



UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE LETRAS

***O Primado do Imaginário
na Tradução da Literatura Juvenil***

ou

***O "Estrangeiro" como fonte de aprendizagem
e construção do Eu***

Maria Olinda Vieira da Silva Reis

2010



UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE LETRAS

***O Primado do Imaginário
na Tradução da Literatura Juvenil***

ou

***O "Estrangeiro" como fonte de aprendizagem
e construção do Eu***

Dissertação de Mestrado em Tradução, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Prof. Doutor João Domingues.

Maria Olinda Vieira da Silva Reis

2010

*Aos meus pais,
ao Tino, ao Duarte e à Inês*

Agradecimentos

Ao Doutor João Domingues que me apontou o caminho do mundo fascinante da tradução da literatura juvenil;

À minha colega, Inês P. Coutinho, que me abriu as portas da sua ampla biblioteca de família e partilhou comigo as suas impressões de leitora crítica de *Harry Potter*;

À Dra. Isabel Nunes que teve a amabilidade de me receber para trocar algumas impressões sobre os incontáveis e, por vezes, incontornáveis problemas que rodearam a tradução e coordenação da saga *Harry Potter*;

Às minhas amigas Célia Lopes e Fernanda Martins, incansáveis companheiras de percurso académico e profissional;

Às minhas irmãs, pelo seu carinho e apoio quando mais necessitei.

Palavras-chave

abertura ao «Outro»; censura; cultura; distância cultural; identidade; imaginário; legibilidade; literatura infantil; literatura juvenil; modelos dissimilatórios; modelos assimilatórios; perfis de leitor; processo de referenciação; processos de tradução.

Resumo

Traduzir a literatura infanto-juvenil pode levar o tradutor a recorrer a metodologias diferenciadas, em função do público a que se destina. Se as práticas assimilatórias parecem adequar-se ao público infantil, já a tradução de obras destinadas aos adolescentes e jovens deverá potenciar estratégias de pendor dissimilatório, uma forma de contribuir para o alargamento e enriquecimento do imaginário desses jovens leitores, mais aptos para compreender e integrar o «Estrangeiro».

Mots-clé

Ouverture à l'«Autre»; censure; culture ; distance culturelle; identité; imaginaire; lisibilité; littérature enfantine; littérature jeunesse; modèles dissimilaires; modèles assimilatoires; profils de lecteurs; processus de référenciation; procédés de traduction.

Résumé

Traduire la littérature pour les enfants et pour la jeunesse peut amener le traducteur à recourir à des méthodes différenciées, selon le public auquel elle s'adresse. Si les pratiques assimilatoires semblent plus appropriées aux enfants, par contre, la traduction de livres adressés aux jeunes adolescents devra privilégier des stratégies dissimilaires, ce qui permettra de contribuer à l'élargissement et à l'enrichissement de l'imaginaire des jeunes lecteurs, plus aptes à comprendre et à intégrer l'«Étranger».

Keywords

opening to the 'Other'; censorship; culture; cultural distance; identity; imaginary; clarity; children's literature; youth literature; dissimilation models; assimilation models; reader profiles; referenciation process; translation processes.

Summary

Translating children's literature can lead the translator to use different methodologies, depending on the intended audience. If assimilation practices seem to fit the child audience, it appears that the translation of books for teenagers and young people should enhance dissimilation strategies, in a way to help broaden and nourish the imaginary of young readers, more able to understand and integrate the «strangeness».

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO E CULTURA – PERSPECTIVAS TEÓRICAS E PRÁTICAS	5
1.1. Entre a teoria e a prática da tradução	5
1.1.1. Os modelos assimilatórios.....	11
1.1.2. Os modelos dissimilatórios.....	14
1.1.3. Práticas tradutivas conciliadoras.....	17
1.2. A «tradução» da cultura	19
1.2.1. A distância cultural como “medida”.....	21
1.2.2. Processos de transferência cultural.....	26
CAPÍTULO 2 – TRADUZIR A LITERATURA INFANTO-JUVENIL	33
2.1. Especificidades da literatura infanto-juvenil	34
2.1.1. Exigências e reconhecimento de um gênero	34
2.1.2. Um universo pouco homogêneo	36
2.2. Como o autor e o tradutor impõem a sua visão do mundo	38
2.2.1. Autoridade e Censura.....	38
2.2.2. O critério de legibilidade.....	43
2.3. Os jovens leitores em face do desconhecido	46
2.3.1. Os componentes de uma leitura de sucesso.....	46
2.3.2. A referenciação ao mundo do texto	50
2.4. O contributo da tradução na formação do imaginário do leitor	55
2.4.1. A construção do imaginário	55
2.4.2. Formar e «educar» o imaginário.....	57
2.5. Traduzir para diferentes leitores	59
2.5.1. Diferentes perfis de leitor	59
2.5.2. Modelos tradutivos diferenciados na tradução infanto-juvenil.....	61
2.5.2.1. <i>O caso das sagas infanto-juvenis</i>	66

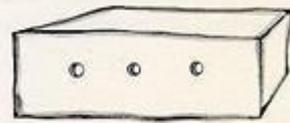
CAPÍTULO 3 – ESTUDO DE CASO	69
3.1. O corpus	71
3.1.1. Orientações e critérios de escolha	71
3.1.2. Análise dos factores textuais externos e internos.....	73
3.1.2.1. <i>Os autores e a sua obra</i>	73
3.1.2.2. <i>Os leitores</i>	77
3.2. A “cultura” no TP	85
3.2.1. As marcas culturais explícitas.....	87
3.2.2. As marcas culturais implícitas.....	90
3.3. A intermediação cultural	93
3.3.1. Análise da distância cultural entre o TP e o TC.....	93
3.3.2. Tipos de intervenção do tradutor.....	98
3.3.2.1. <i>O empréstimo</i>	98
3.3.2.2. <i>O decalque</i>	99
3.3.2.3. <i>A explicitação</i>	100
3.3.2.4. <i>A adaptação</i>	102
3.3.2.5. <i>A equivalência</i>	103
3.4. Considerações finais	104
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
ANEXOS	117

«Et il me répéta alors, tout doucement, comme une chose très sérieuse :

- S'il vous plaît... dessine-moi un mouton....

Quand le mystère est trop impressionnant, on n'ose pas désobéir. [...]

Alors, faute de patience, comme j'avais hâte de commencer le démontage de mon monteur, je griffonnai ce dessin-ci.



Et je lançai:

- Ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans.

Mais je fus bien surpris de voir s'illuminer le visage de mon jeune juge:

- C'est tout à fait comme ça que je le voulais! Crois-tu qu'il faille beaucoup d'herbe à ce mouton ?»

INTRODUÇÃO

Aos olhos do Príncipezinho, uma simples caixa com três orifícios pode abrigar a ovelha que ele queria. Esta personagem, que fez de *Le petit prince* um dos livros mais lidos e mais traduzidos de sempre, pertence ao imaginário de toda a criança e adulto que leu o livro que Saint-Exupéry dedicou ao seu amigo Léon Werth, «*quand il était petit garçon*». A imagem sugestiva, com a qual abro esta introdução, permite “traduzir” a ideia-chave que se encontra no título e subtítulo deste trabalho e, ao mesmo tempo, problematizar algumas especificidades que a literatura infanto-juvenil e a sua tradução encerram.

A mensagem implícita no excerto citado vai ao encontro do conhecido aforismo do autor, explicitado no diálogo entre a raposa e o Príncipezinho: «*On ne voit bien qu’avec le cœur, l’important est invisible pour les yeux*». O teor desta mensagem reenvia para uma imagética mental que, no âmbito desta reflexão, faz todo o sentido. Sublinho aqui a importância do papel da imaginação na criança e no adolescente, assim como da sua capacidade de criação e interpretação de imagens e signos que o ajudam a apreender e a compreender o mundo e os outros. No nosso mundo mediatizado, no qual a criança é metralhada com imagens fabricadas e padronizadas em catadupa, o espaço para a imaginação é francamente exíguo. Uma das formas de contrariar esta tendência é o incentivo à leitura que, por se tratar de um processo complexo que envolve mecanismos psíquicos e cognitivos, obriga a criança a criar as suas próprias imagens, os seus próprios símbolos, tornando-a mais autónoma e permitindo-lhe construir o seu atlas do conhecimento, de si e dos outros. Neste contexto, a leitura de livros traduzidos, com origem noutras culturas e noutras civilizações, desempenha um papel formador não negligenciável, já que obriga a criança e o jovem a atravessar fronteiras, a conviver de perto com o Outro, com o Diferente. O tradutor, a par com os educadores, professores, editores e pais/encarregados de educação, vê-se assim revestido de uma missão educativa que acresce a uma outra, não menos importante: a de mediador cultural. Ambas representam desafios assinaláveis para todo o tradutor que se dedica à tradução de literatura infanto-juvenil.

É em torno destas duas “missões” que se articula esta reflexão, levada a cabo no âmbito do Mestrado em Tradução, e intitulada «O Primado do Imaginário na Literatura Juvenil» ou O “Estrangeiro” como fonte de aprendizagem e construção do Eu».

O título desta dissertação apresenta inequivocamente o «imaginário» como uma pedra angular da tradução da literatura juvenil. Esse mesmo imaginário que se alimenta de imagens, signos e símbolos de natureza variada, e que encontrará nos livros traduzidos um estímulo para a sua abertura e expansão. A importância destas fontes para a compreensão das sociedades e das culturas humanas tem sido sublinhada por alguns teóricos e investigadores que, opondo-se aos fundamentos da razão e da ciência como única via para o conhecimento, desenvolveram e sistematizaram uma teoria que integra fenómenos de pendor mais subjectivo. Destacam-se os trabalhos do sociólogo francês Gilbert Durand, fundador da ciência do imaginário, que desde cedo se apoiou nas teorias de Jung para demonstrar que ciência e subjectividade não são abordagens antagónicas, podendo complementar-se para melhor aceder ao conhecimento. Falar do imaginário em literatura juvenil, como repositório das imagens mentais, obriga a equacionar duas vertentes: o imaginário como processo e como produto inconsciente. Para o aperfeiçoamento de um e o alargamento do outro pode contribuir o tradutor: relativamente ao primeiro, obrigando o jovem leitor a recorrer a imagens armazenadas na sua mente, de modo a inferir e deduzir referências desconhecidas e, para o segundo, pondo à sua disposição novas imagens de outras realidades, que a literatura é capaz de potenciar. Desenvolver e alargar o imaginário do jovem leitor poderão ser os objectivos de uma metodologia de tradução, para a qual importa preservar o «Outro» para melhor o conhecer e compreender, sobretudo nos tempos actuais em que o «mundo» nunca esteve tão próximo de nós. O papel do tradutor será o de (entre)abrir a porta desse desconhecido.

A fazer jus ao elevado número de estudos sobre tradução de literatura infanto-juvenil e ao crescente interesse por parte das instituições nacionais e internacionais com apoios de vária ordem, a tradução infanto-juvenil tem vindo a ganhar contornos que lhe merecem toda a atenção. As razões desta actividade em plena efervescência estão directamente relacionadas com o incremento da produção de literatura infanto-juvenil e com o fenómeno da internacionalização dos bens culturais, associado à corrente globalizante que alastra pelo planeta, desde os finais do século XX.

A escolha do tema da tradução da literatura infanto-juvenil vai assim ao encontro da reflexão emergente sobre a sua problemática, designadamente sobre o que se traduz, como se traduz, porque se traduz e para quem se traduz. No entanto, e devido à complexidade e abrangência da temática, tornou-se necessário delimitar o estudo, restringindo a análise às marcas portadoras de indícios culturais. A defesa pela preservação destas marcas, no intuito de obrigar o jovem leitor a ser confrontado com o «diferente» e o «Estrangeiro», constitui a linha mestra deste trabalho, ao longo do qual se procurará evidenciar os benefícios de tal metodologia na formação da sua personalidade e ampliação dos seus conhecimentos enciclopédicos.

Considerarei importante fazer um enquadramento teórico da concepção dualista - preservação ou aculturação dos traços próprios de uma cultura -, que marcou, durante séculos, a reflexão sobre a tradução. O primeiro capítulo incidirá sobre as causas e os efeitos que as diferentes abordagens tradutivas tiveram, e têm, nas sociedades humanas. Esta reflexão não poderia ficar concluída sem algumas abordagens tradutivas que propõem a adopção de estratégias conciliadoras, diluindo assim o antagonismo que caracterizou o estudo da tradução ao longo dos tempos. Esta abordagem parece ser, como se verá, predominante no processo de tradução de literatura juvenil.

Pelo facto de se poder estabelecer um paralelismo entre o processo de autoria do texto de partida e o processo de tradução (uma realidade enfatizada por diversos tradutólogos, investigadores e também tradutores), considerou-se importante analisar alguns dos factores que caracterizam a escrita de livros destinados a crianças e jovens. Esta análise, levada a cabo ao longo do segundo capítulo, permitiu identificar algumas das estratégias dos autores que poderão legitimar e fundamentar as opções do tradutor. Na verdade, se o escritor recorre a estratégias diferenciadas – refiro-me tanto ao sistema linguístico, como ao sistema cultural - em função do perfil do seu público (idade, grau de maturidade afectiva e intelectual, etc...), não se encontram razões para que o tradutor tenha que proceder de forma homogénea diante de públicos diferentes. Veremos, neste capítulo, como pode revelar-se pertinente uma diferenciação metodológica do processo de tradução (à semelhança do que já ocorre no processo de escrita). Por outro lado, tornou-se igualmente imprescindível reflectir sobre o perfil psico-social e cognitivo do leitor, bem como sobre o seu papel em face do «desconhecido». Pareceu-me relevante aprofundar os mecanismos afectivos e intelectuais, mobilizados durante as diversas fases do leitor-tipo, assim como as competências convocadas para colmatar eventuais «espaços em branco». Veremos,

ainda, como uma excessiva explicitação, por parte do tradutor, poderá comprometer o prazer inerente a uma leitura bem sucedida, e contribuir, ainda, para a atrofia do imaginário do leitor, nomeadamente para os adolescentes e jovens, para quem o «mistério» e o exotismo são fontes de atracção consideráveis.

Para o estudo de caso, que constitui o terceiro capítulo, escolhi um *corpus* reduzido, de quatro obras francófonas, não traduzidas em Portugal. Este critério foi determinante, uma vez que se pretendia fazer o levantamento, a classificação e a sistematização das marcas culturais, sem ser movida por preocupações comparativistas ou outras de teor mais crítico (que ocorrem inevitavelmente quando existe uma tradução já disponível). O objectivo da análise, que integrou alguns dos princípios enunciados ao longo dos dois primeiros capítulos, foi mostrar até que ponto se pode recorrer ao método global de tradução dissimilatória na literatura juvenil.

CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO E CULTURA – PERSPECTIVAS TEÓRICAS E PRÁTICAS

Si la traduction fait perdre à l'objet son identité, elle ne l'aura pas traduit, mais détruit.

RICHARD, J.-P., *Traduire l'ignorance culturelle*

1.1. Entre a teoria e a prática da tradução

Para abordar a questão da tradução da literatura infanto-juvenil, considero essencial começar por definir dois conceitos fundamentais em torno dos quais se articula este trabalho: «tradução» e «cultura». Importa definir o âmbito de cada um deles, já que não é raro estarem ambos no centro do debate, quer no plano da teoria propriamente dita, quer no domínio dos estudos baseados na prática tradutiva.

Confinada durante largos anos a discussões pouco profícuas sobre a sua definição e alcance, a «tradução» tem vindo a emancipar-se, afastando-se das imprecisões e limitações que a caracterizavam, para ganhar contornos mais nítidos e alcançar um estatuto científico e académico. Ressalta, desta perspectiva diacrónica, uma atitude que durante largos anos reduziu a tradução a uma mera equivalência formal, justificada em parte pela abordagem comparativista dos textos de partida (TP) e dos textos de chegada (TC)¹, deixando de fora outros parâmetros importantes que, com o tempo, foram sendo resgatados. Estamos longe das querelas que alimentaram durante quase dois milénios a crítica da tradução e os esboços teóricos que lhe estiveram associados. Actualmente, já ninguém ousa falar de «traição» por parte do tradutor, sendo quase consensual a existência de inúmeros factores internos e/ou externos que podem legitimar as escolhas do tradutor. Esta evolução é explicada, em parte, pelo aparecimento do paradigma funcionalista que, apoiado nos estudos de Vermeer (1978) e da sua *Skopostheory*, revestiu a «tradução» de uma nova dimensão. Com efeito, ao aplicar os fundamentos desta teoria à tradução, os seguidores do modelo funcionalista, C. Nord entre outros, insistiram, ao longo dos seus trabalhos publicados, na ideia de que

¹ Na bibliografia consultada são comumente utilizadas as siglas TS (texte source) e TC (texte cible) e ST (source text) e TT (target text), na língua francesa e na língua inglesa respectivamente. Ao longo deste trabalho, recorri às siglas equivalentes TP (texto de partida) e TC (texto de chegada) para favorecer a fluência da leitura, sempre que se alude aos referidos conceitos.

o tradutor deve subjugar as suas escolhas à funcionalidade determinada pela finalidade do TP ou do TC (NORD, 2006) .

Outros pensadores, das mais variadas áreas do saber, podem igualmente ser apontados como os grandes responsáveis pelo aprofundamento da problemática da «tradução». Destaco aqui o filósofo francês P. Ricoeur, que apresenta duas noções de tradução: «*Deux voies d'accès s'offrent au problème posé par l'acte de traduire: soit prendre le terme de "traduction" au sens strict de transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre, soit le prendre au sens large, comme synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique*»². Deixaremos de lado o sentido lato de «tradução», que muito se aproxima do conceito preconizado por G. Steiner, para quem todo o processo de compreensão, seja intralinguístico ou interlinguístico, é um acto de tradução, conforme ele mesmo elucida no prefácio que acompanha a 2ª edição de *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*: «*Comprendre, c'est déchiffrer. Entendre une signification, c'est traduire.*» (STEINER, 1998, p. 17). Para a reflexão em curso, só a primeira definição interessa. O conceito de «tradução», no seu sentido restrito, é aqui relevante, uma vez que, ao equacionar a tradução como um processo de transferência, abre novos campos de acção, tanto para o tradutor como para o investigador. Tradicionalmente encarada como produto e único objecto de análise, a «tradução» passa a integrar competências processuais, baseadas na reflexão e na experiência do tradutor e investigador. O conceito tradicional foi assim ampliado e, ao apoderar-se de uma dimensão mais dinâmica, fez emergir um novo ramo de conhecimento, comumente designado *Tradutologia*.

Esta visão mais empirista e mais pragmática da tradução é defendida por A. Berman³ que afirma que «*La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re) saisir dans la réflexion*» e define a tradutologia como «*la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience*» (BERMAN, 1985 , pp. 16-17) . Para este autor, o acto de traduzir aproxima-se do acto de «filosofar». É através do pensamento que o tradutor pode legitimar as suas escolhas e, embora não ensine a tradução, como refere o próprio autor, a tradutologia «*développe de manière transmissible*

² RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 21, citada em (RAGUET, 2007, p. 39).

³ O artigo «*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*» foi publicado em Portugal, em 1997, pelas Edições Colibri, numa versão traduzida coordenada por Guilhermina Jorge. Faz parte de uma colectânea de textos com o título *Tradutor Dilacerado : reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução* (JORGE, 1997).

(conceptuelle) l'expérience qu'est la traduction dans son essence plurielle⁴» (BERMAN, 1985, pp. 22-23). Esta atitude reflexiva, que se estende a todos os que se encontram no «espaço da tradução», permite que a tradução beneficie do conhecimento e aprofundamento de várias disciplinas, cujo objecto de estudo se intersecciona com o da tradução, a saber a filosofia, a literatura, a linguística, a psicanálise, a informática, a sociologia e a antropologia, entre outras.

Ao penetrarem no domínio da tradução, todas estas disciplinas científicas permitiram clarificar algumas limitações da «tradução», no entanto, à medida que esta foi alcançando um estatuto de matéria multidisciplinar, também se intensifica a sua complexificação. Esta característica parece justificar a impossibilidade da criação de uma única teoria, porquanto existem tantas abordagens quanto as disciplinas envolvidas⁵.

Para abordar a problemática da cultura na tradução (tema central do nosso trabalho), a ciência que merece ser evidenciada é a antropologia, pois permitiu que fosse lançado um novo olhar sobre a «tradução» da cultura e dos fenómenos culturais, relativizando, ainda que não as erradicando, algumas dicotomias existentes entre os modelos tradutivos. Como provam os inúmeros estudos e reflexões sobre o acto de traduzir a cultura, publicados desde as duas últimas décadas, continua a haver dois campos opostos entre os que consideram que a cultura do TP deve ser preservada no TC a todo o custo e os que propõem algumas concessões aos modelos sugeridos. Deixo para mais adiante a análise destas posições mais ou menos estremadas para me debruçar agora sobre o conceito de «cultura» que me propus apresentar, e que alarga o âmbito da tradução sobre o prisma intercultural, com o aparecimento do paradigma cultural. P. Bensimon refere-se deste modo à essência da tradução: «*Depuis les temps anciens, la traduction est un des moyens essentiels de la communication interculturelle, et l'un des modes majeurs du croisement des cultures*» (BENSIMON, 1998, p. 10). Este alargamento à componente cultural tem origem no próprio fenómeno de tradução -

⁴ O sublinhado corresponde a itálico no original.

⁵ Tanto George Steiner como Antoine Berman acreditam que não é possível existir uma única teoria da tradução. O primeiro sugere o termo de «hermenêutica ou «*Intelligence de la compréhension*», argumentando que «*Dans les disciplines de l'intuition et des réponses stimulées de la sensibilité, dans l'art de l'appréhension et de la responsabilité qui constituent les humanités, il n'est point de paradigme ou d'école du jugement qui annulent les autres*» O autor chega mesmo a comparar a tradução à matemática: «*Tout comme les mathématiques, la traduction admet des solutions mais pas de méthode systématique de solutions*» (STEINER, 1998, pp. 20, 21, 401 e 533); o segundo, propõe o ramo da tradutologia que, por integrar a experiência e a reflexão, dois conceitos centrais do pensamento moderno, não é uma ciência exacta e objectiva: «*[...] l'ambition de la traductologie, si elle n'est pas d'échafauder une théorie générale de la traduction (au contraire, elle démontrerait qu'une telle théorie ne peut exister, puisque l'espace de la traduction est babélien, c'est-à-dire récuse toute totalisation), est malgré tout de méditer sur la totalité des «formes» existantes de la traduction*» (BERMAN, 1985, pp. 19-20)

sendo esta entendida como acto de comunicação entre dois povos com língua e cultura diferentes - e assinala o grau de maturidade alcançado pela «tradução». Mas vejamos o que se deve entender por cultura.

A definição proposta pelos estudos antropológicos é, por certo, a que melhor serve os propósitos deste trabalho. O termo «cultura» aí definido, entendido no sentido lato, é retomado por J. Sévry no artigo publicado na revista *Palimpsestes* (número 11), intitulada «Traduire la culture»: «*C'est tout un système de représentations du monde, une relation instaurée entre l'homme, la nature, le cosmos, l'ici et maintenant et l'au-delà, c'est-à-dire le sacré, qui s'est mise en place au gré de l'histoire*» (SÉVRY, 1998, p. 135). Logo se depreende, à luz desta definição, que toda a actividade humana passa a adquirir um significado cultural. Esta constatação não simplifica o trabalho do tradutor que terá de integrar a componente cultural nas estratégias que motivarem as suas escolhas, com todos os constrangimentos agravados pela distância espacial e temporal entre o TP e o TC. Os obstáculos até podem ser incontáveis. Muitos deles foram invocados para justificar o conceito de impossibilidade da tradução, este relacionado com um outro igualmente castrador: o conceito de intraduzibilidade. Os fundamentos que costumam apoiar estas posições são conhecidos: por um lado, língua e cultura são as faces de uma mesma moeda e, por outro, as línguas não recortam a realidade da mesma forma. No entanto, admitir a validade destes argumentos equivale a negar o próprio acto de tradução⁶.

A reflexão acerca da tradução dos fenómenos culturais é relativamente recente, e o papel estratégico da tradução na promoção do diálogo intercultural, amplamente enfatizado nas sociedades europeias contemporâneas, tem ajudado a aprofundá-la. Objectivamente referenciada como uma das principais metas da construção europeia, a comunicação intercultural assenta, por um lado, na preservação das línguas nacionais, e, por outro, na tradução que promove o acesso dos cidadãos europeus às ideias, ao conhecimento e às expressões culturais e artísticas de outros países. U. Eco⁷ chega mesmo a afirmar que «*La véritable langue de l'Europe, c'est la traduction*». São posições ideológicas como estas, de essência política muito mais do que cultural ou científica, que

⁶ Alguns pensadores, como Paul Ricoeur, problematizaram a tradução e identificaram alguns aspectos linguísticos e extra-linguísticos, tais como a polissemia e a conotação, que podem ser invocados como obstáculos à sua viabilidade (RICOEUR, 2004, pp. 39-48).

⁷Esta frase, sobejamente conhecida nos círculos da União Europeia, sobretudo quando a tradução está na ordem do dia, surge na página do *Observatoire européen du plurilinguisme*: http://plurilinguisme.europe-avenir.com/index.php?option=com_content&task=view&id=2502&Itemid=48, consultada a 3 de Fevereiro de 2010.

têm ditado e influenciado as metodologias e estratégias dominantes da tradução ao longo dos tempos. A. Brisset, no artigo intitulado «*L'identité culturelle de la traduction*», enfatiza o papel do contexto cultural no qual se inscreve a tradução:

Ainsi faut-il montrer qu'à l'encontre de la majorité des modèles qui nous représentent l'opération traduisante, *le lieu premier du sens est moins le texte à traduire que le lieu culturel qu'en suscite la traduction, qui exprime la nécessité de cette traduction et en établit donc la pertinence*, une pertinence que reflète alors la chaîne des choix ponctuels⁸ (BRISSET, 1998, p. 34).

Os contextos culturais a que se refere a autora motivam e justificam a metodologia tradutiva, e não estão dissociados das representações culturais que cada cultura tem de si própria e da(s) cultura(s) de origem das obras. Estes factores são, de forma mais ou menos consciente, filtrados pelo crivo de representações cimentadas na memória colectiva da cultura de chegada. Na mesma linha de pensamento de A. Brisset, L. Mihalache realça a importância das representações culturais na construção da identidade da tradução e do tradutor:

La pensée traductive construit ainsi une identité de la traduction et du traducteur et montre que la traduction est une institution culturelle qui *agit* par le traducteur au niveau *des représentations publiques* de la culture d'accueil. (...) L'histoire de la traduction nous montre *pourquoi* on traduit d'une certaine façon à une certaine époque (pourquoi certaines choses sont plus *significatives* que d'autres), comment on traduit, qui traduit et pour qui, et non pas en dernier lieu ce qu'on traduit. Nous apprenons, grâce à cette logique holographique de l'histoire de la traduction, à nous déprendre de la monotonie d'une seule représentation ou d'une seule idéologie pour inscrire la traduction-processus dans un espace discursif à l'intérieur duquel la traduction-produit est une source inépuisable d'interprétations⁹ (MIHALACHE, 2002)¹⁰.

A história da tradução, ao pôr em realce as especificidades do contexto cultural, permite explicar, por exemplo, como os romanos traduziram dos gregos, como os franceses traduziram ao longo de todo o século XVII, como se traduziu no passado e ainda se traduz sob os regimes totalitários, como se traduz (e se escreve também) nos países colonizados, como se traduz nos países anglo-saxónicos, para citar apenas alguns. De igual modo, os factores provenientes do contexto cultural e as representações que lhe estão associadas – deixo deliberadamente de fora os imperativos

⁸ Itálicos da autora.

⁹ Itálicos da autora.

¹⁰ Artigo consultado na revista *Meta*, disponível na sua versão electrónica, a 5 de Janeiro de 2010: <http://www.erudit.org/revue/META/2002/v47/n3/008020ar.pdf>

de ordem económica - podem explicar por que motivo durante as últimas décadas se privilegiou na Europa a tradução-anexação, mas também por que razões se privilegiam actualmente as traduções de obras de origem anglo-saxónica, em detrimento de outras origens. C. Raguet aponta uma explicação para alguns destes fenómenos. Afirma esta autora que «*L'Europe, appliquant au culturel ce qu'elle avait mis en place avec le politique, a bloqué l'ouverture culturelle sur l'Autre en pratiquant la traduction-annexion qui nie l'originalité de la langue-culture*» (RAGUET, 2007, p. 43). Esta observação não deixa de ser pertinente e pode seriamente comprometer os grandes desígnios da União Europeia na promoção do diálogo intercultural, que só se revelará efectivamente eficaz se todas as línguas e culturas puderem ser acessíveis *de igual forma*. Manter sob silêncio algumas manifestações culturais - literárias ou artísticas – a pretexto de uma pretensa superioridade cultural ou política - não garante a convivência salutar entre os povos. Mostrar que se está apto para receber o Outro na sua cultura não é evidente e a história da humanidade tem exemplos de sobra.

Pela forma como preconizaram e praticaram a tradução, muitos são aqueles que ajudaram a defender a preservação desse Outro (Goethe, Schleiermacher, Humbolt, Berman são alguns desses nomes), mas nem sempre os seus pressupostos foram bem recebidos. A primeira querela terá sido desencadeada por São Jerónimo, tradutor da primeira versão da Bíblia em latim, mais conhecida por Vulgata. Defendia o autor que, por se tratar de um livro sagrado, dever-se-ia privilegiar a letra, podendo ser adoptada maior liberdade para os livros profanos¹¹. No caso da Bíblia, esta problemática emerge sempre que está em causa a destruição da letra original para melhor se conformar à cultura e língua dos povos¹². Foi assim com Lutero quando este traduziu a Bíblia para a língua vernácula alemã. Este conhecido exemplo ilustra a dicotomia que consagrou a «letra» e o «espírito» em campos opostos e que se foi perpetuando, ainda que com algumas nuances. Qualquer que seja a opção terminológica adoptada, a partir do ângulo

¹¹ São Jerónimo pode ser considerado como um dos primeiros pensadores da tradução, depois de Cícero e Horácio. Na Carta que endereçou a Pamáquio, dá a conhecer a sua posição em relação à tradução, distinguindo duas metodologias, a primeira literal para os textos sagrados e a segunda mais livre para os outros textos : «*Por minha parte, realmente, não apenas confesso, mas proclamo a plenos pulmões que quando traduzo os textos gregos – que não sejam as Sagradas Escrituras (onde até a estrutura da frase é mistério) – não é palavra a palavra, mas o sentido que eu exprimo*». (JERÓNIMO, p. 61)

¹² As sucessivas retraduições e revisões editoriais da Bíblia ilustram essa necessidade de a conformar ao público de chegada. Uma breve olhar comparativo sobre duas edições publicadas em diferentes séculos em Portugal, permitiu pôr em relevo, por exemplo, a evolução ao nível das formas de tratamento e estruturas sintácticas e a substituição de alguns vocábulos, caídos em desuso, como o termo «varão» que foi substituído na maioria das ocorrências pelos termos menos conotados: «homem» ou «descendente» (*Bíblia Sagrada: Segundo a Vulgata Latina*, Lisboa, Sociedade Astoria, 1842 e *Bíblia sagrada – Para o Terceiro milénio da Encarnação*, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 4ª edição, 2002 – cf. Genesis 11: 1-9 e 1Reis 9: 5, a título de exemplo).

com que se encara a tradução, a essência da questão inicial tende a reaparecer: Fidelidade *versus* Liberdade. Num artigo que dedica à adaptação, M. Mariaule (2007, p. 238) enumera os pares conceptuais que foram surgindo e que podemos elencar, por ordem cronológica do seu aparecimento, sob o primeiro par terminológico citado, (os parênteses referem-se aos autores dos conceitos): literalismo / adaptação (Cícero); tradução-descentramento / tradução-anexação (Meschonnic); tradução *sourcière* / tradução *cibliste* (Ladmiral); tradução ética / tradução etnocêntrica (Berman); tradução semântica / tradução comunicativa (Newmark); *foreignization* - ou resistência / domesticação – ou tradução fluente – (Venuti). Por detrás de todos estes conceitos, identificamos as duas instâncias de referência que justificam o acto de tradução e motivam o seu processo: a montante, o autor do TP, e a jusante, o leitor do TC. Para o tradutor, mediador entre ambas as instâncias, F. Schleiermacher via duas saídas: «*Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader toward him. Or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author toward him*» (SCHLEIERMACHER, 1813 , p. 149). A esta visão dualista e antagónica da tradução, alguns pensadores propõem uma outra via que obriga o tradutor a assumir um papel de intermediário, oscilando permanentemente entre um e outro pólo, negociando todos os elementos com vista a atingir o melhor equilíbrio possível. Interessa, por isso, perceber o que caracteriza cada uma das metodologias tradutivas, designadas globalmente por modelos assimilatórios e modelos dissimilatórios e, mais adiante, reflectir sobre alguns dos princípios metodológicos para se alcançar uma tradução que concilie TP e TC.

1.1.1. Os modelos assimilatórios

Os Romanos foram os primeiros povos, de que há memória escrita, a praticarem a tradução assimilatória de forma inequívoca. Traduziram da cultura e civilização gregas, sorvendo compulsivamente dos textos escritos os ensinamentos sobre o mundo real e mitológico e sobre a natureza humana. Marcaram, contudo, cada um dos elementos importados com a chancela romana, apagando toda e qualquer identificação à sua origem. Os exemplos mais conhecidos deste fenómeno de aculturação são as figuras que povoam o imaginário mitológico. Foi assim, por exemplo, que Zeus se tornou Júpiter e que Afrodite passou a designar-se Vénus. No entanto, a história da tradução está repleta de exemplos desta natureza. Para quase todos estes fenómenos culturais, assimiláveis a verdadeiros saques culturais, surgem as mesmas explicações: a

necessidade de afirmação da superioridade política e/ou cultural; o imperativo de aniquilação da cultura mais fraca; a ameaça da identidade por outras culturas emergentes, entre as mais evidentes. Os argumentos contemporâneos são, porém, mais moderados e invocam a necessidade de ir ao encontro do público de chegada, de modo a que os leitores do público do TC não sejam confrontados com quaisquer elementos estranhos que indiquem tratar-se de uma obra traduzida. L. Venuti é o teorizador mais frequentemente citado para ilustrar a denúncia da tradução assimilatória. Foi ele que se debruçou sobre a (in)visibilidade do tradutor e apontou o dedo à forma como se traduz na cultura anglo-americana. Segundo este autor, neste contexto cultural, a avaliação da tradução passa pela invisibilidade do tradutor com base nos seguintes critérios:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original" (VENUTI, 1995, p. 1).

Interessa paradoxalmente dar a ilusão da transparência, a ilusão de que «*the more fluent the translation, the more invisible the translator, and presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text*» (VENUTI, 1995, p. 2). Mas não passará disso mesmo: de uma ilusão, e no âmago do paradoxo está o advérbio *presumably*. Quando estes são os preceitos que orientam o processo de tradução, ninguém duvida de que o TC se apresenta esvaziado da essência do TP. A primazia do critério de legibilidade faz diluir e apagar todos os elementos susceptíveis de causar estranheza aos leitores do TC.

Este modelo que prevalece no espaço anglo-americano, embora não sendo caso único no mundo actual, já teve outrora o seu apogeu nesta mesma Europa que hoje tanto o critica. Referimo-nos ao século XVII, em França, período em que as traduções ficaram conhecidas como *Les Belles Infidèles*. Desde logo nos perguntamos: que factores poderão explicar o facto de duas culturas, separadas geograficamente por mais de 5000 quilómetros e cronologicamente por mais de 4 séculos, se comportarem da mesma forma em matéria de opções tradutivas. Se cruzarmos os elementos decorrentes da análise diacrónica e sincrónica, encontramos factos de ordem cultural e política que têm muito em comum. Começo pelo segundo caso citado, mas primeiro em termos históricos. A França atravessou, no século XVII, um período que ficou conhecido nos anais da história como *Le Grand siècle*. É o século de Louis XIV, o Rei-Sol, da *Académie*

française, do esplendor da cultura e língua francesas, estendendo a sua influência além fronteiras. A França é, nessa altura, o país do gosto requintado, das *Belles lettres*. Por todo o lado, imitam-se os seus palácios, a sua moda, a sua literatura, as suas ideias filosóficas, o seu *savoir-vivre*. A língua francesa é a língua dos eruditos, falada por toda a elite política e intelectual europeia.

No caso do espaço anglo-americano, embora a análise possa surgir distorcida pela proximidade temporal, identificamos uma cultura que se estende à escala mundial, caracterizando o fenómeno de globalização. Os Estados Unidos da América, de forma mais notória do que a sua congénere linguística europeia, exportam para os quatro cantos do mundo a sua ciência, tecnologia, literatura, arte, cinema, «gastronomia», por vezes também a sua política; em suma todos os bens científicos, tecnológicos e culturais que compõem o seu espólio. Em quase todos os continentes, as competências em língua inglesa passaram a ser referência obrigatória em qualquer *curriculum* académico e profissional.

Em ambas as situações sumariamente descritas, identificamos uma cultura que exerce sobre os outros povos o seu poder, seja ele político, económico ou cultural. Nas duas situações, o prestígio internacional e/ou universal granjeado pelas duas culturas é assinalável. São estes mesmos factos que explicam – embora não legitimem - a metodologia assimilatória levada a cabo nestes países. São ainda estas circunstâncias que explicam o facto de nesses países, embora em épocas diferentes, se traduzir um número reduzido de obras estrangeiras e da aprendizagem de línguas estrangeiras não ser considerada prioritária. Esta relação unilateral com o resto do mundo faz sobressair uma relação deficitária com o Estrangeiro, com o Outro, por culpa de um contacto esporádico e enfraquecido. Os riscos, a longo prazo, podem atemorizar os mais incrédulos: reforço da prepotência e hegemonia política e cultural; incapacidade para o diálogo intercultural; intercâmbios comprometidos; sentimentos xenófobos; aniquilamento das línguas e culturas minoritárias¹³ por força da hegemonia linguística e cultural. Por outro lado, os efeitos decorrentes deste fenómeno de dominação cultural e política são igualmente inquietantes nos países receptores ou importadores de cultura.

¹³ São conhecidos os ataques do linguista Claude Hagège à hegemonia da língua inglesa (e também da língua espanhola), assim como as suas consequências, como o desaparecimento anual de cerca de 25 línguas no mundo. Informações obtidas no artigo de Caroline Monpetit, a propósito da publicação do dicionário *Le dictionnaire amoureux des langues* do autor, consultado na página *Le devoir.com*, a 2 de Abril de 2010: <http://www.ledevoir.com/culture/livres/277649/claude-hagege-pour-la-survie-de-babel>. Por seu lado, também George Steiner aponta a difusão universal do inglês como factor de destruição da variedade linguística natural (STEINER, 1998, p. 631).

Estes países desenvolvem muitas vezes um certo fascínio em relação à cultura emissora, conotada com prestígio, fortuna e sucesso, levando-os à adoção de práticas dissimilatórias, que podem reflectir uma imagem de submissão. Este fenómeno é conhecido como o paradigma da influência, que veicula a ideia de que a cultura emissora é superior (JURT, 2007, pp. 96-97).

Os dois exemplos, separados no tempo e no espaço, exemplificam a prática tradutiva de assimilação e os seus potenciais efeitos em termos culturais. Mas a história da tradução revela que a Europa foi sucessivamente atravessada por correntes opostas e que, embora ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX se tenham aplicado os princípios defendidos por Perrot d'Ablancourt nas suas *Belles infidèles*, também se ouvia uma voz contrária, a voz dos defensores das práticas dissimilatórias que, a partir da Alemanha, seguiam de perto os ensinamentos de Goethe, para quem o Outro era um bem valioso a preservar.

1.1.2. Os modelos dissimilatórios

Contra a uniformização e homogeneização do mundo cultural, para as quais a tradução pode contribuir de forma mais ou menos consciente, opõem-se todos os que advogam a metodologia dissimiliatória. Uma das críticas modernas, dirigida aos modelos assimilatórios, pertence ao teorizador francês, A. Berman, quando afirma: «*La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le propre para la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissique qui fait que toute société voudrait être un tout pur et non mélangé,*» (BERMAN, 1984, p. 16). Este autor, que nunca se cansou de reivindicar os benefícios do enriquecimento cultural e da dimensão ética que lhe está intrinsecamente ligada, esclareceu quanto à própria essência da tradução:

Or, la traduction, de par sa visée de fidélité, appartient *originellement* à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir *d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue*. Cela ne veut nullement dire qu'historiquement il en ait été toujours ainsi. Au contraire, la visée appropriatrice et annexionniste qui caractérise l'Occident a presque toujours étouffé la visée éthique de la traduction. La «logique du même» l'a presque toujours emporté. Il n'empêche que l'acte de traduire relève d'une autre logique, celle de l'éthique. C'est pourquoi, reprenant la belle expression d'un troubadour, nous disons que la traduction est, dans son essence, l'«auberge du lointain»¹⁴ (BERMAN, 1985, pp. 75-76).

¹⁴ Itálicos do autor.

Neste excerto, A. Berman denuncia os desvios etnocêntricos e aposta na preservação do estrangeiro através da estratégia tradutiva literalizante, ou seja dissimilatória. Na sua óptica, a língua e o texto de chegada devem tornar-se os anfitriões da cultura do TP. O autor reitera, deste modo, que a abordagem literalista é a única que serve os propósitos da tradução, quer em termos culturais, quer em termos linguísticos, criticando veementemente os modelos etnocêntrico e hipertextual. Para escapar às traições que ambos os modelos produzem, A. Berman (1985 , p. 49 e seg.) denuncia um conjunto de treze forças, que denomina *forças deformantes*, as principais responsáveis pelo desrespeito, esvaziamento, supressão, adulteração e domesticação da *letra* do TP. Segundo o autor, deverão ser neutralizadas por parte do tradutor as seguintes estratégias tradutivas: *racionalização* que leva o tradutor a passar do concreto do TP ao abstracto no TC; *clarificação* através de paráfrases, explicações e redução à monossemia no TC a polissemia do TP; *alongamento* pelo desdobramento, acréscimo do texto original; *enobrecimento do TP* com recurso a uma retorização do TC; *empobrecimento qualitativo*, consistindo na perda da riqueza sonora e icónica, destruído «uma boa parte da significação e da matéria falante» do TP; *empobrecimento quantitativo* que atenta contra o tecido lexical, fazendo perder parte da sua profusão lexical; *homogeneização da obra* que decorre da tendência em unificar aquilo que é heterogéneo na obra de origem; *destruição dos ritmos* quando se agride a pontuação, por exemplo; *destruição das redes significantes* com o desrespeito pela cadeia dos significados-chave; *destruição dos sistematismos do TP* quando se leva a cabo, por exemplo, os primeiros processos enunciados; *destruição ou exotização das redes vernáculas da fala*, mesmo em textos cujo objectivo é mostrar a oralidade vernácula; *destruição das locuções*, como no caso das equivalências das expressões idiomáticas e, por fim, o *apagamento das superposições de língua* que ameaça a existência de várias línguas que caracteriza a prosa. Para A. Berman, estas tendências deformantes destroem a «letra» do texto, quando essas se tornam dominantes e sistemáticas. No entanto, o autor não nega que elas possam ser necessárias em algumas circunstâncias.

Todos nós compreendemos a pertinência de alguns dos princípios de A. Berman, embora eles sejam pouco elucidativos quando estão em causa os factos e os objectos culturais. A estratégia que submete o tradutor a encontrar uma equivalência a todo o custo - lembremos o conceito de equivalência dinâmica de E. Nida - há muito que deixou de ser válida para a «tradução» de referentes culturais. Sabemos, a título de exemplo, que do ponto de vista cultural, ainda que o seja no plano funcional, *Tour Eiffel* não

equivale à *Torre de Belém*, nem o *Elysée* é o equivalente do *Palácio de Belém*. Mas, posta de lado esta questão que reúne algum consenso no seio dos estudos em Tradução, não faltam detractores à maioria dos pressupostos enunciados por A. Berman. Alguns, como J.-R. Ladmiral, acusam-no de querer reduzir o texto a um documento-alvo, distinguindo duas variantes: «[...] *selon que l'accent aura été mis sur le versant linguistique ou sur le versant culturel de ce complexe ethnolinguistique de la langue-culture, il y aura eu philologisation ou ethnologisation du texte source*» (LADMIRAL, 1998, p. 26).

A história da tradução na Europa atesta inúmeros exemplos de práticas dissimilatórias: nos tempos áureos do Romantismo, período caracterizado por um enorme fascínio e atracção pelo singular, o exótico e o estranho, importava a manutenção de todos os elementos estrangeiros, indispensáveis para recriar a cor local do TP; nos países mediterrâneos – dos quais Portugal – que após longos períodos de isolamento e inércia cultural, se abriram progressivamente à cultura europeia, importou-se «literalmente» a língua e a sua cultura através de empréstimos e neologismos e, mais recentemente, a Europa (para não dizer o mundo inteiro) que, rendida aos ditames da cultura científica e tecnológica de origem anglo-saxónica, decidiu adoptar, por respeito dirão uns, por comodismo acusarão outros, a sua terminologia e os seus conceitos.

Como se depreende do exposto, muitos são os motivos que justificam a adopção de estratégias que preservam a identidade cultural e/ou linguística do TP. Actualmente, as razões invocadas por teorizadores e tradutólogos têm um pendor mais humanista e justificam-se em face de uma tendência cultural e linguística homogeneizante que põe o mundo (quase) inteiro a falar uma mesma língua e a apregoar as mesmas ideias. Ao promover o encontro entre culturas, de que falava A. Berman, o tradutor está a favorecer a educação para a alteridade. À luz destes preceitos, o tradutor reassume o papel de mediador cultural e o seu texto deixa de ser visto como um espelho para passar a ser uma janela sobre o mundo, de acordo com as palavras de F. Wuilmart com que termina o seu artigo «La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil»: «[...] *c'est grâce à son texte qui ne se veut plus un miroir mais une fenêtre que la merveilleuse diversité "babélique" pourra se maintenir sans heurts et que la différence, les différences seront non seulement comprises, enfin, mais surtout appréciées et partagées*» (WUILMART, 2007, p. 135).

1.1.3. Práticas tradutivas conciliadoras

Percebemos pelo exposto anteriormente que o apagamento da identidade cultural do texto de origem é, hoje, praticamente inadmissível e que, no âmbito deste trabalho, se defende a sua preservação. Por detrás desta assumpção, está a perspectiva intercultural que assenta no pressuposto de que as sociedades modernas se constroem numa base pluricultural e que a diversidade que integra a mestiçagem cultural é fruto de maturidade social. Mas o respeito por todas as marcas culturais inerentes ao TC é uma prática que, levada ao extremo, como o pretendia A. Berman, pode obscurecer de tal modo o TC que, em vez de aproximar o leitor do TC ao autor do TP, o afasta irremediavelmente. A perspectiva de intermediação levanta, como se vê, algumas questões de ordem prática, porque a janela que serviu de comparação a F. Wuilmart (*Vide* ponto 1.1.2.), pode ter vidros mais ou menos transparentes e a visão sobre a cultura do TP pode variar de acordo com o grau de compreensibilidade, inteligibilidade e aceitabilidade do público de chegada. A tarefa de limpar esses vidros, deixando-os mais ou menos límpidos, é da competência do tradutor. Dito por outras palavras, é ele que terá de conciliar o Estrangeiro com a língua e cultura receptora, uma tarefa que o tradutólogo B. Friot compara ao fenómeno da imigração: «*Traduire, c'est intégrer des textes étrangers, en faire en somme des immigrés qui, d'une façon ou d'une autre, bousculent notre identité culturelle, ne serait-ce que parce qu'ils font dire à notre langue des réalités qu'elle n'est pas prête, d'emblée, à exprimer*» (FRIOT, 2008, p. 194). Ao tradutor, que se espera que seja um bom anfitrião, será sempre possível adoptar estratégias de coabitação cultural e forçar a um entendimento que surgirá de negociações e concessões mútuas, à semelhança do conhecido modelo institucional político francês de «*cohabitation*»¹⁵.

Cabe ao tradutor gerir essas duas forças culturais presentes no acto de tradução, tendo consciência de que as suas escolhas poderão contribuir para a valorização ou depreciação da cultura do TP. A sua responsabilidade é, por isso, grande. Esta ideia é retomada por J. Koustas que relembra os efeitos que a tradução tem na formação da imagem do Outro, citando A. Lefevere:

The way in which translations are produced matters because translations represent their originals for readers who cannot read these originals. In other words: translations create the «image» of the original

¹⁵ Este termo que se impôs em França, nos anos 1980, passou a integrar a linguagem política e jornalística, sendo utilizado para descrever a situação institucional que obriga à coexistência de um Chefe de Estado e de um Primeiro-Ministro, apoiado numa maioria parlamentar, com políticas opostas.

for readers who have no access to the «reality» of that original (KOUSTAS, 1998, p. 108).

A realidade pode ser distorcida, deformada, podendo contribuir para a criação de novos estereótipos ou cimentar velhos clichés, porque a «imagem» da «realidade» veiculada no TC poderá diferir da do TP. Por vezes, por culpa do editor que dita as escolhas, mas também por culpa do tradutor, já que ambos filtram a cultura do TP através das suas representações da cultura do TP e da cultura do público de chegada. Tais atitudes, de valorização ou desvalorização, quando levadas ao extremo, podem ter fortes repercussões, ao ponto de influenciar a redistribuição das cartas sociais do campo do poder¹⁶, conforme nos explica J.-M. Gouanvic (1998), ao aplicar os conceitos de *campus* e *habitus* de P. Bourdieu no domínio da tradução da literatura.

Do tradutor, revestido de novas funções, espera-se que não desvirtue nem o TP nem o TC. Adquire, assim, um estatuto que lhe era desconhecido. A relação que deve estabelecer entre a cultura do TP e a do TC deve assentar no princípio da ética – de que falava A. Berman, mas ainda no princípio de lealdade defendido por C. Nord (2006):

As an interpersonal category referring to a social relationship between people who expect not to be cheated in the process, loyalty may replace the traditional intertextual relationship of «fidelity», a concept that usually refers to a linguistic or stylistic similarity between the source and the target texts, regardless of the communicative intentions and/or expectations involved. It is the translator's task to mediate between the two cultures, and I believe that mediation can never mean the imposition of the concept of one culture on the members of another (NORD, 2006, p. 33).

Tanto a ética como a lealdade deverão, por conseguinte, ser atributos indispensáveis do tradutor, que agirá como um verdadeiro árbitro do processo e que deverá fundamentar as suas escolhas não desvirtuando os princípios aludidos. Essa relação deverá favorecer o encontro entre o Outro (aquilo que o leitor do TC desconhece e é diferente) e o Mesmo (aquilo que o leitor do TC é e aquilo que conhece), um encontro que, no meu entender, não precisa de ser violento como preconiza A. Berman - uma vez que é no contacto com o Outro que o Mesmo se reconhece enquanto identidade cultural. Todavia, esse encontro só será efectivo mediante uma condição, como nos diz P. Bensimon: «[...] aucune traduction ne peut être médiatrice entre deux cultures dissemblables ou peu

¹⁶ J.-M. Gouanvic, no seu artigo «*Les enjeux de la traduction dans le champ littéraire: le roman américain traduit dans l'espace culturel français au lendemain de la seconde guerre mondiale*», publicado na revista *Palimpsestes*, nº 11 – *Traduire la culture* –, esboça uma análise baseada nos princípios sociológicos apresentados por Pierre Bourdieu, tendo evidenciado as relações estreitas entre literatura e sociedade, e o impacto da tradução da literatura americana nos modelos sociais, estéticos e também culturais franceses (GOUANVIC, 1998).

compatibles si elle ne prend en compte l'horizon d'attente de son destinataire, les idées et les pratiques - la doxa - en vigueur dans la société réceptrice» (BENSIMON, 1998, p. 10). Esta posição, que reflete a de muitos tradutólogos, vem esbater a tradicional dicotomia entre as práticas assimilatórias e dissimilatórias, mas também entre os conceitos de tradução e adaptação. Quando esta passa a ser encarada como uma estratégia pontual, e não como uma prática dominante, representa um recurso imprescindível ao equilíbrio entre TP e TC. Através desse recurso, e de outros que serão apresentados mais adiante, o tradutor poderá erguer a ponte entre a cultura do TP e a cultura do TC.

Estes pressupostos são particularmente relevantes para o tema deste trabalho que defende a importância da preservação da cultura do TP na literatura juvenil, como uma fonte inestimável de aprendizagem, mesmo que, para o conseguir, a voz do tradutor se tenha, por vezes, de sobrepor à voz do narrador. Uma forma de ir ao encontro do leitor para melhor o aproximar do autor, como veremos ao longo dos capítulos 2 e 3.

1.2. A «tradução» da cultura

Importa definir, antes de mais, o que se entende por «tradução» de cultura. Consiste na transferência de elementos próprios a uma determinada cultura, que se encontram referidos num dado texto, para os integrar na cultura do público a quem se destina o novo texto. É um processo que pode ocorrer dentro de uma mesma língua, por exemplo, na reescrita de um texto clássico para se conformar às exigências culturais da nova comunidade. O caso da Bíblia é um exemplo paradigmático, quando no decurso das suas revisões se eliminam algumas referências consideradas inadequadas e ultrapassadas em face da evolução de alguns preceitos sociais e morais¹⁷. A reescrita das Cartas Constitucionais, tidas como documentos de referência universal, também elas foram submetidas a uma revisão cultural: «*Tous les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit*» que se encontrava consagrado no artigo 1º da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, passou a ter uma redacção mais conforme às políticas e valores contemporâneos na Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948: «*Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits*». A transferência cultural dentro da própria língua ocorre ainda entre países que falam a mesma língua (pelo menos partilham a mesma matriz linguística), mas que vivenciam

¹⁷ Ver nota 12.

culturas muito diferentes, como é o caso dos países lusófonos, francófonos, hispânicos e anglófonos. A transferência cultural entre estes países nem sempre é pacífica e, ainda actualmente, as tensões latentes entre países colonizadores e países colonizados, resultantes dos movimentos colonialistas do passado, tardam a desaparecer. Falar a mesma língua nunca foi garante de entendimento entre os povos, basta lembrar os ódios fratricidas dos irlandeses e dos espanhóis que travaram - e continuam a travar -, na Europa, lutas sangrentas em nome de uma identidade cultural e/ou religiosa, para citar apenas aqueles que estão mais próximos de nós.

O processo de transferência da cultura de uma língua para uma outra não difere muito da que se opera na tradução intralinguística. Alguns tradutores, como M. Lederer (1998), sugerem mesmo que se adoptem as metodologias seguidas pelos escritores biculturais que escrevem para um público culturalmente distante, mas falando a mesma língua. Essa autora alerta-nos, ainda, para um outro facto importante que ajudará o tradutor na sua missão intercultural, levando-o a relativizar as perdas que ela considera inevitáveis:

La traduction est communication et la communication qu'elle s'effectue dans un cadre unilingue ou multilingue, n'est jamais intégrale ; (...) il ne peut s'agir de transmettre la totalité de la culture étrangère. Il faut accepter le fait et se féliciter de ce que la traduction transmette une bonne part de la culture de l'Autre, rapprochant ainsi les peuples (LEDERER, 1998, p. 171).

Um dos requisitos para se ser um mediador cultural competente no âmbito da tradução é possuir competências biculturais, um conjunto de competências que acrescem às competências bilíngues, uma vez que se parte do princípio de que língua e cultura estão intimamente ligadas, de acordo com as palavras de M. Ballard, citadas por C. Raguet: «[...] *les langues (et les textes) sont l'émanation d'une culture*» (RAGUET, 2007, p. 40). A sua principal função será, num primeiro momento, a de detectar as marcas carregadas culturalmente, quer estas sejam referidas de forma implícita ou explícita e, num segundo momento, decidir da sua pertinência em manter as referências subentendidas no plano do implícito ou trazê-las para a superfície, recorrendo às estratégias tradutivas que estão ao seu alcance. Deverá ainda ajuizar do grau de explicitação das marcas explícitas e determinar se se torna necessário adicionar informações, para colmatar a ignorância do leitor do TC. No entanto, as competências biculturais a que aludimos anteriormente podem tornar-se um obstáculo à avaliação dessa distância cultural entre o TP e o leitor do TC, uma vez que, devido ao seu biculturalismo, o tradutor pode ser levado a considerar uma referência como conhecida quando, na realidade, ela é desconhecida.

Assim, à semelhança do que acontece com as interferências linguísticas, o tradutor pode ser vítima de interferências culturais, e passar por cima de referências que, no contexto da tradução, entenda-se em função do público a que se destina, requerem uma explicitação. Mas o que move o tradutor e o que determina a sua intervenção? É o que vamos ver no ponto que se segue.

1.2.1. A distância cultural como “medida”

O conceito de distância cultural é apresentado por J.-P. Richard no artigo que intitulou «*Traduire l’ignorance culturelle*», publicado na referida revista *Palimpsestes* (nº 11). O autor define o conceito do seguinte modo: «*Cette notion désigne généralement l’écart perçu entre la culture d’origine et la culture d’accueil*» (RICHARD, 1998). O autor analisa o conceito e distingue dois tipos de distância cultural: a distância cultural externa e a distância cultural interna. Relativamente à primeira, que define como a distância que se observa entre o texto a traduzir e o texto traduzido quando as culturas respectivas não coincidem, considera que é sobreavaliada, e por vezes imaginária; ao passo que a segunda, a que estrutura o TP, quando não é ignorada, é frequentemente subavaliada. Segundo o autor, é a distância cultural interna que levanta problemas ao tradutor:

L’auteur de l’œuvre originale a cent manières d’instaurer une distance culturelle [...]. Il s’agit toujours de produire une intelligibilité *relative* dont il appartient au traducteur – et c’est là toute la difficulté – de jauger le degré. À lui de repérer la ligne de partage entre lecteurs exclus et lecteurs complices; à lui de dresser la carte du savoir et de l’ignorance dans la culture de départ. Quand l’auteur crée une distance culturelle entre son texte et *une partie* de son lectorat, le traducteur doit se faire à son tour ajusteur d’ignorance¹⁸ (RICHARD, 1998, p. 152).

Percebemos que esta última noção vem baralhar o tradutor, cioso por aproximar a qualquer preço o autor do leitor, ou vice-versa. Proponho ilustrar de forma gráfica as duas distâncias culturais avançadas por J.-P. Richard, de modo a visualizarmos como ambas funcionam. O esquema A mostra a distância cultural externa entre o TP e o leitor

¹⁸ Itálicos do autor.

do TC, antes da tradução. Esta figura ilustra duas culturas totalmente heterogéneas. Mas nem sempre isso acontece, por isso, cabe ao tradutor efectuar uma análise, de modo a avaliar o grau de intervenção que a obra a traduzir requer. Caso haja elementos partilhados por ambas as culturas, poderá existir logo à partida uma zona de intersecção cultural entre o autor e o leitor do TC. Quanto à figura B, que ilustra a distância cultural externa depois da tradução, apercebemo-nos que existe *obrigatoriamente* uma zona de intersecção que, de acordo com a perspectiva da tradução cultural, representa a desejável aproximação entre o leitor do TC e o autor. Esta zona será, por conseguinte, a mais ampla possível, mas não abará, à partida, a cultura do texto de partida, na sua totalidade.

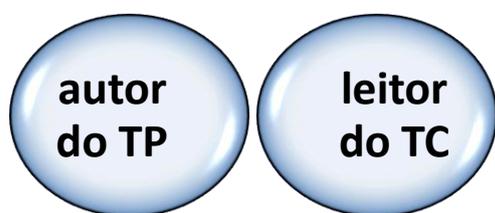


Figura A – distância cultural externa (total) antes da tradução



Figura B – distância cultural externa depois da tradução

Analisemos agora a distância cultural interna que permite, segundo o autor, distinguir os leitores cúmplices e os leitores excluídos do TP, e que podemos ilustrar do seguinte modo:

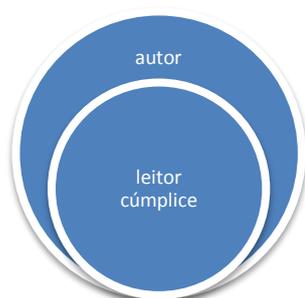


Figura C – distância cultural interna no TP

A figura C ilustra a relação existente entre o autor do TP e os seus leitores. São leitores falantes da mesma língua e partilhando culturalmente as mesmas referências, a não ser que o autor tenha em mente outros leitores de outras culturas, o que, no mercado livreiro internacional actual, não é de excluir. É essa relação que determinou a sua

decisão de deixar implicitamente algumas referências e explicitando aquelas que considerou lacunares.

Quando o TP é transposto para uma nova cultura, que poderá ser mais ou menos distante em termos culturais, a tarefa do tradutor complexifica-se, pois terá que combinar a distância cultural interna com a distância cultural externa e determinar exactamente onde começa e onde acaba a sua intermediação cultural. Quando estas duas distâncias se aliam, o tradutor tende a confundi-las e passa a explicitar compulsivamente no TC todas as marcas implícitas no TP, porque parte do princípio de que o leitor do TC é mais ignorante – culturalmente, entenda-se - do que o leitor do TP. Esta postura pode ainda, por outro lado, alterar a relação inicial prevista entre autor e leitor. Se considerarmos o facto de existirem vários tipos de leitores cúmplices no TP, cada um com um grau variável de aptidões de leitura, apercebemo-nos de que uma intermediação abusiva por parte do tradutor pode modificar significativamente o espectro de leitores no TC. As figuras que seguem mostram como a relação entre leitores cúmplices e leitores excluídos pode diferir na situação do TP e na do TC.

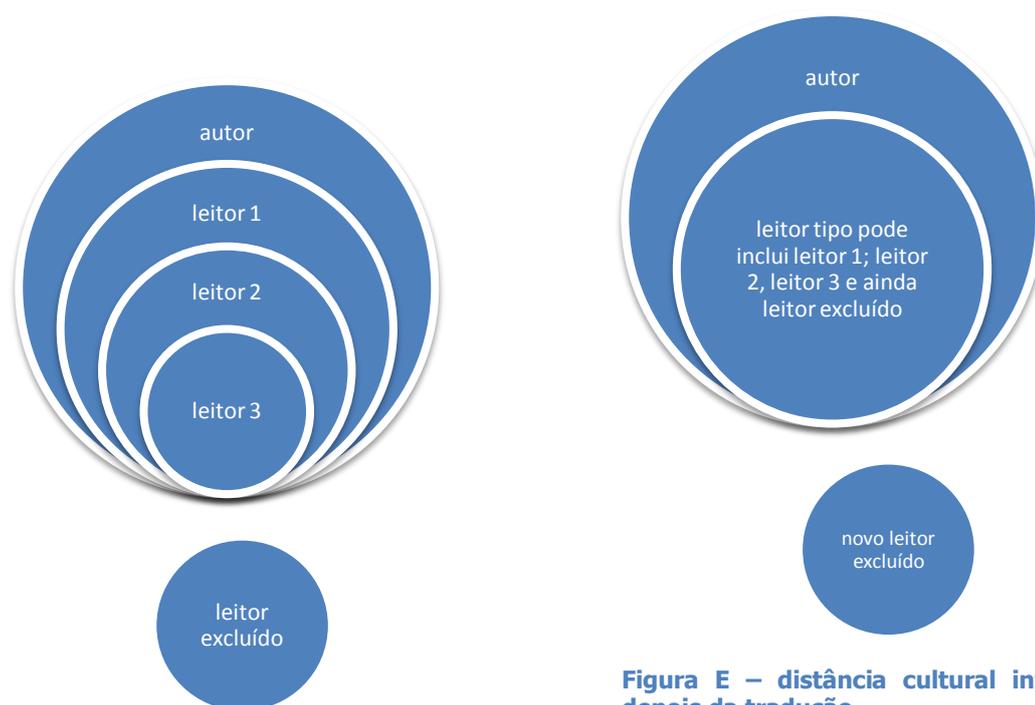


Figura D – distância cultural interna antes da tradução

Figura E – distância cultural interna depois da tradução

Na figura D, percebemos que existem vários leitores-tipo (o número de leitores-tipo é variável), definidos em função da bagagem cultural de cada um e da sua capacidade em decifrar o sentido de inferências e marcas implícitas. Temos, assim, o leitor-tipo 1

culturalmente mais apto, o leitor-tipo 2 revelando uma maior ignorância cultural e, finalmente o leitor-tipo 3 que, embora detentor de uma menor capacidade de interpretação cultural, ainda faz parte dos leitores cúmplices do TP. De fora, fica o leitor excluído por não reunir as competências culturais mínimas, que inevitavelmente abrangem as competências linguística e textual, para se tornar um potencial leitor. Também aqui será difícil, embora não impossível - encontrar um leitor que partilhe integralmente a cultura do autor. A figura E permite visualizar a distância interna depois da tradução, isto é no texto de chegada, depois da intervenção do tradutor. A pretexto de uma inteligibilidade máxima, porque parte do princípio de que o seu leitor é ignorante culturalmente, o tradutor tende a eliminar a distância cultural interna existente no TP. E esse desejo de inclusão, se levado até ao extremo, tenderá a homogeneizar o perfil do leitor-tipo do TC, e restringir o leque de leitores inicialmente previsto pelo autor. O novo leitor-tipo apresenta-se com o mesmo grau de competências de leitura, as mesmas capacidades hermenêuticas, os mesmos conhecimentos enciclopédicos. O leque de leitores-tipo do TC é mais reduzido, pois as diferenças que existiam entre os vários leitores cúmplices do TP são anuladas. Além disso, o novo leitor-tipo pode ainda compreender o leitor excluído previsto na situação do TP, uma vez que a distância cultural interna, sendo totalmente anulada com a intervenção do tradutor, autoriza a entrada de novos leitores¹⁹. Por outro lado, poderá surgir uma nova situação algo paradoxal: o leitor-tipo 1, aquele que culturalmente se encontrava mais próximo do autor, poderá passar a fazer parte dos leitores excluídos do TC, por achar que este lhe deixa uma margem muito exígua para uma leitura desafiadora, que o obrigue a mobilizar competências de leitura de nível mais elevado. Este fenómeno pode, de forma apriorística é certo, ajudar a explicar o facto do sucesso editorial de algumas obras no contexto do TP se revelar um fracasso no contexto do TC. TP e TC não visam necessariamente os mesmos leitores quando está em causa a manutenção ou a anulação da distância interna e da distância externa.

O autor do artigo citado não nega que a combinação entre a distância cultural interna e a distância cultural externa é um problema acrescido para o tradutor e, como vimos na figura E, pode dar lugar a algumas derrapagens quando a medida exacta não é

¹⁹ Para ilustrar este fenómeno, podemos citar o comentário de um comentador televisivo, nos dias que se seguiram ao desaparecimento do Nobel da Literatura, José Saramago, no qual afirmava que a obra deste autor era mais fácil de ler nas sua traduções do que nos originais. A provar-se esta afirmação, e segundo o pressuposto de Jean-Pierre Richard, o leque de leitores do TC seria consideravelmente mais alargado do que no TP.

respeitada. Ele próprio adverte contra o uso abusivo de notas explicativas que, quando em demasia, cria o efeito inverso ao pretendido: «[...] *une masse de notes obscurcit le sens, comme trop de lumière aveugle*» (RICHARD, 1998, p. 156). Sobre o problema da sobretradução, outros tradutólogos se pronunciaram, como J. Sévry que alerta contra o perigo de se *antropologizar* a literatura com o uso abusivo de notas explicativas (SÉVRY, 1998, p. 136) e M. Lederer que denuncia a inutilidade do recurso à explicitação, sempre que o contexto permitir esclarecer o sentido:

Il est de l'intérêt du traducteur de ne jamais perdre de vue qu'il traduit pour un lecteur qui réagit au texte et dont le bagage cognitif est sans cesse élargi et remanié par sa lecture ; le lecteur découvrira lui-même la culture de l'Autre au fil du récit, voire d'autres ouvrages pourvu qu'il soit intéressé (LEDERER, 1998, p. 171).

A problemática da distância cultural afigura-se mais complexa se tivermos em consideração o conceito de intertextualidade que, inevitavelmente, integra todo o tipo de texto. As referências intertextuais são normalmente geridas pelo autor em função da «cultura» dos leitores do TP, fazendo-as vir à superfície ou mantendo-as de forma mais ou menos implícita. No caso do TC, caberá ao tradutor concluir sobre a pertinência e o grau de explicitação necessários. Uma escolha não anódina que poderá afectar a leitura, tal como nos diz C. Nord:

[...] both the source and the target text form part of a system of intertextual relationships. This means that the effect of the target text can be predicted comparing it to the (possible, normal, usual) effects of existing texts from the target culture. If the text conforms to conventional patterns of a particular class of texts, the text form will not attract the readers' attention, which allows for an easier processing of the information contained in the text. On the other hand, if a text shows strange, unconventional form patterns, the audience may wonder why the author chose these original forms and whether they are meant to convey an extra amount of information (NORD, 2006, p. 39).

Mais uma vez, fica nas mãos do tradutor a decisão de sua interferência ou do seu não envolvimento, ciente de que uma didactização exagerada do TC poderá afastar leitores inicialmente previstos. A sua opção, por certo, terá em linha de conta o deixar algum espaço para a imaginação que se encarregará do preencher os não-ditos, ingredientes indispensáveis para uma leitura apaixonante. Este requisito é particularmente relevante no caso da literatura em geral e da literatura juvenil em particular. Sobre a imaginação e da sua relevância no processo central de leitura nos deteremos no próximo capítulo.

1.2.2. Processos de transferência cultural

O tradutor intercultural estará particularmente atento às marcas culturais. São marcas que alguns tradutólogos designam por *realia* (SCHREIBER, 2007), *xénismes* quando são conservadas literalmente no TC (SERGEANT, 1998) ou *culturèmes*, que segundo a definição de M. Ballard, retomada por C. Raguét, são signos que reenviam para referentes culturais, isto é elementos cujo conjunto constitui uma civilização ou uma cultura (RAGUET, 2007, p. 44). Abarcam, *grosso modo*, todas as actividades humanas: costumes, desde o modo de vestir às formas de cumprimentar, modo de organização do tempo (calendários), sistemas de parentesco e estruturação em função do grupo social e etário, e ainda as representações simbólicas e mitológicas. Reportam-se muitas vezes a factos ou objectos, mas podem extravasar esse domínio ao integrarem ideias e pensamentos veiculados pela língua, através de provérbios e aforismos, por exemplo.

Do ponto de vista da tradução, nem todos as marcas culturais têm a mesma importância. R.-M. Vassalo (1998), autora e tradutora de livros para crianças, apresenta uma hierarquia dos elementos culturais. Assim, num primeiro patamar, encontram-se os elementos culturais *de grau zero* que chamam imediatamente à atenção: vestuário, habitat, ocupação do espaço, ritmos diários, horários, gastronomia. Num segundo patamar, incluem-se os pormenores da vida escolar, jogos, lazer e desportos; e acima destes, entre a cultura que designa para turistas e cultura profunda, aparecem os ritos, festividades religiosas ou pagãs, etc. Diz a autora que todos estes elementos representam noções familiares para o leitor do TP, desempenhando um papel de cor local para o leitor do TC. Segundo R.-M. Vassalo, a explicitação destas marcas depende do papel que desempenham no TP. Acrescenta ainda, no último patamar, os elementos «*qui font qu'une culture est une culture, irréductible à toute autre*» (VASSALO, 1998, p. 191). São elementos de profunda dimensão cultural, alguns constituindo uma verdadeira dor de cabeça para os tradutores: referências históricas, políticas e sociais, falares vernáculos, lendas, folclore, locuções e provérbios... Para a autora, a transposição dos elementos dos primeiros grupos é facilitada pelo recurso a notas de rodapé, notas prévias, entre outras, já as seguintes são mais delicadas por se situarem no plano do pensamento e do inconsciente, e acrescenta a propósito:

On touche ici à l'irréductible par excellence, la charpente invisible de toute culture, celle dont chaque groupe humain bâtit le réel à sa manière. Difficiles à cerner, toujours en filigrane. Là se forment les attentes, les croyances

profondes, les obsessions, avouées ou non, propres à chaque culture. Là s'ouvrent les fossés entre culture source et culture d'accueil [...] (VASSALO, 1998, p. 191).

Para estas situações, o tradutor terá de analisar o grau de especificidade cultural e a função que a cultura desempenha no TP, de acordo com a tipologia textual do TP. Se se tratar de textos transmissores de cultura, para adoptarmos a distinção avançada pela autora referida anteriormente, que visam fazer descobrir uma cultura, justifica-se o recurso aos processos explicativos, uma vez que a finalidade é a de limitar as perdas. O tradutor porá ao dispor dos seus leitores notas preliminares, notas de rodapé, glossários que virão a ser lidos ou não. Por outro lado, existem ainda os textos que estão ancorados numa cultura – lendas, narrativas tradicionais. Para estes, sugere a autora, o tradutor ponderará entre favorecer a imersão cultural, deixar em suspense ou esclarecer os elementos culturais. Já nas obras de imaginação pura, carregadas de mistério, recusa qualquer tipo de nota explicativa, embora reconheça que o fosso entre as culturas pode ser traiçoeiro. Acredita, contudo, que os recursos explicativos tendem a sobrecarregar o texto e que se devem evitar quando o próprio texto, pela sua coerência interna, cria um micro-cosmos que não carece de explicitação de pormenores.

Também J.-P. Richard (1998) apresenta uma solução metodológica para o problema da transferência cultural, sempre que não exista coincidência. Segundo ele, deve-se conservar o sistema cultural do TP, pois é a cultura receptora que deve recriar o sistema cultural do TP, extravasando o próprio texto. Aponta os editores como os que possuem a chave para o problema, recorrendo a prefácios, ilustrações, notas, desde que estes tenham função de esclarecer e não de obscurecer.

Por vezes, o tradutor é chamado a intervir no plano macro-textual quando, por exemplo, não existe equivalência ao nível das convenções de tipologia textual ou quando os elementos pragmáticos da comunicação, como os registos de língua, não são coincidentes. Mas é frequentemente ao nível das marcas micro-textuais que ele é instado a interceder. São conhecidos os processos técnicos que estão ao seu dispor: empréstimo (retoma total do significante); decalque (tradução palavra a palavra de um sintagma); explicitação (transforma uma informação implícita no TP numa informação explícita no TC), adaptação (processo livre que consiste em substituir um fenómeno do

TP por um semelhante no TC) e equivalência (para traduzir provérbios e expressões idiomáticas, por exemplo), para citar apenas os mais comuns²⁰.

Em termos de transferência cultural, nem todos estes processos têm o mesmo peso; por conseguinte, quando adoptados de forma predominante, podem favorecer ou comprometer a finalidade intercultural. Os processos mais respeitadores do TP são o empréstimo e o decalque; a meio caminho entre o TP e o TC, encontra-se a explicitação e, no extremo oposto, a adaptação e a equivalência que, centrados exclusivamente na cultura do TC, apagam toda e qualquer marca genuinamente cultural do TP. É o que normalmente acontece com a tradução dos provérbios. Mas mesmo em relação a estes, não é, no entender de J. Sévry (1998, p. 141), um processo inevitável. Relativamente à tradução dos provérbios, que designa de «concentrados de cultura», este tradutólogo considera que é possível encontrar equivalentes na cultura europeia, no entanto, não é de inviabilizar a tradução literal, sem o recurso à equivalência, desde que estejam assegurados o ritmo e a aliteração, características próprias do provérbio. Nesta linha de pensamento, observamos que, na tradução de alguns provérbios, a equivalência não apaga as marcas da cultura de origem; outros há, no entanto, em que essas referências ficam comprometidas. Assim, «Amor com amor se paga» tem como equivalentes «*L'amour ne se paie qu'en amour*» em francês e «*Love is the reward of love*» em inglês. Porém, as perdas culturais são mais evidentes nos seguintes casos: «*Demi-pain vaut mieux que rien du tout*», «Mais vale comer palha do que nada», «*Half an egg is better than an empty shell*»; «*Changement de pâture réjouit les veaux*», «Nem sempre galinha, nem sempre sardinha», ou ainda «*Chaque prêtre loue ses reliques*», «Cada um puxa a brasa à sua sardinha»²¹. Verificamos que cada uma das versões encerra elementos específicos da sua cultura e reenviam para contextos que nem sempre são coincidentes, quando transpostos para a cultura de chegada. Na perspectiva de J. Sévry, as versões literais «Melhor meio-pão do que pão nenhum», «Mudança de pastagem alegra os vitelos», «Cada padre preza as suas relíquias» seriam opções válidas, já que esta solução permite-nos chegar mais perto do texto e da cultura de partida.

Relativamente aos processos de adaptação e equivalência, não é raro estes suscitarem alguma controvérsia do ponto de vista cultural, a não ser que sejam

²⁰ Cf. SCHREIBER Michael «Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des realia», in *De la traduction et des transferts culturels*, textes réunis par C. Lombez et R. Von Kulesa, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 185-194.

²¹ Estes provérbios foram retirados do *Dicionário de Provérbios* de R. C. Lacerda, Helena R. C. Lacerda e Estela Abreu, Contexto, Lisboa, 2000.

combinados com um dos três primeiros. Aliás, o recurso simultâneo de dois processos não é invulgar e, no quadro da perspectiva intercultural, até é desejável, pois permite conservar a marca do TP através do empréstimo ou decalque e conciliá-la com a sua «correspondente» ou com uma explicação. Citando alguns exemplos: para traduzir «*le village wendat*» (Vide em anexo Quadro I, referência 1), o tradutor pode optar por conservar o termo em itálico, recorrendo ao empréstimo – e acrescentar, piscando o olho ao leitor e eliminando a distância cultural, temporal e espacial, «a aldeia dos índios *wendat*»; se o tradutor se deparar com a frase da personagem de *Le poème indigo*, de Régine Detambel, «*Elle conduisait, nous étions le 14 juillet 1989*» (Vide em anexo Quadro XII, referência 11), vai por certo manter a data, mas o sentido e a referência cultural só serão totalmente preservados se adicionar a informação de que se trata de um dia feriado importante, traduzindo «Era ela que conduzia, foi no feriado nacional de 14 de Julho de 1989». Esta informação adicional explícita ao leitor do TC a importância da data, que permitiu à personagem memorizar o dia exacto da ocorrência dos factos (neste caso a morte da companheira num acidente de viação).

No caso da tradução da literatura em geral, e muito particularmente a literatura para crianças e jovens, o processo das notas explicativas, nomeadamente as notas de rodapé, revela-se pouco eficiente, uma vez que obriga o leitor a sair do texto para esclarecer uma marca cultural que, no entender do tradutor, carecia de explicação. A combinação de processos dentro do próprio texto parece ser a solução.

Este é, aliás, um procedimento frequentemente adoptado pelos escritores biculturais que procuram aliar a sua cultura de origem com a do público de chegada. Podemos citar o exemplo de Ilse Losa: de origem alemã e radicada em Portugal, a escritora escreve em língua portuguesa e os seus textos estão consagrados em várias antologias de autores portugueses em Portugal. No seu livro *O mundo em que vivi*²², no qual relata uma história (com traços autobiográficos) que se desenrola na Alemanha, nos anos conturbados da segunda guerra mundial, as diferentes partes são introduzidas por citações de personalidades alemãs, Nietzsche e Alfred Becker, que a autora transcreve na língua original, mas cuja tradução apresenta a seguir. A autora também não hesita em inserir explicações, sempre que julga deficitária a bagagem cultural dos seus leitores. É o caso da referência a «baluchas», cuja definição é inserida no próprio

²² LOSA, Ilse, *O mundo em que eu vivi*, Porto, Edições Afrontamento/R. Costa, 859, 1987, pp 5, 53, 139. Esta obra, entre outras da mesma autora, faz parte das obras recomendadas pelo Plano Nacional de Leitura, para o 3º ciclo do Ensino Básico.

texto: «Aliás, trouxeram-me da Sérvia um par de chinelos verdes chamados baluchas, com as pontas viradas par cima, o que lhes dava um aspecto cómico»²³.

Considerada pertinente para aprofundar a reflexão sobre os processos técnicos de tradução é a questão da tradução da onomástica e, a julgar pelo interesse que alguns tradutólogos lhe têm dedicado, merece algumas considerações. M. Ballard dedica a sua atenção à problemática da tradução do nome próprio num artigo que intitula «*La traduction du nom propre comme négociation*» (BALLARD, 1998). O autor, que começa por subdividir a onomástica em duas categorias, a antroponímia e a toponímia, reflecte sobre a natureza do nome próprio e sobre a sua relação com a cultura. Começa por recordar as diferentes posições que envolvem a tradução do nome próprio, citando Moore para quem «*Tous les noms propres, quelque imprononçables qu'ils soient, doivent être rigidement respectés [...]*» (BALLARD, 1998, p. 199), G. Mounin que, numa posição intermédia, defende que a forma estrangeira deve ser mantida, sempre que não exista forma adaptada na língua de chegada e, por último, J. Delisle que introduziu a noção de «report», segundo a qual o tradutor deve retranscrever tal qual, sem preocupações de sentido, todos os nomes próprios, os números e as datas. É partindo destas posições de não-tradução que M. Ballard se propõe explorar os graus de traduzibilidade do nome próprio, baseados numa negociação, tanto ao nível do significante como do significado. Expõe a sua posição do seguinte modo:

Contrairement à ce que certains prétendent, le nom propre signifie et cette signifiante apparaît clairement dans le domaine des référents culturels. Le nom propre, alors, devient l'enjeu des stratégies de transfert du sens qui s'opposent à l'usage de sa non-traduction. [...] Son statut particulier en fait un signe divisé entre un signifiant que l'on tient à préserver et un signe que l'on voudrait intégrer dans le texte traduit (BALLARD, 1998, p. 219).

O empréstimo é um recurso recorrente para a tradução do nome próprio e M. Ballard justifica-o, afirmando que por detrás do seu uso está a ideia de que o nome próprio é uma marca sem qualquer significado. Recorre a J. Searle²⁴ para quem os nomes próprios denotam e não conotam. Contudo, o autor realça que o nome próprio pode assumir a função de identificador social e ainda uma função complementar, a de identificador étnico. Daí a opção pela sua preservação, transferindo o carácter estranho

²³ *Op. cit.* p. 25.

²⁴ Para John Searle, «*Les noms propres n'ont pas de sens, ce sont des marques sans signification ; ils dénotent mais ne connotent pas [...]* Nous utilisons le nom propre pour référer et non pour décrire ; le nom propre ne prédique rien à propos de l'objet, et par conséquent n'a pas de sens (SEARLE, John R. *Les Actes de langage, essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, p.2, citado por (BALLARD, 1998, p. 198)).

e exótico ao TC, ainda que no TP possa não passar de um nome banal. Do ponto de vista intercultural, não deixa de ser uma opção válida. Paralelamente ao empréstimo, existem ainda outras estratégias associadas à transferência do nome próprio, tomando-se como critério único o do seu significante. Temos processos que consistem na adaptação/aproximação às leis fonológicas do TC (texto entendido aqui no seu sentido lato de produção oral ou escrita), de acordo com o sistema fonológico da língua de chegada. Este processo afigura-se bastante vantajoso para a tradução de peças de teatro com vista à sua encenação e ainda na literatura infantil, para crianças com idade pré-escolar (antes de adquirirem a competência de leitura), uma vez que em ambas as situações está em causa a pronúncia de nomes estrangeiros, nem sempre fácil para os actores e os pais (que lêem os livros em voz alta para os seus filhos) pouco versáteis nos fonemas estrangeiros. Os nomes próprios, ao contrário dos apelidos, levantam problemas a um outro nível: devido à existência de equivalências em alguns casos e ausência noutros casos, o tradutor pode pôr em causa a homogeneidade da rede onomástica. Parece pouco coerente optar-se por se adaptar os nomes com equivalentes, e manter os outros que não têm correspondência.

São situações, como as que descrevemos, que dividem os tradutores e que se complexificam quando a visão do nome próprio é alargada ao significado. Ainda segundo M. Ballard, existem muitas estratégias para veicular o nome próprio, enquanto referente cultural: nota de rodapé para explicar o sentido, quando se opta pelo *report*; nome próprio, seguido da nota ou comentário ao lado do nome – um processo que outros designaram por *incrementalisation*²⁵ – ou a inserção da definição no próprio texto. M. Ballard preconiza ainda a tradução, quando o nome próprio é uma criação do autor, e ainda o recurso à hiperonimização como forma de transpor a barreira das línguas. É assim que uma «*Polaroid*» (Vide em anexo Quadro IX, referência 24) se pode traduzir por «máquina fotográfica». Propõe ainda, para algumas situações, a utilização de um equivalente cultural, embora reconheça que seja arriscado porque baralha o leitor. Dá o exemplo de «*Silverstone*» na Grã-Bretanha, que poderá ser transposto para a língua francesa por «*Le Mans*». A meu ver, esta equivalência funcional revela-se pouco eficaz

²⁵ Segundo Michel Ballard, este conceito foi apresentado por Claude et Jean Demanueli (BALLARD, 1998, p. 216).

em termos de trama narrativa, já que, se a acção decorrer na Inglaterra, não faz muito sentido as personagens serem subitamente transpostas para França²⁶.

Desta breve incursão pela tradução da cultura e dos aspectos culturais, a única conclusão que podemos tecer é a de que o consenso em matéria de escolhas tradutivas é difícil de alcançar, o que não nos impede de defender a posição intermédia. Sabemos, contudo, que o equilíbrio desejável só será exequível mediante uma postura de ética e de honestidade intelectual em relação ao acto de tradução, com a envolvência de todos os seus componentes. Um desafio que torna, sem dúvida, o trabalho de tradutor cultural tão intenso. Em jeito de conclusão, parece-me apropriado recordar as palavras de A. Berman e deixar o mote para o próximo capítulo, no qual se procurará mostrar algumas das vantagens da metodologia dissimilatória na tradução de obras destinadas a jovens leitores:

Amender une œuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une *éducation à l'étrangeté*²⁷ (BERMAN, 1985 , p. 73).

²⁶ Numa tradução-anexação para a língua portuguesa, poderíamos sugerir «o autódromo do Estoril». Não sendo esta uma opção aceitável do ponto de vista do paradigma dissimilatório, proponho a inserção da designação genérica, justaposta ao topónimo, grafado em itálico, preservando-se a referência cultural e elucidando o leitor sobre o seu significado: «o autódromo de *Silverstone*».

²⁷ Itálicos do autor.

CAPÍTULO 2 – TRADUZIR A LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Incapable de comprendre la langue dans laquelle [le garde] lui parlait, la jeune fille posa discrètement la main sur sa boule de métal et se concentra un petit moment, le temps de prendre contact avec l'esprit de son interlocuteur afin de décoder son langage.

PERRO, B., *Amos Daragon, La fin des Dieux*

Num mundo perfeito, não teria havido castigo divino e os homens do planeta Terra poderiam comunicar sem entraves. Num mundo onírico, uma simples bola de metal bastaria para assegurar a comunicação humana. No mundo globalizado em que vivemos, já quase sem barreiras físicas, ainda não se dispensa o tradutor como intermediário cultural e linguístico. No entanto, no universo particular da literatura infanto-juvenil, a sua intervenção pode ser questionável se causar a atrofia da imaginação dos jovens leitores, que ainda acreditam em bolas mágicas de metal ou de cristal. O acto de leitura não implica apenas adesão afectiva: o esforço intelectual contribui igualmente para o prazer de ler. Por conseguinte, saber dosear correctamente o esforço a exigir ao leitor constitui, assim, um verdadeiro desafio para o tradutor intercultural. Este deverá colocar-se na linha de demarcação que separa as duas línguas e as duas culturas, «*la ligne mouvante du décentrement*», segundo H. Meschonnic²⁸, única forma de preservar a alteridade cultural e de contribuir para um intercâmbio que se quer profícuo.

A actual concepção que norteia a tradução da literatura para crianças e jovens não está dissociada do contexto político e socio-cultural e está imbuída das influências do paradigma intercultural. Ir ao encontro do Outro, numa perspectiva de descoberta e de mestiçagem cultural, passou a ser uma meta educativa que converge no sentido das aspirações de Goethe quando este preconizava formar «cidadãos do mundo»²⁹. Para além destes objectivos interculturais, a literatura infanto-juvenil encerra genericamente

²⁸ Vide nota 70.

²⁹ Sendo considerado um dos expoentes do Romantismo alemão, Johann Wolfgang von Goethe é frequentemente conhecido pelo seu conceito de *Weltliteratur*, de literatura mundial, para a qual contribuiria a tradução e a divulgação das obras literárias na Europa e no mundo. A sua visão sobre os benefícios dos intercâmbios interculturais e internacionais foi retomada por Antoine Berman (1984, p. 87) e é igualmente avançada por Joseph Jurt que salienta a convicção de Goethe na abolição das fronteiras entre os povos (JURT, 2007, p. 93).

uma outra especificidade: a de representar um meio privilegiado para a transmissão de valores e códigos morais e sociais, contribuindo assim para a educação dos mais jovens. Conhecer a essência e outras especificidades da literatura juvenil revela-se, assim, para o tradutor dessa mesma literatura, uma tarefa imprescindível. As similitudes entre o processo de autoria/recepção da literatura juvenil original e o processo de tradução são evidentes e têm sido suficientemente apontadas por vários tradutólogos³⁰, razão pela qual se julgou pertinente evidenciar alguns dos aspectos comuns.

A reflexão em torno das especificidades da literatura infanto-juvenil não ficaria completa sem um olhar mais atento sobre as designações utilizadas para rotular os livros destinados a um público não adulto. Por ser um sector que se encontra em plena expansão, nem sempre as designações são suficientemente unívocas e elucidativas quanto ao público-alvo. A bibliografia e sitografia consultadas referem-se de forma indiferenciada ao público-criança e ao público adolescente e jovem. Para o tradutor, a necessidade de uma distinção poderá não ser irrelevante. Traduzir para crianças mais novas pode significar a adopção de estratégias diferentes das que se utilizariam para um público adolescente ou jovem. A defesa pela prática dissimilatória, já esboçada no primeiro capítulo, é reforçada neste capítulo, ao longo do qual se procurará mostrar que traduzir para um público infantil e traduzir para um público juvenil não implica necessariamente práticas convergentes.

2.1. Especificidades da literatura infanto-juvenil

2.1.1. Exigências e reconhecimento de um género

A literatura infanto-juvenil nem sempre beneficiou do prestígio que a caracteriza actualmente. Na verdade, durante muito tempo, este género literário foi encarado como um género menor, por oposição à literatura «adulta». Nos dias actuais, a julgar pela quantidade de eventos nacionais e internacionais nos meios comerciais e académicos, pela multiplicação de blogues, associações e publicações de edições nacionais e estrangeiras, a literatura infanto-juvenil ocupa um lugar de destaque. Este florescimento não estará desligado do fenómeno da globalização que, ao criar novos nichos de mercado, originou novas apetências de leitura. O aumento da procura também contribui para este fenómeno. Os pais e os educadores em geral, contagiados pela renovada dimensão atribuída à leitura – a medida mais conhecida é a do Plano Nacional de

³⁰ Destaca-se em particular a investigadora francesa Virgínia Douglas (2008, p. 108).

Leitura³¹ - passaram a valorizar e a divulgar os livros como fontes de conhecimento e lazer. A leitura recuperou assim as suas virtudes originais, depois de um período de letargia em que foi avassaladoramente preterida em benefício dos meios audiovisuais. A percepção da função educativa da literatura infanto-juvenil não é, portanto, de hoje. Apesar desse reconhecimento, a verdade é que a produção destinada a crianças não escapou às acusações de literatura «de segunda». São críticas que não colhem a aprovação dos seus criadores que, ao invés, lhe reconhecem exigências acrescidas.

A conhecida pedagoga e escritora brasileira, Cecília Meireles afirma que «escrever para crianças é uma ciência e uma arte»³². Por seu lado, Alice Vieira, autora de mais de 70 livros publicados, na sua maioria livros infanto-juvenis, admite não gostar de escrever para crianças, «porque lhe rouba o dobro do tempo e, também, porque requer da sua parte o dobro da atenção»³³. Por detrás deste esforço, reconhece ela, está o desejo de lhes criar o gosto pela leitura e pela literatura e de os tornar leitores exigentes. No mesmo sentido das escritoras citadas se situa a posição do investigador francês D. Delbrassine, que reclama para a produção de livros para o público não adulto processos narrativos complexos, necessários para captar e manter a atenção do leitor adolescente. Para o conseguir, o autor deve procurar desenvolver uma «estratégia de tensão», recorrendo ao uso predominante do discurso, e uma «estratégia de proximidade» que facilita o encontro com o mundo do livro (DELBRASSINE, 2006). A aparente facilidade dos livros infanto-juvenis é ainda responsável pelo fraco apreço que se tem do trabalho profissional dos tradutores de literatura infanto-juvenil. Segundo V. Douglas, durante muito tempo, a tendência para as adaptações e conseqüente domesticação do TC decorreu da falta de rigor, justificada pela desvalorização social da literatura infanto-juvenil (DOUGLAS, 2008, p. 110). Novos rumos se apresentam aos tradutores de hoje, que se juntam aos escritores para reivindicar as exigências do seu trabalho. Este é, aliás, um dos inúmeros pontos partilhados pela autoria e pela tradução de livros para a infância e para a juventude.

³¹ Esta acção de sensibilização e desenvolvimento da proficiência da leitura também é levada a cabo um pouco por todo o mundo. Por exemplo, no Reino Unido, existe o programa *National Reading Panel*, consultado na página http://www.nationalreadingpanel.org/NRPAbout/about_nrp.htm e em França são várias as propostas ministeriais que incentivam à leitura, por impulsão do *Plan pour développer la lecture*, apresentado pelo ministro da cultura, Frédéric Mitterrand (Informação obtida na página: <http://www.culture.gouv.fr/mcc/Actualites/A-la-une/Un-plan-pour-developper-la-lecture>, consultada a 28 de Março de 2010).

³² in Margarida de Souza Neves, Yolanda Lima Lôbo, Ana Chrystina Venancio Mignot, *Cecília Meireles: a poética da educação*, Edições Loyola, São Paulo, 2001, p. 122, consultado em <http://books.google.pt>, a 23 de Março de 2010.

³³ Afirmações retiradas do relato da entrevista feita a Alice Vieira por Rui Breda, consultada na página <http://alicevieira.wordpress.com/2009/06/18/entrevista-a-alice-vieira/>, a 23 de Março de 2010.

2.1.2. Um universo pouco homogéneo

A literatura destinada ao público não adulto não apresenta contornos muito precisos. Quando o conceito surgiu na Europa, nos finais do século XVII³⁴, a designação «Literatura para crianças» opunha-se à «Literatura adulta» ou «Literatura generalista», e assim foi durante muito tempo. Não obstante, embora visassem dois universos distintos de leitores, sabe-se que as fronteiras entre os dois grupos nunca foram suficientemente estanques ao ponto de impedir a transferência de leitores de um para o outro. Curiosamente, muitos dos livros inicialmente escritos para um público adulto transpuseram as barreiras fixadas pela idade e passaram a pertencer ao património da «Literatura para crianças». No panorama literário francês, os livros de Jules Verne são um bom exemplo. Na literatura inglesa, a obra de J.R.R.Tolkien, actualmente devorada pelos mais jovens (a série cinematográfica *Os Senhor dos Anéis* em muito contribui para isso), visava originalmente um público mais velho. Mas o fenómeno também ocorreu em sentido inverso. Os contos de Charles Perrault ou as fábulas de Jean de la Fontaine, com intenções pedagógicas claras dirigidas às crianças, tecem críticas sociais que só os adultos descodificam. O acesso à leitura, num século caracterizado por taxas de analfabetismo colossais, privilegiava os adultos e estes foram, sem dúvida, os primeiros leitores de Perrault e de La Fontaine. Citando um outro exemplo com visibilidade actual, a série *Harry Potter*, vocacionada para os mais novos, veio a conquistar outros públicos fora do leque inicialmente previsto. É esta permeabilidade de fronteiras que pode justificar o surgimento dos romances *crossover* que se destinam a serem lidos tanto por adultos como por jovens e que levam alguns editores franceses a evitarem a aposição “Jeunesse” quando vaticinam um extrapoloamento do universo de leitores³⁵.

Quando se transpõe para o domínio da tradução esta realidade, que é originada por uma recepção imprevisível ou por um processo intencional, como nos romances *crossover*, impõe-se uma reflexão sobre os seus impactos. A percepção da transversalidade de públicos também se coloca ao tradutor. A tradutora da saga *Harry Potter* para a variante do português do Brasil, Lia Wyler, num artigo com um título

³⁴ Este marco temporal é referido por Riitta Oittinen (2000, p. 42) e ainda por Ana Fernandes na sua dissertação de mestrado sobre o imaginário infantil consultada em linha a 25 de Fevereiro de 2010: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8060> (FERNANDES, 2008).

³⁵ O investigador e tradutor Bertrand Ferrier no seu artigo «*La traduction pour la jeunesse en France*», cita o caso da editora Gallimard, in *Traduire les livres pour la jeunesse : enjeux et spécificités*, Hachette, BnF, CNLJ, 2008, p. 66.

bastante elucidativo «*Harry Potter for Children, Teenagers ans Adults*»³⁶, reflecte essa consciência:

Considering that the first Harry Potter book was written for children between 9 and 12 years of age in different levels of literacy, I avoided the temptation to employ an easy language. Instead, I tried to write an unambiguous and enjoyable text as one expects in mass fiction [...] (WYLER, 2003)

Se o carácter transversal entre grupos etários tão distantes como o público adulto e público não adulto é uma realidade, como se acabou de referir, facilmente se deduz que essa transversalidade aumenta dentro de um grupo considerado *a priori* mais homogéneo. Segundo R. Oittinen, cuja obra *Translating for Children* é considerada uma referência bibliográfica incontornável nos estudos em tradução de literatura infanto-juvenil, a confusão decorre da falta de consenso em torno das definições de «infância» e «criança» (OITTINEN, 2000, p. 4). A definição, consagrada na Convenção sobre os direitos da criança³⁷, ao estipular, no seu artigo 1º que «[...] criança é todo o ser humano menor de 18 anos, salvo se, nos termos da lei que lhe for aplicável, atingir a maioridade mais cedo» também não se releva de grande ajuda, nem para o escritor, nem para o tradutor, nem mesmo para os editores que sabem tratar-se de públicos com níveis de proficiência de leitura bem diferentes.

Na década de 80, a identificação de um novo grupo socio-cultural no mundo ocidental, caracterizado por uma cultura própria veio a justificar o aparecimento de um novo universo de leitores. Dele fazem parte os adolescentes e os jovens que, pelas suas atitudes, valores, conhecimento do mundo e afinidades, se demarcam do universo infantil. Assim surgiu, segundo D. Delbrassine (2006), o rótulo «Littérature jeunesse» no panorama literário e editorial francês. Todavia, esta distinção não terá sido razoavelmente interiorizada, uma vez que constatamos o uso indiscriminado das designações para se referir a um ou a outro público. Na bibliografia e sitografia a que tive acesso, deparei-me com designações diferentes em francês, inglês e português. Se em Portugal, a rubrica «Literatura infanto-juvenil» surge habitualmente como a designação genérica que combina a produção destinada a crianças, adolescentes e jovens, não é raro recorrer-se à designação «Literatura para crianças» para falar desse mesmo público. Em língua francesa, a rubrica «Littérature Jeunesse», que inicialmente

³⁶ Publicado na revista *Meta* e consultado na sua versão digital em <http://id.erudit.org/iderudit/006954ar>, a 12 de Abril de 2010.

³⁷ Documento consultado em linha a 12 de Abril de 2010: http://www.unicef.pt/docs/pdf_publicacoes/convencao_direitos_crianca2004.pdf

se referia ao universo adolescente e juvenil, é frequentemente usada para falar de toda a literatura não adulta. Em língua inglesa, «Litterature for Children» é a designação que cobre um público tanto infantil como juvenil. Esta indiferenciação poderá ter benefícios no mercado editorial pois permite alargar o universo de leitores, mas será que podemos afirmar o mesmo se pensarmos nas estratégias que envolvem o processo de autoria e de tradução de obras destinadas ao público não adulto? O exemplo do escritor Lewis Carroll que reescreveu as aventuras de Alice em *The Nursery «Alice»* para adaptar as aventuras da sua heroína a um público infantil ilustra a necessidade de diferenciação³⁸.

2.2. Como o autor e o tradutor impõem a sua visão do mundo

2.2.1. Autoridade e Censura

A principal característica da relação entre o autor e o leitor na literatura infanto-juvenil, seja ela original ou traduzida, é a sua assimetria. A intervenção do adulto surge em vários domínios: no processo de criação da obra original, na tradução e ainda nas escolhas e orientações de leitura. Em todas as situações, é o adulto que determina o que escrever, como escrever, o que traduzir, como traduzir e ainda o que deve ser lido e, muitas vezes, como deve ser lido, como no caso da leitura escolar. Estas posturas realçam a figura autoritária sobre o qual assenta a relação autor/tradutor-leitor. Trata-se de uma posição em que o adulto assume um papel dominador, uma vez que parte do princípio de que a criança é um ser ignorante e que, como aprendiz que é, precisa de um adulto que o ensine. Este papel formativo e pedagógico da literatura infanto-juvenil faz, aliás, parte da sua génese: lembremos os contos de C. Perrault e as suas moralidades em jeito de lição final. Corolariamente ao fenómeno da autoridade, encontra-se o da censura. Tanto a autoridade como a censura são decalcadas das representações que o adulto, na figura de pai, educador, escritor, tradutor ou editor, tem da sua infância e do mundo em geral. Estes adultos impõem os valores e os códigos morais que julgam mais correctos e ao fazê-lo, de forma mais ou menos consciente, transmitem aos mais jovens a sua visão do mundo, preconceitos incluídos. Toda a produção, seja ela nacional ou importada, passa sob o jugo da censura, velada ou pública, pouco importa. Quando está em causa a transmissão de valores universais e códigos de conduta humanistas, esta autoridade pode não levantar grandes objecções. Existem, porém, outras situações mais criticáveis. Lembremos a polémica que rebentou,

³⁸ Este exemplo é avançado por Riitta Oittinen, *op. cit.*, p. 85

um pouco por todo o mundo, em torno da série televisiva infantil *Teletubbies*, por esta apresentar uma personagem que, alegadamente, ostentava as cores e o símbolo de um movimento homossexual. Se este acto de censura teve alguma visibilidade pela projecção internacional da série, muitos são aqueles que não chegam a ser conhecidos. Mas todos eles são responsáveis pela formação dos seus leitores ou telespectadores, como neste caso. A censura, tanto em autoria como em tradução, ao omitir ou suprimir os temas incómodos e controversos, na óptica da sociedade que a pratica, tem repercussões na visão do mundo que se oferece aos leitores, ao obrigá-los a olhar para a «sua» direcção. Não é um assunto pacífico e nem sequer é exclusivo da produção literária.

Com a abertura do mercado livreiro ao mundo, o processo de censura no ramo da tradução é encetado desde logo pelas editoras quando estas decidem importar determinados livros em detrimento de outros. Arie Pos, professor universitário e tradutor do neerlandês, denuncia esta postura ostracizante relativamente à literatura neerlandesa. Na sua intervenção durante as Jornadas Internacionais de Tradução de Literatura Infanto-Juvenil que decorreram na Faculdade de Letras de Coimbra, nos dias 20 e 21 de Maio de 2010, Arie Pos expôs as razões que, no seu entender, levam as editoras portuguesas a não apostarem em escritores de língua neerlandesa, e citou os casos de Annie Schmidt e Anne Provoost, duas escritoras traduzidas em quase todo o mundo. Segundo ele, o problema não está na língua, mas sim nos temas que os livros abordam, que não são compatíveis com as representações que as editoras fazem do público a que se destinam, neste caso o público juvenil. Uma situação que ilustra como a censura editorial pode funcionar como barreira cultural e intercultural.

Segundo a opinião de D. Delbrassine, expressa no seu artigo «Censure et autocensure dans le roman pour la jeunesse» (DELBRASSINE, 2008), a censura, comumente envolta em polémica, é facilmente aceite quando incide sobre a literatura infanto-juvenil. Em França, esta censura atinge o seu expoente máximo numa legislação específica - uma lei vigente datada de 1949³⁹ - que proíbe publicações que façam apologia de algumas práticas, como as que elenca sob o artigo 2º: «[...] *le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques*». Apesar desta lei se manter ainda em vigor, o

³⁹ Consultada a 8 de Janeiro de 2010, em <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006068067&dateTexte=20100702>

investigador citado acredita que hoje se encontrou o equilíbrio entre censura moral e liberdade sem limites e, a prová-lo, está o incremento de livros que abordam com maior frequência temas banidos no passado, como o amor, sexo, violência e morte. Por outro lado, o referido autor minimiza o eventual impacto que esses temas poderão ter nos públicos mais jovens, defendendo que o efeito de catarse - nos casos de suicídio ou de toxicod dependência, por exemplo - impede qualquer processo de identificação e que o distanciamento está assegurado pela perspectiva espacial e/ou temporal. São posições contrárias a estas que têm motivado o recurso à adaptação em tradução, imposta pelos códigos políticos, morais e sociais dominantes. Quando se transpõe um final menos feliz num *happy end* como aconteceu com as adaptações que os irmãos Grimm fizeram dos contos de C. Perrault, quando se descaracteriza uma personagem irreverente como a Pipi das Meias-altas para a transformar numa personagem mais dócil, ou ainda quando o pai das *Little Women* de L. M. Alcott passa a ser doutor em vez de pastor - como acontece na tradução em francês e numa versão adaptada editada em Portugal no século XX, a censura põe a nu a posição dominante do tradutor, fazendo sobressair a relação didático-pedagógica que caracteriza a literatura infanto-juvenil⁴⁰. Porém, sob influência de um novo paradigma socio-cultural, a relação pedagógica entre adulto/criança está longe de ser tão autoritária como no passado - no mundo ocidental, pelo menos - e esse facto tem vindo a forçar uma mudança de mentalidade em relação à edição de originais e de versões traduzidas. Decorrente destas mudanças, as editoras, por sua vez impulsionadas pela visão moderna da tradução ética, começaram a proceder às revisões das versões traduzidas, por forma a reparar algumas mutilações dos originais, mas também para as conformar aos tempos modernos⁴¹. Mas quem garante que essa modernidade não venha a ditar novas amputações?

⁴⁰ Estes exemplos são introduzidos por Isabelle Nières-Chevrel, na retrospectiva que faz da tradução da literatura juvenil num artigo, intitulado «*Littérature de jeunesse et traduction: pour une mise en perspective historique*» publicado em *Traduire les livres pour la jeunesse, enjeux et spécificités*, pp. 18-30.

⁴¹ Podemos ilustrar essa atitude editorial em repor a conformidade com a obra original através do exemplo da obra *Little Women* de Louisa May Alcott. A versão portuguesa editada pela livraria parisiense Aillaud (sem data mencionada) refere explicitamente tratar-se de uma adaptação de Maria Paula de Azevedo e não de uma tradução como acontece na edição mais contemporânea. Nessa versão, o título *Quatro Raparigas* e o facto do pai das *Little Women* ser médico e não pastor como na versão original sugerem que a adaptação terá sido feita a partir da versão francesa e não da obra original americana. A opção pela transferência do nome das personagens para apelidos e nomes próprios portugueses (o apelido da família passou a ser Mendonça, por exemplo) e a transposição para um contexto geográfico e político mais próximo do leitor (o pai partiu para a guerra em *África* e regressou ferido a *Portugal*, como podemos ler na página 8 de *Alguns annos depois* - em inglês *Good Wives*, editado pela mesma livraria) justificam amplamente a designação de «adaptação». Pelo contrário, a edição ilustrada da Ambar, de 1999, apresenta uma *tradução* de Isabel Ramalheite e aí as personagens recuperam os nomes originais e o pai o seu estatuto de figura religiosa, para além do título *Mulherzinhas* que se aproxima mais do original.

A situação de retradução não deixa de ser paradoxal: retraduz-se para se repararem as adaptações abusivas e introduzem-se novas adaptações para que a nova versão esteja em conformidade com os tempos modernos. Embora se trate de adaptações em ambos os casos, alguns investigadores defendem que a segunda é mais aceitável do que a primeira. É o caso de G. Klingberg, citado em R. Oittinen (2000, p. 91) que, embora condene genericamente a estratégia da adaptação, faz uma concessão quando propõe a distinção entre *purification* e *modernization*, o primeiro conceito reportando-se às adaptações que impliquem eliminação ou acrescento de informações e o segundo que deriva do processo de adaptação em função do tempo e do espaço. Embora refute preliminarmente o primeiro, admite, porém, o recurso à explicação, como forma de adaptação imposta pelos constrangimentos temporais e espaciais. Somos tentados a concordar com estes pressupostos. A retradução, tal como a reescrita dos originais, quando ditada por imperativos temporais e espaciais pode não ser vista como um acto de censura. É antes uma condição *sine qua non* para assegurar a transmissão dos ensinamentos que se pretende inculcar nos jovens leitores, sobretudo quando estão em causa obras clássicas que sofrem o inevitável desgaste resultante das mutações linguísticas e culturais.

Quando nos apoiamos na posição de G. Klingberg, as adaptações decorrentes do desfasamento temporal e espacial parecem escapar à rotulação de acto de censura porque não têm o propósito de inculcar valores sociais, éticos ou morais. São adaptações que incidem na sua grande maioria sobre o sistema linguístico, na sequência das alterações que a evolução opera sobre a língua. No entanto, as referências culturais também elas vão sofrendo desgaste, afectando a sua relação com os objectos e factos culturais. Citemos um exemplo. Na óptica do autor referido, seria aceitável que o tradutor «modernize» a marca cultural *Polaroid* – a célebre máquina das décadas de 60-70, recorrendo a uma marca moderna equivalente: *Canon* seria uma possibilidade. R. Oittinen não levantaria provavelmente nenhuma objecção. Na perspectiva deste trabalho, em que se defende a necessidade de se preservarem as marcas culturais para alargar o imaginário cultural do leitor adolescente e jovem, devemos refutar a sua posição. A manutenção da marca cultural obriga o leitor a relacionar a referência do texto - a máquina fotográfica *Polaroid* – com as representações que tem de «máquina fotográfica». De acordo com essas representações depositadas no seu imaginário, poderá ser qualquer uma das marcas disponíveis actualmente: *Canon, Reflex, Nikon, Olympus ou Kodak, etc.* Podemos ver, no primeiro caso, como o efeito «modernização»

obrigou ao apagamento de uma referência cultural e à imposição da opção do tradutor. Mas não será esta estratégia um acto de censura, mesmo que camuflado sob a capa da indispensável modernização?

No entender de G. Klingberg, as adaptações que decorrem do fenómeno *purification* são mais facilmente condenáveis e rotuladas como actos de censura, mesmo que se invoquem preceitos pedagógicos. O exemplo que segue enquadra-se neste conceito. Senão, que outras razões terão tido os autores de *O Corcunda de Notre-Dame* quando se propuseram reescrever *Notre-Dame de Paris*, poupando a protagonista Esmeralda do final trágico que lhe reservou o seu autor original? Podemos interrogar-nos sobre a legitimidade dos adaptadores em dar um final feliz a uma obra, que tão dramaticamente põe em causa valores como a discriminação, xenofobismo, ostracismo e justiça humana. Mesmo que estas referências não tenham sido totalmente apagadas na produção americana de Walt Disney, o certo é que o *happy end* não previsto por Victor Hugo elimina uma referência literária, social e cultural importante: a de que nem sempre tudo acaba bem, sobretudo quando estão em causa os valores acima enunciados. É verdade que *Notre-Dame de Paris* não foi escrito para crianças e os adaptadores podem sempre evocar as características do novo público: por um lado, por serem mais novos, precisam de ser poupados a uma violência desnecessária (neste caso a morte da cigana Esmeralda); por outro, por se tratar de leitores vivendo em épocas diferentes, afastados por mais de um século, não precisam de ser confrontados com práticas de justiça obsoletas e cruéis, como a pena de morte e a execução pública. Ensinar que o amor tem poder sobre tudo, mesmo quando estão em causa seres tão incompatíveis como Esmeralda e Quasimodo suscitará seguramente menor polémica. Como vimos, também neste caso se pode invocar a modernidade dos tempos para justificar as adaptações na literatura infanto-juvenil, daí podermos alegar que a distinção conceptual de Klingberg revela algumas fragilidades. Se exceptuarmos as modificações que decorrem da evolução linguística, as adaptações das marcas culturais estarão sempre envoltas em polémica, já que podem conter os germens da censura. A censura não é a única responsável pelos modelos assimilatórios na tradução da literatura infanto-juvenil. Relacionado com as práticas de adaptação, que levam a estratégias como a omissão, explicação, acrescento, simplificação lexical e cultural, está o critério de legibilidade.

2.2.2. O critério de legibilidade

O princípio pedagógico que conduz à eliminação e suavização de impactos «indesejáveis» ou «penosos», provocados pela leitura nos mais jovens, é igualmente responsável pelo desejo de simplificação que caracteriza, pelo menos superficialmente, a produção de textos infanto-juvenis. Essa simplificação é, nos tempos actuais, proporcional à profusão de elementos paratextuais das obras infanto-juvenis. Refiro-me aos anexos que acompanham o texto, dos quais se destacam as ilustrações presentes nas capas, contra-capas e páginas internas, os CDs e os DVDs, etc... São elementos hoje de importância considerável no universo da literatura infanto-juvenil e o seu relevo é amplamente referido por R. Oittinen. Estes objectos visuais, auditivos ou ambos, têm como propósito facilitar o encontro do leitor com a obra, ao orientá-lo para sentidos menos transparentes, e funcionam como verdadeiros suportes à legibilidade da obra. Os editores e ilustradores não costumam descurar esta função informativa e apelativa das imagens e ilustrações. O exemplo do livro de Louis Picard Sioui, *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*⁴², servirá para mostrar que as ilustrações podem tornar-se num precioso auxílio na construção do sentido. Tanto o leitor do TP como o leitor do TC identificarão de imediato a origem indígena da personagem mencionada no título: a capa com a imagem de uma jovem índia funciona como uma transição para o texto. Ambos os leitores se encontravam em situação de ignorância cultural, embora no caso do leitor do TC essa ignorância fosse maior, devido à distância geográfica e cultural que o separa da cultura do TP. Nas edições traduzidas, é primordial assegurar a manutenção destes elementos visuais.

Mas os elementos paratextuais nem sempre desempenham uma função de complemento da informação e, quando isso acontece, a sua ausência não compromete a legibilidade da obra, visto desempenharem uma função meramente decorativa. Todavia, em caso de sobreabundância, a sua presença pode afectar a leitura. As imagens em excesso podem desviar a atenção do leitor, podendo até confundi-lo. Na maior parte das vezes, são imagens que reproduzem a «leitura» do ilustrador e que são impostas aos jovens leitores⁴³. Ora sabemos que as representações que decorrem da leitura de cada um não são coincidentes (já todos passámos pela desilusão de uma obra literária adaptada ao cinema). Os elementos paratextuais, ao transmitirem a visão do mundo de

⁴² Livro que faz parte do *corpus* em análise no capítulo 3. Vide a reprodução da capa nos quadros I, II e III em anexo.

⁴³ Sobre os efeitos do excesso de imagens na construção do imaginário infanti e juvenil, vide neste capítulo o ponto 2.4.1..

quem os produz, impõem-se aos mais novos, como se fosse a única leitura possível, privando o jovem leitor de construir a sua própria leitura. Quando excessivos, esses elementos reduzem drasticamente o esforço intelectual requerido ao leitor, comprometendo o prazer que está associado ao acto de leitura, como veremos no ponto seguinte. Fora desta acusação, estão porventura os álbuns ilustrados destinados ao público pré-escolar que ainda não domina as competências da leitura. Para ele, a função da imagem terá outros propósitos.

O critério de legibilidade, à semelhança de outros que orientam a literatura juvenil, é comum tanto em situação de autoria como de tradução, embora os seus efeitos sejam mais visíveis no campo da tradução. Partindo do princípio de que a criança não sabe lidar com o desconhecido, muitos editores e tradutores tendem a domesticar e a aculturar o texto de partida, para lhe facilitarem o acesso ao sentido. Este critério, que afecta as marcas linguísticas, bem como as referências culturais, reproduz a concepção dualista de invisibilidade e visibilidade apresentados por Venuti (*Vide* capítulo 1, ponto 1.1.1.). É certo que quando se escreve ou traduz para um público infanto-juvenil, as preocupações de transparência subjazem ao processo de escrita ou tradução, pelos motivos aludidos anteriormente de inferioridade linguística e cultural do jovem leitor. Um texto pouco transparente correrá sempre mais o risco de afugentar leitores. No caso da tradução, este é um argumento frequentemente invocado pelo editor, preocupado em fidelizar o maior número de leitores. A ideia de que quanto mais adaptações, mais fácil se tornará a leitura é uma realidade que não deixa de ser tentadora para os agentes editoriais e para os tradutores. Estes terão sempre a possibilidade de se justificarem recorrendo ao argumento de que literatura é comunicação e que, por isso, não faz sentido criar obstáculos que a comprometam. Esta é a opinião de R. Oittinen que, apoiando-se nas teorias funcionalistas (NORD, 2006), defende o primado do leitor, de modo a assegurar a comunicação indispensável para instaurar a relação pedagógica entre o adulto e a criança. Em nome dessa comunicação, justifica-se o recurso a práticas de simplificação textual. Um caso flagrante em francês é a tendência progressiva da substituição do *passé simple* (o tempo da narrativa por excelência) pelo *passé composé* nas edições e reedições originais ou traduzidas em França. Na óptica dos defensores do paradigma funcionalista, esta prática deixa de ser vista como um sacrilégio estilístico, pois apenas cumpre o requisito da comunicação, o de ir ao encontro da nova geração de leitores para quem a língua oral é o veículo de comunicação privilegiado. O emprego do *passé composé*, por ser um tempo de proximidade, facilitará a empatia desejada.

Podemos partilhar este ponto de vista se esta prática visar o público infantil. Parece colher menos consenso se estivermos a falar do público juvenil. Privá-lo do enriquecimento da sua própria língua através de uma das marcas de literariedade do cânone literário francês, nunca convencerá aqueles que vêem na literatura um meio privilegiado para divulgar a língua e, na leitura, um suporte único para enriquecer o repertório linguístico dos leitores. Os escritores fazem parte desse grupo, mesmo aqueles que escrevem para os mais jovens. Jocelyn Boivert, escritor de literatura juvenil, (autor de uma das obras que constituem o *corpus* do capítulo 3), adverte o seu leitor, através da voz do insólito narrador-livro, que não pretende cair na tentação de lhe facilitar a vida: «[...] *je refuse d'abaisser mon niveau de langage pour ne pas te dépayser. Les mots savants, les figures poétiques, j'en ai besoin de temps en temps pour soigner ma prose et flatter mon orgueil*⁴⁴». Devido a esta advertência, o tradutor de *Ne lisez pas ce livre* ficará impedido de ceder à tentação de simplificar o texto original. Assim, quando se deparar com o adjectivo «*obnubilé*», não terá outra saída que a de traduzir por «obnubilado»⁴⁵. Se a sua escolha, por mais consciente que tenha sido, passa ou não pela censura do revisor, é outra questão.

Toda a questão da legibilidade encontra resposta, como se viu, nos princípios enunciados pelo paradigma funcionalista. R. Oittinen, que sistematizou as razões que justificam os processos assimilatórios, enfatiza a situação de comunicação, como determinante nas escolhas tradutivas (OITTINEN, 2000). Contra esta posição, começam a ouvir-se várias vozes, das quais a de L. Kiéfé que recorreu a A. Berman para evidenciar a verdadeira função da literatura: «[...] *une oeuvre ne transmet aucune information, même si elle en contient ; elle ouvre à l'expérience du monde*» (KIEFÉ, 2008, p. 33).

Sobressai do que foi dito que os escritores e os tradutores têm a delicada tarefa de não subestimar o jovem leitor. De certo, não passará pela mente de nenhum deles escrever ou traduzir uma narrativa dedicada a uma criança de três anos, cingindo-se aos poucos elementos linguísticos que ela possui. O leitor mobiliza capacidades hermenêuticas para a construção do sentido, e nem sempre o desconhecido é visto como um entrave à leitura, podendo ser um desafio estimulante e atractivo para o raciocínio e para o imaginário do jovem leitor, como adiante se verá.

⁴⁴ BOIVERT, Jocelyn, *Ne lisez pas ce livre*, Soulière edituers, 2006, p.16.

⁴⁵ *Op. cit.* p. 17-18.

2.3. Os jovens leitores em face do desconhecido

2.3.1. Os componentes de uma leitura de sucesso

A presença de marcas linguísticas e culturais desconhecidas nos textos para crianças e jovens nem sempre deve ser encarada de forma negativa, como pudemos observar no ponto anterior, ao longo do qual se destacaram opções divergentes por parte dos editores, escritores e tradutores. Importa, neste momento, debruçar-nos sobre o pólo receptor e analisar o comportamento do jovem leitor em face do «desconhecido». Impõem-se, antes de mais, duas observações: a primeira é que será dada primazia aos elementos culturais, em detrimento dos elementos linguísticos, e a segunda que iremos privilegiar a leitura frequentemente denominada leitura «recreativa», «descomprometida» ou «lúdica», por oposição à leitura «escolar» ou «crítica» que, pela sua natureza, obriga à mobilização de estratégias que não cabem nesta reflexão. Falamos da leitura que, segundo V. Woolf⁴⁶, se opõe à leitura distanciada, porque resulta do envolvimento pessoal e é susceptível de desenvolver o imaginário e de formar a personalidade⁴⁷.

A leitura recreativa é uma leitura associada ao prazer, daí ser também designada por leitura lúdica. Sabe-se que o prazer proporcionado pela leitura é determinante para a adesão ou rejeição de um livro. Esta leitura acciona mecanismos sensoriais e psíquicos responsáveis pela emergência de sentidos e sentimentos. Poderíamos pensar que as fontes do prazer de ler se restringem às enumeradas e que, de fora, fica o esforço intelectual investido no acto de ler. É uma ideia que tem sido contrariada pelas correntes modernas da psicologia. Relembrando Freud, para quem «*apprendre, c'est investir du désir dans un objet du savoir*», T. Dartige, responsável editorial, afirma que «*Pour qu'un individu s'approprie un nouveau savoir, il doit consentir des efforts et il pourra le faire d'autant plus facilement qu'il y trouvera du sens et du plaisir*» (DARTIGE, 2008, p. 150). A relação afectiva com a leitura ganha assim uma nova aliada ao incorporar a dimensão cognitiva. Talvez alguns defendam que os leitores da literatura infanto-juvenil devessem escapar a esse esforço intelectual, contudo, são eles mesmos que o reivindicam. A resposta que um jovem dá a um leitor da série *Amos Daragon*, deixada no fórum da página electrónica da saga canadiana, não deixa dúvidas quanto ao envolvimento

⁴⁶ Citada por Marie-José. Fourtanier (FOURTANIER, 2008, p. 130).

⁴⁷ Também Riitta Oittinen se debruça sobre a dualidade do conceito para distinguir a leitura estética e a leitura «efferent», salientando que a primeira está relacionada com a experiência e a segunda com a informação. (OITTINEN, 2000, p. 27).

intelectual do leitor: «*Si tout était expliqué dans les moindres détails, le lecteur ne pourrait rien s'imaginer. Le fait de ne pas dire comment Flag - uma personagem da série - a réussi à survivre fait travailler l'imagination du lecteur qui s'invente un moyen. C'est un moyen de faire "participer" le lecteur*»⁴⁸.

A dimensão intelectual, quando associada à dimensão do prazer, pode conduzir os jovens leitores a não encararem o estranhamento causado pela presença de elementos desconhecidos como um obstáculo à leitura. Por detrás deste comportamento, está o investimento ao nível de estratégias de leitura com vista a superar eventuais dificuldades. São sobejamente conhecidas as teorias da estética de recepção que, reabilitando o papel do leitor, valorizam as suas capacidades hermeneúicas⁴⁹. Ao encararem a leitura como um processo dialógico, activo e criativo, reconhecem ao leitor a capacidade de suprir as lacunas para aceder ao sentido, preenchendo os espaços em branco, fazendo inferências, descodificando sentidos implícitos, mobilizando conhecimentos intratextuais, extratextuais e intertextuais, etc.

W. Iser, citado por M. Brault, docente e investigadora na Universidade do Québec, realça a indispensável existência de pontos de indeterminação na obra literária, de modo a envolver afectivamente o leitor e levá-lo a tornar-se num verdadeiro parceiro na construção do sentido. Segundo esse teorizador, os pontos de indeterminação

permettent à l'auteur et au lecteur de prendre une part égale au jeu de l'imagination. La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. [Or] celles sont transgressées si tout nous est dit trop clairement ou pas assez précisément (BRAULT, 2008, p. 78).

Também J. Garrett que, sendo bibliotecário, conhece bem os factores que contribuem para o prazer da leitura, admite que a criança é capaz de construir o sentido, mesmo quando não dispõe de todos os elementos de forma explícita:

Un enfant n'a pas forcément besoin de connaître toutes les clés pour apprécier une histoire" [...]. [...] nous tous, enfants comme adultes, sommes structurés pour construire des histoires à partir des données qui les composent et, en bâtissant des histoires, nous donnons un sens à ce que nous voyons, Et si l'information dont nous disposons est insuffisante pour bâtir une histoire claire, alors nous la créons en fonction de notre expérience ou de notre imagination. Les spécialistes en sciences cognitives appellent cette capacité à recomposer

⁴⁸ Consultado a 12 de Março de 2010, na página:

<http://dark-rogue.forumactif.com/autres-livres-f6/amos-daragon-peuh-je-hais-dire-ce-nom-t6-30.htm>

⁴⁹ Riitta Oittinen retoma os princípios dos grandes teorizadores que reabilitaram o leitor - Mikhail M. Bakhtin, Roman Ingarden, Hans. R. Jauss, Wolfgang Iser, entre outros - como parceiro indispensável na construção do sentido do texto literário, cf. capítulo 2, *op. cit.* pp. 15 e seg.

une histoire «l'imaginaire» narratif. Ce sont des histoires qui donnent du sens à notre monde, les faits ne viennent qu'en second (GARRETT, 2008, p. 188).

Apoiado nestes pressupostos, o tradutor vê-se obrigado a admitir no leitor capacidades cognitivas que lhe permitem prosseguir com a leitura, mesmo quando confrontado com sentidos obscuros ou menos transparentes. A defesa pela adoção de práticas dissimilatórias na tradução surge assim de forma mais consistente. Contudo, apesar de concordar com os princípios enunciados pela escola alemã, R. Oittinen não se coíbe de pugnar pela adaptação. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que faz a apologia do papel interventivo do leitor, ao qual dedica todo o capítulo 2 «*Readers Reading*» (OITTINEN, 2000) também se opõe de forma quase sistemática às ideias defendidas por G.Klimberg e Z. Shavit, que defendem os modelos dissimilatórios na literatura infanto-juvenil. É certo que, para o tradutor, escolher entre adaptar ou não adaptar representará sempre um dilema; e a tendência para trazer para a superfície elementos implícitos no TP é uma tentação à qual só dificilmente escapa. Por outro lado, a posição de R. Oittinen não deixa de ser válida para os casos em que o jovem leitor se defronta com elementos desconhecidos em demasia, podendo estes obstruir e atolar de tal modo a sua imaginação que o torne incapaz de gerir uma exagerada quantidade de novas informações. Por conseguinte, por mais que se seja defensor das práticas dissimilatórias que apostam no estranhamento, a posição do tradutor no contexto da literatura infanto-juvenil deverá ser cautelosa, nomeadamente quando estão em causa leitores menos jovens. Para U.Eco, retomado por A. Fernandes (2008), a criança tende primeiro a assimilar o desconhecido. Os alicerces de uma leitura de sucesso constituem-se assim em torno do *déjà vu*. Só depois deste reconhecimento, estão criadas as condições para favorecer o processo de identificação e abrir as portas da criatividade. M. Brault levou a cabo um estudo sobre a experiência estética da leitura literária no ensino básico e concluiu que estes três componentes - o reconhecimento, a identificação e a criatividade- asseguram a emergência do prazer de ler (BRAULT, 2008, p. 69). Esta investigadora prossegue a sua reflexão e, evocando os trabalhos de B. Bloch sobre o campo do imaginário na experiência da leitura⁵⁰, destaca o encontro de dois tipos de imaginário convocados pelo leitor: o imaginário afectivo e o imaginário intelectual, ambos responsáveis pelo êxito de uma leitura verdadeiramente experiencial. Contudo, não deixa de alertar para o necessário equilíbrio do investimento que cada um deles requer, citando B. Bloch:

⁵⁰ in BLOCH, Béatrice, «*L'imaginaire dans l'expérience esthétique de la lecture*», dans Esthétique plurielle, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, coll. «Esthétique hors cadre», 1996.

[...] les conditions de plein épanouissement de l'imaginaire seraient qu'il ne verse pas trop du côté de l'intellect pur, ni celui de l'affectivité seule, mais qu'il soit précisément le lieu d'une synthèse entre ces deux aspects, permettant cette implication dans un texte étranger (citada por (BRAULT, 2008, p. 73)).

Como se vê, a dinâmica da leitura assim descrita não é incompatível com a presença do desconhecido. Esta componente é, aliás, vista como uma necessidade pelos jovens leitores interrogados por M. Brault que vêem na leitura um meio para aumentar a sua cultura geral e associam o prazer de ler ao facto de aprenderem «novas coisas». Um deles explica a forma como lida com o desconhecido : «*J'accumule dans ma tête de nouvelles images qui me permettent de mieux comprendre les mondes qui m'entourent* (cf. (BRAULT, 2008, pp. 70,71).

Para o tradutor P. Honnoré, o desconhecido pode, por si só, ser uma fonte de motivação. Reconhece que o exótico e o desconhecido podem exercer atracção sobre as crianças e os jovens, e cita o exemplo das bandas desenhadas e desenhos animados das séries japonesas conhecidas como *Mangas* : «*Trouver dans les livres quelqu'un «comme eux» ne les intéresse pas, ils recherchent l'étrangeté absolue. Non par «colonialisme», mais par attrait romantique pour l'étranger, pour l'Autre.*» (HONNORÉ, 2008, p. 133). Esta atracção pode funcionar como uma alavanca para a adesão e o prazer da leitura.

Por outro lado, importa relativizar a problemática em torno do desconhecido e não esquecer que a literatura infanto-juvenil assenta em cânones literários conhecidos e divulgados na cultura ocidental. O facto de vivermos na era da globalização também faz sobressair que as crianças e os jovens do mundo ocidental têm mais pontos em comum do que à partida poderíamos supor. Se assim não fosse, como se explicaria o sucesso editorial e cinematográfico das séries escritas por J. K. Rowling (*Harry Potter*) e Stephenie Meyer (*Twilight – Crepúsculo*, em português) ou o êxito renovado de *Noddy* de Enid Blyton (*Oui-Oui*, em francês), sessenta anos depois da sua criação? Estes exemplos provam que a distância cultural, temporal e geográfica não impede a proximidade entre os leitores dos vários países. Por provar fica a relação entre o referido sucesso e um determinado modelo tradutivo. A homogeneidade da cultura infanto-juvenil poderá estar a caminho com a abertura do mercado editorial e a aposta crescente das co-edições internacionais. Mas não terá sido assim no passado com a

literatura internacional infanto-juvenil, hoje, pertença inquestionável do património literário dos países ocidentais⁵¹?

2.3.2. A referenciação ao mundo do texto

Depois de se ter enfatizado o papel activo do leitor, interessa nesta fase do trabalho analisar qual o caminho que ele percorre para alcançar e apreender o sentido do texto. S. Brehm, da Universidade do Québec, analisou o papel do imaginário no processo de referenciação que conduz à apreensão e à apropriação do «mundo do texto». Este investigador recupera a noção de «proposition du monde», avançada por P. Ricoeur, para explicar que o mundo da ficção, embora não seja assimilável ao mundo da realidade, adquire um estatuto de conformidade com a realidade quando actualizado durante o processo de leitura (BREHM, 2008). Esta visão, ao conciliar as tradicionais posições antagónicas sobre a obra literária, não nega nem a sua dimensão mimética, nem o seu estatuto autónomo⁵², e permite conceber a obra como um sistema de referenciação aberto. Citando P. Ricoeur, S. Brehm explica que:

[la notion de monde du texte] exige que nous *ouvrons* l'œuvre littéraire sur un «dehors» qu'elle projette devant elle et offre à l'appropriation critique du lecteur. [...] Cette ouverture consiste *dans la pro-position* (sic) *d'un monde susceptible d'être habité*⁵³. (BREHM, 2008, p. 32).

O «mundo do texto» e o «mundo do leitor» deixam de ser vistos como incompatíveis e o leitor é convidado a «hospedar-se» no texto. Já não estamos a falar da instância abstracta e artificial que define o leitor potencial ou leitor modelo previsto na obra, mas também do leitor real, individual e empírico, munido da sua bagagem de vivências pessoais.

Para os defensores da subjectividade no processo de leitura, a realidade do leitor intervém no universo da ficção e a leitura é encarada como uma experiência íntima, alimentada de lembranças, sensações e emoções. Segundo o investigador G. Langlade (2008), a proposta de abordagem do processo de leitura que faz intervir o imaginário do leitor não é consensual na crítica literária. Muitos acusam-na de reduzir literatura a um simples catalisador de imagens e sensações; outros reconhecem-lhe algumas virtudes e

⁵¹ É conhecida a posição da Escola de Telavive, que desenvolveu a teoria dos Polissistemas e explica o papel desempenhado pelas traduções na estruturação das literaturas nacionais, ao construir uma intertextualidade que se constituiu em património da infância (DOUGLAS, 2008, p. 108).

⁵² Esta autonomia da obra textual é defendida por Roland Barthes que alertou contra o «efeito do real» in BARTHES, « *L'Effet de réel* », Communications n° 11, 1968, p. 84-89.

⁵³ Itálicos do autor.

fazem depender a apropriação e adesão ao livro do investimento emocional e criativo aplicado pelo leitor. Fora dessa querela conceptual e metodológica, estão os leitores para quem uma leitura significativa está associada a imagens que fazem desfilarem como num filme. «*Il faut que ça devienne comme un film dans ma tête*», afirmaram muitos dos jovens interrogados por M. Brault (2008, p. 75). Mas, para que estes se tornem realizadores virtuais, é essencial que construam a referenciação ao texto.

S. Brehm procurou identificar os processos convocados pelo leitor que conduzem à apropriação do mundo do texto. Para ele, tanto os elementos internos como os elementos externos são actualizados e participam na construção do sentido do texto. Este autor baseia a sua reflexão nos trabalhos desenvolvidos em psicologia cognitiva e psicolinguística que realçam o papel desempenhado pela imagem e pela imaginação no processo de concretização da referenciação. Estas imagens mentais podem ser determinadas e orientadas pelo texto, mas são-no ainda pelas representações contidas na memória dos leitores. Segundo este autor, o êxito do processo de leitura pressupõe a existência de um universo de referenciação comum entre mundo do texto e o mundo do leitor. A actualização do referente do mundo do texto faz-se mediante um processo de referenciação que identifica, no repertório mental do leitor, traços semânticos idênticos ou aproximados a partir de um referente aí depositado. É este reconhecimento que, consciente ou inconscientemente, abre as portas do texto e desencadeia o processo de identificação do leitor, que fica apto para envergar as vestes de protagonista. Para M. Brault, estes dois processos representam os principais patamares de uma leitura de sucesso. (BRAULT, 2008, p. 76).

Seguindo a proposta de S. Brehm, podemos identificar três diferentes tipos de referenciação que podem ocorrer durante a leitura de uma obra. O primeiro diz respeito aos elementos conhecidos – personagens, espaços, objectos e factos culturais. Durante este processo de referenciação, o leitor recorre a lembranças, percepções anteriores, representações provenientes de imagens textuais, visuais ou sonoras da sua enciclopédia pessoal e, depois de actualizar as imagens, transfere-as para o mundo do texto. O segundo tipo de referenciação passa pela activação de representações conceptuais mediatizadas por outros discursos textuais ou culturais diante de uma referência desconhecida. São as referências intertextuais, no seu sentido lato. A terceira situação diz respeito ao conhecimento de um objecto cuja referenciação não é possível actualizar pessoalmente, mas que poderá sê-lo através do confronto com uma forma

cultural diferente. Trata-se de um conhecimento indirecto e a representação obtida por aproximação apresenta normalmente contornos fantasiados.

A transposição desta tipologia de referenciação no processo de leitura de livros traduzidos revela alguma pertinência, pois conduz à percepção de que, por um lado, a existência de elementos textuais conhecidos é primordial e, por outro, que o leitor diante do desconhecido recorre a estratégias múltiplas para construir a referenciação ao mundo do texto. S. Brehm cita a obra de Luís Sepúlveda, *O Velho que lia romances de amor*, onde o próprio narrador descreve como se processa a referenciação, por exemplo quando a personagem-leitor é confrontada com os referentes culturais «Veneza» e «gôndola»:

[... António José Bolívar Proaño] estava incomodado com a sua incapacidade de imaginar Veneza com as características atribuídas a outras cidades também descobertas nos romances.

Ao que parecia, em Veneza as ruas estavam inundadas e, por isso, as pessoas precisavam de se transportar em gôndolas.

As gôndolas. A palavra «gôndola» conseguiu acabar por seduzi-lo, e pensou em chamar assim à sua canoa. A Gôndola do Nangaritzá⁵⁴.

A personagem é incapaz de representar objectivamente estas referências, contudo, consegue criar uma representação mental aproximada de Veneza e de uma gôndola. Para o primeiro caso, a partir das referências intertextuais e, no segundo caso, a partir de índices textuais e do conhecimento do mundo que retira da sua experiência pessoal, a de um habitante que passou parte da sua vida na selva amazónica. O autor deste exemplo cita U. Eco que define esta estratégia de inferência de «*type cognitif*», «*une espèce de représentation individuelle d'un ensemble de caractéristiques (visuelles, sonores, etc.) qui permettent de reconnaître un même objet dans la diversité de ses occurrences*». É uma estratégia que conduz à construção de um referente que não corresponderá à realidade - não passará de uma «*illusion cognitive*» segundo B. Gervasi. Todavia, não deixa de ser uma referência funcional, pois permite à personagem-leitor prosseguir a sua leitura, apesar do obstáculo do «desconhecido» (BREHM, 2008, pp. 40, 41).

O processo de referenciação dos elementos culturais desconhecidos por parte dos leitores não adultos leva-nos a reequacionar a questão do equilíbrio entre o «desconhecido» e o «conhecido» no mundo do texto. Tanto o autor como o tradutor estão conscientes da necessidade de se introduzir elementos que favoreçam a

⁵⁴ Tradução de Pedro Tamen (p. 75), editada em Portugal pela Porto Editora. Esta obra é indicada no Plano Nacional de Leitura e recomendada no programa de Língua Portuguesa do 9º ano de escolaridade.

referenciação ao mundo do texto e recorrem com frequência a elementos do mundo do jovem leitor. Fazem-no através de estratégias textuais e paratextuais. A inserção de glossários, o recurso à explicitação incisa ou em nota de rodapé, pontual ou disseminada ao longo do texto, são algumas das estratégias que permitem lidar com o elemento desconhecido. Relativamente aos glossários, somos levados a constatar que são muito mais comuns do que poderíamos supor. Duas das obras⁵⁵ que compõem o corpus deste trabalho apresentam um glossário, um meio disponibilizado pelos autores para estabelecer a ponte entre o mundo do leitor e o mundo do texto. No entanto, podemos deduzir-lhe uma outra função, ao contribuírem para o reforço das representações do mundo do texto, permitem o enriquecimento do imaginário do leitor.

Vejamos agora o exemplo da explicitação incisa. Quando as escritoras Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada decidiram alargar o imaginário dos seus leitores e os lançaram numa aventura pela Amazónia, por certo estavam conscientes da ignorância do seu público infantil quanto a esta região do globo. Por isso, não hesitaram em criar as condições para a desejada referenciação. Na dedicatória do livro *Uma aventura na Amazónia*⁵⁶, a referência cultural «boto» passa do estatuto de desconhecido para o de semi-conhecido, mediante a inserção do seu hiperónimo «golfinho» entre parênteses:

Aos queridíssimos Joana, Gabriela, Camila, Manuela e Vítor que conhecemos na Amazónia, que deram grande animação à viagem pelo rio Negro, e partilharam connosco a experiência fantástica de nadar com os botos (golfinhos) e de conviver com pequenos jacarés.

Noutras situações, o autor não precisa de auxiliar o leitor perante o «desconhecido». Cabe a este identificar os indícios textuais e actualizar, por aproximação, a referenciação necessária. Quando o potencial leitor se depara com o resumo que acompanha a apresentação do referido livro na página electrónica da editora⁵⁷, ele é obrigado a recorrer a estratégias dedutivas para actualizar as referências textuais. Ao ler «Uma aventura grandiosíssima no lugar mágico do encontro das águas, com botos, sucuris, pirarucús e uacaris», ele convocará a sua competência de inferência para aproximar os referentes desconhecidos do mundo do texto de outros referentes do seu mundo, através dos traços semânticos que identifica nos lexemas «mágica» e «água». Uma vez concluída a actualização da referenciação, constituir-se-ão na sua

⁵⁵ Refiro-me a *Amos Daragon, La fin des dieux* de Bryan PERRO e *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées* de Louis Picard SIOUI (cf. capítulo 3).

⁵⁶ MAGALHÃES, Ana-Maria; ALÇADA, Isabel, *Uma aventura na Amazónia*, Editorial Caminho

⁵⁷ <http://html.editorial-caminho.pt/>

mente imagens de animais aquáticos (mamíferos, peixes, cobras, talvez monstros de aparência estranha), que nunca viu pessoalmente, mas que consegue reproduzir graças às representações que armazenou de outras leituras. Neste caso, é o recurso a uma referência intratextual e intertextual que legitima essa atualização. A recusa do editor em recorrer aos hiperónimos «mamífero», «peixe», «serpente aquática» ou «macaco» vai ao encontro da necessidade do já referido equilíbrio entre o conhecido e o desconhecido. A ajuda ao leitor não se justificava para este caso.

Vejamos agora como esta postura pode ser seguida pelo tradutor, se decidir manter um elemento cultural desconhecido do leitor do TC, citando um exemplo, extraído de *Le poème indigo*, de Régine Detambel:

TP : Je menais ma mobylette en la tenant des deux mains, par le guidon. Parfois la pédale, en tournant, venait me cogner rudement le tibia droit. Je souffrais encore de la cuisse, un peu de la tête. [...] Le casque avait protégé ma tête. [...] J'étais déjà tombée six fois depuis septembre, presque à chaque pluie. Les pneus devaient être trop lisses. De plus la durite souvent se détachait et je regardais couler l'essence sans rien pouvoir faire pour la recueillir.⁵⁸

TC : Conduzia a minha *mobylette* segurando o guiador com as duas mãos. Por vezes, o pedal, quando girava, vinha bater-me com força na tíbia direita. Ainda me doía a coxa e um pouco a cabeça. [...] O capacete servira-me de protecção para a cabeça. (..) Era a sexta vez que caía desde Setembro, quase sempre que chovia. Os pneus deviam estar demasiado lisos. Além disso, *o tubo de gasolina* desenfiava-se muitas vezes e eu limitava-me a vê-lo *verter o combustível* sem nada poder fazer para o recuperar⁵⁹.

Diante deste excerto, o leitor adolescente ou jovem do TP não identificará provavelmente nenhum elemento desconhecido. Existe, porém, a possibilidade de este se deter diante do referente «tíbia». Tendo memorizado o nome, mas não a sua localização, o jovem leitor mobiliza, da sua enciclopédia pessoal, a imagem de um osso, mas a referência só ficará concluída quando deduzir a sua localização a partir dos traços semânticos fornecidos pelo texto (osso da perna). Esta dificuldade também se poderá colocar ao leitor do TC, que será ainda confrontado com uma outra, caso o tradutor decida manter a referência cultural «*mobylette*». O leitor português desconhece por completo o que possa ser uma «*mobylette*», contudo, o processo de referência não necessita da intervenção do tradutor. O leitor competente construirá essa referência através dos indícios fornecidos pelo próprio texto. Sabemos que a representação que criará do referente textual não coincidirá totalmente com o objecto «*mobylette*», mas

⁵⁸ DETAMBEL, Régine, *Le poème indigo*, Collection Page Blanche, Gallimard, pp.6 e 9.

⁵⁹ Proposta de tradução.

não andar muito longe. A combinação dos traços semânticos desse objecto cultural, «guiador», «pedal», «capacete», «girar», «conduzir», «tubo de gasolina» e «verter o combustível» levá-lo-á a imaginar um biciclo motorizado, uma representação de «mobylette» que se aproximará da referência textual.

Estas estratégias poderão tornar a leitura potencialmente mais profícua para o desenvolvimento do imaginário da criança, do adolescente e do jovem. Uma realidade que pode ficar comprometida se o tradutor cair na tentação de transpor, sem antes analisar a sua pertinência, os elementos culturais desconhecidos do leitor em elementos conhecidos, inibindo deste modo o leitor do esforço, mas também do prazer que lhe é inerente, e do encontro entre o mundo do texto e o seu próprio mundo.

2.4. O contributo da tradução na formação do imaginário do leitor

2.4.1. A construção do imaginário

A importância do papel do imaginário no acto de leitura tem sido reivindicada por muitos investigadores, dos quais salientamos M. Roy, M. Brault e S. Brehm⁶⁰, já referidos ao longo deste capítulo, e que basearam a sua reflexão nos trabalhos desenvolvidos por C. Yung, G. Baschelard e G. e Y. Durand, entre muitos outros. J. C. Martins, investigador da Universidade do Minho, na recensão do livro *Campos do Imaginário* do antropólogo e pensador francês G. Durand, recorda que «No novo paradigma epistemológico em que vivemos, já não faz sentido falar nas fronteiras rígidas e intransponíveis entre a pretensa objectividade das ciências da natureza e a irrecusável subjectividade das ciências do espírito⁶¹». A oposição clássica entre ciência e imaginário tem vindo a desvanecer-se e, à medida que a ciência do imaginário ganha contornos mais consistentes, aumenta o interesse por parte de muitos investigadores e pensadores. A página da Revista Electrónica do Centro de Estudos do Imaginário, intitulada *Labirinto*⁶², que reúne um vasto conjunto de artigos e reflexões em torno do imaginário aplicado nas mais variadas disciplinas do saber humano é prova disso. À luz desta nova ciência, é através da imaginação, a função psíquica associada ao imaginário, que podemos aceder ao real. A investigadora brasileira J. Neves refere F. Trindade e L. Laplatine para mostrar como a imaginação interfere na construção do real: «A necessidade de entendermos a realidade

⁶⁰ Estes investigadores coordenaram a publicação de *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire*, Collection Figura, nº 20, editado pela UQAM (Universidade do Quebec em Montreal), 2008.

⁶¹ Consultada no endereço: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/recen035.htm>, a 30 de Março de 2010.

⁶² <http://www.cei.unir.br/notas.html>, consultada a 4 de Abril de 2010.

é no intuito de superá-la e, uma das formas possíveis é através da imaginação, uma vez que possibilita chegarmos ao real e até vislumbrá-lo antes deste se constituir em real»⁶³.

Nesta fase do trabalho, justifica-se um olhar mais aprofundado sobre estes conceitos. Parafraçando L. Santaella e W. Nóth⁶⁴, o campo de imagens subdivide-se em duas dimensões, uma que exerce o domínio das imagens como representações visuais (onde se incluem os desenhos, as gravuras e as pinturas, por exemplo) e a segunda relacionada com o domínio imaterial das imagens da nossa mente. São as visões, fantasias, representações, esquemas e modelos. Segundo os autores citados, estes dois domínios não se excluem e mantêm uma forte relação, já que «não há imagens, como as representações visuais, que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objectos visuais⁶⁵». Podemos concluir que as imagens mentais, apesar de distintas das imagens visuais, agem em interacção e são ambas responsáveis pelo desenvolvimento do imaginário. No entanto, a complementaridade destes dois universos imagéticos, o visual e o mental, pode ficar seriamente afectada se o primeiro se sobrepuser ao segundo. É para esta possibilidade que alerta o fundador do Centro de Pesquisa sobre o Imaginário em Grenoble, o já referido pensador francês G. Durand, para quem a «civilização da imagem», designação com a qual qualifica as sociedades modernas ocidentais, ao recorrer abusivamente à imagem como forma de conhecimento e comunicação, pode ter «efeitos perversos e perigosos que ameaçam a humanidade do *sapiens*⁶⁶». Segundo este autor, as imagens padronizadas não conseguem superar as práticas do imaginário, porque «acaba[m] por impor o seu sentido a um espectador passivo, anestesiando aos poucos a criatividade individual da imaginação⁶⁷».

Ainda segundo J. Neves⁶⁸, G. Bachelard, considerado uma referência-chave da ciência do imaginário, privilegia a imagem literária em detrimento da imagem cónica. Por detrás desta preferência, defende a ideia de que a imagem em excesso sufoca o

⁶³ Artigo de Josélia Neves «Reflexões sobre a Ciência do Imaginário e as contribuições de Durand: um olhar iniciante», consultado a 4 de Abril de 2010 em <http://www.cei.unir.br/artigo23.html#volta1>.

⁶⁴ Autores citados no artigo de Otoniel Fernandes da Silva Junior «Por uma Geografia do Imaginário: percorrendo o labiríntico mundo do imaginário em uma perspectiva geográfica cultural», consultado a 4 de Abril de 2010 em <http://www.cei.unir.br/artigo31.html>.

⁶⁵ Ver nota anterior.

⁶⁶ Cf artigo citado de J. Neves – *Vide* nota 63

⁶⁷ *Vide* nota 63.

⁶⁸ *Vide* nota 63.

imaginário⁶⁹ e que são os textos (aqui entendido no sentido lato) que favorecem a construção do imaginário. Sabendo-se que as crianças e os jovens não apontam a leitura como uma das suas actividades de lazer preferidas, será que o seu imaginário está irremediavelmente comprometido? A investigadora francesa M.-J. Fourtanier estudou a relação entre os leitores, o imaginário e as práticas culturais e evidenciou que a leitura já não é a única responsável pelo desenvolvimento do imaginário. Sustenta esta autora, apoiando-se em estudos sociológicos, que «*l'accès aux médias, les jeux électroniques et les nouveaux modes de communication à distance ont transformé en profondeur le rapport des élèves à la lecture, et probablement de manière corollaire, la construction de leur imaginaire*» (FOURTANIER, 2008, p. 130). G. Bachelard não pôde conhecer os efeitos da cibercultura sobre as crianças e jovens e as suas inúmeras possibilidades para a construção do seu imaginário. Na verdade, não podemos subestimar esta diversidade de fontes que constituem hoje o imaginário do leitor e que se revela imprescindível para actualizar muitas das referências quando confrontado com um imaginário desconhecido, como aquele que é veiculado nas obras estrangeiras traduzidas. Se a construção do imaginário é assegurada pela infinidade de meios e conteúdos ao alcance dos jovens, já a sua formação e educação requer uma mediação de outra natureza.

2.4.2. Formar e «educar» o imaginário

Grande parte dos investigadores que contribuíram para a publicação de *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire* (ROY, BRAULT, & BREHM, 2005) enfatizam o papel da escola como uma instituição preponderante na formação e educação do imaginário das crianças e jovens. Reconhecem que, longe do formalismo e tecnicismo que caracteriza tradicionalmente a leitura escolar, é possível formar o imaginário dos jovens a partir da leitura de obras que favoreçam o encontro com o outro, permitindo assim uma abertura à alteridade. Para M. Goulet, «*Il faut savoir dans l'acte de lecture, s'avancer vers autrui, s'aventurer sur le territoire de l'autre, dans l'imaginaire de l'autre, avec toute sa vulnérabilité, sa fragilité, sa précarité*» (GOULET, 2008, p. 89)». Esta descoberta do Outro encontra na leitura recreativa de livros traduzidos um terreno favorável. Para o jovem leitor, saber que está a ler um livro traduzido, escrito originalmente noutra língua, num outro contexto cultural é significativa e dele dependerá aceitar ou não o convite para viajar ao «Estrangeiro», sabendo à partida que será uma viagem diferente – pelo menos com maiores dificuldades, mas

⁶⁹ Esta reflexão afigura-se pertinente e já foi abordada quando nos referimos aos elementos paratextuais que normalmente abundam na literatura infanto-juvenil (Vide ainda 2.2.2.)

também prazeres acrescidos - daquela que faria se viajasse no seu país de origem. O tradutor também ele verá aumentada a sua responsabilidade, conforme alerta L. Kiefé «*Si traduire, c'est introduire l'Autre, l'Étranger, pour l'amener dans sa propre sphère, alors les responsabilités du traducteur jeunesse sont grandes*» (KIEFÉ, 2008, p. 35).

Privar o leitor do acesso a um imaginário diferente é, desde logo, privá-lo da possibilidade de alargar o seu imaginário; mas essa privação tem igualmente repercussões ao nível da formação da sua personalidade. G. Steiner alude a este potencial do seguinte modo: «*Vivre la différence, toucher du doigt la texture et la résistance de ce qui est autre c'est passer par une nouvelle expérience de l'identité*» (STEINER, 1998, p. 490). Um dos jovens entrevistados por M. Brault reconhece, neste domínio especial, o potencial da leitura: «*C'est entrer en communication avec cet autre monde et en faire l'expérience. Cette expérience d'un autre monde imaginaire doit être capable d'avoir des répercussions sur mon imaginaire à moi*» (BRAULT, 2008, p. 71). Ora, uma tradução assimilatória que aposte na facilidade e na transparência em nome do prazer e da comunicação estará a comprometer seriamente o encontro e o diálogo entre os dois imaginários. Por outro lado, diante da tendência homogeneizante da literatura infanto-juvenil, como se viu já neste capítulo, o fracasso desse diálogo é já de si inevitável. O tradutor, mas também os editores, poderão travar esse fenómeno avassalador que reforça a construção de um «eu» em torno do «mesmo». B. Friot retoma a posição de H. Meschonnic que não tem dúvidas de que as marcas de alteridade são totalmente apagadas na tradução etnocêntrica: «*Parce qu'elle est le plus souvent ethnocentrique et logique de l'identité, "effacement de l'altérité", la traduction ramène l'autre au même*»⁷⁰. A percepção que temos da nossa cultura pode modificar-se no contacto com outras realidades; e a leitura, ao favorecer o processo de identificação, pode contribuir para a aproximação entre o Eu e o Outro. Para P. Honnoré, «*le conflit interne de personnalité de l'adolescence se résout en une tension constructive entre ce*

⁷⁰ Bernard Friot transpõe a posição de Henri Meschonnic no seu artigo «*Pourquoi Traduire?*», citando as palavras de Jean- Baptiste Marongiu: «*Une traduction "qui efface" est justement celle qui, dans le transport d'un texte d'une langue à une autre, oblitère complètement le point de départ comme pour mieux en signifier l'annexion définitive, au lieu de se placer sur la ligne mouvante du décentrement.[...] Parce qu'elle est le plus souvent ethnocentrique et logique de l'identité, "effacement de l'altérité", la traduction ramène l'autre au même [...]*» (in *Traduire les livres pour la jeunesse, enjeux et spécificités*, Hachette, BnF / CNLJ, 2008, p. 193-197). Segundo as próprias palavras de Henri Meschonnic: «*La traduction n'est plus définie comme transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ [...], mais comme travail dans la langue, décentrement, rapport interpoétique entre valeur et signification, structuration d'un sujet et histoire [...] et non plus sens.*» (in Henri Meschonnic, *Pour la poétique du traduire II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 308). Este autor é igualmente citado, neste contexto, por Christine Raguét no seu artigo «*Y a-t-il des limites à la traduction transculturelle?*» in Corinne Wecksteen e Ahmed El Kaladi, *La traductologie dans tous ses états – mélanges en l'honneur de Michel Ballard*, Université Sorbonne Nouvelle-Paris-3, 2007, pp. 39-52.

soi «Autre» et le monde». O autor acredita ainda que a idade da adolescência é aquela em que os fenómenos de identificação se concretizam de forma mais marcante :«À l'âge de l'adolescence, les phénomènes d'identification s'opèrent peut-être de façon plus puissante et plus enrichissante en sortant de soi qu'en remarquant que tout le monde est pareil et qu'on est juste en train de vivre une expérience banale par laquelle tout le monde passe» (HONNORÉ, 2008, pp. 138, 139). A leitura das obras traduzidas surge, deste modo, como o terreno propício para o reforço e a construção da identidade social ou individual, ao obrigar a inter-relação entre o imaginário do leitor e o imaginário do texto. Na qualidade de mediador entre esses dois imaginários distintos, o tradutor tem a missão de promover essa relação, e, como didacta que é, poderá contribuir para a edificação da personalidade do jovem leitor.

2.5. Traduzir para diferentes leitores

2.5.1. Diferentes perfis de leitor

A proposta da natureza bicéfala da literatura infanto-juvenil que distingue, por um lado, as crianças até aos 10 -12 anos e, por outro, os adolescentes e jovens, encontrou uma fundamentação numa resenha, no âmbito de uma formação intitulada «Literatura para crianças e desenvolvimento pessoal», que podemos consultar na página electrónica da Escola Superior de Educação de Lisboa⁷¹. Aí são apresentados dois quadros-síntese de L. Cadório que integram as perspectivas de J. Piaget e Abeylard e sistematizam a evolução do aluno enquanto leitor. Relativamente aos pressupostos de Piaget⁷², recordamos que ele distingue quatro estádios de desenvolvimento cognitivo: sensório/motor até aos 2 anos, pré-operatório até aos 7 anos; operações concretas até aos 11/12 anos e operações formais até aos 16 anos⁷³. A leitura do primeiro quadro sugere que os níveis de cada tipo de leitor são progressivos e correspondem a níveis de escolaridade diferentes: conhecimento e aprendizagem no pré-escolar, prazer no primeiro ciclo, hábito nos segundo e terceiro ciclos e pensamento crítico no secundário. O segundo quadro – que reproduzo adiante, retoma a perspectiva evolutiva do leitor e descreve as características de cada leitor-tipo que designa de acordo com as suas

⁷¹ http://www.eselx.ipl.pt/curso_bibliotecas/infanto_juvenil/tema3.htm, consultada a 4 de Abril de 2010.

⁷² Consultado a 4 de Abril de 2010 em:

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/4925/7/ANEXOS%20-%20PIAGET.pdf>

⁷³ A idade não é, segundo Piaget, um valor absoluto.

capacidades hermenêuticas crescentes: leitor «lúdico», leitor «como herói», leitor «como pensador», leitor «como intérprete» e por último leitor «pragmático».

EVOLUÇÃO DO ALUNO COMO LEITOR

Etapa	Características	Temporização
Leitor "lúdico"	A criança que ainda não lê, mas ouve histórias, torna-se um "jogador" confidente num mundo de fantasia.	Educação Pré-Escolar
Leitor como Herói	A criança é a figura principal dum romance que ela constantemente reescreve à medida que relaciona com a imagem que tem do mundo como as pessoas se comportam.	Do 1º Ciclo à Adolescência
Leitor como Pensador	O adolescente olha para as histórias para descobrir significados para a vida, valores e crenças, imagens e modelos de imitação.	Adolescência
Leitor como Intérprete	O texto é visto como algo feito por alguém, como algo problemático que requer interpretação.	Universidade
Leitor Pragmático	O leitor adulto escolhe, consciente e pragmaticamente, os usos das suas leituras.	Adulto

in http://www.eselx.ipl.pt/curso_bibliotecas/infanto_juvenil/tema3.htm

Reportando-nos, agora, ao mundo estudantil em que se enquadra o nosso público-leitor, percebemos que o comportamento de cada leitor convoca processos cognitivos diferentes em cada nível de proficiência de leitura: do leitor «lúdico» ao leitor «pragmático», existe toda uma gama de estratégias ao alcance dos escritores, editores e tradutores para ir ao encontro de cada perfil de leitor. Estes últimos poderão sempre invocar que traduzir para uma «criança que não lê, mas ouve histórias» não implicará a mesma metodologia que aquela que empregariam para traduzir para o «adolescente que olha para as histórias para descobrir significados para a vida, valores e crenças, imagens e modelos de imitação». Interessam aqui os três primeiros perfis, uma vez que os leitores descritos como leitor «intérprete» e leitor «pragmático» se enquadram no público adulto, fora do âmbito deste trabalho.

2.5.2. Modelos tradutivos diferenciados na tradução infanto-juvenil

A investigadora francesa V. Douglas tem vindo a estudar os processos e as estratégias de tradução no domínio da literatura infanto-juvenil, motivada pelo pressuposto de que traduzir para crianças obriga o tradutor a recorrer a estratégias diferenciadas. Também R. Oittinen defende estratégias diferentes para traduzir para crianças. Contudo, estas duas investigadoras, embora ambas defensoras do mesmo princípio, opõem-se radicalmente quanto aos métodos. A primeira propõe a metodologia dissimilatória e a segunda legitima as traduções que se baseiam nas adaptações. V. Douglas acredita que R. Oittinen, ao defender a adaptação, não teve em conta a identidade cultural do texto (DOUGLAS, 2008). Talvez nenhuma das duas esteja totalmente errada e os métodos que defendem se adequem a públicos diferentes. Tivemos a oportunidade de ver anteriormente que o público infanto-juvenil não é homogêneo, uma vez que abrange leitores com perfis distintos e é a partir dessa distinção que avançamos para a necessidade de se traduzir diferentemente para o público infantil e para o público juvenil.

Dando razão a R. Oittinen, o recurso às adaptações linguísticas e culturais impõe-se quando se traduz para as crianças que ainda não sabem ler ou que se encontram em fase de aprendizagem e consolidação da sua língua materna (pré-escolar e primeiro ciclo). Ninguém rejeitará o argumento de R. Oittinen quando esta invoca a importância da combinação harmoniosa dos elementos materiais do texto como fonte de prazer da leitura. No entanto, o argumento deixará de ser válido diante de um leitor adolescente, que pratica a leitura silenciosa e individual e que, habituado a pensar por si, chegará

sozinho ao «Outro». Como se depreende, o tradutor é levado a fazer escolhas tradutivas em função do leitor-tipo, podendo estas serem dissimiliatórias ou assimilatórias, consoante os casos. Vejamos algumas situações.

De acordo com a tipologia de leitor apresentada no ponto anterior, o primeiro leitor-tipo, o leitor «lúdico», refere-se à criança-ouvinte: como ainda não sabe ler, limita-se a ouvir histórias. A este público se destina uma literatura (sentido lato do termo) muito pictórica, uma vez que o primeiro impacto do «leitor» passa pelo aspecto material do livro. É ainda uma literatura que se destina a ser lida e eventualmente explicada pelos pais e educadores. As imagens e as sonoridades são ingredientes cruciais nos álbuns infantis e poderão condicionar as escolhas do tradutor. Começemos pelas imagens: o editor poderá optar entre preservar ou não as imagens originais. Trata-se de um dado relevante para o tradutor que deverá adaptar o seu texto às novas imagens, se for este o caso. Enquanto tradutora e simultaneamente ilustradora de livros infantis, R. Oittinen denuncia não ser raro existirem algumas incoerências entre a imagem e o texto (OITTINEN, 2000). Esta autora considera ainda as sonoridades, o ritmo e o tom como aspectos a ter em consideração, uma vez que é através da voz do adulto que a criança acede à história. O aspecto fónico-fonológico não será, portanto, de descurar. Imaginemos a desorientação de um adulto se tivesse pronunciar um destes nomes: *Eyjafjallajokull* ou *Iryna Shcherbatyuk*⁷⁴. Este exemplo, à semelhança de outros, justifica algumas adaptações nos livros para as crianças mais jovens. Sabemos, no entanto, que esta estratégia pode não ser seguida para todas as línguas. No caso de uma tradução do inglês para português, será mais fácil manter os nomes de origem, atendendo ao facto de tanto os adultos como as crianças estarem familiarizados com o sistema fonológico da língua inglesa. *Winnie the Pooh* não causará estranheza para nenhum deles, sendo já uma referência à escala global, para a qual contribuiu a divulgação televisiva.

Existe um outro factor importante para motivar a prática de adaptação nos livros para os leitores «lúdicos». São crianças que se encontram na fase primária de construção do seu imaginário e que necessitam de interiorizar as referências do seu meio cultural. Seria prematuro confrontá-los com referências fora do seu mundo sem antes terem consolidado as referências que se encontram ao seu alcance. Para o psicólogo B. Virole, as crianças são muito conservadoras e procuram a segurança

⁷⁴ O primeiro é o nome do glaciar islandês que ficou conhecido, ao longo deste ano, pela erupção do seu vulcão, tendo esta causado graves prejuízos na aviação comercial. O segundo é um antropónimo de origem ucraniana.

refugiando-se naquilo que conhecem: «*Ce n'est qu'après avoir pris des assises solides dans le déjà expérimenté qu'ils vont commencer à accepter d'assimiler les éléments d'inconnu*». Para ele, o exotismo é visto como um elemento parasita e quando aquele é demasiado radical causa o desnorte da criança (VIROLE, 2008). Também para o psicolinguista soviético L. Vygostky⁷⁵, que se debruçou sobre as condições de aprendizagem das crianças, a criança aprende melhor quando é confrontada com tarefas que impliquem um desafio cognitivo não muito discrepante, devendo essas tarefas estarem dentro da «zona de desenvolvimento próximo». Podemos estabelecer uma abordagem paralela deste processo de ensino-aprendizagem com o processo de tradução: tanto o professor como o tradutor deverão partir do que os alunos/leitores já sabem, e só depois levá-los a interagir com os outros alunos ou com o Outro, no caso da tradução. A aplicação deste princípio pode levar o tradutor a optar por práticas assimilatórias para favorecer a interacção e a cooperação.

Num segundo patamar, encontra-se o leitor classificado como «herói». Para este leitor, a frequentar os 2º e 3º ciclos de escolaridade no sistema educativo português, o contacto com os livros faz-se através da leitura que consiste em descodificar o texto escrito. Os leitores do 2º ciclo encontram-se ainda numa fase de aprendizagem e consolidação da leitura, por conseguinte, faz sentido para eles defender a adaptação. O contacto precoce com empréstimos linguísticos e/ou culturais pode confundir um leitor que ainda não fixou, de forma sistemática e definitiva, a sua língua materna. São argumentos desta natureza que sustentam as metodologias do ensino precoce das línguas estrangeiras, que defendem práticas didácticas essencialmente orientadas para a oralidade em detrimento das da escrita.

Por outro lado, estes leitores interessam-se primordialmente pela acção narrativa, e por isso torna-se imperativa a identificação imediata com a personagem. Esta identificação é segundo B. Virole, citado anteriormente, o requisito primordial da tradução: «*Toute traduction est certes une trahison, mais si elle respecte les possibilités de l'identification du lecteur au personnage, elle conserve la puissance génératrice de la narration originale*» (VIROLE, 2008). Com base neste pressuposto, podemos legitimar as adaptações de forma a aproximar o mais possível as referências do texto às do leitor. No entanto, o autor acredita que a diferença cultural não é uma barreira intransponível, já

⁷⁵ Referido no artigo de Ramiro Marques, «A Pedagogia construtivista de Lev Vygotsky», consultado a 4 de Junho de 2010 em: http://www.eses.pt/usr/ramiro/docs/etica_pedagogia/A%20Pedagogia%20construtivista%20de%20Lev%20Vygotsky.pdf

que é a potencialidade narrativa que permite às crianças identificar-se com a personagem. O autor admite ainda que, uma vez assegurado o processo de identificação, é possível ao leitor ter a percepção da diferença, desde que esta se apresente de forma coerente:

[...] la perception des différences ne peut se faire qu'après l'acquisition des ressemblances. Le différent de soi est évalué à partir du semblable à soi. Les ouvrages permettant aux jeunes lecteurs de se représenter l'autre comme à la fois différent et semblable à soi peuvent transmettre positivement la diversité des valeurs, à la condition toutefois qu'ils démontrent la cohérence des valeurs à l'intérieur d'une culture donnée. (VIROLE, 2008, p. 166)»

Esta coerência é da responsabilidade do tradutor que intervirá o *quanto basta* para a assegurar. O autor apresenta, por fim, uma outra explicação que poderá servir de argumento aos defensores da tradução assimilatória. Retomando as categorias clássicas da narrativa do tempo e do espaço, conclui que, contrariamente à opinião de muitos adultos e pedagogos, o contexto narrativo espaço-temporal não preexiste para a criança. Para ela, o tempo narrativo não possui uma dimensão ontológica ou subjectiva, nem sequer objectiva: «*C'est un temps dynamique orienté par le déroulement d'une action. Il possède fondamentalement deux états: celui de l'équilibre et celui de la transition (...) Les notions d'avant la transition et d'après la transition sont les seuls repères temporels effectifs* (VIROLE, 2008, p. 165)». O espaço é igualmente construído em função da acção. Também não se identifica com o espaço métrico ou geográfico. É um espaço topológico que define do seguinte modo:

«C'est un espace topologique, fait de sommets, de vallons, de *talwegs*, de frontières, de trous et de cavités, dont les propriétés sont perçues parce qu'elles favorisent ou défavorisent telle ou telle circonstance de l'action. Une colline, une vallée, un arbre, un château, une grotte peut être retenu par l'enfant dans sa construction du sens parce que ce lieu physique est une singularité topologique permettant l'ascendance du héros sur ses ennemis, la cachette d'un monstre, l'inaccessibilité de l'objet de la quête, la présence d'un piège mortel...» (VIROLE, 2008, pp. 165,166)

A transposição ou o apagamento das marcas temporais e espaciais, que caracterizam o contexto no qual se move a personagem, encontrarão nestes pressupostos um fundamento de peso. *Le Petit Poucet* ou *Cendrillon* de C. Perrault provocarão certamente uma maior adesão se a acção se desenrolar num ambiente *aqui-e-agora*, partilhado pelos leitores ou espectadores. De novo, a ditadura do público de chegada a sacrificar a cultura de origem. R. Oittinen não se cansa de invocar as expectativas do leitor para defender a metodologia assimilatória: «*We must take their*

experiences, abilities, and expectations into consideration» (OITTINEN, 2000, p. 34). Contrariando esta tendência, podemos analisar os pressupostos referidos sob um outro prisma: se o contexto histórico e espacial não é um factor determinante para afastar os leitores, porquê eliminá-lo ou diluí-lo no TC? Os leitores do 3º ciclo poderão ser os principais beneficiários, uma vez que lidam melhor com um «desconhecido» culturalmente menos inacessível para eles.

Passando agora ao leitor «pensador» que caracteriza o leitor do ensino secundário, ele é definido como possuindo maior capacidade para reflexão, para fazer inferências e deduções. Para este leitor, já não são admissíveis as adaptações, por várias razões. Em primeiro lugar, porque a abertura ao outro já se encontra em curso com a obrigatoriedade de aprender línguas estrangeiras⁷⁶. Habitado a lidar com referências culturais diferentes, o encontro com o Outro far-se-á sem sobressaltos. Seguidamente, podemos elencar as características que definem o jovem que se situa no quarto estágio de desenvolvimento apresentado por J. Piaget: possuidor do raciocínio hipotético-abstracto, ele «é capaz de se desprender do real e raciocinar sem se apoiar em factos, ou seja, não precisa de operacionalizar e movimentar toda a realidade para chegar a conclusões; de colocar hipóteses, formulando mentalmente todo o conjunto de explicações possíveis; de perceber que existem múltiplas formas de perspectivar a realidade e que a sua percepção é apenas uma dentro de um conjunto de possibilidades; de pensar sobre o próprio pensamento e sobre os pensamentos das outras pessoas e, portanto, de perceber que, face a uma mesma situação, diferentes pessoas têm diferentes pontos de vista⁷⁷». Diante desta descrição, não sobrarão argumentos para invocar a necessidade de adaptação na tradução dos livros dirigidos aos adolescentes e jovens.

Haverá uma outra explicação que não deve ser esquecida e que foi relembrada por R. Oittinen. Segundo a perspectiva psico-cognitivista defendida por L. Vygotsky⁷⁸, o adolescente entra numa fase caracterizada pelo egocentrismo, uma fase intermédia da sua trajectória entre ser social e ser individual. Há quem defenda que este egocentrismo estará na origem da resistência dos adolescentes e dos jovens em aprender línguas

⁷⁶ A abertura ao Outro pode conhecer alguns reveses se não for acompanhada por uma política linguística coerente, que não se confine a uma língua dominante, como é o caso actualmente em Portugal.

⁷⁷ Vide nota 72.

⁷⁸ Esta concepção é apresentada por Riitta Oittinen que analisa as teorias apresentadas por este pensador russo e o suíço Jean Piaget. No sentido de reafirmar a necessidade de comunicação entre o adulto e a criança, a autora partilha a abordagem do primeiro relativamente ao desenvolvimento cognitivo e psicológico da criança, segundo o qual a fase egocêntrica da criança se situa na fase final da adolescência e não desde o momento do seu nascimento como postulava Piaget.

estrangeiras, pelo facto de se refugiarem no seu «ego linguístico», determinado pela forte relação que mantêm com a sua língua materna⁷⁹. Este pressuposto de que os adolescentes parecem pouco receptivos ao estrangeiro e ao Outro pode fundamentar a tradução assimilatória. Todavia, é sempre possível contrapor uma perspectiva oposta que consiste precisamente em contrariar esse egocentrismo reforçado pela sua língua - e cultura - materna, e ajudar o adolescente a quebrar as barreiras que o impeçam de ir ao encontro do Outro. A dinâmica entre a comunicação, favorecida pela empatia e proximidade e a edificação de uma personalidade que se constrói com o contacto com o Outro, deve ser uma prioridade. A aposta deste trabalho vai nesse sentido, ao reclamar a missão pedagógica da tradução.

Podemos concluir que é legítimo conceber duas posturas diferenciadas na tradução da literatura infanto-juvenil, baseando-nos no argumento de que à medida que aumenta o papel activo do leitor, diminui o papel interventivo do tradutor: a sua intervenção será mais premente na tradução para um leitor-criança e menos imprescindível para um público adolescente e juvenil. O recurso a estratégias de tradução assimilatórias poderá encontrar algum fundamento para a literatura infantil; para a literatura juvenil, só os modelos dissimilatórios encontram uma razão de ser: chegou o momento de contribuir para o crescimento pessoal e social dos jovens leitores e obrigá-los a abrir a sua porta ao Outro e olhar para o outro lado do espelho narcísico.

2.5.2.1. O caso das sagas infanto-juvenis

A tradução das sagas infanto-juvenis poderá levantar alguns problemas ao tradutor se o público-alvo a que são destinadas vier a enquadrar-se em mais do que um dos grupos anteriormente definidos. Encontramos esta permeabilidade dos públicos-leitores nas obras compostas por vários volumes, em diferentes momentos de publicação, como aconteceu com a saga *Harry Potter*, na qual o herói vai crescendo e ganhando maturidade com a passagem do tempo e as experiências com as quais foi confrontado. Se a temática do crescimento físico, psicológico e moral representar um

⁷⁹ O conceito «*language ego*» é desenvolvido por Alexander Z. GUIORA, Robert C. L. Brannon, Cecelia Y. Dull, em *Empathy and second language learning*, Language Learning, Volume 22, nº 1, p. 111 - 130, 1972. Language Learning Research Club, University of Michigan. Os autores defendem que o «ego linguístico» é uma barreira à aprendizagem das línguas estrangeiras e permite explicar o fraco desempenho do adulto em aprender línguas estrangeiras. Esta perspectiva é frequentemente invocada para defender o ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras nos baixos anos de escolaridade, precisamente porque, à medida que a criança vai crescendo, vai perdendo a faculdade para aprender línguas.

dos fios condutores da obra⁸⁰ e se, como já foi referido, o processo de identificação do leitor-personagem é fundamental, pressupõe-se a existência de elementos comuns entre a instância ficcional e a instância real. A idade da personagem pode ser um elemento determinante para definir o público-alvo. Basta invocar a crescente extensão dos sete volumes da saga de J. K. Rowling para perceber que o leitor do primeiro volume com cerca de 250 páginas não é o mesmo do último volume editado, já que terá de sustentar o fôlego de leitura ao longo de mais de 600 páginas. Como se vê, a evolução da maturidade do leitor é fundamental e foi sabiamente explorada não só pelos meios editoriais e comerciais, mas também pela autora. Talvez esta estratégia esteja na origem do seu sucesso nacional e internacional.

Retomando a linha orientadora sugerida para a tradução de diferentes públicos-leitores, segundo a qual as opções tradutivas para o público-criança não são as mesmas que as tomadas para um público adolescente e jovem, vemos que esta estratégia pode comprometer o princípio de coerência que deve ditar as escolhas do tradutor. Se optar, por exemplo nos primeiros volumes, por adaptar os nomes, conformando-os às regras semânticas, fonológicas e/ou gráficas da língua do TC, de modo a ir ao encontro do leitor mais jovem, dificilmente poderá desviar-se desta tomada de posição na tradução dos volumes publicados posteriormente. Citando um exemplo de Harry Potter, cedido pela tradutora-coordenadora Isabel Nunes, se «*Nocturn Alley*» foi traduzido por «Rua Bate e Volta» no primeiro volume da saga, provavelmente para não suscitar um estranhamento desnecessário ao leitor, esta opção deverá ser preservada, apesar de se privar o leitor dos volumes subsequentes das perdas semânticas que encerra. Esse leitor, que por ser mais velho, está mais amadurecido e mais capacitado intelectualmente para aceder ao conteúdo subentendido da referência a partir das suas propriedades fonéticas («*nocturn*» + «*alley*»). Na opinião da referida tradutora, estes exemplos podem ser multiplicados *ad infinitum* e põem a nu as dificuldades que envolvem as opções do tradutor, dificuldades que crescem quando se tem que trabalhar em equipa (que obriga à adopção de estratégias comuns), como aconteceu com a saga mencionada, com o facto de se traduzir ao ritmo das publicações (o tradutor pode conscientemente optar por determinada estratégia num dos primeiros volumes que pode revelar-se totalmente

⁸⁰ Esta temática costuma caracterizar o *bildungsroman* (em alemão: romances de formação), no qual se descreve o crescimento psicológico e moral do protagonista. O primeiro romance que abordou esta temática é *The Apprenticeship of Wilhelm Meiste*, de Goethe, publicado em 1795-96, mas depressa o género atravessou as fronteiras físicas e literárias, tornando-se num género conhecido em todo o mundo (Informação obtida a 12 de Setembro de 2010, na página <http://www.victorianweb.org/genre/hader1.html>).

incorrecta ou inadequada nos volumes subsequentes) e ainda com os prazos draconianos – para não dizer desumanos - impostos normalmente pelas editoras.

CAPÍTULO 3 – ESTUDO DE CASO

La lecture, c'est une nouvelle dimension à l'existence. Une sublime parenthèse à la vie. Un hymne à notre belle planète. Un défi pour l'esprit comme le sport en est un pour le corps. Un terrain de jeu, le plus vaste qui puisse exister. Une rencontre intime avec un autre être humain. Lire, c'est fouiller dans les pensées secrètes d'un auteur. C'est vagabonder, le sourire aux lèvres, dans les sentiers inexplorés de son imagination...

BOIVERT, J., *Ne lisez pas ce livre*

Destas definições que o escritor canadiano Jocelyn Boisvert propõe para o acto de ler, retiramos a alusão ao prazer, ao alargamento do imaginário e ao encontro com o Outro. Estes ensinamentos são dirigidos ao jovem leitor do seu livro *Ne lisez pas ce livre*, mas servirão para o tradutor que, enquanto intermediário entre o TP e o TC, tudo fará para não defraudar o novo leitor: o prazer de ler e a descoberta do Outro são as faces de uma mesma moeda, tanto para o leitor do TP como para o leitor do TC. O desafio para o tradutor consistirá em manter as fontes activas desse prazer, ao mesmo tempo que lhe proporcionará a descoberta de novos mundos. Durante muito tempo, pensou-se que a presença de elementos estranhos ao leitor impediam o desfrutar da leitura, levando tradutores e editores à omissão ou transposição das marcas culturais do TP para um contexto cultural mais próximo do leitor do TC. Hoje, porém, reivindica-se para a tradução de livros juvenis a adopção de metodologias dissimilatórias, como faz V. Douglas, investigadora já citada por diversas vezes ao longo deste trabalho, que acredita ser possível associar o prazer e a fluidez da leitura às marcas de uma cultura desconhecida do leitor:

Une réflexion mériterait d'être menée plus avant sur ce qui peut être préservé du texte d'origine afin de suggérer "l'étrangéité" du texte initial, de faire comprendre à l'enfant qu'il lit une traduction, sans pour autant entraver le plaisir et la fluidité de sa lecture. La communication, l'accessibilité ne sont pas les seuls vecteurs d'un apprentissage dans la littérature jeunesse traduite: à trop vouloir le clarifier, elles réduisent le texte original. (DOUGLAS, 2008, p. 116)

Também R.-M. Vassalo, se debruçou sobre a tradução da literatura juvenil, alertando para os efeitos da sobretradução, que aniquila a magia e o mistério e corrompe a intimidade com o texto⁸¹:

Texte sage ou texte fou, lorsqu'on traduit pour les enfants, plus que jamais, il faut se méfier de la tentation de surtraduire. [...] En s'interposant, on limite les chances du lecteur d'accéder à cette magie pure, l'intimité avec le texte. Dans un texte fort, l'auteur s'efface. Il ouvre un espace. Au lecteur de le faire sien. Et au traducteur de ne pas s'immiscer, surtout. Le lecteur doit avoir l'impression que le texte – ce qui est derrière – existe pour lui seul, l'impression d'être le premier à le découvrir comme on découvre une clairière en forêt. Le plaisir ne naît pas de ce qui est donné, mais de ce couple contradictoire, la jubilation du « Oui, vu ! » et la dimension de mystère. En traduction, sauf prothèse, la première va reculer, la seconde s'amplifier encore. Or, pour un être jeune, le mystère est une situation familière qui n'a rien d'intolérable : dans sa propre culture déjà, qui est au fond celle des adultes, il est loin de tout comprendre. (VASSALO, 1998, p. 197)

Para R.-M. Vassalo, embora a existência de elementos familiares ao leitor seja imprescindível à adesão e consequente identificação do leitor, é preciso deixar ao leitor o espaço para a sua imaginação. As duas investigadoras citadas propõem que se encontre um meio-termo, qual um modelo de transição entre as metodologias dissimilatória e assimilatória. V. Douglas vai mais além ao propor uma «terceira língua»:

Il s'agit donc de trouver le juste milieu, la troisième voie entre traduction sourcière et traduction cibliste, entre l'illisibilité produite par le recours extrême au calque ou un appareil critique décourageant, et la familiarité, l'assimilation, la domestication, il ne me paraît pas impossible de rétablir en littérature pour la jeunesse une certaine dose de littéralité, d'orienter davantage la traduction vers le texte original, de laisser entrevoir dans la traduction la trace du texte premier, de trouver entre langue source et langue cible l'équilibre d'une troisième langue, hybridée, métissée qui n'effraiera pas un enfant lecteur, de toutes façons réceptif à la nouveauté et à la créativité." (DOUGLAS, 2008, p. 116)

Sabemos que é em torno deste equilíbrio entre o conhecido e o desconhecido que os autores constroem as suas narrativas e será ele que deverá ditar as escolhas do tradutor. Este sabe que, no novo contexto de comunicação, o prato da balança penderá de forma excessiva para a cultura de chegada, distanciando o leitor do TC do TP. Cabe-lhe portanto o dever de reduzir – *mas não de anular* - essa distância. Como o pode fazer? A que estratégias deve recorrer? São perguntas que encontraram algumas respostas no decurso do estudo das obras que compõem o *corpus* que apresentamos no ponto seguinte. A análise levada a cabo consistiu no levantamento das marcas culturais presentes nos TP (apresentadas sob a forma de grelhas), segundo a sua natureza

⁸¹ Vide ainda o ponto 2.3.1. «Os componentes de uma leitura de sucesso» no capítulo 2.

(topónimos, antropónimos e objectos/factos culturais), sendo depois classificadas de acordo com o plano textual ou paratextual em que as mesmas ocorrem, a sua origem (conhecimento enciclopédico, intertextualidade ou criação do autor) e ainda o grau de explicitação de cada uma (plano explícito ou implícito). A classificação das marcas culturais permitiu ajuizar sobre a relevância da intervenção do tradutor e, se fosse este o caso, decidir qual a melhor estratégia a adoptar. Por isso, nas grelhas elaboradas apresentam-se as propostas de tradução e os respectivos comentários sobre a metodologia seguida.

Enquanto instrumentos de trabalho, os doze quadros resultantes da análise efectuada (três para cada obra) serviram de base para uma reflexão sobre a ocorrência das marcas culturais do TP e a metodologia adoptada para a sua preservação ou domesticação no TC. A análise permitiu-nos observar, por um lado, que a presença de referências culturais do TP, estranhas ao leitor do TC, não implica necessariamente uma intervenção do tradutor e, por outro lado, que basta por vezes a inserção de um elemento semântico para permitir ao leitor do TC deduzir e construir a referência cultural do TP. Estas observações serão desenvolvidas ao longo deste capítulo que remeterá cada referência analisada para os quadros anexados a este trabalho.

3.1. O *corpus*

3.1.1. Orientações e critérios de escolha

Para a constituição do *corpus* deste trabalho, seleccionei quatro obras pertencentes ao domínio da literatura juvenil, isto é livros destinados a adolescentes e jovens. Fora deste *corpus* ficaram deliberadamente as obras destinadas às crianças, (designadas por literatura infantil) por estas implicarem estratégias de pendor assimilatório, devido às características do seu público-alvo (*Vide* capítulo 2, ponto 2.5.). Três das obras escolhidas são da autoria de escritores canadianos, editadas no Quebec, Canadá: *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées* de Louis-Karl Picard-Siouï, *Amos Daragon, la fin des dieux* de Bryan Perro e *Ne lisez pas ce livre* de Jocelyn Boisvert. A quarta obra pertence a uma escritora francesa, Régine Detambel, intitulada *Le poème indigo* e foi publicada em França. São todas obras contemporâneas, tendo sido publicadas no período compreendido entre 2003 e 2007, à excepção da última referida que tem como data de publicação o ano de 1998. A diversidade de tipologias literárias também serviu para confirmar a pertinência da escolha. Todas as obras pertencem a um

subgénero diferente da literatura: *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées* é um romance etnológico/simbólico, *Amos Daragon, la fin des dieux* pertence ao género mitológico-fantástico, *Ne lisez pas ce livre* é uma narrativa didáctica e *Le poème indigo* integra-se na categoria de romance psicológico e intimista.

Na primeira fase do trabalho, a escolha recaiu sobre as obras francófonas canadianas. O critério de escolha das três primeiras obras foi aleatório, embora o facto de se tratar de obras não traduzidas no nosso país fosse aquele que prevaleceu no início. Na posse dos três primeiros livros indicados, foi ganhando consistência a ideia de que a distância geográfica (neste caso entre o Canadá e Portugal) podia agravar a distância cultural entre TP e leitor do TC. Estava encontrada a linha orientadora deste trabalho. No entanto, à medida que fui prosseguindo com o levantamento e classificação das marcas culturais, fui-me apercebendo de que o leitor do TP e o leitor do TC tinham muito mais elementos em comum do que inicialmente se supunha. Por outro lado, por se tratar de obras juvenis, marcadas pedagogicamente, a distância cultural do TP foi antecipada e superada pelo próprio autor por meio de elementos paratextuais e textuais, como os glossários e as explicitações ao longo do texto narrativo. Quando tais estratégias orientaram o TP, a intervenção do tradutor é reduzida. Diante desta constatação, decidi incorporar no *corpus* uma obra francesa, mais próxima geograficamente do leitor do TC e, acreditava-se, culturalmente menos problemática (partiu-se do princípio de que os leitores do TP e TC partilhariam elementos da cultura europeia). Da comparação levada a cabo numa primeira abordagem, ressaltou que, para o leitor do TC, era mais fácil deduzir e construir as referências culturais das obras canadianas do que aderir de forma espontânea às referências da obra francesa, um facto que obrigaria à intervenção do tradutor. Será que os autores canadianos escrevem as suas obras a pensar no leitor além-fronteiras (não necessariamente falante nativo da língua francesa), levando-os a antever os pontos de interrogação desses eventuais leitores, com o intuito de abarcar o maior número de leitores? É uma hipótese que não devemos afastar, já que são conhecidos os esforços de sobrevivência linguística e cultural da região francófona canadiana.

Estas hipóteses e impressões que ocorreram na fase inicial do trabalho só poderiam ser devidamente comprovadas ou refutadas depois de uma análise - que se pretendeu o mais exaustiva possível - das marcas culturais contidas nas obras do *corpus*, uma análise que não ficaria completa sem o estudo de outros elementos textuais

igualmente importantes: refiro-me aos componentes que envolvem, externa e internamente, as obras em estudo.

3.1.2. Análise dos factores textuais externos e internos

Apesar de este trabalho ter assumido desde o início a defesa do paradigma culturalista, acredito que ele não é incompatível com a perspectiva funcionalista, uma vez que se parte do princípio de que a principal função da tradução intercultural é a de preservar *de forma legível* as marcas culturais do TP. Por isso, analisar os aspectos externos e internos das obras a traduzir é um procedimento incontornável para o tradutor. Segundo os princípios que decorrem do modelo funcionalista enunciado por C. Nord (2005, pp. 151-160), as variáveis que envolvem a situação de comunicação, como os pólos emissor e receptor, o lugar, o tempo, o motivo e a intenção podem ser determinantes para as escolhas do tradutor. Para além da observação destes elementos contextuais do TP, o tradutor deverá ainda identificar a relação estabelecida com as temáticas abordadas, os pressupostos veiculados, as tipologias textuais (dominantes e subordinadas), os elementos paratextuais e ainda o estilo adoptado (linguagem, tom, léxico, etc.). Na óptica dos funcionalistas, esta análise ajudará o tradutor a tomar decisões de forma mais consciente e mais coerente.

3.1.2.1. Os autores e a sua obra

Os autores das obras que compõem o *corpus* escrevem para jovens leitores e enquadram o seu público na faixa etária dos 12-16 anos (esta informação é disponibilizada pelos editores ao catalogar as obras no sector «Littérature jeunesse»). São escritores movidos pelo desejo de alargar os horizontes dos adolescentes e dos jovens através da leitura. Todos eles reconhecem o potencial da leitura para a transmissão da cultura, confirmando assim a relação didáctico-pedagógica que caracteriza os livros destinados às crianças e aos jovens.

Jocelyn Boisvert, originário do Quebec, publicou até ao momento onze livros, catalogados como “literatura juvenil”. Trata-se de um autor que mereceu a aprovação da crítica com a nomeação para vários prémios literários, tendo obtido, em 2007, o prémio Victor-Martyn-Lynch-Staunton, atribuído pelo Conseil des Arts du Canada. *Ne lisez pas ce livre*, editado por *Soulières Editeurs*, é um romance atípico ao longo do qual o autor intervém de forma explícita sobre os efeitos benéficos da leitura. A principal característica deste livro é o facto de o autor alternar a linguagem cuidada e a linguagem coloquial do discurso oral que caracteriza a relação que deve estabelecer-se

entre o narrador e o leitor. A estratégia de privilegiar a modalidade discursiva conversacional como tipologia textual dominante permite ao autor assumir o tom didático que define a sua obra, como se exemplifica a seguir: «*Ce n'est pas le chien le meilleur ami de l'homme, c'est le livre. On dit que les chats ont neuf vies. Les livres en ont à l'infini. C'est pratique, quand on veut prendre congé de la sienne. On peut emprunter celle des autres*» (p. 95). São, aliás, inúmeras as referências explícitas ao mundo da leitura, que funcionam como máximas e transmitem valores e ensinamentos: racismo literário (p. 12); livros comparados a seres humanos (p. 13); leitores em vias de extinção e uma espécie protegida (p. 23); as virtudes da biblioteca municipal como local privilegiado de recolhimento (p. 43); aprender a ler a vida como um livro (p. 90); a leitura como arma de destruição da boçalidade (p. 96); a perda de humanidade no mundo desenfreado das finanças (p. 103); o casamento movido pela conta bancária (p. 103), a felicidade tranquila sem a ameaça do sucesso (p. 104), entre muitas outras. Noutros momentos, sobressai um tom moralizador, quando o autor toma partido pela sobrevivência do embrião-leitor: «*L'avortement de mon embryon de lecteur était un acte amoral et dégradant*» (p.40).

Bryan Perro é o autor da saga canadiana *Amos Daragon*, composta por doze livros e publicada pela editora *Les Intouchables*, que se encontra traduzida em 19 línguas, nomeadamente para a língua portuguesa (variante de Portugal) através da editora Ésquilo que editou apenas os três primeiros volumes, justificando a interrupção da edição dos subsequentes (informação obtida junto da editora) com a fraca recepção da obra no nosso país. É de realçar ainda o facto de a série ter tido alguma resistência no mercado editorial de língua inglesa, uma vez que o primeiro volume da saga só foi traduzido nessa língua em 2009 (a publicação dos 12 volumes ocorreu no Canadá de 2003 a 2006). Por detrás da adesão tardia à tradução e publicação da saga no mercado anglófono, parece estar o facto de a obra ter sido «encomendada» para concorrer com o *Harry Potter* de J. K. Rowling, tendo o protagonista da saga ficado conhecido nalguns meios editoriais como «*Le jeune Harry Potter québécois*»⁸². Esta informação encontra-se, aliás, explicitada no texto da contra-capa da edição brasileira⁸³, e terá servido nesse país para angariar leitores. Mas não foi só em terras de expressão inglesa que o

⁸² Informação obtida no artigo publicado em *Le Soleil de Québec* de 17 abril 2005, e consultado em linha na página <http://archives.infobourg.com/sections/actualite/actualite.php?id=9721>, a 31 de Julho de 2010.

⁸³ Informação retirada de <http://www.meiapalavra.com.br/showthread.php?tid=4033>, onde um jovem leitor afirma: «Encontrei o primeiro livro da série na biblioteca e o que me chamou a atenção foi uma coisa escrita na capa de trás do livro em letras grandes: "O PRINCIPAL RIVAL DE HARRY POTTER"», consultada a 10 de Agosto de 2010.

fenómeno *Amos Daragon* enfrentou resistências editoriais. Em 2008, já a saga era um sucesso editorial internacional (os mercados russo, japonês, chinês e árabe aderiram incondicionalmente), foi publicado um artigo na imprensa canadiana que denunciava a posição da França, qualificando-a de «imperialismo parisiense»: «*Déjà traduit dans une quinzaine de langues, Amos Daragon, le héros universel québécois de la littérature jeunesse, vient de percer le mur hautain de l'impérialisme littéraire parisien, étant boudé par les éditeurs de l'Hexagone depuis cinq ans*»⁸⁴. Estas reacções ilustram que a permeabilidade dos mercados não é homogénea e que a filtragem das obras está relacionada quer com aspectos culturais (de algum chauvinismo francês e americano, no caso da França e dos Estados Unidos), quer com perspectivas de retorno financeiro, como parece que aconteceu em Portugal⁸⁵.

Toda a obra de Bryan Perro encerra referências a criaturas, objectos e lugares que fazem parte do imaginário mitológico grego e medieval, mas também do seu próprio país. Para o autor, porta-voz cultural nas escolas do Quebec, transmitir a cultura aos mais jovens é uma prioridade já que considera que «*la culture est la voie royale pour aller vers l'autre. Grâce à la culture, mon quotidien s'est enrichi de mille et une façons. Elle me donne envie d'expérimenter, de connaître, de créer et de me dépasser*»⁸⁶. Em *Amos Daragon, La fin des dieux (tomo 12)*, são transmitidos, de forma mais ou menos explícita, vários ensinamentos: o perfil dos verdadeiros heróis (p. 53); a preocupação ecológica (p. 69); a apologia da não-violência (p. 93); as qualidades do homem (p. 102); a inversão dos papéis feminino-masculino (p. 160 e segs.); o confronto de culturas (p. 179); a veneração das criaturas lendárias (p. 188); a força da vontade em «Querem é poder» (p. 192); a projecção para o futuro (p.192); a força da união (p. 193); os gigantes, ciclopes e ogres como as raças dominantes do continente (103); o equilíbrio entre homens e mulheres (p.104); o poder do dinheiro (p. 131); a destruição das máquinas de guerra (p. 142) e ainda o egoísmo *versus* partilha (p. 208), etc... O autor interpela mesmo o leitor, de forma indirecta, quando deposita nele a esperança da construção de um novo mundo: «*Vous êtes la preuve vivante qu'il est possible pour les humains de changer le monde et de lui donner un nouveau visage*» (p. 241).

⁸⁴ Informação retirada do artigo em linha:

<http://journalquebecpresse.org/modules/news/article.php?storyid=808>, consultado a 1 de Agosto de 2010.

⁸⁵ Estes aspectos foram abordados ao longo do Capítulo 1: Vide 1.1.1.

⁸⁶ Informação retirada do texto do autor publicado na rubrica «La culture, toute une école» da página http://www.mels.gouv.qc.ca/sections/cultureeducation/index.asp?page=message_09, consultada a 23 de Março de 2010.

Sobre o último escritor canadiano, Louis-Karl Picard-Siouï, há a referir tratar-se de um membro do clã do Lobo da nação *athinye'nonnyahak* do povo *wendat*, uma comunidade ameríndia instalada perto da cidade do Quebec. O seu livro *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*, publicado em 2005 pelas *Editions Le Loup de Gouttière* (Quebec), foi escrito com o intuito de divulgar a cultura dos seus antepassados, tendo obtido o prémio *Ville de Québec/Salon international du livre de Québec 2006*, na categoria «juvenil». A obra deste autor está repleta de mitos e símbolos da história e da cosmologia do seu povo que descobriu durante a sua adolescência e decidiu aprofundar através de estudos universitários (é titular de um mestrado em antropologia). O autor desempenha ainda as funções de agente cultural no Centro Cultural Ti-yarihuten⁸⁷. Ao contar a história de Yawendara, uma jovem ameríndia, o autor descreve ao leitor as raízes culturais do seu povo com a sua história e lutas que enfrentaram com o povo colonizador (pp. 19 e 96); a sua estrutura social em torno da figura feminina da anciã (a avó); as ameaças ao equilíbrio do meio ambiente que degeneram as culturas e põem em perigo a saúde humana (pp. 10, 40 e 73); a sabedoria dos anciãos (a figura da avó); o poder e a simbologia dos sonhos (capítulo 3 da obra «Le Conseil des Animaux» p. 25); a simbiose entre a acção humana, a natureza e os animais (p.19 e todas as referências ao Conselho dos Animais), a desmistificação da morte (p. 12); os rituais (p. 96); o poder das plantas naturais (pp. 23 e 105); a energia dos amuletos (pp. 35, 49 e 106); a contagem meteorológica do tempo (pp 11, 14, 15, 32, 72, 93, 101, 110...), os cânticos (p. 18) e ainda o sobrenatural, presente na figura do *Homme-Lumière*. Na linha pedagógica da sua obra, o autor critica explicitamente os preconceitos, (p. 32) e a negligência de alguns valores, como o valor da rectidão: «*Plus personne n'écoute la voix de la droiture. Personne ne suit le sentier. Derrière moi, le sentier est désert...*» (p. 50).

Relativamente à escritora francesa Régine Detambel, autora de *Le poème indigo*, publicado na *Collection Page Blanche*, da editora francesa *Gallimard*, ressalta da sua biografia o facto de ter começado a escrever em 1990, contando actualmente com quase três dezenas de publicações, entre romances, ensaios e narrativas curtas. Os seus livros têm projecção internacional, estando traduzidos em mais de dez línguas. A escritora não escreve exclusivamente para o público juvenil, no entanto em todos os seus livros a temática do corpo é recorrente (a escritora é fisiatra de profissão). Faz intervenções em escolas onde pretende levar os alunos a arriscarem no mundo da

⁸⁷ Informação obtida na página oficial du Conseil de la nation horonne-wendat em: <http://www.wendake.ca/index.php>, consultada a 11 de Janeiro de 2010.

literatura, falando-lhes do trabalho envolvido no processo de escrita. *Le poème indigo* foi escrito para responder ao pedido da editora nas comemorações dos 10 anos da Coleção *Page Blanche*, tendo a autora sido convidada para escrever uma pequena narrativa sobre uma das cores da literatura. Escreveu sobre a cor «Indigo» (anil), enquanto outros escritores efabulavam em torno do branco, vermelho, ocre, violeta, ouro, marfim, verde, rosa ou preto⁸⁸. No livro de Régine Detambel, é a cultura psicológica que envolve os sentimentos da adolescência que serão objecto de referência: a difícil saída do mundo da infância e a perda da ingenuidade (pp. 19 e 37); o primeiro beijo forçado (p. 33) os ciúmes e o amor não correspondido (pp.24 e 26), etc..

Podemos retirar do que foi dito acerca do perfil biográfico dos autores e de alguns aspectos que caracterizam a sua obra que eles se inscrevem na tipologia de autores juvenis, e que partilham a consciência do papel preponderante da leitura na formação dos jovens leitores, ao mesmo tempo que se encontram mobilizados na luta pela divulgação da cultura: literária no caso de Jocelyn Boisvert, mitológica na obra de Bryan Perro, etnológica em Louis-Karl Picard-Siouï e psicológica e sensorial na escrita de Régine Detambel. A preocupação pela assimilação dos novos elementos culturais é tão evidente que dois dos autores (Bryan Perro e Louis-Karl Picard-Siouï) inserem um glossário no final dos seus livros para ampliar os conhecimentos dos seus leitores. No novo contexto de comunicação do TC, o tradutor terá que ter em mente a intenção declarada de cada autor. A adopção pela metodologia dissimilatória afigura-se, deste modo, como sendo a única saída.

3.1.2.2. Os leitores

Os públicos-alvo das obras do *corpus* integram, como já tivemos oportunidade de referir, o sector juvenil (leitores da faixa etária dos 12 aos 16 anos) e são leitores para quem a língua materna é a língua francesa. Estas considerações de ordem geral necessitam, no entanto, de serem confirmadas a partir de elementos textuais e paratextuais.

Relativamente à faixa etária, é sobretudo nos elementos paratextuais – mas não só - que podemos encontrar indícios para a diferenciação de leitores. No *corpus* em análise, dois elementos paratextuais possuem funções diferentes: os glossários, que permitem completar e explicitar as novas referências, e as marcas gráficas e tipográficas

⁸⁸ Informações recolhidas na página oficial da autora em <http://www.detambel.com/f/index.php>, consultada a 16 de Junho de 2010.

(entre as quais as ilustrações) que servem frequentemente de alternativa à leitura e têm, por isso, como função facilitar o acesso às referências textuais. Podemos adiantar que os primeiros se destinam, sem sombra de dúvida, a leitores mais velhos, ao passo que as segundas visam leitores mais novos. Nesta perspectiva, o livro de Jocelyn Boisvert, pela abundância de ilustrações e o recurso a uma formatação diversificada de caracteres, sugere destinar-se a um «leitor-criança». De facto, os leitores da colecção *Geronimo Stilton*⁸⁹ (leitores dos 8-11 anos) identificariam aqui as mesmas estratégias que apelam a uma leitura dinâmica e sensorial: emprego de maiúsculas e aumento do tamanho dos caracteres para expressar elevação e flutuações do tom de voz («J'AIME PAS ÇA, LIRE!» P. 38) e onomatopeias («VLAM!» p. VIII); reprodução manuscrita para marcar ruptura com a mancha textual e conferir uma maior conformidade e proximidade com a realidade - e o leitor - («*En théorie, les livres sont faits pour être lus. Pas celui-ci (...)*» p. VI); manchas gráficas para conferir autenticidade, como as gotas de sangue do pacto que o leitor da diegese acaba de selar com o livro (p. IX); ilustração da personagem do Bibliotecário para poupar ao leitor descrições fastidiosas, conforme o próprio autor explicita na página 36 (*Voilà à quoi ressemblait le Bibliothécaire. J'ai préféré te le dessiner plutôt que de t'en faire une description longue à n'en plus finir. Puisqu'une image vaut mille mots, je fais une belle économie d'espace!*), e para reforçar a proibição do acto de leitura (ilustração do sinal de proibição sobre um livro p. 16) e ainda a reprodução de enunciados que ilustram movimentos físicos, fisiológicos e cronológicos de leitura, como a contagem decrescente do tempo (p. 21), o folhear das páginas uma a uma (p. XII a XV), a leitura em turbilhão que obriga o leitor atordoado a rodar a cabeça e o livro para conseguir ler o que se encontra escrito (p. XVII) e por fim a diminuição gradual do tamanho dos caracteres, captados por um olhar cansado ou enfadado, que vão desaparecendo progressivamente do campo de visão⁹⁰. Ao recorrer a estes elementos gráficos e icónicos - embora não sejam apanágio dos livros de literatura infantil, o autor não tinha necessariamente em mente o leitor-criança, mas antes o adolescente que não gosta de ler e necessita de ser atraído para o mundo dos livros (tal como o protagonista cuja idade ronda os dezasseis anos), por isso desenvolve as mesmas estratégias que utilizaria um escritor para leitores infantis com vista a criar nele o gosto pela leitura.

⁸⁹ Colecção com enorme sucesso junto das crianças e adolescentes mais jovens, editada em Portugal pela Editorial Presença e recomendada no concurso Ler+ do Plano Nacional de Leitura.

⁹⁰ Vide Amostra de elementos paratextuais em anexo.

Para além destas marcas paratextuais, podemos ainda citar elementos textuais para a identificação do público-alvo. No caso das obras analisadas, a idade dos protagonistas permite inferir sobre a faixa etária e o perfil dos leitores visados: o narrador de *Ne lisez pas ce livre* conta uma história (de cariz autobiográfico) de um jovem de dezasseis anos que vai ser contagiado pelo «vírus» da leitura; Amos Daragon é um adolescente de sexo masculino de doze anos em busca das máscaras do poder para vencer os deuses; Yawendara é uma menina adolescente que tem como missão devolver a paz perdida ao seu povo e a narradora (sem nome) de *Le poème indigo* é uma jovem de quinze anos que enterra a sua infância na carrinha de um feirante ao ser beijada por ele. Sendo o processo de identificação uma condicionante para uma leitura de sucesso⁹¹, a idade dos protagonistas pode ser um factor determinante quando se analisa o conjunto dos potenciais leitores. Este processo poderá estar na origem da adesão maciça dos adolescentes-rapazes da saga *Amos Daragon* que representa, segundo informação disponibilizada⁹², 70% dos leitores canadianos, contra apenas 30% de raparigas. Por vezes, é o próprio autor que interpela indirectamente o leitor, partindo do princípio de que o processo de identificação está em curso. Louis-Karl Picard-Sioui tinha de certeza em mente o seu leitor ao escolher uma jovem como protagonista da sua história: a jovem Yawendara, tal como o leitor, gosta que lhe contem histórias, desde que não sejam muito longas. São dados como estes que propiciam a identificação do leitor com a personagem, conforme se ilustra nestes dois exemplos de *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*: «Mais [Yawendara] aimait bien qu'on lui raconte ces histoires, (...)» e «Chère enfant, il s'agit là d'une longue histoire, et les histoires longues n'intéressent pas les gens de ton âge» (pp. 10 e 29, respectivamente).

A especificidade da temática pode igualmente determinar o grupo etário dos leitores, como parece ser o caso de *Le poème indigo*, que narra o primeiro beijo da protagonista em circunstâncias pouco românticas ou a experiência iniciática vivida em directo pelo narrador de *Ne lisez pas ce livre*, e ainda a avalanche de personagens mitológicas e fantásticas que emergem ao longo dos doze volumes de *Amos Daragon*. Só os leitores com maior capacidade emocional e mnemónica, como serão os

⁹¹ O processo de identificação que envolve necessariamente o leitor criança e jovem foi abordado no capítulo 2 deste trabalho, no qual se evidenciou a sua importância para uma leitura bem sucedida. Muito provavelmente, terá sido para favorecer essa identificação que o nome de *Amos Daragon* sofreu modificações linguísticas nas versões editadas na Croácia e na Rússia, passando a chamar-se *Amoc* em vez de *Amos*.

⁹² Informação disponível no artigo de Manon Guilbert sobre o sucesso da saga, publicado em le Journal de Montréal, consultado a 31 de Julho de 2010, na versão electrónica na página: <http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/entrevues/2006/10/16/2040650-jdm.html>.

adolescentes e os jovens, poderão fazer parte do conjunto de leitores das obras citadas. Os jovens leitores encontrarão ainda na temática simbólica alguns pontos de referência que propiciam a partilha das aventuras e desventuras dos protagonistas, a saber: o poder sobrenatural dos medalhões e a transfiguração do sonho acordado (em *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*); a capacidade tradutiva das orelhas de cristal, a «tecnologia de ponta» das esferas de comunicação que permitem comunicar com o mais profundo dos Infernos e a simbologia das quatro portas que abrem sobre continentes imaginários (em *Amos Daragon, la fin des dieux*) e o decifrar de enigmas (em ambas as obras citadas), entre muitas outras. Muitas destas referências já fazem parte do imaginário do jovem leitor que foi construindo ao longo do seu percurso literário (contos infantis, lendas, narrativas, bandas desenhadas, etc.) e constituem os «ingredientes» intertextuais sobre os quais normalmente assenta a literatura infanto-juvenil. Para além de representarem uma base de sustentação da cultura comum necessária à identificação com o leitor, servem assim de trampolim para a assimilação de novas referências, tal como é ilustrado em *Amos Daragon, La fin des dieux*, a propósito de uma das protagonistas: «*[Fana] avait l'impression d'être au coeur de l'un de ces contes pour enfants que lui racontaient les esprits de la mer lorsqu'elle était petite*» (p. 122).

Paralelamente aos elementos intertextuais, encontram-se outros igualmente importantes, como a composição hipertextual das obras. O jovem leitor reconhece as estruturas hipertextuais com as quais está familiarizado, como os esquemas narrativos do modelo quinário ou actancial⁹³, mas podemos assinalar, nestas obras, uma complexidade estrutural que dificilmente estará ao alcance de leitores muito jovens. Refiro-me à sobreposição de micro-narrativas como as que encontramos em *Amos Daragon, la fin des dieux*, *Yawendara la forêt des Têtes-Coupées* e ainda em *Ne lisez pas ce livre*, onde os autores recorrem a «histórias dentro da história» (histórias encaixadas), às histórias interpoladas que permitem seguir várias personagens no seu périplo, como em *Amos Daragon*, ao recurso da mise en abyme como a história do adolescente que foi mordido por um livro, tal como acontecerá com o leitor de *Ne lisez pas ce livre* e às constantes interpelações do autor que alterna a tipologia narrativa com a tipologia conversacional como a que define a obra de Jocelyn Boisvert, obrigando o leitor a alternar entre o tempo do discurso e o tempo da narração.

⁹³ O modelo quinário é retomado e sistematizado por Jean-Michel Adams em *Les textes, Types et prototypes*, Editions Nathan, Paris, 1997 e o modelo actancial pertence à morfologia do conto, apresentado por Algirdas Julien Greimas, em *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.

Por fim, é provavelmente a própria linguagem aquela que representa um dos aspectos decisivos para identificar o leitor potencial de uma obra. No caso das obras analisadas, o recurso a estruturas morfossintáticas e elementos lexicais pertencentes ao registo cuidado fornecem um indicador da idade e perfil do leitor visado. As obras, à excepção de *Ne lisez pas ce livre*, recorrem aos tempos verbais (*passé simple, imparfait e plus-que-parfait du subjonctif*), actualmente reservados ao domínio literário e registo mais cuidado. Para além do valor aspectual que o emprego destes tempos encerra, os autores terão tido a intenção de enriquecer a cultura estilística e literária dos jovens leitores. Noutros casos, é por meio do recurso a vocábulos pouco usuais que o autor pretende «cultivar» os seus leitores. Distinguindo-se do registo das restantes obras, o autor de *Ne lisez pas ce livre* adoptou um tom muito mais coloquial, por vezes até familiar, adequado à tipologia conversacional em redor da qual construiu a sua obra, de modo a promover a necessária metamorfose que levará o leitor do estatuto de *não-leitor* ao estatuto de *leitor*.

Olhando agora de forma mais atenta para a língua francesa que serviu de veículo às obras na situação de enunciação do TP, podemos concluir que o leque de potenciais leitores das obras em análise não abarca todos os leitores francófonos.⁹⁴ No caso das obras canadianas em análise, não é a língua francesa que constituirá um obstáculo para um leitor que viva no continente europeu. Embora existam alguns termos, próprios da variante linguística do Quebec, que são diferentes dos comumente usados em França, por exemplo, «*effets*» para se referir a «*affaires*» (objectos pessoais) ou «*signifier*» em vez de «*dire*» ou «*annoncer*» que Bryan Perro e Jocelyn Boisvert empregam (cf. Amos Daragon pp. 112, 116, 132), a leitura faz-se fluentemente para o leitor francês. O mesmo não acontece quando se depara com referências explícitas a determinados elementos da cultura que envolvem a personagem e visam o leitor canadiano. São marcas culturais como estas que, quando não são partilhadas pelo leitor, podem ameaçar a concretização do processo de identificação. Ao longo do segundo capítulo, pusemos em destaque a necessidade da presença desses elementos que funcionam como uma espécie de lugar privilegiado para que o leitor possa tecer os laços de adesão com a personagem. Vejamos como, na obra de Jocelyn Boisvert, onde a identificação

⁹⁴ Um dos exemplos para ilustrar que a língua de comunicação pode levantar obstáculos a leitores falantes dessa mesma língua é o da banda desenhada *Astérix*, cuja versão inglesa do continente europeu encontrou resistência nos Estados Unidos, sendo a obra reeditada mais tarde com adaptações para se conformar à cultura do novo público de chegada. Este exemplo é analisado no artigo de Catherine Delesse «*Astérix, d'un bord à l'autre de l'Atlantique ou la Grande Traversée*» (DELESSE, 1998).

tem de ser um processo contínuo, sob pena da leitura ser interrompida e o projecto do autor ficar comprometido, a não-partilha de uma referência cultural poderá causar algum desnorte ao leitor francês. A interpelação que o autor⁹⁵ faz ao leitor de *Ne lisez pas ce livre*, prova que apenas tinha em mente o leitor canadiano:

TP : Bien vite, tu finiras par connaître **la littérature jeunesse québécoise** et étrangère sur le bout des doigts. (*Vide* Quadro IX em anexo, referência nº 27)

Esta referência veicula um sentido não previsto quando se altera o sistema de enunciação. Quando transferida para o público francês europeu, a referência «*québécoise*» poderá ser substituída (provavelmente pelo revisor ou editor) por «*française*», uma referência que tem o mérito de incluir a origem linguística da literatura do Quebec. Numa outra situação de comunicação, como a que se estabelece entre o TP e o leitor de língua portuguesa, a referência levanta exactamente os mesmos problemas, só que aqui, a intervenção do tradutor terá de ir mais longe e este recorrerá certamente à adaptação. Num primeiro momento, poderá considerar a possibilidade de substituir «*québécoise*» por «*portuguesa*», que acabará por rejeitar por lealdade ao autor. Por outro lado, também percebe que não faz sentido manter «*québécoise*» no TC, porque para o leitor do TC, ela faz parte da literatura estrangeira, o que inviabiliza a referência. Uma das formas de contornar esta situação é transpor a referência à literatura do Quebec para «*literatura nacional*» e manter a referência a literatura estrangeira, que incorpora a do Quebec:

TC: Muito depressa, acabarás por conhecer a **literatura juvenil nacional** e estrangeira na ponta dos dedos.

Existe uma outra alternativa que é a de explicitar, no próprio texto, a referência à literatura do Quebec, inserindo entre parênteses uma informação explícita à origem geográfica do livro que o leitor tem em mãos. É de realçar que esta inserção não causará estranheza ao leitor de *Ne lisez pas ce livre*, habituado a ser constantemente interpelado pelo autor:

TC: Muito depressa, acabarás por conhecer **a literatura juvenil nacional e estrangeira** na ponta dos dedos (**como este livro que vem do Quebec, no Canadá**).

⁹⁵ A opção pela instância do «autor» em vez da do «narrador» justifica-se pelo facto de estarmos a analisar estratégias que decorrem da situação de comunicação, e mais especificamente da situação de enunciação. Sabemos que, à luz da perspectiva literária, a instância de «autor» se distingue da de «narrador», e que a instância do «leitor» pode assumir o estatuto de «leitor potencial», «leitor empírico» e não se confunde com o «narratário», no entanto, esta distinção afigura-se irrelevante para a fundamentação deste trabalho.

No caso do TC, e para além desta marca que reenvia para a situação de enunciação do TP, o tradutor necessita de resolver mais duas referências do mesmo género, que ilustro a seguir. Relativamente à primeira, o autor tece elogios à língua francesa (língua do sistema de enunciação):

TP1 : Si je te parle de philosophie, si je te parle du sentiment de plénitude devant la **beauté de la langue française**, alors là, tu ne peux t'empêcher de froncer un sourcil, ou carrément les deux. Je me trompe? (*Vide* Quadro IX em anexo, referência nº 13)

Neste outro exemplo, é a referência às aulas de francês, que subentende no TP as aulas de língua materna:

TP2 : Malheureusement, aucun livre ne me venait à l'esprit, pour la simple et bonne raison que je n'avais lu que trois livres depuis que j'avais appris à lire, dont deux pas terminés) disons plutôt à peine commencés!) et un autre obligatoire pour **mon cours de français**. (*Vide* Quadro IX em anexo, referência nº 17)

Para este dois casos, a manutenção das referências «língua francesa» e «aulas de francês» no TC causará estranheza ao leitor, podendo prejudicar o processo de identificação. Consciente disso, o tradutor deverá contornar a referência à língua de enunciação, que não deverá obviamente traduzir por «língua portuguesa», optando pela expressão «língua dos livros» (aceitável porque abarca todas as línguas) e, no segundo caso, omitir pura e simplesmente o complemento determinativo «de francês», ou então inserir uma explicação entre parênteses «no meu caso, para as aulas de francês»:

TC1 : Quando te falo de filosofia, quando te falo do sentimento de plenitude diante **da beleza da língua dos livros**, não consegues deixar de franzir o sobrolho, ou até os dois, pois não? Estou enganado?

TC2: Infelizmente, nenhum título me veio à memória, pela simples razão de que só tinha lido três livros desde que tinha aprendido a ler, dois dos quais eu nunca tinha terminado, (a bem dizer, mal começados!) e um outro de leitura obrigatória **para as aulas (no meu caso, para as aulas de francês)**.

A obra de Régine Detambel, *Le poème indigo*, apresenta um outro problema com o qual tanto os leitores do TP actuais como os leitores do TC se verão confrontados. Neste caso, a barreira cultural não é causada pela distância geográfica, mas pela dimensão temporal. Trata-se da referência ao sistema monetário francês antes de ser substituído pela moeda única europeia. Citamos os excertos onde se encontram essas referências:

En éternuant, je vis briller **une pièce de cinquante centimes**. (...) Les marchands agitaient des chemises, les secouant comme des porte-manteaux et hurlant: «**Trente francs** le kilo de rayures, profitez-en mesdames!(...) » (...) Il y eut aussi un garçon de mon âge qui tendit **un billet de deux cents francs** jusqu'à en avoir mal au bras [...]. Il fouilla dans sa sacoche de cuir et en sortit **un billet de cinquante francs**. Je fixai les yeux sur **le petit prince**, sur **le mouton**. Ces images enfantines me firent du bien mais elles ne suffiraient plus désormais à calmer ce que je venais d'apprendre. Et puis le camelot n'avait rien d'**un prince**, mais moi, j'avais été **un mouton**. [...] Le briquet dont je me suis servie était en matière plastique jaune. Il portait l'adresse d'un garagiste. **J'ai enflammé le Saint-Exupéry**. Il fallait que je me débarrasse de tant de choses à la fois [...]. C'est tout ensemble mon enfance et ma naïveté qui partaient en cendres, et puis les traces des doigts du camelot **sur le billet** étaient les marques que ses mains avaient laissées sur ma peau. Je devais les détruire. (*Vide* Quadro XII em anexo, referência nº 4)

O facto de a autora se referir, de forma explícita e implícita, ao Franco (indicação de preços e alusão à figura de Saint-Exupéry na nota de 50 francos) pressupõe que o seu leitor reconhece as moedas e o seu valor. Ora só para os leitores franceses de 1998 – data da publicação da obra – esta referência é suficiente, já para os leitores franceses actuais, ela perde-se totalmente. Os leitores actuais são jovens leitores de 14-15 anos que desconhecem em absoluto o sistema monetário em vigor antes do euro, visto que a sua entrada no sistema escolar (onde aprendem a contar) coincidiu com a entrada da moeda única. Podemos interrogar-nos sobre a atitude do editor francês sobre possíveis modificações do texto nas reedições actuais. Esta reflexão sobre a necessária reformulação do TP, causada pelo desgaste temporal que obscureceu uma referência cultural originalmente transparente, pode ser pertinente para o tradutor, pois neste caso em concreto, tanto o leitor do TP actual como o leitor do TC enfrentam os mesmos problemas⁹⁶. A intervenção por parte do tradutor afigura-se indispensável. A referência aos preços dos produtos citados não levantará problemas (o leitor apercebe-se de que se trata de um sistema monetário e embora não lhe reconheça o exacto valor, poderá sempre inferir sobre o preço de uma camisa vendida na feira). É verdade que a indicação dos preços em euros poderia contribuir para o processo de identificação do leitor/personagem, no entanto a conversão é desde logo inviabilizada, uma vez que as referências ao «princezinho» e à «ovelha» de Saint-Exupéry são elementos constituintes da diegese. Não sendo aconselháveis as notas de rodapé em obras de leitura recreativa, ao tradutor não lhe resta outra saída que não seja a de manter a referência ao Franco e inserir uma informação adicional no próprio texto, por exemplo:

⁹⁶ Esta obra de Régine Detambel faz parte da lista de sugestões para leitura integral do actual Programa de Francês do Ensino Secundário. Por se tratar de uma leitura orientada, cabe ao docente, neste contexto de leitura analítica, colmatar as lacunas e explicitar as referências menos transparentes.

Enquanto espirrava, vi brilhar **uma moeda de cinquenta cêntimos**. (...) Os vendedores agitavam camisas, sacudindo-as como se fossem cabides e gritando: «**Trinta francos**, o quilo das riscadas, aproveitem, minhas senhoras! (...) Houve ainda um rapaz da minha idade que estendeu **uma nota de duzentos francos** até lhe ficar a doer o braço [...]. Remexeu na sacola e tirou **uma nota de cinquenta francos**. Fixei os olhos no **Príncipezinho e na ovelha de Saint-Éxupéry que a ilustravam**. Estas imagens infantis fizeram-me bem mas não seriam suficientes para acalmar o que acabara de aprender. E depois o feirante não tinha nada de **um príncipe** e eu tinha-me comportado como **uma ovelha**. [...]. O isqueiro que utilizara era de plástico amarelo. Tinha a inscrição da morada de uma oficina. **Incendiei o Saint-Éxupéry**. Precisava de me livrar de tantas coisas ao mesmo tempo [...]. Era ao mesmo tempo a minha infância e a minha ingenuidade que se desfaziam em cinzas, e depois as manchas deixadas pelos dedos do feirante **sobre a nota** eram as marcas que as suas mãos haviam deixado sobre a minha pele. Tinha que as destruir.

A inserção da informação explícita «Fixei os olhos no Príncipezinho e na ovelha de Saint-Éxupéry que a ilustravam» justifica-se para permitir ao leitor construir mentalmente a representação de uma nota de 50 Francos. Ele precisa de saber que a nota apresenta a figura de Saint-Exupéry e que o príncipezinho e a ovelha são da sua autoria (estas informações encontram-se implícitas no TP). Só assim perceberá o enunciado que surge mais adiante «Incendiei o Saint-Exupéry». Como se vê, a intromissão do tradutor é mínima, mas considerada suficiente para evitar a descontinuidade da leitura e a ruptura da necessária identificação com a personagem. Esta distância cultural, adensada pelo factor tempo, também levanta problemas ao leitor canadiano, quer tenha lido o livro antes de 2001 (ano da adesão à moeda única) ou depois dessa data. Uma realidade que levaria muito provavelmente o editor canadiano a proceder, também ele, a modificações.

3.2. A “cultura” no TP

Sendo a cultura um aspecto central neste trabalho, a etapa que se segue compreende uma análise das marcas culturais dos TP, com vista a evidenciar as estratégias a que o autor recorreu para gerir a questão da cultura. Desde as marcas culturais enciclopédicas e intertextuais, às marcas implícitas e explícitas, existe toda uma variedade que dá conta da forma como o autor inclui as diversas referências: aquelas que serão imediatamente identificadas pelo leitor e aquelas que lhe exigem um esforço, obrigando-o a intervir na construção de referências, a partir dos indícios fornecidos pelo texto, ou mobilizando os conhecimentos armazenados na sua memória.

Proponho que se observe a primeira categoria de referências culturais (4ª coluna das grelhas dos quadros em anexo), que identifica três tipos de marcas: as que são

provenientes do conhecimento do mundo, conhecidas como enciclopédicas, que podemos designar por marcas «extratextuais»; as marcas «intertextuais» que se reportam a referências transmitidas pela via textual (sentido lato do termo), através de obras publicadas, literatura oral, mitologia, sabedoria popular, etc. e, por fim, as referências criadas pelo autor, exclusivas da diegese e para as quais se propõe a designação de marcas «intratextuais».

Cumprе mencionar que o número de referências assinaladas em cada uma das obras é bastante assimétrico. Isto prende-se essencialmente com o facto de as obras em análise não serem homogéneas em termos de dimensão diegética: *Le poème indigo* é uma curta narrativa de 40 páginas e foi feito o levantamento de 11 referências; *Ne lisez pas ce livre* possui 125 páginas, de onde foram retiradas 27 referências; *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées* é uma ficção de 138 páginas com 36 referências e *Amos Daragon, la fin des dieux*, de 250 páginas, apresenta o maior número com 77 referências analisadas.

Mas a heterogeneidade não é apenas uma característica da dimensão textual das obras em estudo, ela também se torna evidente quando se procede à classificação das marcas culturais. Em *Le poème indigo*, todas as marcas reenviam para referências extratextuais (conhecimento do mundo), uma apresenta uma natureza mista (referência extra e intertextual) ; também em *Ne lisez pas ce livre*, o autor apresenta 22 referências enciclopédicas, do total das 27; em *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*, predominam marcas mistas que integram referências sobre o conhecimento do mundo (neste caso a cultura ameríndia) e referências intertextuais (mitos ameríndios) e ainda as referências criadas pelo autor inspiradas na cultura ameríndia; por último, e de forma inequívoca, em *Amos Daragon, la fin des dieux*, onde praticamente não existem referências enciclopédicas, são as criações do autor (47 ocorrências) que pontuam a diegese, algumas das quais são derivadas de referências mitológicas e apresentam, por conseguinte, uma natureza híbrida. São precisamente estas referências que justificaram, no entender destes dois autores, a inserção dos glossários.

Este levantamento, tal como é apresentado, não diz muito sobre a relação entre a cultura do texto e a cultura do leitor, todavia, não deixa de ser útil para inferir sobre a natureza diegética de cada uma das obras, nomeadamente sobre a sua relação com a realidade. As duas primeiras estabelecem uma relação mimética com o mundo real, pela predominância de referências sobre o conhecimento do mundo; a terceira alterna entre

o mundo real e o mundo sobrenatural e a última é indiscutivelmente uma obra de pura ficção, de natureza fantasista, devido ao elevado número de referências que foram criadas pelo autor, ainda que algumas delas sejam decalcadas do mundo mitológico. Para fazer sobressair a tal relação entre cultura do texto e cultura do leitor, é preciso identificar o plano em que a referência surge: o plano implícito ou explícito. Remeto esta identificação para a 3ª coluna das grelhas dos quadros anexados.

3.2.1. As marcas culturais explícitas

Entende-se por «marcas explícitas», as referências que se encontram na superfície textual, que são explicitadas pelo autor e que não exigem do leitor qualquer tipo de esforço para a construção da referência, quer sejam marcas extratextuais, intertextuais ou intratextuais. O autor recorre normalmente a conectores explicativos como «*c'est-à-dire*» (exemplo 1), a verbos de teor explicativo, normalmente o verbo impessoal «*s'agir*» (exemplo 2), a orações incisivas que incluem elementos semânticos das referências (exemplo 3), a perguntas e respostas das personagens com o intuito de fornecer as informações necessárias (exemplo 4), a elementos textuais que integra progressivamente ao longo da narrativa e possibilitam a construção gradual da referência, através de comparações e outros traços semânticos (exemplo 5), a elementos do paratexto, dos quais os glossários (exemplo 6) e, por fim, a notas de rodapé (exemplo 7). Muitas vezes o autor combina mais do que uma estratégia, conforme se pode observar nos exemplos 2, 4, 6 e 7:

Exemplo 1:

Tu sais déjà que je suis un livre hypnotiseur, mais ce que tu ignores, c'est que je suis également un livre devin. Eh oui, je suis l'équivalent en papier d'une voyante. Je possède le don de lire l'avenir dans le regard des lecteurs. En plus, je suis **chiromancien, c'est-à-dire que je suis capable de lire dans les lignes des mains** qui me tiennent et à travers les empreintes des doigts qui tournent mes pages. (*Vide* Quadro IX em anexo- Referência nº 25).

Exemplo 2:

Le Bibliothécaire connaissait **une organisation clandestine** qui saurait m'aider. Avant de s'en aller, il a noté l'adresse sur un bout de papier (...). En baissant les yeux sur son papier, je suis resté perplexe. **L'organisation** à laquelle il me référerait s'appelait les "**Lecteurs Anonymes**". [...]. Les Lecteurs Anonymes... je n'arrivais pas à me faire à l'idée que je ferais partie **d'un groupe de soutien semblable**. Le lendemain, sous l'insistance de mes parents, je me suis plié aux conseils du Bibliothécaire. Sans eux, je me serais

fait une joie de manquer mon premier rendez-vous **aux L. A.** [...]. **Il s'agissait d'un rassemblement de lecteurs compulsifs qui avaient développé une relation malade, voire pathologique, avec la lecture. Une sorte de désintox de la lecture, quoi!** (*Vide* Quadro IX em anexo-Referência nº 21).

Exemplo 3:

En maintenant fermement la corde du filet qui était lesté d'un anneau de métal, elle le jeta à l'eau pour le ressortir quelques minutes plus tard rempli de **krill, ces petites crevettes dont Fana Ujé Hiss raffolait.** (*Vide* Quadro VI em anexo- Referência nº 70).

Exemplo 4:

«**Mais qui sont ces horribles femmes, Loup?** S'exclama la fillette, tout en maintenant le rythme de la course. On jurerait qu'elles ont été taillées directement dans la pierre!» «**Ce sont des géantes de pierre.** C'est comme ça que ton peuple les nomma autrefois. **Il s'agit de mauvaises sorcières qui, contrairement aux esprits des guerriers, aiment bien manger les jeunes filles...**» (*Vide* Quadro II em anexo- Referência nº 21).

Exemplo 5:

Étendue sur le sol près de la **maison-longue** de sa famille, Yawendara taquinait affectueusement Shiwou (...). Devant elle, sur un amoncellement de nuages, s'élevait **une maison-longue telle que les construisaient les gens de son peuple.** [...]. La jeune fille se dirigea **vers le toit de la cabane** (...) perchée sur la **structure de bois**, elle s'accroupit près d'un orifice [...]. (*Vide* Quadro I em anexo- Referência nº 2).

Exemplo 6:

[Les femmes] rendaient hommage aux **Ungambikulas.** (...) Les ancêtres, mi-animaux, mi-plantes, avaient évolué pendant de longues années avant l'arrivée des **Ungambikulas, splendides créatures lumineuses ailées,** qui avaient trouvé que les humains avaient bien piètre allure. (*Vide* Quadro V em anexo- Referência nº 20).

Esta referência é acompanhada de uma explicação no glossário de *Amos Daragon, La fin des dieux* com o seguinte texto: «*Ils sont les dieux créateurs du monde dans la mythologie aborigène des premiers peuples australiens. Ce sont eux qui ont créé les humains en les modelant membre par membre*» (p. 253).

Exemplo 7:

«(...) Ne les combattons pas, répondit le porteur de masques en sortant ses **oreilles de cristal**¹ de son sac» (...)» «Mais tes oreilles...Tu n'es... tu n'es pas humain! S'étonna la guerrière.» «En réalité, continua Amos en retirant l'une d'elles, **ces oreilles sont des objets magiques qui permettent de comprendre et de parler toutes les langues.** Sans elles, il me serait

impossible de communiquer avec vous». (Vide Quadro VI em anexo-Referência nº 73).

A primeira referência (p. 8) reenvia para uma nota de rodapé com a seguinte explicação: «*Cet objet magique offert à Amos par Gwenfadrille, la reine du bois de Tarkasis, accorde le pouvoir de comprendre et de parler toutes les langues, tout en donnant à celui ou à celle qui les porte l'apparence d'un elfe*» (p. 82). É de referir que este processo não é muito comum na literatura infanto-juvenil (foi apenas encontrada uma nota de rodapé no *corpus* analisado), sendo até, na opinião de alguns teorizadores, desaconselhável por causar a ruptura no fluxo de leitura. Este recurso foi utilizado para colmatar uma ignorância de um leitor esporádico de *Amos Daragon*, mostrando que o autor, ao escrever o último volume da série, não pôs de lado os leitores que não tenham lido as aventuras precedentes.

Ao recorrer a estratégias da explicitação das referências, o autor parte do pressuposto da ignorância do leitor, no entanto, não é de excluir a sua pretensão em reactivar alguma referência que considere em estado latente (a referência a Cristóvão Colombo é um exemplo- Vide Quadro VIII- Referência nº 9). As referências explícitas representam o núcleo cultural da obra, pela novidade que apresentam, e constituem, por isso, as aprendizagens que os autores pretendem inculcar nos seus aprendizes leitores.

Assim, podemos afirmar que o leitor de *Amos Daragon* poderá adquirir novos conhecimentos relativos à cultura mitológica, através das referências explícitas «*licornes de mer*», referência nº 67; «*la cité de Pégase*», referência nº 11; «*les Enfers*», referência nº 14; «*la salamandre*», referência nº 76; «*le géant des brouillard*», referência nº 36; «*les cyclopes*», referência nº 41; «*les amazones*», referência nº 43); «*les gorgones*», referência nº 48 e «*les géantes de glace*», referência nº 60. Poderá ainda alargar ou reforçar os seus conhecimentos sobre o mundo, através das referências «*La Togouna*,», referência nº 10; «*la tribu des Porcs-épics*», referência nº 39 e finalmente ficar apto a entrar no mundo do texto criado pelo autor, construindo todas as referências criadas por este (personagens, lugares e objectos)⁹⁷. Também o leitor de *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées* verá aumentado o seu repertório cultural: no plano mítico da cultura ameríndia, conhecerá «*les vils okis*», referência nº 12; «*Aataentsik*», referência nº 13; «*Tawiskaron*», referência nº 14; «*Teashendaye*»,

⁹⁷ Por uma questão de economia de espaço, não foram dados exemplos das referências criadas pelo autor, que poderão ser consultadas nos quadros IV, V e VI, apresentados em anexo.

referência nº 15; «*Le Grand-Frère Soleil*», referência nº 17; «*L'Homme-Lumière*», referência nº 18; «*Les Sept-Frères*», referência nº 19, «*Le Fils-d'Areske*», referência nº 20 e «*L'animal-Médecine*», referência nº 28. No que respeita ao mundo cultural exterior, aprenderá que «*hai-hai*» é o cântico dos mortos e que «*les prisonniers aux manteaux rouges*», referência nº 30, são os soldados que lutaram contra o povo ameríndio. Quanto ao leitor de *Ne lisez pas ce livre*, a sua aprendizagem decorre dos ensinamentos explícitos que o autor faz sobre os benefícios da leitura, já que não são abundantes outras marcas culturais explícitas, para além das referências intertextuais a «*Un livre sans histoire*», referência nº 3, e «*Jupiter*», referência nº 10 e das referências extratextuais «*le Bibliothécaire-dochard*», referência nº 6; «*Cristophe Colomb*», referência nº 9; «*la bibliothèque municipale*», referência nº 1; «*la beauté de la langue française*», referência nº 13 e, por fim, a referência híbrida (contém elementos enciclopédicos e de criação do autor) «*Les Lecteurs Anonymes*», referência nº 21.

No entanto, a observação dos quadros que foram elaborados permite constatar que nem todas as marcas culturais desconhecidas do leitor são apresentadas de forma explícita. Não podemos esquecer que estamos a falar de obras de cariz ficcional, que organizam a sua trama narrativa em torno de uma deixis que lhe é própria. Os processos anafóricos (deixis lexical) são auxiliares indispensáveis para completar, de forma implícita, traços semânticos das referências, como mostramos no ponto seguinte. Um aparelho explicativo demasiado exaustivo reduziria uma obra ficcional a um mero documentário ou a um compêndio didático. Como sabemos, a literatura tem outros propósitos.

3.2.2. As marcas culturais implícitas

Que, «na literatura, nem tudo deve ser explicado» é uma regra que não deve ser violada, nem mesmo quando se escreve (ou traduz, como veremos adiante) para crianças ou jovens. No segundo capítulo, foram referidas as capacidades hermenêuticas do leitor que sabe construir o todo a partir dos elementos dispersos ao longo do texto⁹⁸. Neste ponto do trabalho, pretende-se observar as ocorrências das marcas implícitas nas obras do *corpus*. Entende-se por marcas implícitas aquelas que se encontram

⁹⁸ Pertence ao filósofo alemão Hans-Georg Gadamer a noção de «círculo hermenêutico» (já defendido por Friedrich Schleiermacher) que explica que as partes só são compreendidas quando são interpretadas no todo e, por sua vez, o todo à luz das partes, ainda que este não seja o somatório das partes: "It is the whole of scripture that guides the understanding of the individual passage", citado em (OITTINEN, 2000, p. 98)

pressupostas e subentendidas⁹⁹ e que requerem do leitor a mobilização de estratégias de dedução ou inferência, de modo a construírem, total ou parcialmente, as referências do texto. São estas marcas que permitem que se estabeleça uma cumplicidade tácita que favorece a relação entre o autor e leitor, originando uma comunicação interna entre ambos: «Eu conheço isto e sei que tu também sabes do que estou a falar» ou «Vê lá se consegues perceber o que eu quero dizer» poderão ser os recados do autor, aos quais reagirá o leitor «o autor acha que eu conheço isto, então devo conhecer» ou ainda «o que quererá o autor dizer com isto?». Este tipo de relação constitui um desafio para o leitor que ouvirá em surdina elogios à sua inteligência e às suas capacidades interpretativas. Não tardará, por conseguinte, a redobrar a atenção no texto que está a ler e recorrer ao espólio do seu imaginário para entrar no mundo do autor. Para além da cumplicidade, que uma plena adesão do leitor não dispensa, realçamos a vocação pedagógica da leitura. O plano do implícito surge, na verdade, como o lugar privilegiado para construir e ampliar o imaginário do leitor, uma vez que o obriga a um constante vaivém mental - qual um verdadeiro *remue-méninges*) - entre o novo mundo do texto e o seu mundo.

Da análise efectuada das marcas culturais referidas implicitamente, identificámos referências que poderão ser desconhecidas do leitor, e que encontram no próprio texto elementos semânticos que permitem o acesso ao sentido, como neste exemplo, em que o leitor deverá construir a referência a partir dos elementos co-textuais (animais de carga, resistentes, vivendo nas montanhas nevadas):

«(...) Le matériel sera transporté **à dos de yack**, (...). **«Nos yacks, eux, savent détecter les crevasses et peuvent parcourir de grandes distances pour les éviter. Ils ont une habilité naturelle pour se déplacer dans la neige** que votre créature n'a malheureusement pas. (Vide Quadro VI em anexo- Referência nº 73)

É provável que o leitor não seja capaz de representar mentalmente de forma fidedigna a imagem de um iaque, no entanto, esta impossibilidade não entrava a leitura, já que a referência foi construída parcialmente. Citando um outro exemplo retirado de *Ne lisez pas ce livre*, referência nº 18, concluímos que o autor fornece os elementos necessários à representação de um «Duotang»:

⁹⁹ Os conceitos de «pressuposição» e «subentendido», que aqui são referidos, enquadram-se na linha desenvolvida pelos Estudos Linguísticos, nomeadamente da Pragmática, tendo sido consolidados por Catherine Kerbrat-Orecchioni em *L'implicite*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 1986.

J'ai observé **l'étrange objet** que le Bibliothécaire m'avait remis entre les mains. Ce n'était même **pas un vrai livre**. Je veux dire par là qu'il était de **fabrication artisanale**. Il ne s'agissait rien d'autre que d'un **Duotang** qu'il avait découpé au format d'un livre de poche. Un livre à l'image de son détenteur: un livre dochard. Un livre qui réussissait à exister avec les moyens de bord. [...]. Alors voilà, j'étais seul à nouveau, avec, en ma possession, **un livre bricolé à la main**, un livre prétendument maudit. (*Vide* Quadro IX em anexo- Referência nº 18)

São inúmeros os exemplos que ilustram este processo de referenciação, como aqueles em que encontramos em *Ne lisez pas ce livre*: «Eldorado», referência nº 2; «moine bouddiste et efforts himalayens», referência nº 23, «Polaroid» referência nº 24; «caïd de la littérature», referência nº 26¹⁰⁰.

Existem, porém, outras marcas que se reportam a referências culturais conhecidas do leitor, e partilhadas por este, e que são apresentadas no plano implícito sem qualquer tipo de intermediação do autor. Citemos os exemplos de «campagne nantaise», «collège», «le billet de 50 francs», a alusão a Saint-Exupéry e «le fruit littéraire défendu» em *Le poème indigo*, referências números 1, 5, 7 e 22, respectivamente; «les flagolfières», «festin gargantuesque», em *Amos Daragon, La fin des dieux*, referências números 66 e 69; «Saint-Graal» referência nº 16 em *Ne lisez pas ce livre*.

Por último, foi identificado um outro tipo de marcas implícitas conhecidas do leitor, mas que a diegese obrigou a recorrer a elementos metonímicos, meronímios e hiperonímios, contribuindo assim para uma representação completa da referência. É o caso da referência a «mobylette» em *Le poème indigo*, já referida no capítulo 2 (*Vide* ponto 2.3.2.).

Concluída a identificação das marcas explícitas e implícitas, procedi à contagem do número de ocorrências, o que permitiu concluir que a obra de Louis-Karl Picard-Sioui é aquela que estatisticamente apresenta uma maior número de marcas explícitas, podendo traduzir uma maior distância entre a cultura do texto e a cultura do leitor. Já a obra de Bryan Perro apresenta um maior número de marcas apresentadas no plano textual implícito. Tal facto é explicado por esta representar um mundo irreal, desde as personagens, espaços geográficos e objectos de cultura, cujas referências criadas pelo autor são construídas ao longo da diegese, sendo que muitas dessas marcas pressupõem a leitura dos tomos anteriores. No caso da obra de Régine Detambel, não há praticamente marcas explícitas, adivinhando-se uma total empatia entre a cultura do

¹⁰⁰ Para as restantes obras, consultar os quadros respectivos em anexo.

texto e a do leitor. Por último, Jocelyn Boisvert alterna entre as marcas explícitas e implícitas. Tal facto demonstra existir uma zona de intersecção que inclui elementos culturais partilhados pelo autor e pelo leitor.

Esta análise permitiu pôr em destaque as estratégias do autor na gestão entre o conhecido e o desconhecido e serão úteis ao tradutor que deverá saber ajuizar da pertinência e da extensão da sua intromissão. É esta a tarefa que constitui a etapa seguinte deste trabalho.

3.3. A intermediação cultural

Como principal agente da intermediação cultural, o tradutor está ciente de que, no novo contexto de comunicação, a distância cultural que separa o TP do leitor do TC tende a aumentar. Vimos anteriormente como se estabelece a relação entre as instâncias de enunciação (o autor e o leitor do TP), e como o autor se antecipa para colmatar a suposta ignorância do leitor. Importa, por conseguinte, identificar como se desenvolve essa relação, agora que o pólo da recepção passa a integrar um elemento de um novo contexto cultural.

3.3.1. Análise da distância cultural entre o TP e o TC

Partindo da tipologia das marcas quanto ao seu plano de ocorrência (plano do implícito ou plano do explícito), o tradutor é tentado a formular algumas hipóteses: a primeira, que as marcas culturais explícitas do TP não necessitam da sua intervenção, porque o autor já se encarregou de colmatar a distância cultural, introduzindo na diegese ou no paratexto os elementos semânticos necessários à construção da nova referência; a segunda, que as marcas culturais implícitas do TP, que ocorrem no plano da pressuposição, também são suficientes pois o leitor consegue deduzi-las dos elementos pressupostos contidos na diegese; por último, que todas as marcas implícitas que se encontram subentendidas deverão ser objecto da intervenção do tradutor, pois o leitor do TC não dispõe de nenhum elemento semântico que lhe permita deduzir ou construir a referência. Uma análise atenta às marcas culturais do TP mostra que nenhuma destas hipóteses prova ser totalmente verdadeira, visto existirem exemplos que permitem refutar cada uma delas.

No caso da primeira hipótese, o exemplo que segue mostra que uma marca cultural, ainda que explícita, pode tornar-se lacunar para o leitor do TC: «*[Teashendaye]*

ramena au village de nombreux prisonniers aux manteaux rouges.» (Vide Quadro II em anexo, referência nº 30). A referência a «*prisonniers aux manteaux rouges*» é objecto de uma explicação no glossário da página 140 de *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*, onde se lê: «*Manteaux rouges: expression historique utilisée pour parler des militaires britanniques*». Apesar desta explicação, o leitor do TC não dispõe dos mesmos elementos do que o leitor do TP que conhece, ainda que muito vagamente, a história do seu país. Para o leitor do TC, a distância cultural aumentou: se não souber que os militares britânicos se encontravam em solo americano, muito dificilmente deduzirá a referência da luta colonizadora. Assim, o tradutor poderá intervir, por exemplo, do seguinte modo: «Casacas-vermelhas¹⁰¹: expressão histórica utilizada para falar dos militares britânicos, durante a colonização da América do Norte».

A segunda hipótese, que veicula a ideia de que as marcas implícitas pressupostas no TP também não precisam de ser clarificadas, revela-se igualmente incorrecta. Muitas dessas marcas culturais são, de facto, acompanhadas de informações adicionais que auxiliam a construção da referência, no entanto, à semelhança das marcas explícitas, podem revelar-se insuficientes para o leitor do TC. Neste caso, o tradutor optará pela adição de informação: poderá fazê-lo através de uma nota de rodapé, uma entrada no glossário ou recorrendo à diegese. Esta última via será talvez a que melhor favorece a fluência da leitura, não obrigando a interrupções e descontinuidades. O exemplo seguinte reforça a ideia de que a proximidade geográfica beneficia o leitor do TP e que o leitor do TC necessita de ser auxiliado. A referência a «*village wendat*» mostra que o leitor do TP já terá ouvido falar desta comunidade ameríndia e conseguirá activar mentalmente a imagem dos índios. As informações implícitas contidas na diegese são insuficientes para o leitor do TC. O tradutor pode por isso intervir e fornecer explicitamente a informação da origem étnica dessa comunidade, conforme se propõe a seguir:

TP : La jeune fille ne semblait pas appartenir à ce **village wendat solitaire**, prisonnier de la forêt des Têtes Coupées. (Vide Quadro I em anexo- Referência nº 1)

TC: A jovem parecia não pertencer a **esta solitária aldeia dos Índios Wendat**, prisioneira da floresta das Cabeças-Cortadas.

¹⁰¹ A opção pelo hipónimo «casaca» em detrimento do hiperónimo «casaco» justifica-se pelo uso mais comum do primeiro termo para se referir à indumentária militar.

Em outro exemplo, a propósito da referência «blizzard» (um vento glacial forte, causando fraca visibilidade), o tradutor poderá optar pela inserção de informação no plano do implícito (pressuposição), uma estratégia que obrigará o leitor a inferir que «*blizzard*» é um fenómeno meteorológico que ocorre nas tempestades de neve, o que lhe permite construir parcialmente a referência, chegando à conclusão que será uma espécie de cortina de neve:

TP : «Ce n'est pas possible! Pensa le porteur de masques en essayant de percer le **blizzard** qui **l'empêchait de voir à plus de deux pas devant eux**. Je ne trouverai jamais Tserle **dans cette tempête!**» (*Vide* Quadro VI em anexo- Referência nº 74)

TC: «Não é possível! Pensou o portador de máscaras tentando romper o **blizzard** que **o impedia de ver a mais de dois passos à sua frente**. Nunca vou conseguir encontrar Tserle no meio **desta tempestade de neve!**»

Para ambos os exemplos, o tradutor poderá sempre decidir não intervir (limitando-se a transpor os elementos textuais), obrigando o leitor do TC a um maior esforço para construir as referências, apenas com os elementos implícitos postos à disposição do leitor do TP. Neste caso, a distância cultural causada pelo factor geográfico não será superada. Talvez seja este o esforço adicional que qualquer obra traduzida requer. Nas obras de literatura destinadas a adolescentes e jovens, este esforço não tem necessariamente que ser evitado; no entanto, é preciso que se tenha a consciência de que, se ele for excessivo, o leitor poderá abandonar a leitura, podendo este acto tornar-se irremediável se passar por experiências repetidas. É para evitar esta situação que se considerou relevante a adequada gestão do equilíbrio entre o «conhecido» e o «desconhecido» (*Vide* capítulo 2, ponto 2.3.).

Quanto à terceira hipótese, também ela é invalidada. É verdade que a maioria das marcas culturais subentendidas do TP obriga à intervenção do tradutor, porque a referência passou do estatuto de conhecido no TP a estatuto de desconhecido no TC. Já foi citado o exemplo da alusão ao «*petit prince*» e ao «*mouton*» da nota de 50 Francos (ver neste capítulo ponto 3.1.2.2). Podemos ainda apresentar as referências «campagne nantaise» e «14 juillet», em *Le poème indigo*. Nestes dois últimos exemplos, a reformulação de «região de Nantes», e o acréscimo da informação cultural de «o feriado do 14 de Julho» bastarão para anular a distância cultural entre o TP e o leitor do TC (*Vide* análise das referências números 1, 7 e 11).

No entanto, noutras circunstâncias o tradutor poderá não intervir, seja porque a sua intromissão é desnecessária, seja porque decide correr o risco de envolver mais

activamente o leitor. Esta atitude imposta ou deliberada permite refutar a terceira hipótese enunciada. Para ilustrar a primeira situação, podemos indicar um exemplo em que as marcas implícitas mantêm o mesmo estatuto de conhecido, sendo partilhadas, de igual forma, pelo leitor do TC¹⁰² e, por isso, o tradutor não precisa de intervir, como acontece na referência ao «Santo-Graal em *Ne lisez pas ce livre*, em que ambos os leitores do TP e TC activarão a referência a partir de imagens guardadas no seu imaginário (provavelmente construídas a partir de *Idiana Jones*):

TP : Il hochait vigoureusement la tête avant d'en choisir un autre. Puis, il a fini par trouver ce qu'il cherchait: un bouquin uniformément bleu, hormis de toutes petites lettres noires tapées à la machine. Il me l'a remis entre les mains comme s'il s'agissait du **Saint-Graal**. (*Vide* Quadro IX em anexo- Referência nº 16)

TC: Acenava vigorosamente a cabeça antes de escolher um outro. Depois, acabou por encontrar o que procurava: Um livro com a cor azul uniforme, à excepção de letras pequeninas escritas à máquina. Colocou-mo nas mãos como se do **Santo-Graal** se tratasse.

A segunda situação diz respeito a uma estratégia mais controversa quando o seu domínio de aplicação é a literatura juvenil. Esta estratégia define os casos em que, apesar da referência se ter tornado desconhecida para o leitor do TC, o tradutor decide optar pela manutenção da marca, sem a tornar mais transparente, isto é, sem introduzir explícita ou implicitamente qualquer informação adicional sobre a referência em causa. No exemplo seleccionado, «*gargantuesque*» é uma referência de origem intertextual, pertencente à cultura do TP:

TP: Les moutons, Amos. Je te demande si je peux manger quelques moutons qui sont déjà morts, précise Maelström, excité par le parfum du **gargantuesque** festin qui l'entourait. (*Vide* Quadro VI em anexo- Referência nº 69)

TC: As ovelhas, Amos. Pergunto-te se posso comer algumas ovelhas que já estão mortas, precisou Maelström, excitado pelo perfume do repasto **gargantuesco** à sua volta.

Para os leitores do TC, a referência é totalmente impossível de ser identificada. O máximo que conseguirá será aproximar o termo «garganta», que associará a boca¹⁰³. O

¹⁰² O leitor do TC, neste caso o leitor português do continente europeu, partilha muitas das referências culturais dos adolescentes e jovens do continente americano, ao ponto de ser possível falar de uma cultura juvenil ocidental comum.

¹⁰³ A origem do nome «Gargantua», o herói de Rabelais, deriva, como é descrito na obra, da expressão «*Que grand tu as*», pronunciada por Grandgousier, diante dos gritos do seu filho recém-nascido. Segundo fonte electrónica, «gargantua» significa «gorge» (garganta): «*Gargantua était un géant, héros des traditions populaires, dont Rabelais reprit le nom afin de faire bénéficier son livre de sa popularité.. On trouve le nom*

elemento co-textual «repasto» (tradução para «*festim*») e o sufixo «esco», com conotações depreciativas, ajudá-lo-ão a construir muito parcialmente a referência (um repasto que suscita o apetite desmesurado). Em último recurso, poderá consultar um dicionário e obter a informação complementar de que necessita¹⁰⁴. A existência da palavra no dicionário de língua portuguesa poderá legitimar a escolha do tradutor pela manutenção do «adjectivo cultural», porém são raros os leitores que recorrem ao dicionário para esclarecer os termos desconhecidos, mais fácil será interpelar um adulto. Surge aqui a principal diferença entre o leitor do TP e o leitor do TC: o adulto do TP identificará certamente a referência, já o leitor do TC só fortuitamente será esclarecido.

Desta reflexão em torno da gestão dos elementos conhecidos e desconhecidos, implícitos ou explícitos, podemos deduzir que a estratégia dominante do tradutor será a de tornar transparente o «desconhecido», através da adição de informação que possibilite a construção - ainda que não totalmente fidedigna - das novas referências e que, nalguns casos, pode deliberadamente não reduzir a distância cultural, cumprindo, em ambos os casos, o seu papel de intermediário cultural. No entanto, a análise efectuada permite-nos ainda concluir que não é fácil manter no TC o mesmo equilíbrio entre o conhecido/desconhecido que existe no TP. Por vezes, a explicitação a que recorre o tradutor no sentido de reduzir a distância cultural leva-o a explicitar uma referência que se encontrava implícita no TP. Trata-se de uma estratégia que afectará inevitavelmente o esforço intelectual do leitor e o consequente prazer da leitura (*Vide* capítulo 2, ponto 2.3.1.). São estas intervenções que levaram R.-M. Vassalo a alertar para os efeitos corrosivos da sobretradução (*Op. cit.*, p. 197). Garantir que, com as suas opções, o tradutor não vai beneficiar o leitor do TC e que procurará manter o mesmo nível de esforço de leitura para a construção das referências que aquele que fará o leitor do TP é uma tarefa de difícil concretização. A dificuldade em manter este equilíbrio foi denunciado por J.-P. Richard ao falar da distância cultural interna e distância cultural externa, um aspecto importante deste trabalho desenvolvido no capítulo 1 (*Vide* capítulo 1, ponto 1.2.1.). O exemplo seguinte permite ilustrar essa dificuldade: se o tradutor decidir explicitar a referência a «*Al-Qatrum* » em *Amos Daragon, La fin des dieux* (referência nº 77), estará inevitavelmente a beneficiar o leitor do TC, que ficará na

cité dès 1471 dans un registre de comptes de l'évêque de Limoges. Il signifie gorge, c'est-à-dire goinfre, et correspond à Grandgousier» in <http://jcraymond.free.fr/Celebrities/R/Rabelais/Personnages/Personnages.php#mozTocId623250>, consultada a 12 de Setembro de 2010.

¹⁰⁴ No dicionário em linha da Porto Editora, lê-se a seguinte definição para «gargantuesco»: «Relativo a Gargântua, personagem criada por Rabelais, escritor francês (1494 ou 1495-1553), afamada pela sua gula.»

posse de uma informação explícita ao contrário do leitor do TP que será obrigado a realizar um esforço maior para deduzir as mesmas informações. Se decidir optar por não se intrometer, é o leitor do TP o beneficiado, pois terá acesso a uma informação inexistente no TC. Noutros casos, é o leitor do TP que ficará em vantagem. A referência «*gargantuesque*», citada no ponto anterior, é outro desses exemplos. Até ao momento, foram referidas algumas estratégias dominantes, vejamos agora os processos tradutivos predominantemente utilizados numa abordagem que favoreça a intermediação cultural.

3.3.2. Tipos de intervenção do tradutor

No primeiro capítulo, foram enumerados os processos de tradução e o grau de fidelidade, talvez fosse mais adequado dizer respeitabilidade, que mantêm com a cultura do TP (*Vide* capítulo 1, ponto 1.2.2.). A observação dos quadros elaborados ao longo da análise das obras do *corpus* leva-nos a concluir que o empréstimo e o decalque são os processos mais recorrentes. Na lista de ocorrências, surge a seguir a explicitação e por último a adaptação e a equivalência. Por terem sido menos frequentemente usados na tradução das marcas culturais das obras analisadas, não serão referenciados os processos de modulação (apresentar a referência numa perspectiva diferente da do TP) e transposição (recurso a categorias morfossintáticas diferentes das do TP), uma vez que estes ocorrem essencialmente devido a constrangimentos semânticos e/ou morfossintáticos da língua do TC.

3.3.2.1. O empréstimo

O tradutor recorre normalmente ao empréstimo para transpor os antropónimos e topónimos do TP para o TC. Durante muitos anos, os nomes próprios de pessoas e de lugar eram os primeiros a passar pela «caneta domesticadora» do tradutor. Hoje, já ninguém defende a adaptação ou equivalência destas marcas, portadoras de significante e significado cultural¹⁰⁵. Por essa razão, «*Yawendarā*», «*Shiwou*», «*Jocelyn*», «*Amos*», «*Carine*» et «*Sébastien*» devem ser preservados, ainda que o primeiro seja difícil de pronunciar no TC, por não se saber exactamente onde deve recair a sílaba tónica, e que apeteça substituir os dois últimos pelas semelhanças gráficas e fonológicas com os seus equivalentes portugueses. Nem nestes casos será aceitável a equivalência. Por respeito ao proprietário do nome, obviamente. Com a abertura das portas da escola a nacionalidades e origens das mais diversas, o jovem leitor não estranhará «*Sébastien*», como também saberá aceitar «*Teashendaye*», «*Ungambikulas*» ou «*Gwenfadrille*» que

¹⁰⁵ *Vide* a posição de M. Ballard, explanada no capítulo 1, ponto 1.2.2.

identificará de imediato como personagens estrangeiras (pelos fonemas e presença de sequência de letras pouco usuais na sua língua de chegada), o que representa um óptimo ponto de partida para a sua entrada no novo mundo cultural. Os topónimos «*Bhogavati*» «*Khumbu*» e «*oki*» obedecem aos mesmos critérios. Menos evidentes, parecem ser os casos que envolvem os nomes acentuados, sobretudo quando o acento não desempenha a mesma função nas línguas de partida e de chegada, como nas línguas francesa e portuguesa. Nalguns casos, os acentos não causarão distúrbios ao leitor do TC, como o trema em «*Maelström*» (nome do dragão de Amos), «*hai-hai*» (nome do canto fúnebre ameríndio) ou «*Fana Ujé Hiss*» (portadora de máscara em Amos), e até contribuem para conferir uma certa dose de exotismo aos nomes, personagens e objectos culturais. Noutros, nomeadamente nos nomes «*Édonf*», «*Béorf*», «*Béorite*» ou «*Éoraki*», (criações de Bryan Perro), levanta-se um problema. Sendo o acento na língua portuguesa uma marca gráfica que identifica a sílaba tónica, a pronúncia destes nomes passa a ser diferente da pronúncia da língua de partida. Os dois últimos nomes referidos representam mesmo uma autêntica dor de cabeça para o leitor que será tentado a acentuar uma sílaba que na sua língua nunca é acentuada (refiro-me à ante-antepenúltima sílaba). Mesmo tratando-se de uma leitura silenciosa, os nomes ressoam na mente do leitor, sobretudo estes que ainda possuem alguma legibilidade, porque relativamente aos outros já sabemos que o leitor nem sequer se dará ao trabalho de os pronunciar mentalmente. Para evitar este fenómeno, que causa uma certa ruptura no ritmo de leitura, a solução passa pela eliminação do acento nestas palavras, sem que isto ponha em causa a preservação da marca cultural. Para além destes problemas, foram identificados outros associados à pronúncia das vogais nasais: os fonemas [õ] em «*Daragon*», «*Berrion*», «*Grumson*» e «*Arkillon*»; [ã] em «*korrigan*», «*Sartigan*», «*Urban*» e «*Upsgran*» e [Ě] em «*Omain*». Nestes casos, não se optou pela adaptação gráfica e/ou fonética da língua de chegada - «ão» e «ã» respectivamente - de modo a manter a identidade cultural que o autor lhes quis imprimir (trata-se de criações do autor), mesmo tendo consciência de que o leitor provavelmente os pronunciará com o sotaque inglês. É um risco que o tradutor tem de correr.

3.3.2.2. O decalque

O decalque é o processo que consiste na transposição de marcas culturais cujo significado explícito é importante traduzir. Foi utilizado para a tradução de nomes próprios derivados de nomes comuns (topónimos como «*La Grande Barrière*», «*Le Bout du Bout*» e «*Le cheval des Enfers*»; antropónimos como «*Homme-Lumière*», «*Sept-*

Frères»), cognomes («*le druide Mastagane, le Boueux*» e «*Yaune le Purificateur*»), nomes de personagens-animais («*Ours*», «*Cerf*», «*Loup*» e «*Petite-tortue*»). O recurso ao decalque foi ainda a opção para uma situação pouco usual, como a referência antropónima «Grand-Mère» em *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*. Esta referência deterá seguramente o tradutor que se apercebe de que a referência encerra dois traços semânticos: o laço de parentesco (avó) e, ao mesmo tempo, a importância da figura de anciã na comunidade de Yawendara (comunidade ameríndia). A expressão «*Grand-Mère*», que surge no TP com duas maiúsculas (quando sabemos que normalmente o segundo termo nunca surge com maiúscula na língua francesa), contém ainda o sentido da figura feminina e materna, que aliás se encontra explícita na primeira entrada do glossário, relativa à explicação da personagem lendária Aataentsik: «*Selon différentes versions de la légende, elle est parfois la mère, parfois la grand-mère du Créateur et de Twiskaron*» (p. 140). Surgem várias opções ao tradutor, todas elas com limitações de sentido: «Avó» reenvia unicamente ao laço de parentesco; «Avó-a-Grande», para além de ser demasiado longo e difícil de pronunciar é pouco verosímil nos vocativos do discurso directo. «Mãe-Avó» consegue encerrar o duplo sentido aludido e introduzir ainda o facto de a personagem estar realmente a fazer o papel de mãe, porquanto terá sido ela a criar a neta, orfã de mãe. No entanto, deste último transparece algum artificialismo originado pela composição pouco usual. Resta-nos, por fim, o recurso ao decalque "Grande-Avó", que terá o mérito de se aproximar do termo "Grande-Irmão" para se referir ao sol (*Vide* referência nº 17). Uma outra referência levanta ainda problemas ao tradutor: trata-se de «*Lièvre*», personagem animal na obra referida anteriormente. O correspondente português é "Lebre", no entanto, por se tratar de um termo feminino, não se adequa ao contexto cultural em causa (*Vide* comentário da referência nº 23), uma vez que o único animal que deverá manter o género feminino é a tartaruga por desempenhar o papel de criadora do mundo. Este problema é resolvido com a escolha de "coelho", ainda que, com esta escolha, se tenha perdido a natureza selvagem da referência do TP.

3.3.2.3. A explicitação

O recurso ao processo da explicitação, que consiste no acréscimo de informação, já foi objecto de tratamento neste capítulo (*Vide* ponto 3.3.1.) e impõe-se normalmente devido a constrangimentos causados pelo novo sistema de enunciação e por constrangimentos linguísticos, quando a referência é polissémica ou quando, por exemplo, origina ambiguidade na língua do TC. Relativamente às primeiras, recordamos

aqui as referências já citadas «*Manteaux rouges*», «*les cours de français*» «*le petit prince*», «*le mouton*» e «*Saint-Exupéry*». Para ilustrar a segunda, temos a referência «*zouave*» em *Ne lisez pas ce livre*:

TP : J'admire ta témérité. Et sois tranquille. Tu peux t'abandonner à ma prose sans inquiétude. Je ne te ferai pas faire **le zouave** sur la place publique. (Vide Quadro VIII em anexo- Referência nº 5)

O termo «*zouave*» reenvia para uma unidade de infantaria, pertencente ao exército francês (Exército de África- 1830). No entanto, o termo possui ainda um segundo sentido, tendo como sinónimo o termo «*clown*» (palhaço). O leitor do TP dificilmente identificará o primeiro sentido do termo, mas poderá facilmente deduzir o segundo através do contexto em que ele se insere. O tradutor poderá jogar com os dois sentidos, fazendo referência à conotação militar e ao palhaço («*marcar passo*» e «*vestes de palhaço*», como na proposta de tradução que segue adiante. É de referir que, para este caso, é o leitor do TC que fica em vantagem em relação ao leitor do TP, ao ficar na posse de informações explícitas:

TC: Admiro a tua temeridade. Mas fica tranquilo. Podes entregar-te à minha prosa sem medo. Não te obrigarei **a marcar passo no meio da praça pública com vestes de palhaço**.

Para as referências que originam ambiguidade na língua de chegada, o recurso à explicitação permitirá erradicá-la. É o que acontece na tradução da referência «*Seigneur Édouf*» que surge em *Amos Daragon, La fin des dieux*. Para o leitor do TP, a univocidade do termo «*Seigneur*», depois de excluída a conotação cristã, permite-lhe associar a referência ao contexto medieval da personagem.

TP : Dans les premières lueurs du jour, il avait aperçu cette petite route qu'il avait empruntée avec ses parents pour fuir le **Seigneur Édouf**. (Vide Quadro V em anexo- Referência nº 30)

Na transposição da referência para a língua portuguesa, o termo «Senhor» é ambíguo, pois tanto se refere ao título nobiliárquico como ao título comum atribuído a pessoas do sexo masculino. Uma forma possível para guardar apenas o primeiro sentido da referência será o de apor o termo «feudal» a «Senhor»:

TC: Com o dia a clarear, tinha avistado a pequena estrada que ele próprio havia percorrido com os seus pais para escapar ao **Senhor feudal Édouf**.

3.3.2.4. A adaptação

A adaptação é um processo que não responde aos critérios de preservação das marcas da cultura do TP, porém é um recurso imprescindível quando estão em jogo referências que não encontram correspondência na língua de chegada. Isto acontece, por exemplo, quando essas referências estão na origem de jogos de palavras ou tracadilhos linguísticos. São exemplos destas marcas as referências «*flagolfières*» (referência nº 66 em *Amos Daragon, La fin des dieux*) e «*malis*», «*freublaises*», «*cerilous*» e «*atochats*» (referência nº 34 em *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*). A primeira referência surge no plano implícito e tem a particularidade de reenviar para uma referência cultural, contida no termo «*mongolfière*» (alusão aos irmãos Montgolfier que inventaram os balões de ar quente). Tanto o leitor do TP como o leitor do TC são capazes de criar a referência a partir dos indícios semânticos «*décollaient*» e «*passer au-dessus de la tête*». No entanto, o leitor do TP está em vantagem porque deduziu a referência (conhece o termo «*mongolfière*») e será capaz de a representar mentalmente. No caso do TC, o tradutor precisará de criar uma palavra que combine «*Flag*» (o inventor do meio de transporte na ficção) e o balão de éter. As possibilidades de combinação destas duas unidades semânticas são inúmeras: "baloflags" (balão + Flag), "eteroflags" (Éter + Flag), "flagoéteres" (Flag + éter), "aeroflags" (aéreo + Flag), "flagostatos" (Flag + aerostato). A opção por esta última revelou-se a mais adequada, apesar da perda da referência aos irmãos Montgolfier. Para as restantes referências mencionadas, o tradutor recorrerá às explicações contidas na diegese e no glossário da página 139, procurando manter o conteúdo semântico que as referências do TP veiculam. Para isso, recorrerá aos mesmos processos de criação e combinação de palavras para obter a palavra corrompida «*milhus*» (milho degenerado) e as seguintes «*palavras entrecruzadas*» («*mots-valise*» em francês): «*moranzulgos*» (morangos + azuis), «*cerigatos*» (cerejas+gato) e «*mirtipelos*» (mirtílos + pêlos).

Por vezes os constrangimentos linguísticos da referência levam o tradutor a ter que apagar a referência cultural, normalmente uma criação do autor, e reformular o enunciado como acontece com «*hippocampes de terre*»:

TP : Tout à coup, elle vit passer au trot, plus loin devant elle, d'étranges créatures à la longue crinière. Elles se tenaient en petits groupes et poussaient régulièrement des hennisements. Il s'agissait **d'hippocampes de terre** qui, manifestement, étaient beaucoup plus robustes que leurs **homonymes des mers**. (*Vide* Quadro VI em anexo- Referência nº 71)

Uma vez que o correspondente de «*hippocampe*» é «cavalo marinho» na língua de chegada, e porque a designação «cavalo marinho terrestre» origina um contra-senso, ao tradutor só lhe resta reformular e adaptar todo o enunciado. Poderá fazê-lo do seguinte modo:

TC: Subitamente, viu passar a trote, não muito distante, criaturas estranhas com longas crinas. Formavam pequenos grupos e relinchavam em intervalos regulares. **Eram semelhantes aos cavalos marinhos, mas ao contrário destes viviam na terra e eram muito mais robustos do que os seus homónimos dos mares.**

3.3.2.5. A equivalência

De todos os processos técnicos de tradução, a equivalência é aquele que tende a apagar totalmente as marcas de origem da referência do TP. Este processo é inevitável sempre que a referência possui um correspondente consagrado na língua de chegada. É frequentemente usado nas onomatopeias, marcas do registo familiar, expressões idiomáticas e provérbios¹⁰⁶. Nas marcas culturais analisadas, a equivalência foi o recurso utilizado para transpor as referências antroponímicas intertextuais e/ou extratextuais que integram o fundo cultural comum aos países ocidentais, dos quais os países do TP e TC, tais como «*Cupidon*» (Cupido), «*Phénix*» (Fénix) ou «*Christophe Colomb*» (Cristóvão Colombo), mas também para as que se referem a objectos («*circulaire de supermarché*» – panfleto de supermercado - ou «*charriot d'épicerie*» - carrinho de compras ou carrinho de supermercado).

No entanto, este processo também deve ser aplicado em referências menos conhecidas como «*Hyperborée*» (Hiperbórea) ou «*dieu Vulcain*» (deus Vulcano). O trabalho do tradutor é árduo, pois terá que pesquisar as referências uma a uma e verificar a existência de um equivalente. Foi assim que, durante a pesquisa levada a cabo para *Amos Daragon, La fin des dieux*, se chegou à conclusão que a referência «*Médousa*» deveria ser mantida em vez de se adoptar o equivalente «*Medusa*», porque este último é a tradução de «*Méduse*», a divindade mitológica. Ora, se o autor adoptou uma grafia diferente para a personagem da sua ficção, recuperando o étimo grego do nome da deusa, cabe ao tradutor respeitar essa diferenciação¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Embora estas marcas sejam de importância capital para o estudo da cultura, não foram englobadas nas referências culturais no âmbito deste trabalho, uma vez que, por serem abundantes (nomeadamente em *Ne lisez pas ce livre*), a sua análise exigiria que fossem excedidos os limites impostos a este trabalho.

¹⁰⁷ A presença de ambas as referências em *Amos*, a personagem «*Médousa*» e a deusa «*Méduse*» (referida no glossário do tomo 1), inviabiliza o recurso ao equivalente único «*Medusa*». Foi possível verificar que a tradutora portuguesa dos três volumes da saga Amos Daragon, editados em Portugal, não respeitou esta

Outra referência problemática é «*Phlégéthoniens*», os habitantes do rio do fogo «*Phlégéthon*». Embora a grafia «ph» do fonema [f] não seja desconhecida do leitor do TC, o facto de o tradutor ter optado pelo equivalente «Fénix» em vez de manter «Phénix» do original, obriga-o a adoptar neste caso «Flegeton», o equivalente gráfico da variante brasileira de «Phlégéthon», de modo a não violar o princípio de coerência.

Para casos como os que descrevemos acima, e porque nunca se pode ter a certeza de que a sua pesquisa foi suficiente (será sempre a pesquisa possível dentro dos limites impostos pelas circunstâncias em que trabalha), o tradutor ficará dividido entre a equivalência gráfica e o empréstimo, tanto mais que existem casos, em que uma mesma referência sofreu um duplo processo de equivalência como parece ser o caso do titã «*Hypérion*» (deus solar primitivo) que encontrei grafado «Hiperião» e «Hipéron». Mesmo numa tradução que vise respeitar a cultura do TP, como a que privilegiámos, é importante que o leitor do TC se possa ancorar nalgumas referências conhecidas, e pelo facto de estarem escritas na sua língua, possibilitam-lhe partir do conhecido para melhor assimilar o desconhecido. Desde que não seja o processo técnico dominante, a equivalência pode servir de ponte entre a cultura do TP e a do TC.

3.4. Considerações finais

Nesta fase final do trabalho, parece-me que se justifica uma reflexão, não sobre a pertinência da metodologia dissimilatória como aposta global de tradução da literatura juvenil, já que a mesma foi sustentada por um número considerável de pressupostos teóricos ao longo dos dois primeiros capítulos, mas antes sobre as opções tomadas nas propostas de tradução das marcas culturais das obras do *corpus*, nomeadamente sobre o que teria sido diferente se o público fosse composto por crianças ou por adultos.

Se o público-alvo fosse as crianças, o tradutor não optaria seguramente pelo recurso ao empréstimo de forma tão evidente. Os antropónimos e os topónimos teriam sido adaptados fonológica e graficamente, indo ao encontro dos sons e das grafias conhecidas do leitor-criança. «*Carine*» e «*Sébastien*» teriam sofrido uma mutação ortográfica e fonética para «Carina» e «Sebastião», cumprindo assim os requisitos da leitura: serem facilmente pronunciáveis no caso de crianças-ouvintes e, para o leitor em fase inicial de escolaridade (quatro primeiros anos, pelo menos), não causarem

orientação implícita do autor, ao traduzir «*Médousa*» por «*Medusa*» (Amos Daragon, *O portador de Máscaras*, Ésquilo, 2004, p. 132).

obstáculo à consolidação fonológica da sua língua materna. O recurso aos processos técnicos de adaptação e equivalência seria mais frequente e, muito provavelmente, até o herói de Bryan Perro veria o seu nome adulterado: «Amos Daragão» em vez do original «*Amos Daragon*» (como a personagem histórica de A. Dumas que se viu transformada em «Dartação» numa série televisiva portuguesa), ajudando o leitor a identificar a personagem que tem um dragão como amigo inseparável. Quanto às explicações, elas perderiam a sua principal função de estabelecer a ponte entre o TP e o TC, passando-se directamente ao conteúdo explicado, através da designação genérica da referência, como os hiperónimos, ou por meio das definições. Por exemplo, para a referência «*blizzard*» (em *Amos Daragon, La fin des dieux*, Referência nº 74), o tradutor apagaria a designação da marca cultural e passaria directamente para a perífrase explicativa «*vento glacial*», eliminando qualquer estranheza causada pela referência original.

No caso do público-adulto, não restam dúvidas de que, não sendo orientado por preocupações didáctico-pedagógicas, o tradutor recorreria a muito mais empréstimos e decalques, deixando ao leitor adulto o trabalho de construção das referências, sem qualquer tipo de intermediação ou uma intervenção muito reduzida. No caso do exemplo anteriormente citado, «*blizzard*» seria referido sem qualquer adição de texto ou seria acompanhado de uma nota de rodapé. Para o leitor adulto, a descontinuidade da leitura, embora cause algum desconforto, seria vista como um mal menor e, por outro lado, uma experiência de leitura menos bem sucedida não seria tão traumática ao ponto de representar o abandono definitivo da leitura – como acontece com os leitores mais jovens -, já que atribuiria um eventual fracasso à sua exclusão do círculo de leitores previsto pelo autor. Por outro lado, dispondo de um imaginário alimentado por experiências pessoais de vida e ficcionais através da leitura, é-lhe mais fácil activar a referência ao mundo novo do texto.

O público adolescente e jovem possui um perfil que se distingue dos anteriores: para ele, as línguas estrangeiras já não representam uma novidade e ele já se apercebeu de que estão evadas de cultura própria. A sua resistência em face dos empréstimos e dos decalques será portanto menor do que para o público infantil. De modo a reforçar a educação linguística e cultural dos adolescentes e jovens, o tradutor desempenha aqui um papel de relevo, não devendo esquecer-se de que o trabalho de intermediação já foi encetado pelo autor. Recorrerá aos processos de empréstimo e decalque para colorir o contexto cultural e aos processos de explicitação, adaptação e equivalência, sempre que a sua intervenção for requerida para reduzir a distância entre

TP e o TC, construindo, desta forma, o patamar indispensável a partir do qual o leitor do TC se projectará e entrará mais facilmente no TP. É, pois, nesse patamar, onde certamente se situa o que H. Meschonnic, (citado na introdução do capítulo 2) designou de «*ligne mouvante du décentrement*», que são criadas as condições de acesso ao Outro. Um Outro disponível, prestes a integrar o imaginário do jovem leitor em fase de expansão e enriquecimento.

CONCLUSÃO

Os principais vectores que nortearam este trabalho foram, sem dúvida, a reflexão e a experiência, dois pilares sobre os quais, no entender de A. Berman, deve alicerçar-se o estudo da tradução. Cruzaram-se modelos teóricos - uns antagónicos, outros mais conciliantes -, concepções variadas de pensadores e tradutólogos com vista a mostrar que o paradigma moderno da tradução intercultural não é incompatível com a tradução da literatura dedicada aos mais jovens.

Para isso, tornou-se necessário reflectir em torno das especificidades da literatura infanto-juvenil. A observação sobre o modo como o próprio autor do TP gere a informação «desconhecida» parece fornecer respostas ao tradutor que, a partir dos dados obtidos, poderá tomar as decisões mais pertinentes, nomeadamente quando deve recorrer ao empréstimo ou quando a equivalência surge como uma necessidade, quando se justifica a explicitação ou quando deve optar por manter a referência no plano do implícito. Grande parte da problemática que rodeia a tradução da literatura infanto-juvenil prende-se com este dilema. Saber-se, exactamente, *quando* e *como* se justifica a intervenção do tradutor foi o que procurei mostrar ao longo do segundo e terceiro capítulos. Como vimos, nem sempre a explicitação é o melhor recurso. Movido pelo desejo de explicar todas referências implícitas, o tradutor pode estar a comprometer o sucesso da leitura do TC.

Sabemos que a relação assimétrica que caracteriza a literatura juvenil, tanto do TP como do TC, está na origem dessa atitude didáctico-pedagógica em facilitar o acesso do jovem leitor ao texto. Porque se parte do princípio de que o leitor se encontra numa fase de aprendizagem, precisa, por conseguinte, da mão adulta para lhe explicar e mostrar o caminho. No caso da tradução - não podemos esquecer a sua verdadeira essência - o adulto deve ainda abrir-lhe as portas do desconhecido «Outro». Por essa razão, refutei desde o início a metodologia que consiste na anexação e domesticação das marcas culturais do TP. No entanto, pudemos constatar que a metodologia dissimilatória não se adequa ao leitor-criança, daí ter sido necessário estabelecer uma compartimentação do público infanto-juvenil, baseada em pressupostos científicos conhecidos. Foi assim possível chegar à conclusão de que os leitores adolescentes e jovens apresentam um perfil psico-cognitivo que se coaduna com os princípios

subjacentes à tradução dissimilatória. Com efeito, para ajudar o jovem leitor, em fase de amadurecimento da sua personalidade e do seu intelecto, a franquear as barreiras culturais, parece-nos que a única via é «empurrá-lo» e confrontá-lo com o «desconhecido» e com o «Estrangeiro». Um estrangeiro que exerce um certo fascínio no jovem leitor - pudemos ver que, por vezes, é o próprio leitor que o reivindica. No entanto, mostrámos ao longo do segundo capítulo que esse confronto não deverá ser demasiado brusco – embora a convicção de A. Berman fosse contrária a esta –, sob pena de se obterem efeitos indesejáveis. É aqui que a intervenção do tradutor é a mais delicada, pois deverá aliar-se ao autor, por vezes recorrendo à voz do seu narrador, para poder erguer a ponte entre as duas culturas, compensando aqui e ali, sempre que o leitor do TC precisar de auxílio. G. Steiner fala de «*compensation*» ou «*restitution*» como derradeiro recurso do processo de tradução (STEINER, 1998, p. 533). Alguns pensadores falam em processo de «co-autoria». Não deixará de ser um pouco verdadeiro.

A quantidade de novas referências presentes no texto é, a meu ver, um aspecto que não deve ser subestimado. Mesmo sabendo-se que o jovem leitor está apto para integrar as novas realidades, existe o problema da sobreabundância de empréstimos, designadamente quando se encontram concentrados numa só página. Com efeito, por ser uma leitura silenciosa, o leitor tende a passar por cima dos empréstimos, sem os verbalizar mentalmente, logo, se estes existirem em número elevado, a leitura far-se-á «aos saltos», com muitos espaços por preencher e rompendo, assim, a cadeia rítmica da leitura. Seria importante estudar até que ponto esta realidade pode afectar a adesão ao texto.

Tendo como objecto de estudo as marcas culturais, importa referir que este trabalho ficou aquém de uma análise exaustiva. Não foram tratados alguns aspectos culturais como os registos de língua, expressões idiomáticas e provérbios. Teria sido relevante analisar a pertinência da sua manutenção, através do decalque, ou da sua adaptação, recorrendo-se à equivalência para melhor assegurar a comunicação entre o TP e o leitor do TC. Também aqui, não parece existir consenso entre os pensadores e tradutólogos que advogam por uma ou por outra posição. Numa perspectiva conciliadora, que atende tanto ao TP como ao leitor do TC, como aquela que parece melhor servir a tradução juvenil, que caminhos propor? Que estratégias adoptar? São algumas questões que ficaram por elucidar.

Retomando a ideia central deste trabalho sobre o alargamento e enriquecimento do imaginário juvenil, atrevo-me a propor, em jeito de conclusão, a defesa do «primado do imaginário» na tradução da literatura juvenil, o campo por excelência onde se opera o ponto de encontro e a fusão do imaginário do autor (do texto) e do imaginário do leitor. Talvez seja uma forma de contornar as velhas querelas que, durante séculos, opuseram os teorizadores e pensadores da tradução em torno do «primado do autor» e do «primado do leitor». Tal como nos diz o poeta E. Glissant para quem a tradução é uma arte do imaginário : «*Art de l'imaginaire, dans ce sens la traduction est une véritable opération [...] du précieux métissage culturel* (citado por (THILL, 2007, p. 205)». Relembramos a necessidade da educação desse imaginário nas camadas adolescentes e jovens das nossas sociedades, de forma a que possam, no futuro, ultrapassar as barreiras que continuam a ser edificadas por falta de entendimento entre os povos, culturalmente diferentes. Nessa medida, a missão do tradutor será a de contribuir para a construção de um mundo «humanamente sustentável». Com estas palavras sábias do docente investigador que orientou este trabalho, fica lançado o desafio.

Coimbra, Outubro de 2010

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras e artigos citados

BALLARD, M. (1998). La traduction du nom propre comme négociation. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 199-223). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BENSIMON, P. (1998). *Traduire la culture* (Vols. Palimpsestes, nº 11). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BERMAN, A. (1985). *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil (1999).

BERMAN, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard (Edição de 1999).

BRAULT, M. (2008). Le rôle de l'imaginaire dans l'expérience esthétique de la lecture au collégial. In M. ROY, et. al., *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire* (pp. 67-80). Montréal: UQÀM.

BREHM, S. (2008). Le rôle de l'imaginaire dans le processus de référencement. In M. ROY, et. al., *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire* (pp. 31-44). Montréal: UQÀM.

BRISSET, A. (1998). L'identité culturelle de la traduction. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 31-51). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

DARTIGE, T. (2008). Passer d'un univers à un autre: les spécificités de la traduction pour la jeunesse? In N. DIAMENT, *Traduire les livres pour la jeunesse: enjeux et spécificités* (pp. 141-152). Paris: Hachette, BnF, CNLJ.

DELBRASSINE, D. (2008). *Censure et autocensure dans le roman pour la jeunesse*. Obtido em 10 de Dezembro de 2009, de Paroles:
www.jm-arole.ch/.../Parole%202.08%20article%20delbrassine.pdf

DELBRASSINE, D. (2006). *Le roman pour adolescents, une écriture singulière*. Obtido em 10 de Dezembro de 2009, de:
URL:http://www.google.pt/search?hl=pt-PT&rlz=1W1GGLL_pt-BR&q=le+roman+pour+adolescents%2C+une+%C3%A9criture+singuli%C3%A8re&btnG=

DELESSE, C. (1998). Astérix, d'un bord à l'autre de l'Atlantique ou la Grande Traversée. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (p. 173 e seg.). Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle.

DOUGLAS, V. (2008). Une traduction spécifique? In N. DIAMENT, *Traduire les livres pour la jeunesse: enjeux et spécificités* (pp. 107-116). Paris: Hachette, BnF, CNLJ.

FERNANDES, A. M. (2008). *Da fábula ao imaginário infantil: recepção interpretativa pelas crianças de uma história tradicional*. Obtido em 13 de Dezembro de 2009, de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8060>

FOURTANIER, M.-J. (2008). Lecteurs, imaginaire et pratiques culturelles. In M. ROY, et. al., *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire* (pp. 125-137). Montréal: UQÀM.

FRIOT, B. (2008). Pourquoi traduire? In N. DIAMENT, *Traduire les livres pour la jeunesse; enjeux et spécificités* (pp. 193-197). Paris: Hachette, BNF, CNLJ.

GARRETT, J. (2008). Un message de Momo: les universels humains, les mutations transculturelles et le rôle de la "Gaminitude" dans la compréhension des illustrations. In N. DIAMENT, *Traduire les livres pour la jeunesse: enjeux et spécificités* (pp. 184-191). Paris: Hachette; BnF, CNLJ.

GOUANVIC, J.-M. (1998). Les enjeux de la traduction dans le champ littéraire: le roman américain traduit dans l'espace culturel français au lendemain de la seconde guerre mondiale. In P. BENSIMON, *Traduire la culture*, (pp. 95-106). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

GOULET, M. (2008). Lecture littéraire et construction de l'imaginaire. In M. ROY, et. al., *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire* (pp. 81-91). Montréal: UQÀM.

HONNORÉ, P. (2008). La traduction du Manga: Vous avez dit «Shônen»? In N. DIAMENT, *Traduire les livres pour la jeunesse: enjeux et spécificités* (pp. 129-140). Paris: Hachette, BnF,CNLJ.

JERÓNIMO, S. *Carta a Pamáquio, sobre os problemas da tradução: Ep. 57 / Tradução e notas de Aires A. Nascimento*. Lisboa: Cosmos (edição de 1995).

JORGE, G. (1997). *Tradutor Dilacerado : reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução* (Vol. Coleção Voz de Babel; 4). Lisboa: Edições Colibri.

JURT, J. (2007). Traduction et transfert culturel. In C. LOMBEZ, et. al., *De la traduction et des transferts culturels* (pp. 93-11). Paris: L'Harmattan.

- KIEFÉ, L. (2008). Le traducteur est un auteur. In N. DIAMENT, *Traduire les livres pour la jeunesse: enjeux et spécificités* (pp. 31-42). Paris: Hachette, BnF, CNLJ.
- KOUSTAS, J. (1998). Traduction, réception, subversion: Roch Carrier et Réjean Ducharme au Canada francophone. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 107-116). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- LADMIRAL, J.-R. (1998). Le prisme interculturel de la traduction. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 15-29). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- LANGLADE, G. (2008). Activité fictionnalisante du lecteur et dispositif de l'imaginaire. In M. ROY, et. al., *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire* (pp. 45-65). Montréal: UQÀM.
- LEDERER, M. (1998). Traduire le culturel: la problématique de l'explication. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 161-171). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- MARIAULE, M. (2007). L'adaptation à l'épreuve de la traduction. In C. WECKSTEEN, et. al., *La traductologie dans tous ses états* (pp. 235-253). Arras: Artois Presses Universités.
- MIHALACHE, L. (2002). Les modèles traductifs dans "la traduction et le "champ des Écritures" de Julien Green. *Meta. Translators' Journal em linha*: <http://id.erudit.org/iderudit/008020ar> , 47-3, pp. 350-369.
- NORD, C. (2006). *Loyalty and fidelity in specialized translation*. Obtido em 25 de Novembro de 2009, de Confluências, nº4: <http://confluencias.net/n4/nord.pdf>
- NORD, C. (2005). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactica Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- OITTINEN, R. (2000). *Translating for children*. New-York: Garland Publishing, Inc .
- RAGUET, C. (2007). Y a-t-il des limites à la traduction transculturelle? In C. WECKSTEEN, et. al., *La traductologie dans tous ses états - mélanges en l'honneur de Michel Ballard* (pp. p. 39-52). Arras: Artois Presses Universités.
- RICHARD, J.-P. (1998). Traduire l'ignorance culturelle. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 151-160). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- RICOEUR, P. (2004). *Sur la traduction*. Paris: Bayard.

ROY, M., BRAULT, M., & BREHM, S. (2005). *Formation des lecteurs, Formation de l'imaginaire*. Montréal: UQÀM.

SCHLEIERMACHER, F. (1813). Extracts from "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" ("On the Different Methods of Translating"),. In A. LEFEVERE, *Translation, History, Culture* (pp. 141-165). London: Routledge (1992).

SCHREIBER, M. (2007). Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des realia. In C. LOMBEZ, et. al., *De la Traduction et des transferts culturels* (pp. 185-194). Paris: L'Harmattan.

SERGEANT, J.-C. (1998). L'intraduit culturel dans la presse anglaise. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 225-231). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

SÉVRY, J. (1998). Une fidélité impossible: traduire une oeuvre africaine. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 137-149). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

SOUZA NEVES, M., LIMA LÔBO, Y., & VENÂNCIO MIGNOT, A. C. (2001). *Cecília Meireles: A poética da educação*. Obtido em 10 de Dezembro de 2009, de:

<http://books.google.fr/books?id=4toyKWeSwSUC&printsec=frontcover&dq=cec%C3%A9lia>
Dlia

STEINER, G. (1998). *Après Babel: Une poétique du dire et de la traduction*. Paris: Albin Michel.

THILL, B. (2007). «Défaire les cases»: la langue et la traduction dans le tranfert culturel. In C. LOMBEZ, et. al., *De la traduction et des transferts culturels* (pp. 195-206). Paris: L'Harmattan.

VASSALO, R.-M. (1998). Une Valentine pour le prof de maths ou l'arrière-plan culturel dans le livre pour enfants. In P. BENSIMON, *Traduire la culture* (pp. 187-198). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

VENUTI, L. (1995). *The translator's invisibility*. Londres: Routledge.

VIROLE, B. (2008). Littérature pour la jeunesse et différences des cultures: en quête d'un universel narratif. In N. DIAMENT, *Traduire les livres pour la jeunesse: enjeux et spécificités* (pp. 161-167). Paris: Hachette, BnF, CNLJ.

WUILMART, F. (2007). La traduction littéraire, source d'enrichissement de la langue d'accueil. In C. WECKSTEEN, et. al., *La traductologie dans tous ses états* (pp. 127-135). Arras: Artois Presses Universités.

WYLER, L. (2003). Harry Potter for children, Teenagers ans Adults. *Meta: Translators'Journal*, vol. 48 , pp. 5-14.

Obras infantis e juvenis referenciadas ou analisadas

BOISVERT, J. *Ne lisez pas ce livre*. Québec, Soulière éditeurs, 1^a edição de 2006.

DETAMBEL, Régine, *Le poème indigo*, Collection Page Blanche, Paris, Gallimard, edição 1998.

LOSA, I. *O mundo em que eu vivi*, Porto, Edições Afrontamento (1^a edição de 1987; 14^a edição, não datada).

MAGALHÃES, A.-M.; ALÇADA, I., *Uma aventura na Amazónia*, Lisboa, Editorial Caminho (1^a edição 2009)

MAY ALCOTT, L. *Alguns annos depois*, Livraria Aillaud, adaptação de Maria Paula Azevedo (não datado).

MAY ALCOTT, L. *Little women*, New York, Pocket Books, edição de 1994.

MAY ALCOTT, L. *Mulherzinhas*, Porto, Ambar, tradução de Isabel Ramalhete, edição de 1999.

MAY ALCOTT, L. *Quatro raparigas*, Livraria Aillaud, adaptação de Maria Paula Azevedo (não datado).

PERRO, B. *Amos Daragon, La fin des dieux*, Québec, Les Intouchables.

PERRO, B. *Amos Daragon, O Crepúsculo dos deuses*, Lisboa, Ésquilo, tradução de Isabel Debot, edição de 2005.

PERRO, B. *Amos Daragon, O Portador de Máscaras*, Lisboa, Ésquilo, tradução de Isabel Debot, edição de 2004.

PICARD-SIOUI, L.- K., *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*, Québec, Édition Le Loup de la Gouttière, 1^o de edição 2005.

SEPÚLVEDA, L. *O velho que lia romances de amor*, Porto, Edições Asa, edição de 2003.

Sitografia sobre as obras analisadas

<http://www.livresenfete.org/fr/chroniquedetails.aspx?Id=8>

<http://www.nativelynx.qc.ca/fr/litterature/picard.html>

<http://www.artisanatindien.com/caribou.html>

http://www.okiart.com/oki_fr.asp?no=19559

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Hurons-Wendat>

<http://www.wendake.ca/>

http://www.wendake.ca/fr/medias/fichiers/nouvelles/yakwenra_decembre_2009_93.pdf

<http://archives.infobourg.com/sections/actualite/actualite.php?id=9721>

<http://www.bryanperro.com/#/Biographie>

<http://www.bryanperro.com/#/Foire%20aux%20questions>

<http://journalquebecpresse.org/modules/news/article.php?storyid=808>

<http://archives.infobourg.com/sections/actualite/actualite.php?id=9721>

<http://bookhouseblog.tumblr.com/post/663393660/amos-daragon-cover-comparison>

<http://www.amosdaragon.com/index2.htm>

<http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/livres/2006/10/12/001-perro.asp>

<http://www.detambel.com/f/index.php>

<http://www.livres-jeunesse.net/Ouvrages/pageblanche.htm>

<http://jcraymond.free.fr/Celebrites/R/Rabelais/Personnages/Personnages.php#mozTocId623250>

<http://www.soulieresediteur.com/argumentaires/2-89607-045-9.pdf>

Nota: Todas as ligações foram confirmadas e encontravam-se activas a 17 de Setembro de 2010.

ANEXOS

- AMOSTRA DE ELEMENTOS PARATEXTUAIS
- QUADRO I *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*- Topónimos e outras marcas geográficas
- QUADRO II *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*- Antropónimos e outras designações de pessoas
- QUADRO III *Yawendara et la forêt des Têtes-Coupées*- Objectos e outras marcas culturais
- QUADRO IV *Amos Daragon, La fin des dieux* - Topónimos e outras marcas geográficas
- QUADRO V *Amos Daragon, La fin des dieux* - Antropónimos e outras Designações de pessoas
- QUADRO VI *Amos Daragon, La fin des dieux* - Objectos e outras marcas culturais
- QUADRO VII *Ne lisez pas ce livre* - Topónimos e outras marcas geográficas
- QUADRO VIII *Ne lisez pas ce livre* - Antropónimos e outras designações de pessoas
- QUADRO IX *Ne lisez pas ce livre* - Objectos e outras marcas culturais
- QUADRO X *Le poème indigo* - Topónimos e outras marcas geográficas
- QUADRO XI *Le poème indigo* - Antropónimos e outras designações de pessoas
- QUADRO XII *Le poème indigo* - Objectos e outras marcas culturais