ação tida como involuntária, um trejeito ou mania. A palavra derivada do latim *cacoethes* pode ser usada com a mesma grafia em língua inglesa, contudo, por não se configurar em um uso comum, a tradutora optou por uma palavra

mais recorrente, *habitual*, apesar de não transmitir a mesma mensagem com relação a algo piegas, de uma mania inconsciente.

[TO] privilegiado da magia, dos bruxos, dos maus-olhados, das maldições e das **transcendências de ocasião**,

[TT] the privileged territory of magic, wizards, evil-eyes, curses, and **other such esoteric fads**,

No arquétipo cultural de misticismo e folclore, a generalização usada pelo autor no término do período *transcendências de ocasião* foi normalizado para a cultura alvo de modo a simplificar e informalizar a mensagem. *Esoteric fads* tanto abrange as categorias citadas anteriormente na mensagem quanto conclui a ideia, simplificando o processo de leitura. Os termos empregados são de uso comum na língua inglesa, informalizando a passagem, conquanto no original, há uma sofisticação vocabular maior.

[TO] A primeira criança de um casamento é uma **aporrinhação** monumental

[TT] The first child of any marriage is a monumental **hassle**.

Outro termo empregado no original, *aporrinhação* – vocábulo recorrente nas obras de Tezza –, remete a um aborrecimento, inconveniência. De mesma origem latina (*porrum*) para vocábulos como porra ou porrada, o emprego é recorrente em comunidades nordestinas e chama atenção pela relação com palavras informais. A tradução, *hassle*, convencionou a ideia de um desacordo que leva a argumentação, se afastando assim da mensagem original. Outro âmbito de tendência a simplificar, ou aproximar o texto traduzido da língua de maior prestígio, padrões para a língua traduzida acontece com metáforas. Um exemplo pode ser destacado em:

[TO] A criança parece não responder ao seu afeto; **vive na sua própria redoma** – parece que nada do que há em volta toca a ela de fato.

[TT] The child didn't seem to respond to his affections; **he lived in his own little world** – nothing around him really seemed to touch him.

A explicitação da metáfora *vive em sua própria redoma* teve simplificação e direcionamento de leitura no inglês para “vive em seu próprio mundinho”, *he lived in his own little world*. É visível, nesse caso, o acréscimo de palavras explicativas no trecho. Ressaltamos que “a designação e a manifestação não fundam a linguagem, elas não se tornam possíveis senão com ela. Elas supõem a expressão. A expressão se funda no acontecimento como entidade do exprimível ou do expresso. O que torna a linguagem possível é o acontecimento (DELEUZE,

2015, p. 187), ou seja, ao retomar os termos do original com uma produção simbólica singularmente norteadas, há um prejuízo nos acontecimentos da narrativa. Assim, ainda, um outro exemplo com explicação de metáfora pode ser ressaltado em:

[TO] A percepção dos outros, **a intuição da mera respiração alheia**, as entonações do mundo, **esse recorte silencioso que vamos fazendo das figuras que se movem no palco** para nele encontrar nosso lugar de atores

[TT] A perception of others, **a sense that there were other living beings around him**, the intonations of the world, **our silent analysis of figures moving on life's stage** in order to find our own place as actors

A figura de linguagem, *mera respiração alheia*, como uma símile da realidade, foi desenvolvida de maneira explicativa, *there were other living beings around him*, "que havia outros seres vivos ao seu redor", de modo a direcionar e facilitar a mensagem ao leitor. A adesão de *life's stage* na tradução também implica na simplificação e na explicação da linguagem metafórica usada pelo autor, *figuras que se movem no palco*. O leitor, portanto, não mais participa de um processo ativo de leitura na construção de sentido da mensagem. Pensando, portanto, no apagamento do verbo, podemos reiterar que "não é verdade que o verbo represente uma ação: ele exprime um acontecimento, o que é completamente diferente. E nem a linguagem se desenvolve a partir de raízes primeiras; ela se organiza em torno de elementos formadores que determinam seu todo" (DELEUZE, 2015, p. 189).

No plano simbólico da linguagem, não há mais termos que se correlacionam-se apenas com aspectos sintáticos ou pragmáticos, mas, a desterritorialidade entre o signo que é à um só tempo uma expressão cultural semântica, sintática, pragmática, etc. Da mesma forma, ressaltamos outro exemplo de desenvolvimento de linguagem metafórica acontece no excerto:

[TO] Sim, a criança não se concentra muito, diz a fonoaudióloga, e ele se afasta dali quase arrastando o filho, e no corredor **como que sente o olhar agudo dos outros** para o pai que leva aos trancos uma pequena vergonha nas mãos,

[TT] 'He doesn't concentrate much,' said the speech therapist, and the father almost dragged his son out of there. In the corridor, **he thought he could feel other people's piercing looks** as he yanked along a shameful little creature,

Tanto a mudança na estrutura quanto na pontuação do excerto, mostram-se como uma tentativa de reafirmar a fluidez na leitura da obra. A explicitação da metáfora *sente o olhar agudo dos outros*, para a modalização, "pensou que poderia sentir o olhar penetrante das outras pessoas", *he thought he could feel other people's piercing looks*, faz com que a obra traduzida

sofra uma mudança na significação, direcionando a mensagem e a leitura passiva da obra. Ainda, outra “normalização” de linguagem poética do original para o texto traduzido pode ser encontrado em:

[TO] **O pai, entretanto**, é movido a alegria, um **sentimento fácil na sua alma** – tanto que às vezes se pergunta se o idiota não seria ele, não o filho, por usar tão mal suas habilidades e competências, em favor de miudezas.

[TT] **He** was fuelled by good cheer, a **sentiment that came easily to him** – such that at times he wondered if the idiot wasn't him, rather than his son, for using his abilities and competence so poorly, for petty things.

Há, no início, omissão do valor contrastivo do excerto no contexto da obra, com o apagamento da conjunção *entretanto*. A opção por omitir o sujeito, valendo-se do pronome pessoal em terceira pessoa do singular, também, configura-se como uma tentativa de simplificar e tornar mais fluida a leitura da obra. A poeticidade da passagem *sentimento fácil na sua alma* é simplificada por um sentimento fácil ao personagem, *a sentiment that came easily for him*, no uso de um advérbio de modo, *easily*, distanciando-se da correspondência com a mensagem original, de valor metafórico e maior densidade poética.

Notamos, assim, uma lacuna entre o sentido e o expresso, tendo em vista, o estudo de Deleuze sobre a *Lógica do Sentido*:

O estatuto complexo do sentido ou do expresso. De um lado, não existe fora da proposição que o exprime. O expresso não existe fora de sua expressão. Daí por que o sentido não pode ser dito existir, mas somente insistir ou subsistir. (DELEUZE, 2015, p. 22).

O sentido perde-se em um empirismo linguístico que não prevê a insistência ou subsistência do original, pois, acomoda a narrativa na língua estrangeira apagando elementos culturais ou adequando o texto a uma formalidade que não existe no original.

Uma das características da escrita de Cristovão Tezza é o uso de sentenças que, alinhadas a uma pontuação singular, corroboram para a vertigem entre o dito e o não-dito, como exposto no capítulo 2. Na seguinte passagem, destaca-se a simplificação na estrutura, explicitando o sentido, direcionando-o a uma leitura mais fluída, também com alteração na sequencialidade das frases:

[TO] Ainda é incapaz de conversar com as pessoas sobre seu filho; bons novos amigos que conhece e com quem convive ou se corresponde, **ele oculto na confortável solidão curitibana**, passarão anos sem saber que ele tem um filho com Síndrome de Down

[TT] He was still unable to talk about the boy with others; **in the obscurity of Curitiba's comfortable solitude**, good new friends with whom he interacted or corresponded regularly went for years without knowing he had a son with Down syndrome

O desenvolvimento do sentido da frase para uma justaposição mais clara e fluída no contexto da mensagem é evidente, na troca de *ele oculto na confortável solidão curitibana*, para a opção na tradução do substantivo *obscurity*, do uso do nome da cidade na impossibilidade do funcionamento de adjetivo, e da troca do termo solidão para solitude, *solitude*. Além de estruturalmente menos complexa, houve, então, uma formalização no nível léxico da mensagem. Outra característica de aproximação semântico do texto traduzido implica a explicitação de ambiguidades, para facilitar a leitura da obra, como pode ser considerado em:

[TO] Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo **são outras**.

[TT] He is predestined for literature – someone that is necessarily superior, a being for whom the rules of the game **are different**.

Há uma especificação exposta na tradução, *different*, em detrimento do tom generalizante agregado pelo termo *outras*. Assim, o sentido direcionado na tradução aponta para uma tentativa de simplificar a leitura, evitando ambiguidades. Outro exemplo, pode ser destacado também como um padrão de repetição em dois excertos:

[TO] **Mas o pai** começa a desabar. Não está aguentando.

[TT] **But he, the father**, was beginning to cave in. It was too much for him.

[TO] **mas o pai** também é teimoso, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome.

[TT] **but he, the father**, was also stubborn, and even more obtuse because he didn't have the excuse of the syndrome.

A explicitação em sentenças que poderiam apresentar-se como um fator dificultador na leitura e fluidez da obra são desenvolvidos na tradução; no caso exposto acima, o desenvolvimento da estrutura *mas o pai* para *but he, the father*, com um aposto explicativo, torna-se um padrão de repetição na obra. Dessa forma também, a explicitação de um sentido generalizantes para um direcionamento de leitura mais claro, acontece em:

[TO] A mulher que, em todos os sentidos, o sustentava já havia quatro anos

[TT] The women who, in all senses **of the word**, had supported him for the last four years,

Aderindo sentido ao termo *em todos os sentidos*, a explicitação *of the word* acrescenta a literariedade do contexto vivido pelo personagem pai, aprofundando a mensagem, na tradução para os sentidos a serem inferidos pelo leitor do original. Em outro excerto, é possível, ainda, identificar, o direcionamento da leitura:

[TO] E, **o pai suspira**, as escolhas cada vez mais parecem boas.

[TT] And, **he sighed with relief**, his son's choices seemed better and better.

Nota-se o apagamento do sujeito *pai* na tradução, de modo a evitar repetições e tornar a leitura mais simplificada, o complemento do sentido do verbo, *with relief*, “com alívio”, facilita a compreensão da mensagem, não demandando um engajamento do leitor para a significação do todo da obra.

Tais casos de orientação de sentido, desenvolvendo ambiguidades ou ‘pontas soltas’ que o original pode ter deixado, corrobora para o fato de que:

o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado *sentido* da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma mora crítica do sentido correto (e da falta dele, o ‘contra-senso’): procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum *o que o leitor entende*. (BARTHES, 2004, p. 27 – 28)

O sentido não deve ser considerado um débito com o autor da obra, no entanto, a tradução deve ecoar o original, de forma a ter reflexos da cultura e a língua de origem. A fim de não comprometer a fluidez com ambiguidades que parem a leitura, outra estrutura foi desenvolvida em:

[TO] A maneira delicada de dizer é: **Sim, um pequeno problema**. Ele tem mongolismo.

[TT] The polite thing to say was: **Yes, he has a small problem**. He has mongolism.

O direcionamento da propriedade do problema, aberto e genérico no original, requerendo uma leitura atenta e ativa do leitor na construção de significados, *um pequeno problema*, nota-se a explicitação do sujeito na estrutura traduzida, *he has a small problem*. Outro recorrente exemplo, em termos de “normalização”, pode ocorrer com a mudança da estrutura, do tempo verbal, para esclarecer ao leitor o direcionamento da leitura:

[TO] **O menino faz natação** desde praticamente bebê, e é bom nisso.

[TT] **His son had been taking swimming lessons** since he was practically a baby, and he was good at it.

A construção em presente simples, típica do relato, correlacionando-se também com o tom mais informal de algumas partes da confissão de lembranças, *o menino faz natação*, torna-se algo mais formal e explícito “seu filho tem feito aulas de natação”, *His son had been taking swimming classes*. A fim de não confundir ou impedir o leitor de progredir de forma rápida e desimpedida na obra, o desenvolvimento de estruturas tornam a obra, antes requintada e demandando um leitor ativo, uma leitura folhetinesca. Outro exemplo pode ser encontrado em:

[TO] **Sem prestar muita atenção**, parece-lhe que a criança corresponde perfeitamente ao que se espera dela, convivendo com outras crianças de sua idade

[TT] **If he didn't think too deeply about it**, the boy seemed to correspond perfectly to what was expected of him in contact with other children of his own age

Se a primeira oração, no original, demanda a construção de sentido por meio da leitura íntegra e engajada, buscando a significação do sujeito oculto do período *sem prestar muita atenção*, na língua inglesa, tanto a exposição do sujeito, quanto o afunilamento dos sentidos implícitos da mensagem são expostos, “se ele não pensar com muita profundidade sobre isso”, *if he doesn't think deeply about it*. Destacam-se, ainda, alguns usos normalizados para a língua inglesa, a fim de facilitar a leitura, como o substantivo próprio *Barigui*:

[TO] Viu-se caminhando no parque **Barigui**, quem sabe uma manhã bonita e melancólica como esta

[TT] He saw himself walking through **Barigiii** Park, perhaps on a beautiful, melancholic morning like this one

O acréscimo da vogal “i” e o apagamento do “u” em *Baragiii* faz com que a leitura da palavra traduzida se aproxime ao som da língua portuguesa, tendo em vista que o encontro do grafema i em *Barigiii*, na tradução, é lida com o fonema /i/. Tratando-se de um nome próprio, a mudança da palavra escrita, visando a uma aproximação ao som configura-se em uma tentativa de facilitar a interpretação e a compreensão da cultura presente no texto traduzido. Outro exemplo, o uso de estrangeirização foi fonologicamente e foneticamente aproximado na tradução:

[TO] *Se non è vero, è ben trovato*, ele pensará vinte anos depois, ao perceber o ótimo equilíbrio do **andar do filho**

[TT] **Even if it's not true, it's well told**, he would think twenty years later, when he noticed his son's excellent balance **when he walked**

O provérbio italiano, *se non è vero, è ben trovato*, foi traduzido com correspondências diretas para a língua inglesa, “se não é verdade, é bem contado” evitando o estranhamento pelo exótico. Nota-se também o desenvolvimento da estrutura, mais complexa, *andar do filho*, para “quando o filho andava”.

As identificações dos recursos e dos percursos adotados no processo de transcrição criativa da tradução, de modo algum, pretendeu solapar um polissistema cultural ao outro, compreendendo que, há muito:

[...] os pesquisadores não conseguiam visualizar a conexão entre, por um lado, a posição de textos e modelos (propriedades, características) no todo estruturado (ao qual pertencem) e, por outro lado, as decisões tomadas na sua produção, o único refúgio possível ficou nas explicações locais. (EVEN-ZOHAR, 1978, s/p)

Há, contudo, o mote de identificar como as aproximações semânticas, as omissões e os acréscimos do texto traduzido orientaram o sistema como um todo, a partir de uma análise que não primou por recortes locais ou pontuais, mas, mapeando como os propostos direcionamentos, afetaram as linhas de expressão criativa da obra brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da experiência literária, além da ficção e do estético, temos a confluência de constructos sociais e históricos, em um embate dialógico com o sujeito-leitor e sua posição ideológica no tempo e na história. É, por meio da experiência literária, que se torna possível o deslocamento na diferença, tomando consciência do sujeito fragmentado da pós-modernidade, não mais uno, nem tampouco absoluto, mas plural e pluriforme. A Literatura, como uma (des)leitura da sociedade, apresenta a essência do ser humano, os conflitos e as ressignificações de um sujeito que problematiza sistemas de pensamento ao passo que esteticiza aspectos da realidade social. Dessa forma, a obra *O Filho Eterno* (2007) de Cristovão Tezza é um exemplo propositivo contemporâneo de uma (auto)ficcionalidade que se nutre do plano simbólico, imaginário e cultural brasileiro.

Em um contexto de produção artística cada vez mais autóctone, de barreiras mais líquidas, a expansão da *World Wide Web* potencializa a difusão e o compartilhamento no campo da tradução; traduções de obras contemporâneas, como a aclamada obra de *O Filho Eterno*, possuem versões estrangeiras para mais de dez países. Nesta conjectura, os Estudos da Tradução configuram-se em um campo de pesquisa e de produção científica profícuo e atual, contudo, sob demanda de maior consolidação e desenvolvimento. O objetivo desta pesquisa foi, portanto, aliar os Estudos da Tradução às abordagens pós-estruturalistas e à Linguística de *Corpus*, para ampliar as possibilidades de análise literária ao permitir refletir sobre as linhas de expressão criativas – com base no duplo, na autoficção e no silêncio – e o percurso adotado nos processos tradutórios.

É, a partir da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1978), que os campos da Linguística e dos Estudos Culturais vão ao encontro de uma perspectiva teórica, para não mais avaliar e/ou estabelecer o que foi perdido ou “traído” nas análises comparativas. Como os polissistemas primaram pela tradução literária, uma ampla gama de produções foi colocada no centro, como dublagem e legendagem, literatura infantil, cultura popular e *marketing*. Repensar a tradução, em um contexto de orientação pós-colonialista e de polissistemas diversos porém de igual valor, parte de argumentos que dissolvem a fidedignidade da tradução, provendo uma nova perspectiva ao papel do tradutor, norteado tanto pela criatividade como pela independência criativa.

A pesquisa, portanto, pautou-se em estabelecer uma perspectiva de análise comparativista entre a obra contemporânea brasileira *O Filho Eterno* (2007) e sua tradução para

língua inglesa, *The Eternal Son* (2013), pela tradutora australiana Alison Entrekin, no sentido de verificar as estratégias empregadas pela tradutora com relação aos processos de significação do objeto literário. A narrativa original, dotada de interditos e de um sentimento de vertigem, constrói um duplo autoficcional, pois, o personagem pai, pelo narrador onisciente seletivo, de Cristovão Tezza, provê rastros autobiográficos do autor. A tendência ao biografismo é característica recorrente aos escritores pós-crítica estruturalista, situada, também, na crise da noção de sujeito na filosofia do século XX, em que, assim como assevera Klinger (2007), há o “retorno do autor”. Notamos no romance em questão, como em outras narrativas da autoficção, a transcendência do particular para o espírito universal.

A pergunta de pesquisa, guia das análises levantadas, primou por verificar como os recursos criativos da língua e da cultura original foram transcriados para a língua e a cultura estrangeira. Por meio do uso de *corpora* eletrônico, as duas obras, como expressivo volume de dados, foram computadas no programa *WordSmith Tools*, mapeando os traços inerentes à tradução, amparados pelo campo semântico empregado por Mona Baker (1993, 1995, 1996), dos Estudos da Tradução Baseados em *Corpus*. Em seguida, tendo em vista a aproximação semântica da obra traduzida, mapeamos nas duas obras o processo tradutório e sua implicação junto às linhas criativas do duplo, autoficção e silêncio, a partir do emprego dos termos: *omissões*, quando há supressão de termos, *inserções*, a partir de adesões explicativas ao TT, e *aproximações semânticas*, quando o TT aproxima-se mais ao plano simbólico e cultural estrangeiro, distanciando-se e propondo uma apagamento dos aspectos artísticos nativos.

Concluimos que os interditos e o sentimento de vertigem do original são suprimidos na narrativa traduzida por meio de uma simplificação de recursos criativos, como pontuação, supressão de palavras e inserções explicativas. Ressaltamos uma diversificação lexical e semântica do recorrente uso no original de *Filho*, por vocábulos preferenciais da tradutora como *Son*, *Child*, *Baby* e *Felipe*, que, no enredo, tornam-se guia no contexto narrativo ao leitor estrangeiro. A simplificação no TT foi analisada a partir de quatro momentos da obra: à espera do filho messiânico como um prêmio (*Son*), a não-aceitação da criança com Síndrome de Down (*Child*), a crescente empatia com as sessões de estímulo (*Baby*) e a configuração da identidade de Felipe, com talentos, gostos e características, para além da Síndrome.

Toda narrativa é perpassada pela construção de um duplo entre pai e filho, estabelecido com *flashbacks* e reflexões do personagem pai, sob a lente de um narrador onisciente seletivo, distanciando o foco narrativo e assegurando o caráter autoficcional da obra. Sob tal perspectiva, o personagem pai depara-se com a fronteira estabelecida pela linguagem, e, gradativamente,

sua crença no plano simbólico, como supremo, descortina as falhas da abstração, culminando em uma experiência de desamparo, do indizível e de um silêncio pleno de significado.

O silêncio primordial (KOVADLOFF, 2003), em sua plenitude de significado, reflete, em essência, a luta do narrador onisciente seletivo no embate entre o dito e o indizível (BARTHES, 1977), reflexo da falibilidade do plano abstrato, na ausência de profundidade suficiente nas palavras que abarcassem o vazio. Estabelece-se, assim, a vertigem, como característica que foge da lógica usual, cartesiana, de planos simbólicos estruturados e pré-convencionados, pois, à medida que é contraposta a um plano epistemológico e simbólico em que o silêncio é tido como ausência de relevância, ressignifica-se. Assim, o aspecto do silêncio, aliado ao narrador onisciente seletivo, no processo de ressignificação artística e criativa, está lado a lado ao aspecto autoficcional da obra, “narra-se o inenarrável”.

Tais ressignificações, na obra traduzida, perdem profundidade diante de uma narrativa simplificada, sua apropriação da produção simbólica perde o processo de transcrição (CAMPOS, 1977) de um devir-tradutório, que ressoaria na obra, a língua e a cultura de origem. As aproximações semânticas corroboram para a visão de que os acréscimos linguísticos, do signo, pleno de significado, orienta o sentido e o processo de leitura. Mudanças na pontuação ressaltaram o prejuízo causado no sentimento de vertigem da obra, simplificação no campo lexical (com uso de *Phrasal Verbs*, por exemplo) acomodaram a obra à uma linguagem mais coloquial e os apagamentos ao longo da obra traduzida, para além de uma aproximação semântica com a língua estrangeira, expressaram um afastamento omissivo e uma apropriação artística da obra à cultura de chegada, quando não apresenta exacerbação do aspecto exótico para a cultura de chegada.

A tradução, à medida que se reterritorializa em um entre-lugar, pode ser estudada como processo de transcrição criativa e independente. Tal liberdade precede de uma anti-memória, pois, perpassa o convencional, estigmatizado, modulado, para uma criação, ou transcrição, do novo. As mudanças efetuadas no TT demarcam um lugar para a atividade recriadora, uma atividade intencionalmente manipulada. Acreditamos no potencial da tradução que alcança a reconciliação ou o estímulo no leitor a conhecer, ao menos, um eco do original. Assim, a presente pesquisa busca contribuir para novos Estudos da Tradução, não como um fim em si mesmo, mas como uma ponte, para novas leituras e encontros transversais entre culturas e campos de conhecimentos.

REFERÊNCIAS

BAKER, M. Corpus Linguistic and translation studies: implications and application. In: BAKER, Mona.; FRANCIS, Gill.; TOGNINI-BONELLI, Elena. *Text and Technology: In honour of John Sinclair*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing CO, 1993, p. 233-250.

_____. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. *Target*. v. 7, p. 223-243, 1995.

_____. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead. In: SOMER, Harold. *Terminology, LSP and Translation Studies in Language Engineering: In Honour of Juan C. Sager*: Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing CO, 1996. p. 177-243.

BARTHES, Roland. *Aula*. 14ª edição. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASNETT, Susan. *Translation Studies*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator: an introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux parisiens*. In *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. H. Arendt. trans. H. Zohn, New York: Schocken Books, 2002, p. 69–82.

BERBER-SARDINHA, Tony. *Pesquisa em linguística de corpus com WordSmith Tools*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4ª edição. Editora Perspectiva: São Paulo, 1977.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª edição. Editora Perspectiva: São Paulo, 2006 .

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2000.

_____. *A Literatura e a Formação do Homem*. São Paulo: Ciência e Cultura, 2004.

DERRIDA, Jacques. Des Tours de Babel. In: *Difference in Translation*. Trad. Joseph Graham. California: Stanford University Press, 2004.

DELEUZE, Gilles; PAULLET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Volume 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 54, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. Trad. Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Yanna Karlla Cunha. 1979. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>>. Acesso em 1 de março de 2018.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166 – 182, mar./maio, 2002.

FORTES, Rita Felix. O careta e o porra-louca: dois amantes da literatura. *Anais da 4ª Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2002 - p. 165.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepumoceno, Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KOBS, Verônica Daniel. *A obra romanesca de Cristovão Tezza*. 116f. Dissertação Mestrado – Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2000.

KLINGER, Diana. *Escritas de Si e Escritas do Outro*. 204f. Tese de Doutorado em Letras – Literatura Comparada. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*; n. 12/ 1985 b. p. 16-26.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Annalice Del Vecchio de. *Escrevendo em voz alta: as crônicas de Cristovão Tezza no Jornal Gazeta do Povo*. 133f. Dissertação de Mestrado em Letras – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

MORICONI, Italo. A Problemática do Pós-Modernismo na Literatura Brasileira (Uma introdução ao debate). Disponível em:<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em 18 de outubro de 2018.

RIBAS, João Amálio. *Autoficções: uma tendência do romance contemporâneo*. 130f. Dissertação de Mestrado em Letras - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba, 2013.

SANTA, Everton Vinícius de. *A Espetacularização do Escritos*. 252f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2016.

SCOTT, Nelly. *Normalisation and Reader's expectations: a study of literary translation with reference to Lispector's A hora da estrela*. 330f. Tese de doutorado em filosofia – Universidade de Liverpool, 1998.

TEZZA, Cristovão. *Gran Circo das Américas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

_____. *A Cidade Inventada*. Curitiba: Coeditora, 1979.

_____. *O Terrorista Lírico*. Curitiba: Criar Edições, 1981.

_____. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

_____. *Uma Noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Trapo*. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Ensaio da Paixão*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *Entre a Prosa e a Poesia: Bahktin e o Formalismo Russo*. Editora Rocco, 2002.

_____. *O Fotógrafo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O Filho Eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Aventuras Provisórias*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *O Fantasma da Infância*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *O Espírito da Prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Um Operário em Férias*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Breve espaço entre cor e sombra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *O Professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *A Máquina de Caminhar*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. *A Tradutora*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. *Eu, Prosador, Me Confesso*. São Paulo: Quêlônio, 2017.

_____. *A Tirania do Amor*. São Paulo: Todavia, 2018.

VALE, Cristina do. *A vertigem do indizível: descaminhos da palavra em O Filho Eterno*, de Cristovão Tezza. 111 f. Dissertação Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

WORDSMITH Tools versão 6. *Programa para Windows*. Oxford University Press.

Sites consultados:

Consulta sobre aproximação semântica de “cara de pau” em inglês. Disponível em: <https://www.inglesnapontadalingua.com.br/2007/08/cara-de-pau.html>. Acesso em 18 de Outubro de 2018.

Consulta sobre diferença cultura entre vale-alimentação e vale transporte: Disponível em: <<https://noticias.r7.com/economia/cultura-dos-vale-refeicao-alimentacao-e-transporte-e-exportada-para-o-mercado-europeu-23072013>>. Acesso em 28 Fevereiro 2018.

Consulta sobre obras publicadas de Cristovão Tezza. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_obras.htm>. Acesso em 1 de março 2018.

Consulta sobre origem da expressão “macacos me mordam”. Disponível em: <<https://duvidas.dicio.com.br/macacos-me-mordam-por-que-dizemos-isso/>>. Acesso em 28 de Fevereiro 2018.

Entrevista com Cristovão Tezza. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/e-otimo-que-crise-tenha-virado-campo-de-batalha-da-literatura-diz-cristovao-tezza-22642067>. Acesso em 18 de outubro de 2018.

Entrevista com Alison Entrekin. Disponível em: <<https://caroltranslation.com/2017/05/10/greatest-women-in-translation-alison-entrekin/>>. Acesso em 1 de março de 2018.

Entrevista com Alison Entrekin. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI163315-15230,00-ALISON+E+A.html>>. Acesso em 1 de março de 2018.

Entrevista com Alison Entrekin. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tradutora-de-grande-sertao-tera-apoio,10000086968>>. Acesso em 1 de março de 2018.

Notícia sobre apoio financeiro à tradução de *Grande Sertão: Veredas*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tradutora-de-grande-sertao-tera-apoio,10000086968>>. Acesso em: 1 março de 2018.

Resenha sobre *A Tirania do Amor* (2018) de Cristovão Tezza. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/cristovao-tezza-a-polarizacao-politica-e-a-tirania-do-amor/>>. Acesso em: 17 de outubro de 2018.