

MINISTÉRIO DA CULTURA
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL
NÚCLEO DE PESQUISA

ANA PAULA MEDEIROS DA SILVA

**Tradaptações: formas de resignificação do discurso em obras cinematográficas e
literárias**

Rio de Janeiro

2017

ANA PAULA MEDEIROS DA SILVA

Tradaptações: formas de resignificação do discurso em obras cinematográficas e literárias

Ensaio apresentado como trabalho de conclusão de bolsa de pesquisa à Coordenação do Programa de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional.

Orientador:

Pedro Vinicius Asterito Lopera

Rio de Janeiro

2017

RESUMO

O presente ensaio tem por objetivo a análise da atividade tradutória e de adaptação de obras cinematográficas e literárias e a apresentação de suas contribuições para a manifestação e solidificação de aspectos sociais, culturais e políticos entre seus espectadores e/ou leitores. Nos basearemos nos conceitos de Venuti (1995) sobre domesticação e estrangeirização da tradução, assim como, na definição de *tradaptação* de Michel Garneau (1978) e nos textos de Joel Cardoso (2013) acerca da arte da adaptação para analisarmos diversas obras que ao serem traduzidas e/ou adaptadas, puderam assumir novos significados demonstrando as ideologias, posicionamentos e perspectivas de seus autores. Os escritos também apresentam a finalidade de desconstruir as tradicionais visões e definições do ato de traduzir, corroborando assim, com a aceitação do trabalho do tradutor/adaptador não só como buscador de equivalências em outras línguas, mas como criador e colaborador do pensamento crítico a partir de sua obra.

Palavras-chave: Tradução. Intersemiótica. Cinema. Literatura.

Introdução

Noam Chomsky (1998) e Steven Pinker (2002) concordam em dizer que a faculdade da linguagem é um órgão inerente aos seres humanos, tão genuíno e biológico como o ato de tecer teias feito pelas aranhas. Para ambos, nós somos seres tão naturalmente linguísticos, que desde muito cedo apresentamos a constante necessidade de nos expressar.

O ato de contar histórias é, talvez, o indício mais antigo da linguagem humana. Expressão de nossa sociabilidade e criatividade, exposta por meio de desenhos impressos em cavernas ou por histórias contadas oralmente através dos séculos, a linguagem humana sempre acompanhou o homem em suas necessidades e se moldou ao tempo: dança, teatro, pintura, literatura, música, cinema, a fotografia numa exposição de museu ou na tela de um smartphone. Nesses desejos, visões e sentimentos expressos, mostramos nossa interpretação de acordo com o nosso olhar.

Em paralelo, o ato de recontar histórias é, possivelmente, um dos maiores indícios da criatividade humana. O homem, no esforço de reinventar a si próprio, acabou tornando-se um exímio adaptador. Por isso, como algumas das muitas formas de expressão da linguagem humana, tradução e adaptação evoluíram e hoje garantem seu espaço dentro das artes e ambientes acadêmicos com áreas de estudo em amplo processo de solidificação.

Apesar do ato de traduzir e adaptar ser tão antigo a ponto de não se saber exatamente onde começa, apenas na segunda metade do século XX os Estudos da Tradução tiveram seu reconhecimento como campo disciplinar institucionalizado. Entendo que essa tardia mudança no campo acadêmico tenha contribuído para que a visão engessada do que é uma tradução, fosse amplamente difundida e dificilmente desconstruída como padrão a ser seguido: a da simples equivalência. Tal entendimento, empobrece o processo tradutório, impedindo que adaptações e traduções sejam vistas como novas obras tão importantes quanto a “obra original”.

O conceito de tradução pode ser concebido de várias formas, porém as definições mais tradicionais sugerem que exista "algo inerente ao texto, o sentido, que vai ser transportado para outro texto". (DINIZ, 1999, p. 28). Entretanto, tal definição invalida o processo tradutório e de adaptação como sendo primeiramente iniciados como processos de leitura, em que o indivíduo, uma vez que assume o papel de tradutor/adaptador, constrói sentido baseado em suas próprias interpretações.

Considerando tais pressupostos, sigo este ensaio aprofundando-me nos conceitos de tradução e adaptação, no apontamento da visão de dois importantes tradutores e estudiosos da arte tradutória: Lawrence Venuti (1995) e Michel Garneau (1978), que defendem a plena transformação do texto fonte para que o texto de chegada seja acessível ao público que o consome, e na apresentação e análise de diversos títulos e indivíduos que ao assumirem o papel de traduzir e adaptar obras, dedicaram-se não só em criar equivalências de uma obra à outra, mas de ressignificar e criar novos textos com visões enriquecidas de crítica e ideologia.

Traduções, adaptações, tradaptações e outras teorias

Para Roman Jakobson (1959), existiam três diferentes tipos de tradução: a interlingual, ou seja, transposição de signos verbais em diferentes línguas; a intralingual, que compreendia a reformulação de palavras por outras palavras da mesma língua; e a intersemiótica, que consistia na transmutação de sistemas verbais à sistemas não verbais. Baseando-se nesses conceitos, Merino (2001) afirma que, a tradução propriamente dita deveria ser considerada apenas no primeiro tipo, a interlingual, e que as outras espécies equivaliam à adaptações. (FRIO, 2013: p. 16)

Apesar da grande divergência na definição do que é adaptação causada pela falta de estudos na área, Bastin (1998) defende que a adaptação é um processo tradutório em que seu produto geralmente não é aceito como uma tradução, porém, ainda assim é reconhecido como uma representação do texto-fonte. (BASTIN, 1998: p. 3) Para ele, a adaptação abre portas para acréscimos, adequações culturais, omissões, neologismos, etc. para que dessa maneira, um novo texto seja criado e seja aceito pelo público.

Já a definição de tradução, defendida por Merino está tradicionalmente ligada à transposição de elementos de um texto de língua *x* a elementos compatíveis em língua *y*. Entretanto, essa curta definição não engloba todos os elementos a serem considerados no ato de traduzir. Segundo Cardoso (2013), "a tradução seria, portanto, um processo de mutação, de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, do mesmo ou de outro sistema. " Por esse motivo, alguns autores se opuseram a estes simples conceitos e compreenderam que outros aspectos deveriam apresentar-se relevantes para a tradução, como: (i) a natureza da mensagem, (ii) o propósito do autor (e do tradutor) e (iii) o tipo de público que a recebe. (NIDA, 1964: p. 142)

Dessa forma, Vinay e Darbelnet (1958) propuseram as noções de tradução direta e tradução oblíqua, Nida (1964), as de equivalência formal e equivalência dinâmica, e por fim, Venuti (1995), os processos de domesticação e estrangeirização da tradução. Em resumo, todas essas definições tratam de como o tradutor molda o texto dependendo de seus propósitos. Sendo extremamente fiel ao texto fonte, oferecendo ao leitor a viagem até o original sem estranhezas na leitura, sendo o mínimo possível visto como uma tradução e o máximo possível como um texto original. Ou, transportando o texto base ao leitor, modificando-o segundo seus mais diferentes propósitos, seja seu enredo, modificação de elementos textuais, gramaticais, narrativas, etc.

Como forma de sintetizar todos esses conceitos, o escritor quebequense Garneau (1978), ao apresentar sua versão do clássico de Shakespeare, *Macbeth*, propõe o termo *tradaptação*. O termo surge da necessidade do tradutor, em imprimir sua vontade de consolidar a utilização do quebequense e impor-se em relação à dominação cultural da França e do Canadá. Para isso, o autor, disposto de sua liberdade, utiliza de cortes, acréscimos, troca de nomes, criação de neologismos, etc. para fortificar o uso da língua ainda em formação. (FRIO, 2013: p.17)

O trabalho de Garneau, caminha ao contrário do que sugere Venuti (1995) sobre a invisibilidade do tradutor, onde a constante "transparência da tradução" impede que o tradutor se torne reconhecido através de seu trabalho. Lawrence Venuti, ao analisar o cenário das produções tradutórias nas culturas britânica e norte-americana, percebeu que as traduções mais transparentes, ou seja, as traduções que se esforçavam em aproximar-se ao máximo do texto fonte, sem grandes mudanças, obtinham maior prestígio. Joel Cardoso (2013) salienta que, "nunca devemos propor critérios de comparação adotando aspectos valorativos. Nem o texto de origem nem o de chegada, no trânsito intersemiótico, é melhor ou pior, se comparados um ao outro. São diferentes." Porém, a tradicional visão ligada à tradução tem o forte apelo do comprometimento com a fidelidade ao texto original, onde todo e qualquer acréscimo ou subtração são vistos como formas de marginalização do texto.

A noção de fidelidade ao texto original como obra imaculada e imutável ainda aparece como um fantasma frequente para o tradutor dos dias de hoje, entretanto, cada vez mais, as novas traduções tem sido vistas, não como reproduções de um mesmo texto, mas como a criação resultante de diversas leituras de um texto. A tradução não deve necessariamente reproduzir outro texto, mas sim, fazer alusões, manter relações ou

representações, sem obrigatoriedades. E é nesse sentido que a semiótica procura estudar e conhecer os entremeios da tradução.

A partir de agora, analisarei produções onde o tradutor/adaptador, dotado de sua expertise e liberdade, utiliza de jogos gramaticais, lexicais, elementos culturais, visuais e políticos para defender suas interpretações acerca do texto base. Também, em alguns momentos, utilizarei a palavra **tradução** com grifos, a fim de, quando mencionada, não remeta ao conceito tradicional, intrínseco nas definições populares, mas sim, ao conceito livre e criativo o qual defendo, e que se aproxima muito do conceito de Garneau.

Literatura de Cordel: do erudito ao popular

O Trovadorismo foi um movimento literário nascido na Europa no início do século XII e durou cerca de 200 anos. Sua origem ainda é muito discutida, porém admitem-se quatro teses para explicá-la:

m“a tese arábica, que considera a cultura arábica como sua velha raiz; a tese folclórica que a julga criada pelo povo; a tese médio latinista segundo a qual, essa poesia teria se originado da literatura latina produzida durante a Idade Média e a tese litúrgica que a considera fruto da poesia litúrgico-cristã, elaborada na mesma época.” (ALGERI, s.d.)

Saliento que o período auge do Trovadorismo foi marcado pela influência religiosa exacerbada e o regime feudal, que por sua vez marcaram a Literatura Portuguesa por seus extremismos: o lirismo exagerado e mórbido contra o sentimento hipercrítico, às vezes agressivo e até ofensivo. Por essa razão, a poesia trovadoresca tem dois gêneros essenciais: o satírico e o lírico amoroso.

Por suas estreitas relações com a música e dança, as poesias próprias deste período eram chamadas de cantigas. Já que eram sempre acompanhadas de instrumentos de corda, como viola, alaúde, harpa, entre outros. A também presença de refrãos comprovam que a produção poética desta época, nada mais era que versos cantados. (*ibid.*) A existência de refrãos atesta não só a mescla entre música e poesia, mas a presença de uma plateia, que por sua vez, considerando o dado período, era, em sua maioria, constituída por analfabetos.

O início da Literatura de Cordel se dá quando os relatos contados pelos trovadores passaram a ser impressos em forma de folhetos, pendurados em barbantes ou cordões, -

chamados cordéis- e postos em exposição no lugar onde eram comercializados. Ali, segundo afirma Nelvi Malokowsky Algeri (s.d.):

“o vendedor, em geral o próprio autor, declama ou canta em voz alta, parte do texto para divulgar suas obras. Muitos poetas também fazem desafios, isto, disputa em versos rimados feitos de improviso em que demonstram incrível criatividade e talento. Alternadamente, inventam versos com os quais se auto elogiam ou satirizam o cantador rival.”

Nestes folhetos, a temática percorria o conto de histórias tradicionais e narrativas provindas da Grécia Antiga, da Europa Medieval, ou da simples memória e imaginação popular, que foi sendo preservada e transmitidas com o passar das gerações. Tais relatos eram chamados de romances de cavalaria, de amor, de crimes de guerras, viagens ou conquistas marítimas.

A poesia trovadoresca desembarcou no Brasil junto de nossos colonizadores, representados por militares, estudantes, intelectuais, literatos e grandes apreciadores de poesia. (*ibid.*) A literatura de cordel, filha da tradição do Romanceiro, se fixou no Nordeste do Brasil como resultado do saudosismo português aliado à semelhante condição da população local, também analfabeta em sua maioria.

Apesar dos primeiros cordéis brasileiros serem inspirados nas antigas novelas de cavalaria medievais, com o passar do tempo, assim como os trovadores que saíam divulgando suas cantigas de cidade em cidade, de castelo em castelo, os cantadores levavam seus versos por onde passavam, repetindo histórias e muitas vezes improvisando. Algeri afirma: é a literatura do povo para o povo.

"No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia da região. Fatores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal; o surgimento de manifestações messiânicas; o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos; as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais; as lutas de famílias que deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular." (BATISTA, 1997, p.74)

A literatura de cordel alcançou grande popularidade na sociedade nordestina da época, porque, ao contrário da alta literatura, os textos eram acessíveis não só para letrados,

mas também para semiletrados e analfabetos. Os poetas cordelistas, ao contar e cantar suas histórias em locais públicos, difundiam a literatura de cordel, ao passo que seus folhetos serviram também para alfabetizar a população.

Em meados do século XIX, tornou-se comum que grandes obras da literatura nacional e estrangeira fossem publicadas em folhetins nos jornais brasileiros. Entretanto, grande parte da população não tinha acesso a tais textos, pois era analfabeta ou não possuía familiaridade com a linguagem erudita utilizada pelos autores/tradutores.

Desta maneira, os poetas cordelistas do final do século XIX, que antes tinham como papel fundamental, criar suas próprias ironias, contos e provocações apenas baseando-se no dia-a-dia nordestino, agora (re)assumem mais um papel: o de ser ponte entre erudito e popular. Como afirma Idelette Santos (2000, p. 206): “O poeta, consciente de ser um intermediário cultural entre o mundo letrado e seu público popular, realiza um verdadeiro trabalho de adaptação e reelaboração, em particular no caso do romance.”

Ao escolher quais obras *traduzir*, os cordelistas não o faziam de forma aleatória, priorizavam sempre os romances, pois além de apresentarem uma forma extensa e pouco acessível ao público em geral, também apresentavam uma estrutura muito próxima aos chamados romances de cordel, que tinham como tema o amor e a luta.

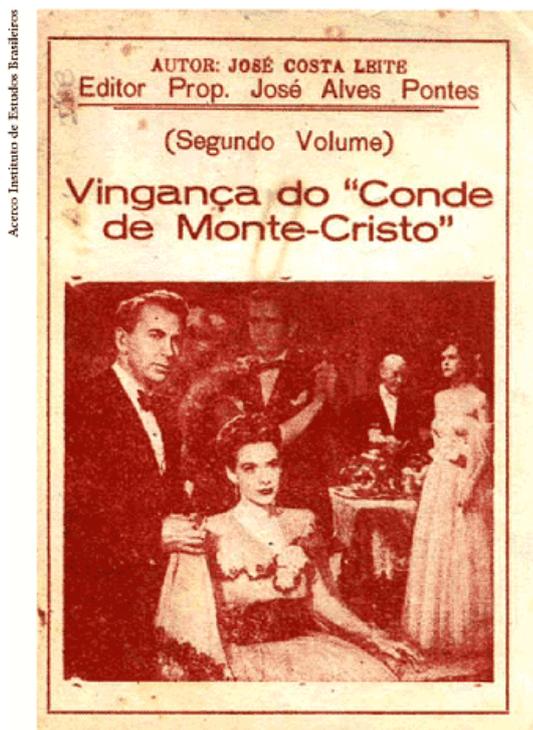
Esses temas podem ser repartidos em outros três subtemas: “mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados (devido a diferenças sociais ou religiosas ou a provações impostas pelo destino) e enfrentamentos entre poderosos e valentes. “(*ibid.*) Tais características podem ser encontradas em obras traduzidas em forma de cordel, como: A Escrava Isaura (Bernardo Guimarães); Ubirajara, Iracema e A Viúvinha (José de Alencar); Amor de Perdição (Camilo Castelo Branco); Paulo e Virgínia (Bernardin de Saint Pierre); Romeu e Julieta (William Shakespeare); e em O Conde de Monte Cristo (Alexandre Dumas).



Figura 1: A Espanhola Inglesa - Cervantes e Cordel de Manoel Monteiro
Fonte: Página de Jô Oliveira no site Pinterest

Para que uma história convencional se tornasse atrativa ao grande público, não era suficiente que o tema ou enredo fossem apenas satisfatórios, o texto também deveria ser transformado a fim de se tornar apto ao folheto. Transformar a prosa em verso, alterar ou inverter palavras para produzir a métrica ou rima desejada. Saliento que essa, aparentemente, simples transformação, possibilitava que a memorização dos versos fosse facilitada, assim cooperando para o seguimento das práticas orais, elemento característico nas comunidades do Nordeste.

Além do ritmo e métrica, outro fator de extrema importância é a adequação sintática e lexical do texto. Ou seja, para tornar o discurso mais enxuto e próximo da realidade do leitor/ouvinte, os trovadores optavam pela diminuição da adjetivação e a eleição de períodos mais curtos e simplificados, além de utilizar de palavras próprias do uso de seu público.



Fac-símile da capa de Vingança do "Conde de Monte-Cristo"

Figura 2: *Vingança do "Conde de Monte-Cristo"* de José Costa Leite

Fonte: Scielo

Outra característica das histórias de cordel é a simplificação de enredos e diminuição de personagens secundários. Como exemplo, temos a *tradução* feita por João Martins de Athayde do clássico *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. No texto fonte, uma das personagens principais é Danglars, responsável pela moral da história: a crítica à corrupção humana para conseguir poder e dinheiro. O poeta, porém, decide subtrair sua participação na história e concede prioridade à história de transição do herói bondoso e injustiçado em um ser amargurado e louco por vingança, para que por fim, tenha seu triunfo ao ver seus inimigos derrotados.

Para que o público seja envolvido no enredo, também é necessário que os personagens bons e maus estejam bem definidos. Salientando sempre o papel da heroína: uma mulher íntegra, caridosa, gentil, amável, bonita, virtuosa. Ao contrário das vilãs, que por sua vez são feias e enganadoras. Já o herói, é um homem destemido, leal, inteligente e justo, enquanto os vilões são cruéis, carrascos, poderosos e constantemente "ricos proprietários". Levando em consideração também, que, é de suma importância que ao final do cordel, personagens bons sejam felizes e os maus cumpram seu castigo.



Figura 3: *O Romance de um Sentenciado* de João Martins de Athayde

Fonte: Lira Nordestina

Um interessante atributo dos cordéis, é a utilização de narradores, que apresentam de forma mais detalhada as informações necessárias para a compreensão da história, deixando claro os desejos, intenções e ações dos personagens. O uso de narradores também remete às narrativas orais, onde esses, tem liberdade para fazer colocações, críticas, interrupções, etc. Deste modo, há uma maior aproximação da narrativa ao leitor.

Em suma, a transposição cultural refletida nos aspectos textuais do cordel, revela uma profunda aptidão por parte dos poetas cordelistas, uma vez que estes se dispuseram a passar pelo processo tradutório, enfrentando os desafios da língua, cultura, costumes e deficiências do público, visando o enriquecimento de sua gente mediante o conhecimento literário.

Encerro esse apêndice com a fala de Maria das Neves Batista, rara autora feminina de folhetos, que assinava com o heterônimo de Altino Alagoano, onde demonstra plena consciência de seu papel como tradutora, adaptadora, criadora e ressignificadora de histórias para o entretenimento de sua comunidade e seu favorecimento por meio da literatura:

"Você sabe que o romance é feito numa literatura alta. O povo não entende, mesmo lendo não entende, não compreende e nem vai perder tempo para ler o romance. Então eu transformei aquela literatura no linguajar do povo, no modo que o povo fala, que o povo entende. (...) *eu peguei o miolo*. A coisa mais, que me interessa. (...) O romance é o roteiro, agora aqui eu vou transferir toda essa história para o linguajar do povo e versar. (...). Eu não posso me afastar da linha do romance, eu posso criar, ajudar no mesmo sentido. (...). Então aqui neste romance *O Violino do Diabo ou o*

Valor da Honestidade, então, a lição que eu salientei neste romance, foi a honestidade da moça e do velho, entendeu? Que aquele homem fez toda a trapalhada, toda a trapaça para iludir esta moça. (...)"

"Para fazer o folheto, eu leio a parte, analiso e formo o verso dentro daquela parte. Não vou ler todo o livro, eu leio aquela parte, aí vou fazendo os versos aos poucos conforme a leitura. (...)"

"Muita coisa a gente tem que abandonar, a gente não pode pegar um romance e fazer ao pé da letra, tem que aproveitar o pensamento do escritor e transformar ao nosso pensamento, quer dizer, fazer aquilo de maneira que seja fiel: o histórico do escritor mais resumido" (MENDONÇA, 1993, p. 71, p. 72, p. 74)

Macunaíma: de Andrade e de Andrade

Segundo Alfredo Bosi (2004), o Movimento Modernista de Mario de Andrade se realiza mediante três discursos: o narrativo, que caminha desde o autobiográfico ao grupal; o histórico-genético, que situa o movimento na dimensão do primeiro pós-guerra e na vida brasileira; e o crítico, que apresenta o conceito do discurso estético.

O que causa estranhamento no modernismo brasileiro, porém, é que o próprio autor admite tê-lo baseado na Europa, entretanto, o movimento propõe justamente o afastamento de outras culturas, principalmente a europeia que tanto exercia influencia na sociedade brasileira da época.

“O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a inteligência nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela Revista do Brasil primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa.” (ANDRADE, 1942)

“O esforço e o orgulho de fazer o Modernismo uma coisa brasileira talvez tenha sido a grande novidade no final das contas.” (Oliveira, 2016)

Macunaíma, livro de 1928, é entendido por Oliveira (2016) como um manifesto dos principais preceitos modernistas. Ao analisarmos a obra, podemos ver que o herói se apropria de tudo o que não lhe pertence e incita que os outros também o façam, uma forma subjetiva de mostrar como o antropofagismo do Movimento Modernista funciona. É interessante notarmos

o episódio em que Macunaíma devora sua família, mais especificamente sua mãe. Novamente, de forma muito subjetiva, Mario de Andrade faz menção ao movimento antropofágico, ao fazer com que o herói se nutra de sua mãe, de sua terra-mãe, nutra-se de sua brasilidade.

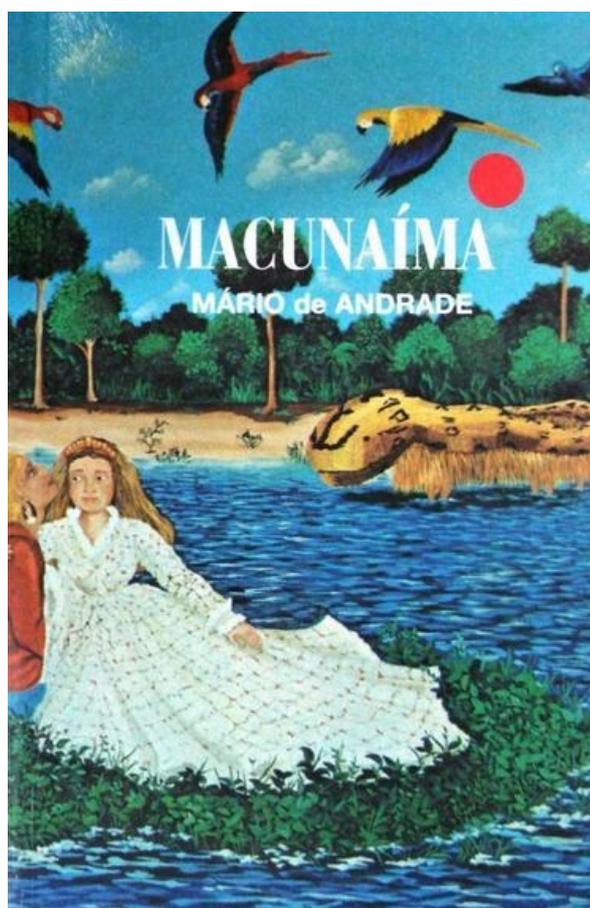


Figura 4: *Macunaíma* de Mario de Andrade

Fonte: Blog Deborando

Macunaíma, obra de Joaquim Pedro de Andrade para o cinema, mostra a despreensão do autor em manter-se fiel ao original. Afirimo inclusive, que tal façanha seria impossível, considerando os mínimos, porém, complexos detalhes da obra de Mario. Sabiamente, Joaquim Pedro preferiu fazer sua própria versão da história já tão conhecida, acrescentando informações que não apareciam na obra anterior, mas agora vestindo-a com o tropicalismo da época e da amarga intervenção militar da década de 60.

A obra filmica, criada pouco depois da instituição do Cinema Novo, chega às telas carregada de aspectos culturais do Brasil dos anos 60. Naquele momento, a crescente

urbanização e o desenvolvimento dos meios de comunicação são retratados no filme como uma das formas de antropofagia do herói, sendo engolido pelas máquinas. Apesar dos diferentes momentos, o ponto de encontro se dá quando entendemos que os dois movimentos surgiram da necessidade de oposição aos códigos dominantes, da visão colonizada, idealizada e distante da realidade brasileira.

Ao considerar o contexto histórico do Brasil de Joaquim, Macunaíma perde parte de suas características antropofágicas e é engolido pelo próprio Brasil. Façanha comum entre muitos brasileiros da época graças ao milagre econômico. O ato de ser tragado é estreitamente ligado às relações de trabalho, sociais e econômicas. Resumidamente, Joaquim Pedro afirma que sua versão de Macunaíma trata sobre consumo. (HOLLANDA, 1978)

Joaquim Pedro, ao assumir o papel de ressignificador de Macunaíma dos anos 20, adota aspectos que não existem no livro. Como exemplo temos a questão racial. Nosso herói transforma-se de homem negro a homem branco, e antes dessa mudança, suas relações e atos não prosperam, seja em sua vida sexual ou na vida na cidade. Além de questões de enredo, Joaquim Pedro de Andrade, munido dos aparatos visuais concedidos pelo cinema, ao produzir sua tradução intersemiótica, acrescenta o excesso de movimentos e cores, principalmente, ao dar ao herói as cores de nossa bandeira, apesar do visual não remeter à cultura nacional, pelo contrário, Macunaíma, como mostra a imagem abaixo, assemelha-se ao ideal americano da época.



Figura 5: Cena do filme Macunaíma (1969)

Fonte: Folha

Em resumo, as duas obras, apesar do fio condutor que as conecta e do mesmo título, são obras distintas, que obedecendo aos padrões intersemióticos de seus formatos e às ideologias pertencentes a seus determinados movimentos, mostram a crítica mediante a sátira, do que é o brasileiro. Retratado como um herói preguiçoso e sem objetivos, agarra-se à pequenas aventuras para dar sentido à sua própria jornada.



Figura 6: Cena do filme Macunaíma (1969)

Fonte: Blog Cinensaio

Monteiro Lobato: o reconhecimento do nacional

Em 1918, o fim da Primeira Guerra Mundial marcava o início da comoção dos pensadores da época ao voltarem suas reflexões e olhares para os problemas nacionais, discutindo sobre política, economia e cultura locais. Acompanhando o fluxo, a literatura brasileira, tão influenciada pelos modos europeus, agora se transforma em uma literatura de cunho nacionalista onde a presença do negro, do índio e de nossas belezas pode ser notada.

Monteiro Lobato foi um homem de muitos títulos: escritor, editor, tradutor, fazendeiro e empresário. Tais vivências e conhecimentos ficaram impressos em suas obras de maneira um tanto ambíguas, uma vez que, apesar de enaltecer a cultura local e seus regionalismos, utilizando de figuras conhecidas do povo pobre e da terra, também fazia constantes referências eruditas em seus textos. Acredito que esse ponto seja a peça chave para o enorme sucesso de Lobato: poder passear entre as graças do povo que admirava e compreendia sua obra e o alto escalão dos intelectuais brasileiros.

Apesar de sua longa produção de textos próprios, onde os valores nacionalistas eram claramente notados, como a criação do Jeca Tatu, que mudou o imaginário brasileiro sobre o sujeito jeca, franzino e interiorano, focaremos nas traduções infanto-juvenis de Lobato, onde o mesmo, inflado de ideais nacionalistas, utiliza de artimanhas linguísticas para que a cultura nacional seja enaltecida.

Voltando aos preceitos de estrangeirização e domesticação da tradução propostos por Venuti, Ana Lúcia Abreu (2010) dá a definição de domesticação como um meio facilitador da leitura, onde se eliminam os elementos que possam prejudicar o entendimento, e para isso, reduz-se o texto estrangeiro em detrimento dos valores culturais da língua-alvo. Já a estrangeirização, segundo Campos (2009, p. 70), “privilegia o contexto fonte, ou seja, o leitor é levado até o texto pela manutenção de características linguístico-culturais do texto-fonte.”

Ao mencionarmos Monteiro Lobato, é de amplo conhecimento a sua produção de contos infantis, porém, pouco se sabe sobre seu importante trabalho como tradutor. Obras de Albert Einstein, George Gamow, Edgar Rice Burroughs e Eleanor Porter foram traduzidas por ele, assim como grandes clássicos como *Dom Quixote*, *Alice no País das Maravilhas* e contos dos irmãos Grimm.

Escolho por analisar brevemente o clássico infanto-juvenil *Pollyanna*, que conta a história de uma menina que após a morte de seu pai, vai morar com sua tia, uma mulher rica, porém muito severa, e lá, apesar das dificuldades, a criança apresenta um comportamento sempre otimista e positivo frente a qualquer situação. A história é baseada em preceitos bíblicos de amor e mansidão.

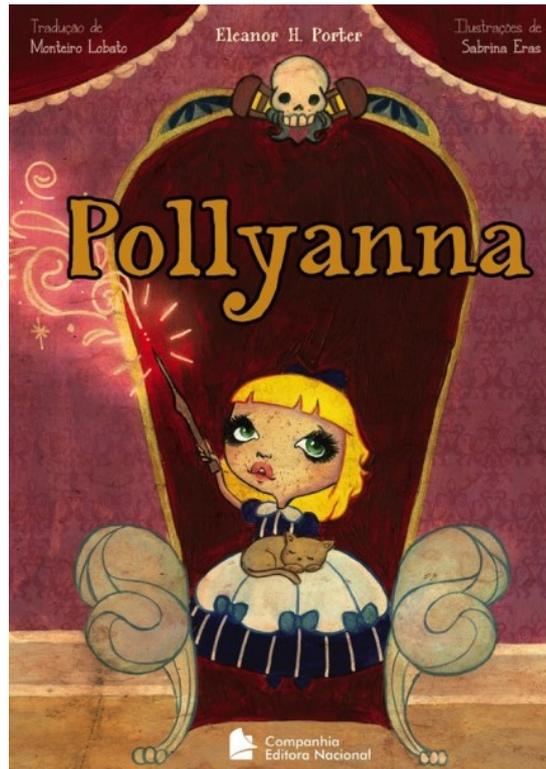


Figura 7: *Pollyanna* de Eleanor Porter e tradução de Monteiro Lobato

Fonte: Livraria Saraiva

Martinez (2008) analisa a tradução de Lobato da seguinte forma: “Lobato assumia a postura antropofágica dos modernistas em relação à sua estratégia tradutória: a de apropriar-se do original estrangeiro e adaptá-lo à realidade e às necessidades do público brasileiro”. Em comparação à tradução do mesmo título traduzido por Paulo Silveira (1999), a preocupação de Lobato com os aspectos nacionais é clara.

“A menina lobatiana faz festas e se surpreende com os cachinhos negros da tia. Por isso, pede acirradamente para penteá-la, corre ao quarto e fica esperando a tia. Lobato emprega dois termos nesta passagem que denunciam o ambiente brasileiro criado por ele para a tradução de *Pollyanna*. O termo ‘diabrete’ e ‘minha alma’ traduzem o emprego de termos de uma época em que Lobato preocupava-se em ser nacionalista e isto tende a marcar a personagem, algo que não notamos em Paulo Silveira. (MÁXIMO, 2004: p. 49)

Ao justificar alguns aspectos da tradução de Lobato, Abreu (2010), compreendia que Monteiro não se prendia a detalhes e muitas vezes não via necessidade de dar certas informações de imediato, fazia quando sentia a necessidade para que a leitura fosse mais fluída. Lobato também utiliza de muitos diminutivos e jargões que não estão presentes na obra

original, fazendo uso de uma linguagem mais coloquial, comum entre o público alvo de suas traduções.

Alguns erros são apontados como equívocos na tradução de certas palavras como os dias da semana, ou adjetivos que são utilizados de forma antônima ao original dando sentido errado à obra. Quanto à cultura, Monteiro Lobato se esforça em dar um sentido mais brasileiro à obra utilizando de termos costumeiramente utilizados no país naquele período afim de fortalecer o Brasil nacionalista. Esses traços também se notam em suas outras produções, como na mais famosa delas, O Sítio do Pica Pau Amarelo, publicada em 23 volumes entre 1920 e 1947, onde é clara a influência das histórias orais brasileiras, como a lenda do Saci, da Iara e da Cuca.

Considerações Finais

Neste ensaio, acredito que pude brevemente explicitar minhas visões sobre o que considero uma tradução, não havendo distinções com o ato de adaptar. Assim como Joel Cardoso (2013) afirma, ambos são equanimemente importantes para o mundo das artes e da linguística, não havendo perdas, mas sim, contribuições.

Nos exemplos citados, percebo não só apenas versões, traduções ou adaptações, mas sim, vejo que o ato de traduzir, combinado ao talento de pessoas engajadas com seus próprios ideais, foram capazes de marcar positivamente a história de nosso Brasil. E baseada nessas ricas obras, acredito que tais contribuições nas áreas da linguística, política, das artes e da história, não seriam capazes sem a ousadia de romper as barreiras do canônico.

REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

- CHOMSKY, Noam. **Linguagem e mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas**. Editora Universidade de Brasília, 1998.
- PINKER, Steven. **O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem**. Martins Fontes, 2002.
- CARDOSO, Joel. "Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos." **Literatura em Debate** 5.8 (2013): 01-15.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira, Amir Brito CADÔR. "A tradução intersemiótica e o conceito de Equivalência." IV Congresso da ABRALIC, Literatura e Diferença. 1994.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. **Lingüística e comunicação**, v. 16, 1969.
- VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. Trad. Carolina Alfaro. **PaLavra** 3, p. 111-134, 1995. Tradução de The Translator's Invisibility. **Criticism**, Wayne State UP, v. XXVIII, n. 2, p. 179-212, Spring 1986.
- VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. (1958). A methodology for translation. In: VENUTI, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. 2. ed. New York: Routledge, 2004, p. 84-93.
- MERINO, Raquel. Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos. In: CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.). **La traducción en los medios audiovisuales**. Castelló: Universitat Jaume, 2001, p. 231-238.
- NIDA, Eugene. Principles of correspondence (1964). **The translation studies reader**, v. 3, p. 141-155, 2000.
- GARNEAU, Michel. **Macbeth de William Shakespeare**. Vlb, 1978.
- FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à adaptação de Garneau. **Tradterm**, v. 22, p. 15-30, 2013.
- ALGERI, Nelvi Malokowsky; SIBIN, Elizabete Arcalá Orientadora. A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea. 2011.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. São Paulo: Fundação José Augusto, 1997
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares. 2000.
- MENDONÇA, Maristela Barbosa. **Uma voz feminina no mundo do folheto**. Brasília: Thesaurus, 1993.
- DE ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Editorial CSIC-CSIC Press, 1988.
- ABREU, Ana Lúcia Segadas Vianna. Pollyana: domesticação e estrangeirização na tradução de Monteiro Lobato. UFF. **Cadernos do CNLF**, v. 14, n. 2.

MARTINEZ, Sabrina. Monteiro Lobato: tradutor ou adaptador. **Tradução em Revista (Online)**, v. 4, p. 1-17, 2007.

MAXIMO, Gustavo et al. Duas personagens em uma Emilia nas traduções de Monterio Lobato. 2004.

BOSI, Alfredo. **O Movimento Modernista, de Mario de Andrade**. Revista Literatura e Sociedade, número 7, de 2004: p. 296-301.

OLIVEIRA, Silvana. O manifesto Macunaíma (1928) e o texto o movimento modernista (1942), de Mario de Andrade. XV **ABRALIC**. 2016. p. 3886-3893.

ANDRADE, Mario de. **O movimento modernista**. 1942.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Macunaíma: da literatura ao cinema. **Rio de Janeiro: EMBRAFILME**, 1978.