

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS



**LOUISA MAY ALCOTT EM PORTUGUÊS: ANÁLISE DE
MULHEREZINHAS (1977)**

- UMA CRÍTICA DE TRADUÇÃO -

Helena Isabel Neves Ferreira

Coimbra - 2010

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS



**LOUISA MAY ALCOTT EM PORTUGUÊS: ANÁLISE DE
MULHEREZINHAS (1977)**

- UMA CRÍTICA DE TRADUÇÃO -

Dissertação de Mestrado em Tradução, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação da Professora Doutora Isabel Pedro dos Santos.

Helena Isabel Neves Ferreira

Coimbra - 2010

Agradecimentos

Para além de representar o resultado de extensas horas de estudo, reflexão e trabalho investidas ao longo das várias etapas que a constituem, a presente dissertação representa igualmente o culminar de um objectivo académico a que me propus e que não seria possível sem a ajuda de um número considerável de pessoas.

Estou especialmente grata à Doutora Isabel Pedro dos Santos pela grande perspicácia, conhecimento e sugestões transmitidas durante a elaboração da dissertação. Pela sua correcção, paciência e compreensão perante as dificuldades. A sua orientação e apoio foram determinantes na superação dos obstáculos.

À minha família, pela sua tolerância, compreensão e carinho. À minha irmã, em especial, pela perseverança todas as vezes que a escrita se sobrepôs às suas necessidades.

Por fim, agradeço a todos os meus amigos pela sua ajuda, apoio e dedicação. É por esta razão que dedico esta dissertação a todos aqueles que, sem reservas, partilharam comigo os seus conhecimentos e que sempre me deram a força necessária para alcançar os meus objectivos.

Resumo

O presente trabalho tem como objectivo efectuar a crítica de uma tradução portuguesa do romance de Louisa May Alcott, *Little Women* (1868), publicada em 1977 com o título de *Mulherezinhas*. Dada a cada vez maior importância da tradução, e porque a crítica de tradução permite o estreitamento da relação entre a teoria e a prática, torna-se relevante avaliar a qualidade dos textos traduzidos, tendo em conta, essencialmente, a sua função e os seus objectivos.

As considerações apresentadas relativamente à adequação, ou não, das escolhas de tradução verificadas nesta versão portuguesa têm por base as posições teóricas de Katharina Reiss acerca das potencialidades e limites da crítica de tradução; a perspectiva funcionalista de Christiane Nord, nomeadamente no que diz respeito às especificidades do texto original, o contexto da tradução e a sua função junto dos leitores da língua de chegada; e, por fim, os parâmetros de avaliação sugeridos por Jamal Al-Qinai.

A análise apresentada começa por estabelecer a diferença entre “erros” e “problemas” de tradução, procedendo-se de seguida à avaliação da qualidade da tradução em estudo de acordo com os critérios de avaliação enumerados, atendendo às características dos diferentes tipos de textos existentes ao longo do romance e em permanente cotejo entre a tradução e o original, o que constitui, aliás, um dos pressupostos da crítica de tradução.

Abstract

The present work aims at presenting the critique of a Portuguese translation of Louisa May Alcott's novel *Little Women* (1868), published in 1977 under the title of *Mulherzinhas*. Given the growing relevance of translation, and because translation criticism shortens the gap between theory and practice, it is important to assess the quality of translated texts, especially taking into account their function and their purposes.

The considerations presented regarding the adequacy, or inadequacy, of the translation options analyzed in this Portuguese version are based on Katharina Reiss' theoretical stance on the potentials and limitations of translation criticism; on Christiane Nord's functionalist perspective, namely in what concerns the characteristics of the source text, the context of the translation, and its function in relation to target language readers; and, finally, on the translation quality assessment parameters suggested by Jamal Al-Qinai.

The analysis presented begins by establishing the difference between translation *errors* and translation *problems*, followed by an evaluation of the translation's quality according to the outlined assessment parameters. The features of the different types of texts found in the novel have been given special consideration, and a constant comparison between the translation and its original, one of the ground rules for translation criticism, has been observed.

Índice

1. Introdução.....	7
1.1 Objectivos	9
1.2 Obras em análise	11
2. Crítica de Tradução	17
3. Erros vs. Problemas de Tradução	28
4. Critérios de Avaliação	53
4.1 Tipologia Textual.....	58
4.2 Correspondência Formal.....	72
4.3 Coerência Temática	80
4.4 Coesão.....	90
4.5 Equivalência Pragmática.....	97
4.6 Propriedades Lexicais	108
4.7 Equivalência Sintáctica ou Gramatical	113
5. Conclusão	118
6. Anexos.....	121
7. Bibliografia.....	122

1. Introdução

Malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui, traduisant chaque parole, énervent le sens! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie.¹

Esta afirmação de Voltaire, produzida em 1734, apresenta de forma sucinta uma das questões mais discutidas desde sempre no âmbito dos Estudos de Tradução: devem ser traduzidas as palavras ou o sentido? Voltaire lança, assim, um aviso, em tom de “ameaça”, aos tradutores literários que ao traduzir palavra por palavra, enfraquecem o sentido. O iluminista francês acrescenta ainda que este é um caso em que a fidelidade à forma mata e a fidelidade ao significado vivifica, ou seja, Voltaire defende a primazia da tradução que tem em conta essencialmente o sentido de um texto em relação à tradução que privilegia a literalidade.

Um dos temas mais discutidos no debate actual sobre a tradução é a questão da direcção que uma tradução deve seguir: se deve parecer “foreignizing” ou se deve parecer “domesticating”². Os próprios tradutores debatem-se com questões relativas ao papel que devem desempenhar em todo este processo. Como chegar à equivalência entre o texto original e o texto traduzido? O que é que se entende por equivalência? A quem se deve ser fiel: ao autor, à obra, à época ou ao público-alvo e ao seu contexto contemporâneo? O que é a fidelidade? O conceito de “fidelidade” tem vindo a ser constantemente reformulado nas discussões desenvolvidas no campo dos Estudos de Tradução ao longo das últimas décadas. A “fidelidade” em tradução deixou de ser vista

¹ Voltaire. *Lettres Philosophiques*, XVIII, A. Rouen, Chez Jore Libraire, 1737, p. 121.

² Lawrence Venuti defende a “visibilidade” do tradutor na obra *The Translator's Invisibility. A History of translation* (1995), sugerindo a existência de interferências óbvias na tradução, pois parte do pressuposto de que o tradutor deixa inevitavelmente a sua marca em qualquer tradução. Os conceitos “foreignizing” e “domesticating” são utilizados por Venuti para estabelecer a oposição entre duas formas de tradução distintas: a tradução que salienta as diferenças linguísticas e culturais do texto de partida, aproximando o leitor dos factores que provocam estranhamento (“foreignizing”); a tradução que, pelo contrário, reduz o texto de partida aos valores culturais da língua de chegada através de um processo de assimilação, aproximando o leitor do seu próprio contexto (“domesticating”). Venuti defende uma tradução com marcas do tradutor, uma tradução que seja reconhecida como tal. O tradutor é quem cria o elemento do estranho ao quebrar os códigos culturais da língua de chegada, tornando visíveis a tradução, o noutra e a si mesmo como tradutor.

como uma tentativa de “reproduzir” o texto de partida, estando relacionada com a inevitável interferência por parte do tradutor. O tradutor passou a ser entendido como um sujeito inserido num determinado contexto cultural, ideológico e político que não pode ser ignorado ou eliminado do processo de tradução.

Ao longo do presente trabalho, partiremos do princípio de que o tradutor deverá fundamentalmente manter um compromisso de fidelidade em relação à obra original e ir ao encontro das expectativas dos receptores finais, isto é, o tradutor deve tentar que o texto traduzido seja o mais equivalente possível ao texto original. Contudo, o próprio conceito de equivalência é entendido de forma diferente em correntes teóricas distintas.³ Sendo assim, não podemos recorrer a um critério único para ajuizarmos a fidelidade ou infidelidade de uma tradução, nem para a qualificarmos como sendo uma tradução “boa” ou “má”.

A tarefa de tradução não deve ser vista como um processo mecanizado cuja acção é sempre regular, independentemente do texto que se traduz. Como veremos mais à frente, no capítulo relativo à crítica de tradução, existem vários aspectos que se devem ter em conta ao avaliar uma tradução. Estes aspectos estão relacionados com variáveis de carácter linguístico, funcional, sócio-cultural ou afectivo – identificados por Katharina Reiss como as potencialidades e os limites da crítica de tradução – e devem

³ É possível verificar as várias vertentes do conceito de “equivalência” ao longo dos tempos, através da comparação entre duas das principais linhas teóricas da teoria da tradução. Nas décadas de 60 e 70 surge a abordagem linguística, que se caracteriza pela tentativa de tratar a tradução como ciência segundo os padrões do paradigma estruturalista da época, bem como pela importância dada à língua e à cultura do texto de partida. A abordagem linguística dos estudos de tradução tinha como principal objectivo estabelecer regras para a tradução, daí a importância da equivalência: sabendo como chegar a termos equivalentes era possível estabelecer as normas que os tradutores deveriam seguir de modo a alcançar uma tradução adequada. Um dos princípios desta corrente é a possibilidade de comparação entre duas línguas através da definição de equivalentes entre elas. Nida marcou esta corrente pela introdução dos conceitos de correspondência formal e equivalência dinâmica, sendo que o primeiro privilegia a mensagem e o seu conteúdo, enquanto o segundo dá primazia à função do texto original. Nos finais do século XX, surge a abordagem histórico-descritiva que chama a atenção para o momento da recepção da tradução e as situações que envolvem o tradutor, cuja manipulação textual deve ser reconhecida. André Lefevere em *Translating Literature: The German Tradition* (1977), James Holmes em “The Name and Nature of Translation Studies” (1972), Susan Bassnett em *Translation Studies* (1980) ou Gideon Toury em *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) são, entre muitos outros, referências de destaque no âmbito desta linha de pensamento.

ser tidos em conta não só pelo crítico de tradução, mas também pelo próprio tradutor que, antes de iniciar a tradução, saberá que é necessário efectuar algumas averiguações, tendo em conta o tipo de texto com que irá trabalhar. Uma vez que todos os textos são únicos, têm características específicas e particularidades que os distinguem de qualquer outro, um tradutor nunca poderá traduzir todos os textos segundo os mesmos critérios. Da mesma forma, um crítico de tradução nunca poderá avaliar todos os textos segundo as mesmas directrizes.

Se recuarmos até às origens da tradução, deparamo-nos com duas questões inevitáveis: Afinal por que é que se traduz? E como é que se deve traduzir?

A tradução teve origem na necessidade de comunicação entre falantes de diferentes línguas. O acto de tradução constitui uma actividade humana que envolve a complexidade da relação entre línguas, as quais se inserem inevitavelmente em diferentes culturas. O termo “traducere” (traduzir), proveniente do latim, significa “fazer passar (dum lado ou de um estado para outro), conduzir para o outro lado, atravessar”⁴. Traduzir representa assim o acto de fazer passar uma mensagem de uma língua para outra, sendo que o tradutor desempenha o papel de agente mediador nessa transferência de sentidos de um sistema linguístico-cultural para outro.

Com o avanço tecnológico, o desenvolvimento das telecomunicações e o aumento do intercâmbio comercial e cultural, a procura de trabalhos de tradução aumentou consideravelmente. Com a chegada da era da globalização, as mudanças e as inovações sucedem-se a um ritmo tão acelerado que o papel do tradutor se tornou fundamental na difusão de informação junto de diferentes culturas e sociedades.

Sendo a tarefa de tradução tão relevante nos dias que correm, torna-se essencial que as traduções sejam executadas tão bem quanto possível. Se a qualidade das traduções for alvo de maior preocupação, estará dado mais um passo nessa direcção.

1.1 Objectivos

Tendo em conta as dificuldades que o tradutor encontra no momento de traduzir um texto de uma língua para outra e, portanto, de uma cultura para outra, o presente trabalho visa essencialmente efectuar a análise qualitativa de uma tradução literária

⁴ Ferreira, António Gomes. Dicionário de Latim-Português, Porto: Porto Editora, 1995.

publicada em Portugal, em 1977, *Mulherzinhas*⁵, tendo por base as considerações teóricas apresentadas por Katharina Reiss relativamente às potencialidades e limites da crítica de tradução, e à luz da corrente teórica funcionalista em que Christiane Nord se insere – tendo como referência a obra *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* (2005, 2ª ed.) -, atendendo às especificidades do texto original, o contexto em que se insere a tradução e a sua função junto dos leitores do texto de chegada.

No processo de análise, começarei por distinguir entre “erros” e “problemas” de tradução, procurando estabelecer uma relação entre eles e delimitar as fronteiras que ora os unem, ora os separam. Numa fase seguinte, passarei à avaliação da qualidade da tradução referida, de acordo com os parâmetros de avaliação apresentados por Jamal Al-Qinai em “Translation Quality Assessment: Strategies, Parametres and Procedures” (2000)⁶.

Em minha opinião, o presente trabalho torna-se, assim, relevante na medida em que me permite, enquanto tradutora, entrar num papel que habitualmente não me compete. Obviamente, qualquer tradutor avalia o seu trabalho. Porém, essa avaliação tem um carácter mais formativo, pois está inserida em todo o processo de tradução, ou seja, é um tipo de avaliação que tem início a partir do momento em que o tradutor começa a fazer a análise do texto de partida e a identificar as possíveis dificuldades com que se irá deparar. Este tipo de avaliação é flexível e adaptável a situações individuais, estando directamente relacionada com os processos seguidos pelo tradutor ao longo do seu trabalho.

Por sua vez, a avaliação que pretendo efectuar tem um carácter sumativo, que visa avaliar os resultados finais com base em critérios previamente apresentados. Este tipo de exercício permitir-me-á reforçar o grau de atenção e correcção em futuros trabalhos, uma vez que possibilita a aquisição de um conjunto mais vasto de meios de análise, estratégias e procedimentos. Além disso, poderei aplicar conhecimentos teóricos adquiridos até aqui, não na prática de tradução propriamente dita, mas no sentido de verificar a adequação dos mesmos aos diferentes contextos e situações tradutivas.

⁵ Alcott, Louisa May Alcott. *Mulherzinhas*. Tradução de Maria José Navarro de Oliveira, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1977.

⁶ Al-Qinai, Jamal. “Translation Quality Assessment. Strategies, Parametres and Procedures”, in *Meta: Translators’ Journal*, vol. 45, nº 3, 2000.

Um dos pressupostos da crítica de tradução, segundo Katharina Reiss, é a comparação com o original. Este processo é essencial para conseguir uma avaliação equilibrada, tal como Reiss afirma:

[...] for the critic to make a properly balanced judgment on a translation, not only must the translator's work be characterized, but it must also constantly be compared with the original "in all its particularity," making a "general understanding" of the original author's work the touchstone authenticating any final judgment.⁷

Sendo a compreensão geral do trabalho realizado pelo autor do texto original o critério que valida qualquer julgamento final, podemos ainda acrescentar que a crítica de tradução só pode ser feita por alguém com conhecimentos acerca da língua de partida e da língua de chegada. Pelo facto de estar familiarizada com as duas línguas de trabalho, a pessoa que faz a crítica de uma tradução encontra-se em condições de fazer a comparação directa entre a tradução e o seu original.

Apesar de os estudos sobre crítica de tradução efectuados até à actualidade serem ainda escassos, pretendo com o presente trabalho aventurar-me nesta área específica, tentando compreender a sua relevância para todo o tipo de trabalhos de tradução, e mais especificamente na área da tradução literária. Considero ainda que o diálogo mais estreito entre a teoria e a prática da crítica de tradução será de grande importância para o processo tradutivo, na medida em que poderá contribuir para a melhoria da qualidade dos trabalhos de tradução. É o que espero concluir a partir do trabalho que agora inicio.

1.2 Obras em análise

Face ao exposto, e antes de iniciar a análise proposta, passarei a apresentar as obras (original em inglês e tradução portuguesa) que constituem o objecto de estudo do presente trabalho, efectuando uma breve caracterização e contextualização das mesmas, sem deixar de referir os intervenientes directos na sua produção e os factores que levaram à sua escolha.

⁷ Reiss, Katharina. *Translation Criticism – The Potentials & Limitations, Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Translated by Erroll F. Rhodes, St. Jerome Publishing, 2000, p. 9.

A obra *Little Women*, de Louisa May Alcott⁸ – texto de partida - constitui um romance de formação que narra as vivências de uma família norte-americana, durante o século dezanove, centrando-se na educação, experiências e escolhas das quatro irmãs March - Meg, Jo, Beth e Amy – que foram educadas essencialmente pela mãe, uma vez que o pai se encontrava ausente, na Guerra Civil. *Little Women* ilustra valores históricos como o civismo, o sacrifício e o amor ao lar reflectindo o contexto social e político que se vivia na época em que os negros ainda eram escravos e as mulheres não tinham quaisquer direitos civis.

É um romance realista que contém elementos autobiográficos, uma vez que se baseia em alguns factos da vida da autora, Louisa May Alcott, tal como refere uma das biografias publicadas sobre Alcott:

Obviously, if she must write a story for girls, she must work her narrative around the only girls she had ever known well, her own sisters. [...] Here was a plot at hand, a plot that she had carried in her mind for years, a plot that four sisters had lived. There was no trick in writing for juvenile readers. She must merely describe life as it actually was. There was no advantage to be gained from making young people do or say what no real young people would ever imagine.⁹

Louisa May Alcott nasceu em Filadélfia a 29 de Novembro de 1832 e faleceu em Boston no dia 6 de Março de 1888. A sua educação esteve a cargo do pai, o filósofo e educador Amos Bronson Alcott. Cornelia Meigs, autora de uma outra biografia de Alcott, confere especial atenção à figura do pai da Alcott pela imagem forte e, por vezes, severa que este detinha, descrevendo-o como “a strange, interesting, rather marvellous figure”¹⁰. Além disso, Amos Alcott é também frequentemente referido na biografia de Alcott pelo facto de a família estar constantemente a mudar de cidade devido à sua ocupação como professor (Meigs: 34).

A época em que Louisa May Alcott escreveu a obra *Little Women* foi muito importante para a história das mulheres. Muitas questões relativas à condição das mulheres na sociedade preocupavam políticos e pensadores, bem como, evidentemente, muitas

⁸ Alcott, Louisa May. *Little Women*. 13ª edição, Penguin Popular Classics, Penguin Books, Great Britain 1994.

⁹ Stern, Madeleine B.. *Louisa May Alcott*. Norman: University of Oklahoma Press, 1950.

¹⁰ Meigs, Cornelia. *Invincible Louisa*. Little, Brown and Company, Boston, 1933.

mulheres. Numa época em que os ideais vitorianos dominavam, esperava-se que as mulheres tivessem um comportamento bastante rigoroso, ainda que para isso tivessem que sacrificar a sua própria liberdade pessoal. Alcott também parece ter sentido esta pressão devido ao carácter controlador do seu pai, que a levou a crescer frustrada pelas crenças transcendentalistas que ele lhe inculcava (Meigs: 217). Na época vitoriana, os desejos e pensamentos das mulheres eram desvalorizados e das mulheres de classe média apenas se esperava que cuidassem do lar, dos filhos e que se deixassem sustentar pelo marido (Meigs: 37). Todo o comportamento que não seguisse estes princípios era inaceitável. Talvez por esta razão *Little Women* tenha tido tanto sucesso: era um romance que apelava aos sentimentos de muitas mulheres por ser um reflexo das suas próprias experiências de vida.

Como verificámos no excerto da biografia de Alcott acima citado, a autora modelou a protagonista da história, Jo March, e as irmãs com base nas suas próprias experiências e na sua relação com as irmãs, uma vez que estas eram o seu principal meio de interacção com o universo feminino (Stern: 174).

A descrição das quatro personagens centrais do romance é feita logo no primeiro capítulo. Meg, a irmã mais velha, é uma rapariga madura e com um forte instinto maternal. Jo é a mais viva e alegre das quatro, brincalhona, teimosa, obstinada e capaz de fazer qualquer coisa por aqueles que mais ama. Beth é a mais frágil, mais sensível, bondosa, meiga e dedicada aos outros. Amy, a mais nova, é vaidosa, egoísta e tem grande aptidão artística. Na caracterização de personagens que é feita ao longo da obra, a autora vai sucessivamente reforçando os aspectos mais marcantes de cada uma.

Também outras personagens referidas ao longo da narrativa se baseiam em elementos do círculo de amigos da família da autora. Porém, Jo March é o exemplo mais evidente de uma personagem criada à imagem de uma figura real, neste caso a autora do romance, Louisa May Alcott (Meigs: 208). Praticamente todos os registos biográficos acerca da autora a apresentam como sendo uma mulher independente e alegre, com uma paixão especial pela leitura e pela escrita:

Through all that first summer at Hillside she was free and happy. She would write busily in the little room, undisturbed, and would often work late into the evening. When she was tired at last, she would put down her pen and run out into the garden (Meigs: 79).

Jo March, a personagem central de *Little Women*, é apresentada na narrativa com todos estes traços que caracterizam a autora. Outra das semelhanças entre a autora e a sua personagem na obra reside no facto de Alcott ter começado desde cedo a escrever as suas histórias, que muitas vezes eram publicadas com o objectivo de conseguir alguma ajuda monetária para o sustento da família – algo que é igualmente retratado na narrativa pela personagem Jo, que muito contribui para o sustento da família através da publicação das suas histórias enquanto o pai se encontrava na guerra e a situação económica da família não era muito favorável (Stern: 132).

Alguns factos reais são recriados na ficção, sendo adaptados a outras situações. Por exemplo, o facto de Louisa ter perdido o cabelo quando esteve gravemente doente foi transposto para a ficção como o momento em que Jo resolve vender as tranças de modo a conseguir dinheiro para financiar a ida da mãe para junto do pai (Stern: 178). A ideia que transparece é efectivamente a de que Alcott transpõe muitas das suas vivências para a obra, modelando-as consoante a narrativa que vai desenvolvendo.

Além das personagens, alguns espaços foram igualmente transpostos da vida real para o romance. A casa da família March tem como modelo a casa onde a família da autora terá vivido inicialmente (Meigs: 207-208). A família de Louisa May Alcott é, contudo, a grande inspiração para o forte laço fraternal retratado na obra: as quatro irmãs são muito dedicadas umas às outras, transmitindo de forma muito calorosa o laço que as une.

Como já referi, a acção de *Little Women* tem lugar durante a Guerra Civil (1861-1865). Mr. March encontrava-se na guerra e, por isso, a família tinha que se governar sem a presença do homem da casa. Mrs. March cuidava do lar e das quatro filhas. No século dezanove, como já referimos, as mulheres tinham como principal responsabilidade as tarefas domésticas, zelar pelo conforto do marido e dos filhos. Eram ainda responsabilizadas pelas acções da família fora de casa. Se o marido bebia ou jogava demais, a mulher era responsabilizada por não proporcionar um ambiente familiar mais adequado. Para além das tarefas domésticas que tinham a seu cargo, e por razões económicas, muitas mulheres procuravam ainda algum trabalho adicional. Em *Little Women*, as irmãs mais velhas, Meg e Jo, trabalhavam a fim de equilibrar as economias da família.

A educação na América era, à época, ainda muito limitada, não havia muitas escolas públicas e grande parte das crianças não as frequentava. Algumas famílias optavam por

educar os seus filhos em casa e, se tivessem possibilidade, recorriam a tutores, tal como o romance ilustra através da personagem de Mr. Brooke, o tutor de Laurie. A disciplina nas escolas era, muitas vezes, rígida e humilhante, sendo os castigos corporais comuns e frequentes (Meigs: 14). Esta situação é também retratada em *Little Women* através da personagem Amy, a mais nova das irmãs March, vítima deste tipo de tratamento, o que acaba por levar a mãe a não a deixar regressar à escola, prosseguindo os estudos em casa com a irmã Beth.

A tradução portuguesa – *Mulherezinhas* –, o texto de chegada analisado no âmbito do presente trabalho, data de 1977 e foi publicada pelas Edições Europa-América. A informação existente acerca da tradutora, Maria José Navarro de Oliveira, é muito escassa, principalmente no que diz respeito a dados biográficos. De entre os restantes trabalhos por si efectuados, destacam-se a tradução de *Confiai na Vida*, de Fulton J. Sheen, em 1956, e de *A Letra Escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, em 1998. Além dos trabalhos de tradução referidos, Maria José Navarro de Oliveira é igualmente autora de vários auxiliares de conversação na língua inglesa e livros de exercícios, ambos publicados pela Livraria Avis, em 1965.¹¹

O romance *Mulherezinhas* foi a primeira obra traduzida de literatura estrangeira que tive oportunidade de ler durante a adolescência. O motivo pelo qual escolhi a obra *Little Women* reveste-se, essencialmente, de contornos pessoais e afectivos. Além disso, por motivos profissionais, tenho vindo a contactar mais de perto com crianças e jovens ao longo dos últimos anos, facto que me levou a desenvolver um interesse especial pela literatura infantil e juvenil.

Existem várias traduções portuguesas de *Little Women*, publicadas por diversas editoras e traduzidas por diferentes tradutores. Nas bases de dados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e da Biblioteca Nacional Portuguesa encontram-se cerca de trinta e cinco exemplares, em cada, de editoras como a Verbo, Portugália, Europa-América, Ambar ou Bertrand. Além disso, quase todas as versões existentes contam já com várias edições. A tradução mais antiga de *Little Women* data de 1943 e foi

¹¹ Seria de todo o interesse poder analisar e discutir algumas das questões abordadas ao longo do presente trabalho com a tradutora da obra. No entanto, e após vários contactos com a editora Edições Europa-América, não foi possível localizar a tradutora.

publicada pela Portugália Editora, enquanto a mais recente data de 2008 e foi publicada pela editora Quidnovi. Curiosamente, a tradutora das duas versões referidas é a mesma - Maria da Graça Moura Brás.

Como já referi, para o presente trabalho escolhi a tradução publicada pela editora Edições Europa-América por ter sido a primeira obra da literatura norte-americana que li durante a adolescência. Porém, a edição utilizada ao longo do presente trabalho difere da que li primeiramente. Após comparar a minha versão (2ª edição) com a versão utilizada (1ª edição) pude concluir que não existia qualquer diferença entre elas e, por esse motivo, optei por basear o meu trabalho na primeira edição, publicada em 1977. A segunda edição foi publicada em 1995 e, posteriormente, foi publicada uma terceira edição, em 1999. Embora existam já três edições de uma mesma tradução, há que salientar que se trata de reedições pois não foram efectuadas alterações à tradução feita inicialmente. É importante atender igualmente à data desta primeira edição pelo facto de ser ainda relativamente próxima de um período muito importante do contexto histórico e político português marcado pela revolução de 25 de Abril de 1974. Até à data da revolução vigorou um regime autoritário, conservador, nacionalista e corporativista, designado por Estado Novo, que teve repercussões em todas as áreas, nomeadamente na literatura e, como é natural, também no âmbito da literatura traduzida, tanto na escolha do que era traduzido como na forma de o fazer. Poderiam eventualmente encontrar-se algumas marcas deste período ainda em 1977, ou de uma nova atitude, de maior abertura, que seriam posteriormente manifestadas numa nova edição. Porém, tal não se verifica no caso da versão portuguesa de *Little Women* avaliada no âmbito deste trabalho.

O romance *Little Women* obteve grande êxito, contando, para além da tradução para as mais diversas línguas, também com várias adaptações cinematográficas. Uma vez que o primeiro contacto que estabeleci com esta obra aconteceu através de uma das suas traduções portuguesas, considero o exercício de comparação e crítica efectuado ao longo do presente trabalho bastante relevante em termos profissionais. Os conhecimentos adquiridos ao longo da minha formação literária permitem-me agora novas formas de abordagem e exploração de uma obra que, de certa forma, marcou uma fase da minha formação pessoal enquanto leitora de obras literárias.

2. Crítica de Tradução

A importância da tradução no mundo actual é um facto indiscutível. Que a procura de trabalhos de tradução irá aumentar cada vez mais é igualmente um dado praticamente adquirido. Por isso, é mais do que natural que a qualidade das traduções passe igualmente a ser tratada com um grau de preocupação mais elevado.

A crítica de tradução é algo que sempre existiu, embora não sob a forma de um conceito explícito ou de uma teoria estabelecida. A verdade é que, de uma forma ou de outra, as traduções sempre foram avaliadas, discutidas ou criticadas, seja num contexto pedagógico seja num contexto científico.

A obra *Translation Criticism – The Potentials & Limitations* (2000)¹², de Katharina Reiss, é considerada um “clássico”, na medida em que representa um estudo pioneiro sobre a crítica de tradução. No prefácio da obra, Reiss afirma que o objectivo das considerações que apresenta é o de formular categorias adequadas e critérios de avaliação objectivos aplicáveis a todos os tipos de traduções. Na opinião da autora, é necessário estabelecer um enquadramento geral que englobe todo o tipo de padrões relevantes para a avaliação. De uma forma sintética, Katharina Reiss considera necessária a existência de critérios objectivos de avaliação de traduções, tendo em conta que cada tipo de texto exige diferentes padrões de análise de acordo com as suas características específicas. Este é, então, o aspecto fundamental a ter em conta quando se parte para a crítica de uma tradução: ter consciência de que cada tipo de texto apresenta características distintas e que, por esse motivo, deve ser avaliado consoante a sua tipologia e todos os aspectos que a definem.

Outro dos requisitos fundamentais da crítica de tradução, como já foi mencionado anteriormente, é o conhecimento das duas línguas, uma vez que a base metodológica da crítica é a comparação entre o texto original e a sua tradução. Não é possível avaliar um trabalho de tradução sem o comparar com o original, pelo que só quem tiver conhecimento de ambas as línguas “em jogo” possui as ferramentas necessárias para tal exercício. A avaliação de aspectos do texto de chegada por si só é, efectivamente,

¹² A obra que serve de referência ao presente trabalho é a segunda edição da primeira tradução inglesa do original alemão, efectuada por Erroll F. Rhodes em 2000. Katharina Reiss publicou a sua obra pela primeira vez em 1971, redigida na língua alemã, com o título *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*.

possível, mas não numa perspectiva de crítica de tradução. É importante, porém, lembrar o significado geral do conceito “crítica”: “apreciação do valor intelectual, estético, moral, de obras humanas”¹³. Sendo uma apreciação de valor, não devemos esquecer que abrange tanto os aspectos positivos, como os aspectos negativos da tradução avaliada. Katharina Reiss não apresenta uma definição específica do conceito de “crítica”, mas insiste no pressuposto “[n]o critique without a comparison with the original!” (Reiss: 9). Isto é, no âmbito da crítica de tradução, não é aceitável a crítica de uma tradução se esta não tiver sido comparada com o texto original.

Para uma melhor compreensão da proposta de Reiss, torna-se igualmente relevante explicitar o que se entende neste contexto específico por “objectividade”, uma vez que a autora refere frequentemente o uso de “critérios objectivos”. Por que razão falamos em “critérios objectivos” quando a tarefa de tradução em si é subjectiva? Existem vários factores que nos impedem de emitir um parecer objectivo como, por exemplo, o reconhecimento do carácter individual de cada tradutor, na complexidade das suas dimensões pessoal, ideológica e linguística ou na configuração da sua história como leitor, entre outras. Katharina Reiss chama assim a atenção para o que se deve entender por “crítica de tradução objectiva”: “In the present context objectivity means to be verifiable as in contrast to arbitrary and inadequate. This means that every criticism of a translation, whether positive or negative, must be defined explicitly and be verified by examples” (Reiss: 4). Assim, o conceito de “objectividade” é aqui utilizado por oposição a arbitrariedade e inadequação, ou seja, toda a crítica, seja ela positiva ou negativa, deve ser devidamente clarificada e justificada através de exemplos (“verifiable”), de modo a não se transformar numa simples apreciação não sistemática e arbitrária. Deste modo, constituem “critérios objectivos” aqueles que não são arbitrários, que são verificáveis e adequados.

Reiss chama ainda a atenção para os casos em que a crítica efectuada é negativa, alertando para que se tente perceber o que terá estado na origem do *suposto* erro. Esta questão será novamente abordada, nomeadamente no capítulo referente à relação entre erros e problemas de tradução e, posteriormente, no capítulo acerca dos critérios de avaliação que seleccionei para efectuar a análise crítica de *Mulherezinhas*. Saliento ainda que foi minha preocupação constante tentar perceber por que é que determinados

¹³ Costa, J. Almeida e Melo, A. Sampaio. Dicionário da Língua Portuguesa, 5ª ed., Porto: Porto Editora.

erros detectados ao longo da tradução ocorreram e, sempre que possível, apresentei as minhas próprias soluções ou sugestões de melhoramento, nomeadamente no caso de situações de inconsistência face ao texto original. Tal como Reiss afirma, citando A. W. von Schlegel, “it seems to me a very reasonable demand that when translations are criticized there should always be a proposed remedy.” (Reiss: 5) – principalmente de forma a evitar que quem faz a crítica seja acusado de mero capricho ou preciosismo. É então que surge um outro conceito fundamental: o conceito de “crítica de tradução construtiva”. Este conceito coloca um desafio ao crítico: o de, por cada crítica negativa, apresentar uma sugestão que, no seu entender, contribua para o aperfeiçoamento da tradução. A este desafio acrescentaria ainda um outro – ser capaz de ter também o bom senso necessário para reconhecer e assinalar os aspectos positivos da tradução.

Qual será então o potencial da crítica de tradução e em que medida ela se torna relevante, uma vez que se aplica a textos que já se encontram fechados a qualquer tipo de alteração, ou seja, já não irá produzir qualquer efeito no objecto específico de avaliação, pois este é já um produto final? As traduções nunca são, efectivamente, finais pois há sempre a possibilidade de serem re-editadas ou até mesmo de surgirem novas traduções de um mesmo texto, como é o caso de *Little Women*. Como já referimos, existem várias traduções portuguesas desta obra. Para este trabalho foi seleccionada apenas uma, pelas razões que já foram identificadas. Desta forma, as vantagens da crítica de tradução revelam-se, obviamente, *a posteriori*, pois um dos objectivos é alertar para determinadas situações que, no futuro, poderão ser evitadas ou abordadas de forma mais precisa. Tomando mais uma vez como exemplo a tradução do romance em estudo – *Mulherzinhas* - e tendo em conta que a mesma já foi editada pela terceira vez sem que nunca fosse efectuada qualquer alteração ao texto, podemos afirmar que a crítica à primeira edição desta tradução teria sido útil na medida em que o texto poderia ter sido melhorado na edição seguinte e assim sucessivamente caso se continuassem a verificar aspectos que pudessem ainda vir a ser melhorados. Mais à frente verificaremos como através de exemplos retirados do texto.

Como já mencionámos, a crítica de tradução feita com base apenas no texto de chegada não é possível e não se torna profícua na medida em que o crítico não tira partido de todas as ferramentas que lhe permitem efectuar uma avaliação equilibrada. Katharina Reiss é clara quanto a este aspecto, apresentando como exemplo a tradução de romances:

The judgment of a translation should never be made *one-sidedly* and *exclusively* on the basis of its form in the target language. If the work is a novel, the translation critic may well assume it to be an example of light fiction, while in actual fact the translator has simply been incapable of integrating the text's elements of content, structure and style. A definitive judgment is possible only if its inadequacies can also be observed and demonstrated in the source of the translation (Reiss: 9-10).

Um romance lido apenas na sua versão traduzida pode até corresponder às expectativas do público de chegada no que diz respeito às características gerais que se esperam deste tipo de texto. No entanto, é legítimo questionarmo-nos sobre se o texto original apresentaria, põe exemplo, a fluência¹⁴ que o texto de chegada lhe associa na tradução; se, apesar dessa fluência, a tradução corresponde ao original em termos de conteúdo; ou até mesmo se a fluência constituirá um dos objectivos primordiais de uma tradução.

São estas questões que nos levam a reforçar a afirmação de que só é possível efectuar a crítica de uma tradução se houver uma constante comparação com o original e com todos os seus aspectos envolventes. Ainda que existam várias formas de detectar incongruências numa tradução sem observação do original, como sejam, expressões “estranhas” ou não totalmente articuladas na língua de chegada, inconsistências internas ou o próprio estilo do texto de chegada, esse tipo de avaliação pecaria sempre por falta de referência ao original e nunca poderia ser adequada.

¹⁴ A noção de “fluência” constitui, a par da “fidelidade”, um dos supostos ideais que qualquer tradutor deveria alcançar. No entanto, há que ter em conta os casos em que o texto original não é fluente como, por exemplo, os romances modernistas em que, por exemplo, a “esperada” sequência temporal muitas vezes não se verifica. De modo a ser “fiel” ao texto original, o tradutor, neste caso, deverá manter a falta de fluência na tradução sob pena de perder uma das características essenciais desse tipo de texto. Na já referida obra *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (1995), Lawrence Venuti considera 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: 2.). Venuti critica o facto de uma tradução ser geralmente aceite pelo facto de se ler fluentemente na língua de chegada e pelo facto de parecer transparente, dada a ausência de especificidades linguísticas e estilísticas. A questão da “fidelidade” levanta as habituais questões: fiel à forma ou fiel ao conteúdo? No entanto, apesar da existência de correntes teóricas distintas que preconizam ora a “fidelidade”, ora a “fluência”, estes dois conceitos não têm necessariamente que se excluir numa mesma tradução.

Antes de chegar a uma conclusão geral acerca da tradução avaliada, deve ser feita uma análise segundo diversas perspectivas. Katharina Reiss propõe uma série de passos básicos para a avaliação dos factores envolvidos na estruturação de critérios objectivos e de categorias relevantes à prática da crítica de tradução (Reiss: 16-48).

O primeiro passo consiste na identificação do tipo de texto que a obra original representa, de forma a evitar o uso de padrões de avaliação não adequados a esse mesmo tipo de texto. Seria um erro aplicar os mesmos critérios de avaliação a uma obra literária e a uma patente automóvel ou a uma bula médica, por exemplo. Até mesmo no universo da tradução literária, seria inadequado avaliar, por exemplo, um romance realista e um poema simbolista segundo os mesmos critérios. Pode parecer um princípio demasiado óbvio mas, na opinião de Reiss, ainda não foi alvo de uma discussão consistente.

O segundo passo consiste na identificação da linguagem utilizada no texto que vai ser avaliado. Uma vez que a linguagem é o meio de expressão de qualquer texto, todo o texto deve ser analisado de forma a determinar concretamente quais as funções da linguagem que este representa. Katharina Reiss apresenta três funções principais da linguagem à luz da teoria de Karl Bühler¹⁵: a função representativa (objectividade), função expressiva (subjectividade) e a função apelativa (persuasão). É natural que um texto não utilize somente uma destas funções - a prática revela até uma forte combinação e sobreposição de funções textuais num único texto -, mas há sempre uma função que se torna dominante e, por isso, é relevante efectuar esta distinção antes de proceder à avaliação.

¹⁵ O modelo triádico proposto pelo psicólogo alemão Karl Bühler em *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934) constitui ainda hoje uma das referências mais importantes nos estudos da linguagem. De acordo com Bühler, é possível distinguir três funções diferentes da linguagem - função de representação, função de expressão e função de apelo. Assim, a linguagem terá uma função de representação quando a mensagem trocada na situação de comunicação remete para o conteúdo; a linguagem terá uma função expressiva quando expressa a posição do falante em relação ao conteúdo; e poderá ainda ter uma função apelativa quando a mensagem é orientada para o ouvinte. Mais tarde, Roman Jakobson viria a completar o modelo apresentado por Bühler. Em *Closing Statements: Linguistics and Poetics* (1960), Jakobson acrescenta mais três funções da linguagem: a função fática (relacionada com o canal através do qual é transmitida a mensagem), função metalinguística (relacionada com o código de referência da mensagem) e a função poética (relacionada com a mensagem propriamente dita).

De acordo com as três funções principais da linguagem acima referidas, Reiss identifica três tipos principais de textos: “content-focused texts”, cuja linguagem tem uma função representativa ao nível da dimensão lógica e englobam, entre outros, notícias, comentários, relatórios, documentos oficiais ou patentes; “form-focused texts”, que se caracterizam por um tipo de linguagem expressiva inserida numa dimensão estética, por exemplo, todo o tipo de textos que se baseia em princípios literários formais, nos quais os recursos estilísticos têm um propósito estético; “appeal-focused texts”, cuja linguagem tem uma função persuasiva na dimensão do diálogo, por exemplo, os anúncios publicitários, propaganda ou textos em que predomina o diálogo entre personagens. Reiss acrescenta ainda um quarto tipo de texto – “audiomedial texts” – que engloba textos que foram escritos para serem declamados ou cantados e não propriamente lidos pelo receptor, por exemplo, peças de teatro, óperas ou recitais (Reiss: 24-47).

O último passo consiste então na definição exacta do tipo de texto em questão tendo em conta a esquematização apresentada no passo anterior. A avaliação de uma tradução não se deve cingir a apenas um excerto ou a uma determinada secção do texto, como acontece frequentemente; daí ser essencial começar por definir o tipo, ou tipos, de textos que vão ser avaliados. Como veremos ao longo do presente trabalho, o romance *Mulherzinhas* constitui um exemplo claro da conjugação de diferentes tipos de texto e de diferentes funções da linguagem numa mesma obra, o que leva à adopção de abordagens de avaliação distintas ao longo da crítica efectuada.

Passemos então a caracterizar o texto de partida relevante para o presente trabalho - o romance *Little Women*, de Louisa May Alcott (1994, 13ª ed.) -, de acordo com as coordenadas referidas anteriormente.

Little Women constitui um romance de formação que se caracteriza pela existência de uma intriga concentrada e fortemente desenhada, com princípio, meio e fim bem estruturados. Após a leitura da obra, torna-se evidente o encadeamento das situações e dos episódios, enquanto a caracterização das personagens é maioritariamente feita de forma indirecta ao longo da narrativa.

A linguagem presente em *Little Women* caracteriza-se pelo uso de um vocabulário rico e sugestivo, abundante em imagens e efeitos sonoros, nomeadamente rítmicos, e sintácticos, sendo a sintaxe, por vezes, bastante elaborada. A sua função é maioritariamente expressiva, indicando a atitude do narrador relativamente aos

acontecimentos que se vão sucedendo, e está também patente nos diálogos e nas falas das personagens. Este tipo de linguagem caracteriza-se pelo uso da 1ª pessoa gramatical, de adjectivação, do recurso a interjeições, reticência e repetições, e de frases de tipo exclamativo. A função da linguagem é maioritariamente expressiva porque como já referimos a obra engloba diversos géneros textuais que, apesar de serem menos representativos, devem ser tidos em conta na avaliação pelo facto de apresentarem características que não podem ser avaliadas da mesma forma que as características do género dominante. Assim, além da função expressiva da linguagem (presente no texto narrativo, nos textos epistolares e nos textos poéticos), temos também a função apelativa (presente nos diálogos e nos anúncios), a função informativa (presente nas notícias e em algumas cartas).

Sendo a comparação com o texto original um dos pressupostos da crítica de tradução, ao longo deste trabalho faremos igualmente a caracterização do texto de chegada de modo a aferir até que ponto as características identificadas no original se verificam na sua tradução.

Prosseguindo com o levantamento de elementos relevantes para a elaboração de uma crítica de tradução, devemos também referir os componentes linguísticos. Entre os vários componentes linguísticos contam-se os elementos semânticos, lexicais, gramaticais e estilísticos (Reiss: 48-66). O facto de existirem paralelismos entre as línguas enquanto sistemas linguísticos é que torna possível o acto de tradução. Mas, por outro lado, o facto de muitas vezes não se verificarem esses paralelismos é que torna a tradução difícil e um desafio para o tradutor. O crítico de tradução pode tirar partido deste aspecto e examinar detalhadamente, e de acordo com o par de línguas em causa, de que modo é que o processo de tradução permite ou não reproduzir as particularidades linguísticas da língua de partida na língua de chegada.

Segundo as propostas de Katharina Reiss, a crítica de tradução exige ainda a verificação de uma série de factores extra-linguísticos como, por exemplo: o contexto ou situação de produção do texto original e a forma como se reflectem na tradução; o tema do texto de partida, pois é imperativo que o tradutor esteja suficientemente familiarizado com o mesmo de forma a construir uma versão lexicalmente adequada na língua de chegada; o tempo, nomeadamente quando existe um grande intervalo temporal entre o momento de produção do texto de partida e o momento da tradução, devido à possível inadequação

dos padrões morfológicos, sintácticos, lexicais ou até das referências culturais ou políticas; o espaço, devido a todas as características culturais inerentes e à eventual inexistência de espaços semelhantes aos do texto original que possam ser equivalentes na língua de chegada; o público-alvo, os leitores do texto na língua de chegada; e as implicações afectivas, isto é, factores de carácter emotivo que têm repercussões a nível lexical, estilístico e gramatical (Reiss: 66-87).

A exposição anterior reforça o facto de não ser possível efectuar uma avaliação adequada de uma tradução com base em todos os factores mencionados se apenas forem tidas em conta as exigências específicas de cada tipo de texto e os elementos distintivos de cada língua. Isto significa que o crítico deve ter em conta os efeitos dos factores extra-linguísticos no texto de partida e, tal como o tradutor, no texto de chegada.

Para além dos aspectos a ter em conta já mencionados, Katharina Reiss remete ainda para os limites da crítica de tradução. Como já vimos, é possível avaliar uma tradução de forma consciente e ponderada se atendermos às especificidades de ambos os textos, o original e a tradução. Vimos também que esta crítica é relevante e vantajosa para o mundo da tradução. Contudo, não é possível contornar determinadas limitações impostas por este tipo de avaliação. As restrições inerentes à crítica podem, então, advir de limites de carácter objectivo ou subjectivo, da função de uma tradução ou da existência de um público-alvo específico (Reiss: 89-113).

Vejamos o caso, por exemplo, da não observância da tipologia textual do texto de partida, que constitui uma das limitações de carácter objectivo. Há casos em que a tradução visa desempenhar uma função específica, que pode ser diferente da do texto original. Quando tal acontece, o objectivo da tradução pode ser completamente diferente do objectivo do texto original. Esta situação é comum no caso de adaptações de um texto, por exemplo, para representação dramática ou para outro fim que implique algum grau de modificação de um texto a nível da forma. Se pensarmos na eventualidade de o romance *Little Women* ser traduzido para fins dramáticos, facilmente concluímos que o objectivo desta tradução não será o mesmo do texto original e que haverá necessariamente alterações à forma do texto, quer a nível dos momentos de narração, quer a nível do volume global do texto.

Por outro lado, a individualidade de cada tradutor constitui uma limitação de índole subjectiva. Cada tradutor reflecte um modo de estar e de sentir diferente, cada tradutor interpreta a realidade expressa pelo texto de maneira diferente, possibilitando diferentes

perspectivas de uma só realidade. Cada tradutor tem a sua personalidade, a sua própria história como leitor, o que faz com que cada tradução seja necessariamente uma interpretação. De acordo com Reiss, “the individuality of the translator [...] inevitably leaves its imprint on the translation” (Reiss: 91). O factor “individualidade” é, assim, uma das maiores condicionantes da crítica de tradução na medida em que nunca encontraremos duas traduções do mesmo texto, seja ele de que tipo for, que sejam semelhantes em todos os aspectos e, por conseguinte, idênticas.

A função, ou propósito, constitui o princípio básico pelo qual o tradutor se deve orientar ao efectuar uma tradução com um determinado objectivo previamente estabelecido¹⁶. Como já referimos, a tradução pode então vir a desempenhar uma função distinta da do texto de partida. Desta forma, a coerência de um método de tradução deve ser avaliada à luz do objectivo da mesma e não necessariamente do tipo de texto que o original representa.

Por fim, devemos ter em conta a existência, ou não, de um público-alvo específico que, a existir, se distingue dos leitores em geral, ainda que tal facto não invalide a leitura desse texto por parte de qualquer leitor. A existência de um público-alvo específico indica apenas que o texto se dirige a um determinado grupo de leitores em particular. Casos como os da literatura infantil e juvenil, de literatura especializada ou de obras de carácter religioso, moral ou ideológico são factores a ter em conta no processo de avaliação de uma tradução, colocando em jogo restrições adicionais. *Little Women*

¹⁶ Hans J. Vermeer constitui o exemplo máximo de uma perspectiva funcionalista da tradução baseada no factor “finalidade da tradução”, a instância máxima ou superior a que todos os outros factores se subordinam. A “Skopostheorie” de Vermeer marcou o início dos anos 80 pela forma como é defendida a função da tradução, quase como se os fins justificassem os meios. Ao considerar que toda a tradução tem uma justificação específica e se insere numa teoria muito lata como sendo uma acção, em *Aufsätze zur Translationstheorie* (1983), Vermeer valoriza a figura do tradutor que age como se fosse uma espécie de autor através da formulação de um novo texto. Uma vez que o mais importante é o fim, o destinatário da tradução, o acto de tradução implica uma transferência transcultural, desligando o mais possível um aspecto do contexto de partida das suas anteriores ligações, implantando-o nas relações culturais de chegada. Para Vermeer, o tradutor tem necessariamente que transformar, pois tem na tradução a sua oportunidade criadora.

insere-se na categoria da literatura infantil e juvenil. Este romance destina-se ao público juvenil, particularmente do sexo feminino.

O contexto e o objectivo são partes intrínsecas de qualquer processo de tradução. Um tradutor nunca traduz palavras isoladas, mas sim em contexto, ou seja, situações no seu todo. Além disso, Riitta Oittinen lembra que cada tradutor transporta para a tradução a sua herança cultural e a sua experiência enquanto leitor. No caso de livros para crianças e jovens, transporta ainda a sua imagem da infância e a sua própria experiência enquanto criança. Segundo esta autora, estabelece-se então uma relação de comunicação entre o autor, o tradutor, o leitor, a editora e, nalguns casos, também o ilustrador.

Riitta Oittinen é uma das principais impulsionadoras da investigação na área da tradução infantil e juvenil. Uma das suas obras de referência *Translating for Children*, de 2000, discute a acção humana na tradução, visando demonstrar como a situação de tradução no seu todo tem mais relevância do que qualquer preocupação no sentido de detectar e reproduzir a intenção do autor. Oittinen concentra-se, assim, nos objectivos dos leitores (o tradutor e os leitores da língua de chegada) de obras traduzidas, mais do que na autoridade do autor.

Na obra acima referida, a autora afirma que:

Translating for children shares one major problem with translating for adults: like other translation, it is anonymous, even invisible. Several scholars have pointed out that while we acknowledge “original” literature written *for* child readers, we do not acknowledge translating for children. We do not hegemonically think of translators as human beings with their own child images. Yet translators cannot escape their own ideologies, which here means: their child images.¹⁷

Oittinen refere um problema fundamental da tradução para jovens, que é comum à tradução para adultos: o facto de esta ser anónima e, em muitos casos, invisível. Vários estudiosos chamaram já a atenção para o facto de habitualmente se reconhecer obras de literatura “originais” escritas para jovens e não se utilizar esse mesmo reconhecimento em relação à tradução para jovens. Embora não seja comum conceber os tradutores

¹⁷ Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. Vol. 11, col. “Children’s Literature and Culture”, Garland Publishing, Inc., 2000, p. 4.

como seres humanos que têm as suas próprias imagens da infância, é impossível para um tradutor fugir às ideologias e concepções desse momento da sua vida.

Oittinen salienta ainda a adaptação a crianças – factor chave na tradução de literatura infantil e juvenil. Toda a tradução envolve adaptação e todo o processo tradutivo envolve mudança e algum grau de assimilação ou “domesticação”. A mudança de língua aproxima necessariamente a história do seu público na língua de chegada. O conceito de “domesticação” em tradução remete novamente para Lawrence Venuti (cf. p. 7). No entanto, Oittinen discorda de Venuti quando este afirma que a adaptação constitui um processo de domesticação por estar directamente relacionada com factores como o tempo, a sociedade, as normas e o poder. Oittinen considera que um tradutor de literatura infantil e juvenil, ao interpretar uma história e a reescrevê-la para futuros leitores, fá-lo com base nas suas próprias imagens da infância e, dessa forma, acaba por se tornar mais visível do que invisível (Oittinen: 73-74).

Através das suas considerações, Oittinen pretende essencialmente demonstrar que apesar das semelhanças que se verificam - como a tradução em situação e o facto de se traduzir para leitores específicos -, a relação que se estabelece ao traduzir para crianças e jovens difere consideravelmente da tradução para adultos, uma vez que envolve outros elementos além do texto representado por palavras. Oittinen considera ainda que o tradutor deste tipo de literatura deve ser claramente visível e que, ao ser fiel ao leitor da tradução, pode igualmente ser fiel ao autor do original (Oittinen: 6).

Após a referência anterior, relembramos os pressupostos de Katharina Reiss identificados neste capítulo: a crítica de tradução é apropriada quando se avalia um texto à luz de padrões adequados à sua tipologia textual, dos elementos linguísticos que o caracterizam, da sua função junto dos leitores e também dos factores extra linguísticos que actuam sobre esse texto. Contudo, há que ter em conta que todas as traduções sofrem a influência de condicionantes subjectivas resultantes do processo hermenêutico e da personalidade do tradutor. Em suma, a crítica de tradução é adequada e objectiva apenas se tiver também em consideração as condicionantes subjectivas mencionadas.

3. Erros vs. Problemas de Tradução

Ao avaliar uma tradução, o caminho mais fácil poderia ser o de partir em busca de “erros” aleatórios e emitir um parecer apenas com base neste critério. Porém, tal não teria legitimidade nem utilidade científica e não seria sensato nem justo para com o tradutor. Uma avaliação recta e imparcial deve distinguir erros e problemas e, ainda, identificar e até louvar as escolhas certas e as soluções que se afigurarem mais perspicazes.

Torna-se então necessário estabelecer a fronteira entre o que constitui um problema de tradução e aquilo que é, efectivamente, um erro de tradução. Segundo Christiane Nord:

[...] the concept of “translation problem” is useful for structuring teaching and learning aims in the field of transfer competence. By classifying the translation problems presented by a particular text, or all texts chosen for a particular teaching unit, the teacher has a guideline as to which aspects of translation are to be dealt with in the course.¹⁸

Neste excerto a autora refere-se especificamente à identificação de problemas de tradução num contexto pedagógico. No entanto, considero que esta identificação é igualmente relevante num contexto de crítica de tradução, precisamente para evitar seguir a via mais fácil e menos produtiva, que seria a de assinalar erros de tradução apenas porque alguma estrutura ou aspecto gramatical não nos parece ser totalmente adequado. A identificação e classificação dos problemas de tradução aumenta a consciência crítica de quem efectua a avaliação de uma tradução, na medida em que fornece ao crítico uma maior competência discriminatória.

Christiane Nord identifica quatro categorias específicas de problemas de tradução, a saber: problemas de tradução específicos do texto de partida; problemas de tradução específicos do par de línguas; problemas de tradução específicos do par de culturas; e, por fim, problemas de tradução de ordem pragmática (Nord: 274).

Por problemas de tradução específicos do texto de partida, C. Nord entende todos aqueles problemas característicos de um determinado tipo de texto, por exemplo, as

¹⁸ Nord, Christiane. *Text analysis in translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented text Analysis*, 2ª ed., Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2005, p. 174.

figuras de estilo, no âmbito de textos literários, ou os neologismos, no âmbito de textos técnicos ou científicos.

Os problemas de tradução específicos do par de línguas dizem respeito às diferenças estruturais entre o par de línguas utilizado (no caso em análise no presente trabalho, o inglês e o português), particularmente no que diz respeito ao léxico e à estrutura frásica. Uma das vias apresentadas por Nord para a solução deste tipo de problemas é o recurso à gramática contrastiva.

Os problemas de tradução específicos do par de culturas resultam de diferenças relativamente aos hábitos, normas ou convenções específicos de um determinado contexto cultural. Estas diferenças tanto podem ser verbais como não-verbais. Este tipo de problemas de tradução seria facilmente identificável caso existissem “estudos culturais comparativos”, mas Christiane Nord considera que esses estudos são inexistentes, pelo que conclui:

we have to resort to the eclectic procedure of collecting cultural translation problems as we find them, e.g. genre conventions, general style conventions, measuring conventions, formal conventions of marking certain elements in a text (e.g. in metalinguistic contexts), etc. (Nord: 175).

Ou seja, há que identificar este tipo de problemas conforme vão surgindo, à medida que executamos a tarefa de tradução de um dado texto. Apesar de estes problemas culturais de tradução serem comuns a praticamente todas as tarefas de tradução, devem ser abordados de forma diferenciada consoante as culturas ou grupos culturais que lhe são específicos.

Por fim, os problemas de tradução de ordem pragmática resultam do contraste entre os receptores do texto de partida e os receptores do texto de chegada, entre o meio pelo qual é transmitido cada um dos textos, entre o motivo que levou à produção do texto de partida e o motivo que levou à produção da respectiva tradução ou entre a função de cada um dos textos. Ou seja, os problemas de tradução de ordem pragmática estão relacionados com factores extra-textuais.

Se os estudos e a bibliografia existentes acerca dos problemas de tradução são ainda escassos, no que toca aos erros de tradução são-no ainda mais.

Na opinião de Christiane Nord, é comum definir “erro” como um desvio a uma determinada norma, convenção ou sistema de regras. Consequentemente, um erro de tradução é definido pela autora como uma transgressão de uma norma numa situação de contacto linguístico (Nord: 186). Nord sugere uma abordagem funcionalista de erro de tradução:

[...] I would like to suggest a functionalist view, namely that a particular expression or utterance does not in itself have the quality of being incorrect, but that it is assigned that quality by the receiver in the light of a particular norm or standard. [...] A translation error, then, is a failure to carry out any of the translating instructions (Nord: 186-187).

A proposta de Nord, nomeadamente a categoria “translation instructions” que propõe, deixa antever a necessidade de se atender às especificidades da tradução aquando da sua avaliação, nomeadamente em termos da função do texto de chegada. Christiane Nord considera instruções de tradução todas as coordenadas dadas pelo “iniciador”¹⁹ da tradução, isto é, os factores externos ao texto que configuram a pragmática da situação de chegada. Estes factores externos podem ser identificados respondendo às seguintes questões: onde?, quando?, porquê?, para quem?, através de que meio?, para que fim? e com que função?.

Nord sugere igualmente a necessidade de comparação entre o texto de partida e o texto original de modo a assinalar a incorrecção como tal, pois uma determinada expressão só por si não comporta a qualidade de erro. Estes são dois aspectos comuns às considerações de Reiss exploradas no capítulo anterior.

Por sua vez, no artigo “Assessment in Translation Studies: Research Needs”, Nicole Martínez Melis e Amparo Hurtado Halbir apresentam algumas sugestões para a classificação do tipo de erros, considerando que é necessário distinguir entre quatro situações possíveis.

Assim, segundo as autoras, há que distinguir entre erros relacionados com o texto de partida e erros relacionados com o texto de chegada; entre erros funcionais e erros absolutos (sendo que os erros funcionais resultam de transgressões de determinados

¹⁹ O “iniciador” da tradução é a pessoa para quem o tradutor irá trabalhar, ou seja, é a pessoa que pede a execução da tradução. O “iniciador” não deve ser confundido com os autores ou leitores de uma tradução, embora estes possam ser igualmente iniciadores de uma tradução.

aspectos funcionais do projecto de tradução e os erros absolutos são independentes da tarefa de tradução e envolvem o desrespeito das regras culturais ou linguísticas); entre erros sistemáticos cometidos por um determinado tradutor e erros aleatórios, de carácter isolado; e, por fim, entre erros na tradução e erros decorrentes do processo de tradução. A gravidade, impacto ou frequência de um erro de tradução representam elementos fundamentais. Alguns autores classificam os erros segundo uma escala que varia entre mais graves e menos graves: Christiane Nord, por exemplo, considera que os erros mais graves de tradução são de natureza pragmática, seguidos de erros relacionados com aspectos culturais e de erros linguísticos. Por outro lado, Robert Larose considera que a gravidade dos erros de tradução depende do nível textual em que ocorrem: superestrutura, macro- ou microestrutura (Larose *apud* Melis e Halbir: 281-282). Para Jeanne Dancette e Amparo Hurtado, os erros de tradução a nível do sentido e os erros que afectam a coerência e coesão do texto de chegada são os mais graves (Dancette e Hurtado *apud* Melis e Albir: 282). Já H. G. Honig e Daniel Gouadec afirmam que a gravidade de um erro de tradução depende da extensão dos efeitos produzidos pelo erro no texto de chegada (Honig e Gouadec *apud* Melis e Halbir: 282). Por sua vez, Melis e Albir consideram que: “it is not the nature of an error that determines its gravity. This can only be analyzed from a functionalist perspective”.²⁰

De acordo com estas autoras, a natureza do erro não determina a sua gravidade, pois tal como em Christiane Nord, esta só poderá ser avaliada a partir de uma perspectiva funcionalista, que tem em conta a importância do erro relativamente a determinados factores: o texto como um todo, a coerência semântica e a coesão formal do texto de chegada, o grau de desvio relativamente ao sentido do texto de partida, a funcionalidade do texto de chegada a nível comunicativo e as consequências adversas em relação ao objectivo da tradução.

Quanto às causas do erro, estas podem ter as mais diversas origens. Melis e Albir referem três causas principais, com base nas considerações de Daniel Gile no artigo “Les fautes de traduction: une analyse pédagogique”²¹ - erros de conhecimento extralinguístico, erros de metodologia ou até mesmo erros de motivação. Para os

²⁰ Melis, Nicole Martinez e Albir, Amparo Hurtado. “Assessment in Translation Studies: Research Needs”, in *Meta: Translators’ Journal*, vol. 46, n° 2, 2001, p. 282.

²¹ Gile, Daniel. “Les fautes de traduction: une analyse pédagogique”, in *Meta: Translators’ Journal*, vol. 37, n° 2, 1992, p. 251-262.

autores, a falta de conhecimento e a má aplicação ou assimilação dos princípios que regem a tradução constituem a principal fonte de erros de tradução (Melis e Albir: 282).

De entre as categorias de problemas de tradução enumeradas por Christiane Nord, a mais recorrente diz respeito aos problemas de tradução específicos do par de línguas.

A tradução de numerais, por exemplo, “one billion” que em português se traduz por “mil milhões” e não “um bilião”, constitui um problema específico do par de línguas. Embora não se encontre este tipo de erro em *Mulherezinhas*, existem vários erros de leitura relacionados com numerais, que acabam por resultar em erros de tradução sistemáticos, segundo a classificação de Melis e Halbir (Melis e Albir: 281).

São vários os exemplos deste tipo específico de erro ao longo da tradução portuguesa de *Little Women*. Vejam-se alguns:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | (...) not for a year or two; (p. 28) | (...) só daqui a dois ou três anos. (p. 47) |
| 2 | (...) because she couldn't remember how much nine times twelve was. (p. 34) | (...) porque não atinava com o produto de nove vezes dez. (p. 54) |
| 3 | (...) the poor things got no other lunch and were seldom home before two. (p. 34) | (...) as pobrezinhas não tinham outro almoço que não fosse aquele; raramente chegavam a casa antes das três horas da tarde. (p. 55) |
| 4 | (...) Amy went to and fro six dreadful times, (p. 65) | (...) Amy fez o caminho entre a secretária e a janela doze vezes, em ânsias de morte; (p. 102) |
| 5 | (...) the difficulty of learning three or four songs at once, (p. 104) | (...) pela dificuldade que sentiu em aprender duas ou três músicas ao mesmo tempo; (p. 159) |
| 6 | (...) Mrs. March came home to find the three older girls hard at work (...)(p. 109) | A Sr. ^a March chegou a casa pelo meio da tarde e veio encontrar as duas filhas mais velhas atarefadas (...)(p. 168) |

- 7 Laurie looked at her once or twice O Laurie fitou-a duas ou três vezes, (p. 297)
 (...) (p. 194)

Tendo em conta que estamos na presença de um texto literário, os erros de tradução identificados nos exemplos anteriores não são necessariamente muito graves pois não têm impacto directo na interpretação da informação transmitida no seu todo, isto é, os numerais referidos no texto de partida não são absolutamente essenciais para a recriação da situação pelo leitor. Olhando para um dos exemplos de uma forma ainda mais pormenorizada, podemos dizer que o mais importante na narrativa não é o facto de Amy ter feito o caminho entre a secretária e a janela seis ou doze vezes, mas sim o facto de o ter feito repetidamente em “ânsias de morte” (“six dreadful times”) porque é este o aspecto principal do enunciado, que ilustra o estado de nervosismo e irritação em que a personagem se encontrava naquele momento da narrativa.

Este tipo de erro seria muito grave no caso de uma tradução técnica, por exemplo, de uma receita ou de outro tipo de texto que contenha determinadas instruções de índole prática, pois, nesse caso, os erros na tradução de quantidades iriam afectar o resultado final pretendido. Ainda assim, são erros que, mesmo num texto literário, podem originar diferenças de leitura com impacto a outros níveis como, por exemplo, a nível simbólico. A nível da avaliação, estes erros afectam o grau de correcção e rigor da tradução.

Ainda em termos de erros específicos do par de línguas, vejamos outro erro que acontece com alguma frequência em *Mulherezinhas* e que envolve a tradução de enunciados originalmente na forma negativa que são traduzidos por enunciados na forma positiva, ou seja, no processo de tradução há excertos que adquirem um sentido completamente oposto ao pretendido pela autora. Geralmente, estes erros acontecem quando o enunciado contém determinantes indefinidos como “not”, “anything”, “no” ou “little”:

- 1 (...) looking as if her holiday had (...) com todo o aspecto de o seu dia feriado
 not been much pleasanter than ter sido muito mais agradável do que o das
 theirs. (p. 110) filhas. (p. 169)
- 2 When she saw the young gentleman Quando deparou com o cavalheiro, ficou toda
 she looked anything but pleased, (p. satisfeita, (p. 214)

- | | | |
|---|---|--|
| 3 | (...) looked so pale and peaceful in its utter repose that Jo felt no desire to weep or to lament. (p. 175) | (...) estava tão pálido e tão calmo no seu repouso total que a Jo só teve desejo de chorar. (p. 268) |
| 4 | (...) and Jo got little comfort from them; (p. 215) | (...) e a Jo encontrou junto delas algum conforto para a sua desilusão; (p. 329) |

Ao contrário dos erros referidos inicialmente, os erros presentes nos exemplos acima já se consideram muito graves pois interferem na correcta interpretação das informações do texto. Apesar de estarmos perante determinantes que exprimem por si uma ideia de imprecisão, referindo-se de modo ambíguo a pessoas ou situações (à excepção de “no” e “not” que são bem definidos enquanto partículas de negação), a má tradução dos mesmos resultou em enunciados completamente opostos, no seu sentido, aos do texto de partida. Quando na obra original, a autora refere, por exemplo, que a personagem Jo “looked anything but pleased”, a tradução apresentada é claramente errada pois o que a narradora afirma é exactamente o contrário, ou seja, a personagem estava “tudo menos satisfeita”.

Além da existência de uma má tradução nos excertos anteriores, podemos também colocar a hipótese da existência de uma má interpretação, ou falta de atenção na leitura, por parte da tradutora. A tradução de determinantes indefinidos constitui, efectivamente, um problema de tradução. Todavia, quando esses constituintes frásicos exprimem negação, não deve haver lugar a equívocos quanto ao seu teor. O quarto exemplo é evidente: de acordo com a autora, a personagem Jo não sentiu qualquer vontade de chorar ou de se lamentar pois a irmã tinha melhorado; porém, não é essa a ideia que a tradutora transmite aos leitores, antes pelo contrário, pois segundo a tradução Jo sentiu desejo de chorar. Devemos ainda salientar o facto de existir na língua portuguesa uma construção paralela à dos exemplos 1 e 3, por exemplo, “não ter sido mais agradável do que” e “ não teve vontade nenhuma de “, respectivamente; e de existir igualmente uma correspondência literal para os exemplos 2 e 4, ou seja, “tudo menos satisfeita” e “pouco conforto”, respectivamente.

Os leitores mais atentos decerto notarão que existe alguma contradição nesta fase da narrativa, pois o contexto permite antecipar o desenrolar dos acontecimentos. No

entanto, apenas o exercício de comparação do texto de partida com o texto de chegada permite, efectivamente, assinalar o erro de tradução como tal.

Os erros de tradução decorrentes de uma má interpretação ou de uma leitura desatenta do texto de partida por parte da tradutora constituem, no meu entender, o tipo de erro mais grave. Na maior parte dos casos, a má interpretação do texto original altera completamente o sentido dos enunciados na tradução e pode igualmente levar a um empobrecimento do texto precisamente pela falta dos efeitos estilísticos ou imagens subjacentes a determinadas proposições.

Vejam os exemplos presentes no excerto seguinte:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | “Girls, girls! <i>have</i> you both got nice pocket handkerchiefs?” | -Meninas! Meninas! Levam ambas lenço? |
| | “Yes, yes, spandy nice, and Meg has cologne on hers,” cried Jo, adding with a laugh as they went on, “I do believe Marmee would ask that if we were all running away from an earthquake.” (p. 25) | -Levamos, pois! E bem lindos. A Meg pôs água-de-colónia no dela – ripostou a Jo, acrescentando, com uma risada:
-Parece que vamos a fugir de um tremor de terra; é por isso que a mamã faz tantas perguntas. (p. 42) |

Torna-se evidente, pela análise dos excertos anteriores, que a tradutora não captou o tom irónico do texto. A última afirmação da personagem Jo é toda ela carregada de um tom irónico e condicional, expresso pela conjunção condicional “if”. Na tradução, porém, temos esta mesma afirmação como algo conclusivo e efectivamente real, como se depreende do uso de uma construção causal assente na relação entre “parece que” e “é por isso”. Além disso, a interpretação da tradutora também é completamente errada, na medida em que, segundo as afirmações presentes no texto original, a mãe se preocuparia com meros detalhes como o lenço mesmo numa situação de pânico e fuga, como se os lenços constituíssem uma obsessão para ela.

Numa outra situação, a tradutora não expressa o carácter das personagens da forma mais acertada. No excerto em que a autora se refere à personagem Amy dizendo “Amy, who was a very literal young lady” (p. 11) é introduzido mais um aspecto da caracterização dessa personagem. Sabendo que Amy era a mais jovem das irmãs, e a obra é clara nessa indicação, tanto através de caracterização directa como indirecta, a tradução correcta de “literal young lady” seria, efectivamente “literal”. O adjectivo “literal” denota a

ingenuidade, simplicidade e a ainda pouca habilidade linguística, da personagem referida. Na tradução efectuada lê-se “a Amy, que era muito positiva” (p. 19). O adjectivo “positiva” não corresponde ao contexto em que é proferido o enunciado, cuja principal intenção é demonstrar como Amy ainda não era capaz de “ler nas entrelinhas” as afirmações e ensinamentos da mãe, por ser ainda demasiado jovem.

A personagem Amy March caracteriza-se ainda por ser uma rapariga mimada, vaidosa e bastante caprichosa. Mais à frente na narrativa, a autora volta a fazer referência à sua personalidade afirmando que:

1 Amy was in a fair way to be spoiled, for everyone petted her, and her small vanities and selfishnesses were growing nicely. (p. 38)

A Amy estava no melhor dos caminhos para se tornar mal-criada: mimavam-na de tal maneira que todas as suas pequenas vaidades e egoísmos encontravam campo belíssimo para crescerem e se desenvolverem. (p. 63)

Na tradução apresentada, existe uma pequena distorção do carácter de Amy, pois o facto de se ser mimado não implica que se seja malcriado. Além disso, não é essa a referência feita pela autora. A existência de uma construção sinonímica no texto de partida pode ter levado a tradutora a procurar alternativas; no entanto, poderia ter-se mantido mais próxima do original pois existem várias possibilidades de tradução como, por exemplo, “A Amy estava no melhor dos caminhos para se tornar mimada pois todos lhe davam demasiada atenção ...”. O restante excerto está correcto e mantém-se dentro da mesma área semântica através dos conceitos “vaidades” e “egoísmos”.

No exemplo seguinte encontra-se outro aspecto de caracterização, desta vez relativo à personagem Meg: “I feel so rich” (p. 80), traduzido por “Estou rica” (p. 124). Na verdade, um dos desejos da personagem era ser rica e poder dispor dos mais variados luxos, mas naquele momento da narrativa ela apenas se “sentia” rica por estar a experimentar um par de luvas novas, tratava-se de um sentimento resultante do momento e não de uma realidade efectiva.

Quando se trata da caracterização de personagens, deve também haver o cuidado de não cair em projecções ou excessos de interpretação provenientes da informação que já se encontra assimilada acerca das mesmas. O retrato das personagens que é transmitido aos leitores através da tradução deve seguir a mesma ordem apresentada pelo texto de

partida de forma a manter a coerência de informação fornecida pela autora, contribuindo para a coesão global do texto e eventuais situações de funcionalidade da retenção de informação, já que, ao traduzir com base nos conhecimentos que já foram adquiridos por si através da leitura e análise do texto original, o tradutor pode reduzir ou até mesmo eliminar factores de suspense presentes na narrativa. Apesar disso, a tradução implica sempre uma informação anterior do tradutor, pelo que é impossível que essa informação não transpareça, mais ou menos invisivelmente, no texto de chegada. Venuti, por exemplo, lembra que quando o tradutor recorre a conhecimentos previamente adquiridos, principalmente a materiais relativos a aspectos culturais do contexto de chegada reunidos através de pesquisa, por exemplo, está claramente a deixar a sua marca no texto de chegada que produz. Embora o principal objectivo da consulta destes materiais seja a reprodução mais adequada do texto de partida, ao longo do processo de tradução eles vão inevitavelmente sobressaindo, como afirma o autor:

[...], the translator consults many different target-language cultural materials, ranging from dictionaries and grammars to texts, discursive strategies, and translations, to values, paradigms, and ideologies, both canonical and marginal. Although intended to reproduce the source-language text, the translator's consultation of these materials inevitably reduces and supplements it, even when source-language materials are also consulted (Venuti: 24).

De acordo com Venuti, todas as fontes de informação ao dispor do tradutor influenciam, de alguma forma, o processo de tradução (e tal não se verifica apenas na procura da solução mais adequada à tradução de um enunciado), resultando numa tradução com marcas do estranho. Porém, o presente trabalho não visa discutir a questão da visibilidade do tradutor, mas sim efectuar a crítica de uma tradução. As referências entretanto mencionadas, paralelamente à crítica, são relevantes na medida em que prestam fundamentação teórica às considerações aqui apresentadas.

Numa outra dimensão, as figuras de estilo e as conjunções constituem, só por si, problemas de tradução. Quando, além disso, se verificam falhas a nível da interpretação, estes recursos passam muitas vezes completamente despercebidos no texto de chegada. No caso do exemplo referido mais atrás - "I do believe Marmee would ask that if we were all running away from an earthquake" -, podemos mesmo referir a questão da

literalidade na tradução pois aqui teria sido, no meu entender, a melhor solução para este problema de tradução. Se a tradutora tivesse optado por algo como “acho que a Mamã faria esta pergunta até se estivéssemos todas a fugir de um tremor de terra” teria conseguido o efeito irónico do texto de partida, utilizando a mesma conjunção condicional e sem deturpar o sentido do enunciado. O conceito de “fidelidade” aproxima-se, assim, e neste caso concreto, do conceito de simplicidade. Se a tradutora tivesse mantido o estilo²² simples e directo da autora, sem “dar demasiadas voltas” ao texto, teria conseguido um resultado bastante mais coerente com o texto de partida. Lembrando o teor da afirmação citada na epígrafe deste trabalho, aqui “a letra não mataria” de forma alguma; porém, temos na tradução um exemplo que demonstra precisamente o contrário.

Na tradução da expressão “Laurie was dropping with sleep” (p. 185) a tradutora optou por se manter demasiado fiel à letra e o resultado foi “o Laurie estava a ‘pingar’ de sono” (p. 283). Houve obviamente lapso na tradução do significado do verbo “drop” que significa, entre outros, “pingar” ou “cair”. “Cair” seria a opção correcta, até porque é a que se utiliza na expressão idiomática correspondente na língua portuguesa – “cair de sono”.

Outro exemplo dos erros de tradução detectados envolve o uso de preposições, mais especificamente a preposição “with”, cuja omissão altera o sentido do seguinte excerto: “...and she did her lessons at home with her father” (p.37) – “... e ela passou a estudar em casa do pai” (p. 60). Este erro é facilmente detectável sem o recurso à comparação com o texto de partida pois a narrativa contém informação suficiente que permite deduzir que a personagem Beth deixara a escola e passara a estudar em casa com o pai. A ideia que a tradutora passa aos leitores ao afirmar que Beth estudava “na casa do pai”

²² Muitas vezes os conceitos de “estilo” e de “registo” usam-se como sinónimos. Embora ambos estejam relacionados com variações na linguagem, o “estilo” diz respeito a variações a nível da formalidade, enquanto o “registo” está relacionado com variações relacionadas com o assunto. Ainda assim, os dois conceitos nunca se dissociam totalmente. De acordo com uma das mais recentes gramáticas da língua portuguesa, revista e actualizada de acordo com o Dicionário Terminológico - Gramática da Língua Portuguesa, da Areal Editores (2009) -, a divisão mais comum é feita entre estilo formal e estilo informal. No entanto, existem vários níveis entre o formal e o informal, e até mesmo a categoria em que se inserem determinados enunciados depende da opinião pessoal. Quanto ao registo, divide-se habitualmente em registo cuidado, corrente, familiar, popular, gíria, calão ou linguagem técnica e científica. Cada um destes níveis é utilizado consoante a adequação do discurso às situações específicas de comunicação.

é a de que os pais viviam separados, o que não corresponde à situação narrativa que os leitores conhecem.

Os problemas de tradução inerentes à flexão dos nomes em género e número revelaram-se igualmente erros sistemáticos nos quais a tradução portuguesa em estudo caiu algumas vezes. O problema do género é mais recorrente e, curiosamente, a tendência geral da tradutora é a de “transformar” o género feminino em masculino. Vejamos três exemplos:

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | (...) and that I've been coddling the fellow as if I'd been his grandmother. (p. 55) | (...) e que eu o tenho estado a criar como um avô. (p. 89) |
| 2 | (...) you've kept close to that starched-up Englishwoman all day, (p. 128) | (...) passou o dia todo ao pé daquele inglês de colarinhos engomados (...) (p. 198) |
| 3 | When Mr. March lost his property in trying to help an unfortunate friend, (p. 35) | Quando a Sr. ^a March perdeu tudo quanto possuía na tentativa de ajudar uma pessoa amiga, (p. 57) |

Nos dois primeiros excertos, o feminino passa a masculino na tradução (“grandmother” – “avô”, “Englishwoman” – “daquele inglês”), enquanto no terceiro exemplo acontece o contrário, o masculino é traduzido por feminino existindo, mais concretamente, a troca de uma personagem masculina por uma personagem feminina.

A tradução do género não comporta um grau de imprecisão elevado em comparação com questões estilísticas ou sintácticas, por exemplo. Os erros na tradução do género ocorrerão portanto devido a uma simples “desatenção”, ou haverá alguma intenção por detrás das opções da tradutora? O facto de acontecerem por “desatenção” da tradutora é, em si, bastante grave, tendo em conta que existe uma outra referência a esta situação logo no primeiro capítulo da obra: “Don't you wish we had the money Papa lost when we were little, Jo?” (p. 4), que foi bem traduzida por “Não vos apetecia ter o dinheiro que o pai perdeu quando éramos pequeninas?” (p. 7). Se estes erros acontecem por uma razão determinada é algo que apenas poderia ser confirmado junto da tradutora; como tal não foi possível, e partindo do princípio que houve alguma motivação para o

desrespeito do género do texto de partida, então essa só poderia ser de ordem histórica, social ou cultural. Deste modo, podemos colocar a hipótese de que possa ter havido da parte da tradutora a preocupação de acentuar na sua tradução determinados aspectos culturais da data de produção da obra original. Um desses aspectos está, efectivamente, relacionado com o papel da mulher nos finais do século XIX e a supremacia do sexo masculino. Nos dois primeiros exemplos a mudança do género feminino para o género masculino pode ser vista como uma forma de dar mais relevância ao homem. Já no último exemplo, o facto de a tradução indicar que foi a Sr.^a March quem perdeu a fortuna e não o seu marido, pode estar relacionado com a circunstância de no final do século XIX as esposas serem culpadas publicamente pelos erros dos maridos. No entanto, a obra contém referências históricas e culturais suficientes que foram bem transpostas pela tradutora para o texto de chegada e não se justifica a intensificação dessas mesmas referências em detrimento do rigor e da coerência.

De qualquer forma, considero necessário ressaltar que as considerações anteriores não constituem, de modo algum, tentativas de justificar os erros de tradução detectados, são simplesmente hipóteses que se baseiam na investigação efectuada e que abrangeu todos os aspectos envolventes da obra em análise, e não apenas a obra em si.

Relativamente à questão do número gramatical, destaco um exemplo retirado de um diálogo entre as personagens Jo e Laurie no qual a rapariga questiona o amigo sobre o facto de conhecer ou não raparigas que lhe poderiam ler contos e entretê-lo. Quando o rapaz afirma que não conhece nenhuma, Jo contrapõe que “You know us” (p. 45) referindo-se a si e às suas irmãs. Na tradução, a ênfase é atribuída exclusivamente à personagem Jo através da tradução “Conhece-me a mim” (p. 74). A 1^a pessoa do plural “us” foi traduzida pela 1^a pessoa do singular “me”, atribuindo um maior destaque e expressão à personagem principal do romance – Jo March.

No entanto, é de salientar o facto de existirem diversos erros de tradução que implicam a 1^a, a 2^a e a 3^a pessoas do singular. Os exemplos que se seguem ilustram a discrepância que se verifica a este nível entre o texto de partida e o texto de chegada:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | (...) but it was very sad, and I cried with them till he turned round all of a sudden, (p. 164) | (...) mas também ficou muito triste e chorou connosco, até que nos voltou as costas de repente, (p. 252) |
|---|---|--|

- | | | |
|---|--|--|
| 2 | (...) but, dear me, what mistakes she made! (p. 176) | (...) mas – Deus meu! – que grande erro cometi! (p. 270) |
| 3 | I wanted to amuse him one night (...) (p. 131) | – Quis-te fazer rir uma noite (...) (p. 202) |
| 4 | What about Jo? (p. 205) | – E tu, Jo? (p. 315) |

Os exemplos anteriores, se analisados tendo em conta o contexto mais amplo dos passos em que se inserem, e não apenas nestas breves citações, permitem verificar que a narrativa se torna confusa e incongruente devido aos erros de tradução nela existentes. A falta de coerência torna-se ainda mais visível nos diálogos. Veja-se a última citação inserida no parágrafo completo, no qual sobressai a referida alteração dos sujeitos da frase:

- | | | |
|---|--|--|
| 1 | “What about Jo? Please say something nice, for she has tried so hard and been so very, very good to me,” said Beth in her father’s ear. (p. 205) | -E tu, Jo? Por favor, diz alguma coisa agradável. Ela trabalhou tanto, tanto, e foi tão boa para mim, tão boa, tão boa – disse a Beth ao ouvido do pai. (p. 315) |
|---|--|--|

Torna-se, assim, visível a divergência entre a primeira oração e a parte final, que é elucidativa quanto ao facto de a personagem Beth se dirigir ao pai questionando-o sobre a irmã, e não directamente à irmã como indica a tradução. Pela simples análise do texto de chegada é obvio que há algo que não faz sentido no exemplo mencionado, pois ficamos com a ideia inicial de que a personagem Beth se dirige a Jo (“E tu, Jo?”), quando no final há uma indicação clara de que, afinal, a personagem fala ao ouvido do pai. Este tipo de erro irá influenciar o processo de leitura e interpretação da obra em termos de fluência e linearidade.

A tradução de nomes próprios deu igualmente origem a alguns desvios na transposição de *Little Women* para a língua portuguesa. Ao longo da tradução, pude detectar situações em que a tradutora ora troca o nome das personagens referidas no texto de partida, ora introduz uma personagem feminina no lugar de uma personagem masculina,

ora tenta aplicar diminutivos e plurais a nomes em inglês seguindo as regras gramaticais da língua portuguesa.

A troca do nome das personagens acontece em duas situações. Na primeira temos três personagens a efectuar exercícios de leitura da obra de Schiller, *Mary Stuart*. O Sr. Brooke incita Meg a praticar leitura na língua alemã com a ajuda de Kate. A personagem Meg tinha já lamentado o facto de ter grande dificuldade com o alemão e afirmado como gostaria de conseguir ler fluentemente. Quando Brooke sugere a leitura de um excerto específico, temos na obra original o enunciado “There was a queer smile about Mr. Brooke’s mouth as he opened at poor Mary’s lament.” (p. 125), traduzido por “Havia um sorriso estranho nos lábios do Sr. Brooke, quando respondeu ao lamento da pobre Meg” (p. 193). A troca do nome das personagens sugere uma má interpretação do excerto, pois a tradutora parece ter ignorado o livro sobre o qual as personagens conversavam e centrou-se apenas nas personagens propriamente ditas. Esta opção parece uma tentativa de aumentar o carácter romântico da relação entre Brooke e Meg, que mais à frente se viria, efectivamente, a concretizar. No entanto, é uma falha de tradução que não se resume apenas ao nome próprio, pois a ideia que a tradução nos dá é completamente diferente da que encontramos no texto de partida. Brooke abriu a obra de Schiller num momento de lamento da personagem principal dessa obra, Mary Stuart, de modo a que Meg praticasse a leitura e não para responder ao seu lamento, pois a isso ele respondeu proporcionando-lhe aquele momento de leitura. Noutra situação da narrativa, e no mesmo capítulo em que se insere a situação descrita atrás, a tradutora troca mais uma vez o nome das personagens: “I haven’t heard Frank laugh so much for ever so long” (p. 127), traduzido por “Há muito tempo que não ouvia o Fred rir tanto” (p. 197).

Porém, a substituição de uma personagem masculina por uma feminina – como no excerto “my Ned is quite wild about her” (p. 86), traduzido por “a minha filha Belle é louca por ela” (p. 184) – já produz efeitos diferentes a nível da sequência do discurso, verificando-se um desajuste e inconsistência relativamente à obra original.

O último exemplo diz respeito ao uso de diminutivos e plurais. As regras de construção de diminutivos de nomes próprios em inglês e em português são, como sabemos, muito diferentes. Na língua portuguesa, em geral, basta adicionar os sufixos diminutivos –inho ou –inha, -zinho ou –zinha, -ito ou –ita, mas a norma não é aplicável a nomes ingleses, como a tradutora faz ao traduzir “Little Beth” (p. 159) por “Bethinha” (p. 246). O

mesmo acontece com a construção do plural, nomeadamente a designação da família March. Quando na obra original é feita referência à família no seu todo, como no exemplo “Other friends told the Marches” (p. 36), a tradutora aplica a mesma designação na versão portuguesa, transpondo o sufixo plural –es directamente da língua inglesa para a portuguesa – “houve quem dissesse que os Marches” (p. 58). O sufixo –es é utilizado em português na formação do plural, porém, no caso de nomes de família e tendo em conta que não é um apelido português, o mais correcto seria traduzir por “a família March” ou por “os March”, sendo que o artigo definido já indica o número plural.

A obra *Little Women* contém várias características passíveis de gerar problemas de tradução específicos do par de culturas, seja pelas referências históricas relativas à Guerra Civil, por exemplo, pelas referências a tradições de determinadas épocas do ano, como o Natal, ou a actividades lúdicas efectuadas pelos jovens americanos no final do século XIX.

Tendo por base os estudos de Gouadec (1989) e de Christiane Nord (1996), Melis e Halbir designam por “erros absolutos” os casos em que se verifica um desrespeito de determinados aspectos culturais e linguísticos presentes no texto de partida: “The absolute error is independent of the specific translation task and involves an unjustified infringement of the cultural or linguistic rules, or of the use of a given language” (Melis e Albir: 281). De um modo geral, a tradutora respeitou estes aspectos e conseguiu retratá-los de forma adequada, tendo em conta a distância temporal que existe entre o momento de produção de ambos os textos. Saliento dois casos, como exemplos opções de tradução em que essa adequação não se verifica e que dizem respeito à tradução de expressões da área gastronómica e da área lúdica. O primeiro caso está relacionado com a tradução do conceito “tea” que na versão portuguesa, “chá”, representa essencialmente uma bebida. Na língua inglesa a palavra chá pode assumir várias vertentes que não apenas a bebida. “Tea” pode eventualmente representar uma refeição ao final do dia ou ainda um prato de carnes frias, quando utilizado na forma composta “beef tea”. Foram precisamente estas duas formas que a tradutora não conseguiu transportar para o texto de chegada tendo, por isso, transmitido uma percepção distinta da do original.

No primeiro caso, a expressão “and lets me have jelly every night at tea its so good for me” (p. 159) foi traduzida por “e deixa-me comer geleia todas as noites o chá é tão

bom” (p. 246). “At tea” representa, obviamente, uma refeição do dia e as dúvidas relativamente a este significado são esclarecidas pelo uso da preposição de tempo “at”. A referência feita pela autora não é ao chá como bebida, daí a tradução correcta de “every night at tea” poder ser, por exemplo, “todas as noites à ceia”, um conceito que vai ao encontro de “tea” representando uma refeição mais ligeira e não se confundindo com o jantar. No entanto, este excerto retirado de uma carta escrita pela personagem Amy March comporta igualmente uma dificuldade de tradução que poderá ter estado, hipoteticamente, na origem do erro efectuado pela tradutora. Uma das características da personagem Amy, salientada mais do que uma vez ao longo da narrativa, é o facto de a pontuação não ser um dos seus fortes a nível da escrita. A falta de pontuação pode gerar alguma ambiguidade e indefinição no discurso, e cabe à tradutora tentar transpor esse aspecto para a sua tradução da forma mais coerente possível sem desrespeitar o sentido. Se no caso referido anteriormente - “every night at tea its so good” - a tradução não captou o sentido correctamente, o mesmo não se pode dizer de um excerto do capítulo X, relativo ao Clube Pickwick, em que se apresenta uma boa tradução de um outro texto redigido por Amy March – no papel de Nathaniel Winkle, um dos membros do Clube - que não tem qualquer pontuação do início ao fim, e que só não é perfeito porque, ainda assim, foi inserida uma vírgula na tradução.

O segundo caso diz respeito à tradução de “and she stalked grimly away to get wine and beef tea” (p. 204) por “e caminhou muito séria em busca de vinho e carnes frias, para serem servidas com o chá” (p. 313). Aqui não temos propriamente um erro, pois a ideia está presente na tradução – “beef tea” corresponde, de facto, a “carnes frias”. O facto de a tradutora ter acrescentado que o vinho e as carnes frias iriam ser servidos com o chá, não havendo qualquer indicação no texto de partida nesse sentido, revela que houve novamente alguma indefinição quanto à tradução do conceito “tea”.

Relativamente à tradução de expressões da área lúdica, são de salientar dois casos: a tradução de “rig-marole” (p. 119) por “ringmarole” (p. 183) e de “croquet” (p. 113) por “jogar o croquet” (p. 174). No caso de “ringmarole”, existe um erro de tradução pois o termo utilizado não existe no vocabulário da língua portuguesa nessa forma. “Rig-marole” é um jogo que consiste na criação de uma história sem nexos, sendo que uma pessoa dá início ao enredo parando a um determinado momento para que outro participante continue como bem entender. Não havendo tradução directa, a tradutora deveria ter recorrido a uma explicação ou à designação de um jogo semelhante que

existe na cultura portuguesa como, por exemplo, “completa a história” ou “palavra puxa palavra”, se bem que este último não é totalmente adequado, embora se aproxime a nível conceptual. No caso do jogo de “croquet”, considero que seria adequada uma elucidação por parte da tradutora, pois, apesar de o conceito em inglês já ter entrado na língua portuguesa, não seria totalmente claro para os leitores mais jovens.

Continuando a análise de conceitos provenientes de sistemas linguísticos diferentes do par de línguas em questão, há que salientar a inclusão de expressões em línguas estrangeiras. Este problema de tradução específico do texto de partida originou, igualmente, algumas discrepâncias a nível do texto de chegada.

Ao longo da obra *Little Women* verificamos a ocorrência de algumas palavras provenientes do alemão e do francês. Tendo em conta o par de línguas envolvido na tradução, em princípio deveria ter sido feita uma transposição directa dessas expressões para o texto de chegada e, eventualmente, se necessário, inserida a tradução das mesmas em nota de rodapé. Porém, a narrativa é clara quanto à proveniência dos autores dessas mesmas expressões e sendo factores “estranhos” num texto redigido em inglês, continuariam a sê-lo também na tradução para a língua portuguesa. Mais ainda, não faz sentido efectuar qualquer tipo de alteração aos mesmos, pois funcionam como factores de caracterização social das personagens e de enriquecimento lexical da obra. No entanto, as expressões alemãs “Ach, mein Gott!” (p. 16) e “Das ist gut!” (p. 16) foram transpostas para a tradução como “Ach! Mein! Got!” (p. 26) e “Das ist gute!” (p. 26), respectivamente. O erro a nível gráfico e da pontuação não se justifica e poderá ser facilmente detectado como tal por leitores com alguns conhecimentos da língua alemã.

No caso do francês, e apesar de ter referido que a tradução deste tipo de expressões deveria ser feita em nota de rodapé, considero que foi efectuada uma boa tradução, tendo ainda em conta as dificuldades levantadas pelo registo de língua utilizado. As intervenções da personagem Amy caracterizam-se por algumas erros, quer a nível escrito, quer a nível oral, que por vezes têm até contornos de dislexia. Se já é difícil traduzir correctamente esse tipo de linguagem inserido na língua de trabalho, mais complexo se torna quando a mesma situação se aplica a expressões em línguas estrangeiras. É o caso da expressão francesa “comme il faut” que, num texto redigido por Amy assume a forma “commy la fo” (p. 97). A solução apresentada no texto português – “comilfô” (p. 149) –, claramente uma tradução de índole fonética, parece-me uma boa opção, pois mantém o registo do texto de partida e é fiel ao efeito

pretendido pela autora. Além de manter o tom cómico do texto, constitui também uma forma de manutenção da coerência temática ao salientar uma das principais características da personagem referida.

Um erro de tradução recorrente ao longo de *Mulherezinhas* está relacionado com a tradução de léxico da área vocabular dos afectos e da área vocabular da temperatura, nomeadamente expressões que recorrem ao uso das palavras “warm” e “heartily”, e a forma como estas se cruzam ao longo da narrativa. Este tipo de erro está directamente relacionado com problemas de tradução específicos do par de línguas, neste caso concreto com todas as possibilidades de tradução que um determinado conceito oferece em termos de significado. Nos casos em que um conceito é mais claro, a tradução portuguesa apresenta soluções rebuscadas e contextualmente divergentes; quando um conceito exige um maior rigor de análise, verifica-se ter havido recurso à tradução mais lata do mesmo, acabando por prejudicar o sentido dos enunciados. Por outras palavras, quando a tarefa de tradução é mais simples, parece haver uma tendência para complicar; quando a tarefa de tradução é mais exigente, parece não ter havido a devida atenção - o que acaba por resultar numa tradução errada. Vejamos os exemplos que se seguem:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | “She means <i>vampire</i> , not seaweed, but it doesn’t matter; it’s too warm to be particular about one’s part of speech”, murmured Jo. (p. 102) | – Queres talvez dizer “vampiro” e não “papiro”, que cresce no Egipto, mas não tem importância; é muito expressivo, em qualquer dos casos, e não vale a pena ligar ao significado – murmurou a Jo. (p. 157) |
| 2 | “I won’t waste no time a-cryin’, but git your things ready right away, mum”, she said heartily, as she wiped her face on her apron. (p. 148) | – Não vou perder tempo a chorar, mas vamos arranjar, num instante, as suas coisas, minha senhora - disse ela com o coração nas mãos; ao mesmo tempo que limpava as lágrimas ao avental. (p. 228) |
| 3 | “(…) we should all be very sorry to have any harm happen to you”, said Meg heartily. (p. 126) | (…) e até nós todas ficaríamos tristes, se lhe acontecesse alguma coisa de mau – disse a Meg, com calor. (p. 195) |

O primeiro excerto é, na minha opinião, todo ele inconsistente mas, atentando apenas na tradução de “too warm” por “muito expressivo” podemos afirmar que a tradução seguiu o caminho mais difícil ao desviar-se da primeira acepção de “warm”, que está relacionada com a área vocabular de temperatura. Desde o início do capítulo em que se insere este trecho que vem sendo feita referência à localização temporal da narrativa: a acção decorre nos primeiros dias de Junho, está mais calor do que o habitual e uma das personagens prepara limonada para se refrescarem. Dado que todo o texto vai ao encontro desta interpretação, a tradução correcta seria, por exemplo, “está demasiado calor para analisar em pormenor o discurso de alguém”. Seria a interpretação mais simples, mais directa e aquela que melhor se adequa ao contexto do texto de partida.

No segundo exemplo, a tradutora revela algum exagero na forma como interpreta “she said heartily”. A tradução “com o coração nas mãos” transmite a ideia de aflição e de uma gravidade ainda maior do que aquela descrita pela autora. No meu entender, “heartily” deveria ser traduzido por “de uma forma sincera”, “branda” ou “meiga”, reflectindo o cuidado e preocupação da personagem da criada pela situação da Sr.^a March.

O terceiro exemplo constitui um erro evidente de tradução. A opção de tradução seria totalmente adequada ao primeiro caso pois, aí sim, a referência feita era efectivamente à temperatura. Neste caso, há uma preocupação por parte da personagem Meg relativamente ao bem-estar do Sr. Brooke, sendo que o significado de “heartily” se aproxima ao do exemplo anterior. Meg falava “com sinceridade” ou, eventualmente, “de uma forma terna” tendo em conta que o seu sentimento por Brooke era mais do que uma simples amizade.

A tradução de preposições, particularmente preposições de lugar, também não foi totalmente conseguida em certos momentos do texto. Não sendo um dos tipos de erro mais graves, não deixa contudo de influenciar a interpretação do texto, na medida em que altera a forma como se desenrola a acção no texto de chegada e, conseqüentemente, a imagem que os leitores constroem dos eventos narrados. O exemplo mais evidente deste tipo de erro encontra-se no seguinte trecho: “how Laurie ran up and down to bring in the gifts” (p. 202), que, na tradução, se lê “Como o Laurie entrou e saiu mil vezes para lhe levar os presentes!” (p. 310). A tradutora pode perfeitamente ter sido influenciada pela preposição “in” que acompanha o verbo “bring”. No entanto,

enquanto verbo preposicional não assume o significado literal de “trazer para dentro”, sendo utilizado principalmente para transmitir que algo produz um determinado efeito. De qualquer forma, o movimento de “correr escada acima, escada abaixo” (uma das possibilidades de tradução da expressão “ran up and down”) não é sequer referido no texto de chegada, ficando os leitores com a percepção de que Laurie simplesmente entrou e saiu de casa “mil vezes” – facto que também não está presente no texto original. De certa forma, existe uma alteração da dinâmica da narrativa no processo de tradução.

Além dos recursos habituais e do trabalho individual de pesquisa, por vezes um tradutor dispõe ainda de outras ferramentas que podem facilitar a tarefa de tradução, por exemplo, traduções noutras línguas já publicadas da mesma obra com que vai trabalhar. Este tipo de condicionante extra-textual pode, no entanto, dar origem a erros decorrentes do processo de tradução, levando o tradutor a quebrar a corrente de coerência do produto final desse processo.²³ É possível que tal tenha acontecido no caso da tradução portuguesa analisada o longo do presente trabalho, até porque a obra *Little Women* foi desde muito cedo traduzida para diversas línguas devido ao enorme sucesso que alcançou. Dada a existência de algumas marcas do espanhol e do português do Brasil, é possível que a tradutora tenha tido acesso a traduções para estas línguas e que tenha recorrido às mesmas em situações que se lhe apresentassem mais complexas ou indefinidas.

A tradução de “bits of sewing” (p. 109) por “composturas” (p. 168) parece ter sido influenciado pelo espanhol. Embora o termo “composturas” exista na língua portuguesa como sinónimo de “arranjos”, as designações mais comuns quando se trata de roupa, são efectivamente “fazer arranjos” ou “costurar”. “Composturas” é uma designação mais frequente na língua espanhola.

No caso do português do Brasil, as influências são mais facilmente detectáveis, nomeadamente em dois casos: na tradução de “bus” (p. 140) por “ónibus” (p. 217) e de “cup of coffee” (p. 156) por “chícara de café” (p. 240).

²³ A existência de traduções indirectas, normalmente mediadas por versões já traduzidas do original, verifica-se em diversos sistemas linguísticos. No caso da língua portuguesa, são de salientar as primeiras traduções portuguesas de literatura russa que eram habitualmente traduzidas por intermédio da sua versão francesa e não a partir do original russo.

As expressões mencionadas anteriormente não são completamente desconhecidas para o leitor comum - poderão sê-lo eventualmente para os leitores mais jovens, que são os principais destinatários da obra *Mulherezinhas* -, todavia dão origem a discrepâncias no texto de chegada por não se enquadrarem de forma tão perfeita na realidade linguística do texto produzido pela tradutora. Podemos eventualmente colocar a hipótese de estas referências constituírem anacronismos, termos mais usuais na língua portuguesa durante o século XIX. De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora)²⁴, o conceito “ónibus” está identificado como sendo uma designação proveniente do brasileiro para “veículo automóvel para transporte colectivo, autocarro”. Existe ainda uma entrada mais antiquada do termo, mas com significado de “diligência”. O conceito “chícara” é referenciado neste mesmo dicionário, mas com uma grafia diferente - “xícara”. Ainda que a hipótese anterior estivesse correcta, não se verifica ao longo de todo o texto uma preocupação geral em utilizar vocabulário da época.

A maioria dos exemplos referidos atrás aborda erros de tradução que, de certo modo, derivam de diferentes problemas ou dificuldades de tradução. Tal facto não reduz a gravidade de alguns desses erros, nem serve de atenuante para a existência dos mesmos. A partir do momento em que um determinado enunciado é identificado pelo tradutor como “problema de tradução”, deve necessariamente ser analisado de forma mais atenta e rigorosa pelo tradutor de forma a não efectuar erros de tradução.

Contudo, existem outros erros ao longo da obra que poderemos designar de erros aleatórios, segundo a proposta de classificação apresentada por Melis e Halbir (Melis e Halbir: 281). Os erros aleatórios representam erros de carácter isolado, ou seja, não decorrem de problemas de tradução em particular e que não acontecem de forma sistemática. Para uma melhor definição de erros aleatórios, Melis e Halbir remetem para a distinção feita por Spilka (1984) entre “error” and “mistake”. Esta distinção é igualmente salientada por Isabelle Collombat no artigo “La didactique de l’erreur dans l’apprentissage de la traduction”²⁵, numa perspectiva pedagógica da tradução:

La faute, qui peut être due à un élément contingent (négligence passagère, distraction, fatigue, etc.), est considérée comme relevant de la responsabilité de

²⁴ Costa, J. Almeida e Melo, A. Sampaio. Dicionário da Língua Portuguesa, 5ª ed., Porto: Porto Editora.

²⁵ Collombat, Isabelle. “La didactique de l’erreur dans l’apprentissage de la traduction”, in *The Journal of Specialised Translation*, nº 12, 2009, p. 37-54.

l'apprenant, qui aurait dû l'éviter. L'enseignant l'évalue *a posteriori* pour la sanctionner. [...] L'erreur, quant à elle, revêt un caractère systématique et récurrent : elle est un 'symptôme' de la manière dont l'apprenant affronte un type d'obstacle donné. L'enseignant lui applique un traitement *a priori* pour la prévenir, traitement basé sur le relevé et l'explication des erreurs antérieures de même nature (Collombat: p. 44-45).

Como podemos ver no excerto transcrito, os erros aleatórios resultam de situações de negligência momentânea, distração ou cansaço, contrariamente aos erros sistemáticos, que resultam de uma abordagem errada e sistemática de um problema de tradução. Usando a mesma dicotomia de Spilka, podemos designar os erros aleatórios como “lapsos” e os erros sistemáticos como “erros de tradução”.

Alguns exemplos de erro aleatórios encontram-se, por exemplo, na tradução de “being summerlike” (p. 49) por “como em plena primavera” (p. 79) em que há um engano relativamente à estação do ano referida; de “with eyes like these” (p. 57) por “com uns filhos iguais a estes” (p. 92) em que a autora refere os olhos dos filhos; de “Beth is fussing over her piano” (p. 69) por “Beth está entretida com as bonecas” (p. 108) no qual a tradutora menciona as bonecas em vez do piano, sendo que ambos eram ocupação habitual da personagem Beth; de “in her most maternal way” (p. 135) por “num tom cheio de naturalidade” (p. 209) em que há confusão entre dois termos com alguma semelhança fonética a nível do ritmo e da rima – “maternal” e “natural”; de “I felt bad” (p. 158) por “eu senti-me má” (p. 244) em que o erro está relacionado com a tradução de “bad” como adjetivo, e de “má” em vez de advérbio “mal”; de “her cats to you” (p. 182) por “a ti o canário” (p. 280) em que se confundem, mais uma vez, duas das companhias habituais de Beth, neste caso os animais de estimação; ou de “a great roll of new music” (p. 201) por “um rolo de músicas novas” (p. 309) em que o erro está relacionado com a tradução literal de “roll” por “rolo” quando o correcto seria “rol de músicas”.

Todos os “lapsos” mencionados atrás parecem resultar de distrações ou falta de atenção por parte da tradutora, pois aparecem ao longo da tradução de forma aleatória sem que haja qualquer recorrência sistemática dos mesmos na tradução.

Importa ainda referir no âmbito deste capítulo algumas das melhores opções de tradução que se destacaram ao longo da análise de *Mulherezinhas*. O capítulo X constitui, no meu entender, um dos capítulos mais bem traduzidos, principalmente por ser o capítulo em que se encontra uma maior variedade de tipologias textuais que se vão encadear ao longo do discurso. A tradução portuguesa retrata de forma muito eficaz a variação entre narrativa, poesia, notícia e anúncio mostrando grande fluência na forma como cada tipo de texto vai sendo introduzido na narrativa e na forma como se faz a transição entre cada discurso.

A tradução do género poético deve ser igualmente destacada pela forma notável como os poemas foram transpostos da língua inglesa para a língua portuguesa, tendo em conta as dificuldades que acarreta a tradução de poesia.

Por fim, destaco um passo que me parece corresponder de forma bastante adequada às características essenciais da obra, nomeadamente a sua função predominantemente expressiva. O excerto que se segue faz parte do capítulo XI, “Vivências”, no qual as irmãs March decidem experimentar passar um dia inteiro sem efectuar as tarefas domésticas habituais, dedicam-se apenas a actividades de lazer ou simplesmente a descansar. Ao final do dia, chegam à conclusão, juntamente com a mãe, de que essa não teria sido a opção correcta, nem aquela que mais contribuiu para o bem-estar de todos:

1 Then let me advise you to take up your little burdens again, for though they seem heavy sometimes, they are good for us, and lighten as we learn to carry them. Work is wholesome and there is plenty for everyone; it keeps us from ennui and mischief, is good for health and spirits, and gives us a sense of power and independence better than money or fashion. (p. 110-111)

Deixem-me então que vos dê um conselho: peguem de novo nos vossos fardos, aliás não são muito pesados; parecem-no às vezes, mas são bons para nós e vão-se tornando mais leves à medida que nos vamos habituando a eles. O trabalho é uma coisa salutar, e há muito, mesmo muito, aqui dentro de casa. Mantém-nos afastados do aborrecimento sem motivo, bem como de fazermos disparates; é bom para a saúde do corpo e do espírito, dá-nos o sentido do poder e da independência, muito mais do que o dinheiro ou a moda nos poderiam dar. (p. 170)

A função expressiva da linguagem presente no excerto anterior é visível pelo uso da 1ª pessoa, através da voz da mãe que se dirige às filhas tentando chamar a atenção para a lição retirada das suas experiências. O recurso à adjetivação é outra das características marcantes da linguagem expressiva, bem como o uso de repetições que, neste caso, é reforçado na tradução quando a expressão do original “there is plenty” é traduzida por “há muito, mesmo muito”.

4. Critérios de Avaliação

De acordo com uma perspectiva mais conservadora e tradicional, a produção de um texto traduzido assenta habitualmente em três pressupostos: tem de ser um bom texto (escrito em bom português, neste caso concreto), tem de ser bem traduzido (adequado ao original) e não deve parecer uma tradução. Uma má tradução representa uma falha num destes três aspectos: falha na qualidade do texto, falha na tradução ou na transparência da mesma.

Uma tradução é, antes de mais, um texto e, por esse motivo, deve necessariamente ser analisado como tal. Porém, deve uma tradução estar em bom português, ser necessariamente fluente, mesmo naqueles casos em que o original não o é assim tanto ou quando o estilo de determinado texto se afasta deliberadamente do convencional? De facto, tanto a pergunta como a resposta são difíceis e nem sempre se chega a um consenso.

Em primeiro lugar, devemos interrogar-nos sobre o que é, ou pode ser considerada, a "tradução". Mais ainda, como é que devemos avaliar uma tradução? Que modelo de avaliação será o mais indicado? Como já afirmámos, não podemos simplesmente percorrer um texto à procura de erros avulsos para depois afirmar que a tradução é má apenas porque nela detectámos uma série de erros isolados. Fala-se frequentemente em "fidelidade ao original". Será este um critério aceitável para efectuar a avaliação de uma tradução? Por um lado, deparamo-nos com o problema do significado – ou significados – do conceito de fidelidade, tão discutido ao longo de toda a história da tradução e dos Estudos de Tradução. Por outro lado, será que o texto original é sempre relevante em todos os seus aspectos? No contexto funcionalista de um determinado objectivo de tradução, o conteúdo do original pode ter primazia em relação à forma, ou vice-versa. Podemos ainda considerar que a fidelidade ao original que, afinal, numa perspectiva pós-estruturalista, nem se sabe bem o que é, nem sempre é um critério de avaliação de uma tradução. Também aqui, a finalidade da tradução pode ser mais importante (cf. nota 16).

Ao longo do presente trabalho, assumiremos que a tradução será “fiel” ao original na medida em que apresenta a solução de tradução mais adequada à sua função no contexto da língua de chegada.

No Capítulo 2 foram já enunciadas algumas das possíveis directrizes no que diz respeito aos critérios básicos da crítica de tradução. De acordo com Katharina Reiss, a presença do texto original é sempre necessária uma vez que não é possível avaliar de forma consciente ou eficaz uma tradução sem efectuar um constante exercício de comparação com o seu original. Relativamente à discussão da “fidelidade” de uma tradução, esta pode ser avaliada contanto que se apliquem padrões adequados à função da tradução ou às possíveis finalidades da mesma junto dos leitores a que se destina.

Quanto ao facto de não parecer uma tradução, há igualmente várias questões que se levantam. Quais são as marcas desse “aspecto” de tradução? Eventualmente as marcas sintácticas ou marcas de índole cultural, por exemplo? Lawrence Venuti (1995) insurgem-se contra a excessiva “domesticação” da literatura estrangeira nos Estados Unidos por via de uma tradução “invisível”.

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target language reader. This difference can never be entirely removed, of course, but it necessarily suffers a reduction and exclusion of possibilities – and an exorbitant gain of other possibilities specific to the translating language. Whatever difference the translation conveys is now imprinted by the target language culture, assimilated to its positions of intelligibility, its canons and taboos, its codes and ideologies.²⁶

Venuti gostaria de ver nas traduções mais traços do “estranho” ou de elementos estrangeiros que fizessem o leitor anglo-americano contactar com diferenças culturais. O autor considera que a “foreignizing translation”, sendo uma estratégia que visa aproximar o público-alvo do texto original, é mais relevante do que a “domesticating translation”²⁷ pois assegura a existência da diferença ao apresentar elementos estranhos

²⁶ Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*, Routledge, 1995, p. 18.

²⁷ Os conceitos de “Foreignizing translation” e de “domesticating translation”, recorrentes nas considerações de Lawrence Venuti, foram já brevemente referidos na nota 2 (cf. p. 7). O primeiro diz respeito à tradução que deixa transparecer o factor estranho da língua de partida, ou seja, aplica-se a todas as traduções que indicam claramente as diferenças linguísticas e culturais do texto ao quebrar os códigos culturais dominantes na língua de chegada. O segundo abrange as traduções nas quais se verifica a substituição das diferenças linguísticas e culturais do texto de partida por um texto que é compreensível e fluente para o leitor do texto de chegada. A principal referência de Venuti foi, sem dúvida, Friedrich

aos leitores da tradução. Neste caso, falamos obviamente de tradução literária. Em muitos outros tipos de tradução, o problema é completamente diferente - um manual de instruções de uma máquina, por exemplo, em que a linguagem é específica e, à partida, assenta maioritariamente num sistema de correspondências lexicais directas.

Enquanto o debate acerca destes aspectos continua, é necessário que os tradutores reflectam, cada vez mais, sobre o seu trabalho. Como defende Venuti, os tradutores devem desenvolver uma auto-consciência teórica e cultural sobre o lugar e função do seu trabalho.

Este poderá ser um bom ponto de partida e, certamente, haverá menos "más traduções". A crítica de tradução constitui uma das possibilidades de desenvolvimento e melhoramento das capacidades do tradutor, através da avaliação cuidada e fundamentada de uma tradução já existente ou da constante auto-avaliação crítica do seu próprio trabalho.

Nicole Martinez Melis e Amparo Hurtado Albir identificam três áreas distintas de avaliação de traduções: a avaliação de tradução publicada, a avaliação da prática de tradução (profissional) e a avaliação do ensino da tradução (Melis e Albir: 273-275).

A primeira área abrange fundamentalmente textos literários (poesia, romance, ensaio, etc.) e textos sagrados, ou seja, as áreas às quais, segundo as autoras, a avaliação de tradução tradicionalmente se confina. O processo de avaliação de traduções publicadas pode aplicar-se a uma tradução apenas ou à comparação de várias traduções de uma mesma obra. A avaliação da prática de tradução está relacionada com a avaliação de um tradutor por motivos profissionais, isto é, quando este se candidata a um determinado posto ou quando se avalia o seu desempenho em termos de custo-eficácia. Neste caso,

Schleiermacher, pela sua perspectiva da tradução, que favorece o método de que a tradução traz sempre algum aspecto de outro tempo ou de outra cultura, criando estranhamento no leitor. Nesta perspectiva, o tradutor deve minimizar as alterações ao texto original, aproximando o leitor do autor. Schleiermacher considera ainda que a língua de chegada deve ser explorada ao máximo mesmo que se torne estranha, pois o "estranho" deve ser sentido pelos leitores da tradução. Embora fosse adepto desta perspectiva de tradução, na obra *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813), Schleiermacher formulou uma visão dicotómica da tradução, iniciada por Goethe, segundo a qual o leitor se mantém na sua esfera linguística havendo dois caminhos possíveis: o que descrevemos, em que o tradutor leva o leitor ao autor levando-o a compreender a linguagem original que lhe é estranha; ou o sentido inverso, em que o tradutor leva a obra até ao leitor por uma via mais assimilatória, como que adaptando a obra original ao contexto da língua de chegada.

trata-se principalmente de textos técnicos de áreas tão diversas como a da economia, do direito, das ciências ou ainda a área comercial.

O intuito do presente trabalho é a crítica de uma tradução publicada, mais especificamente um romance. O objectivo deste tipo de avaliação passa pelo debate dos seus méritos e deméritos e, quando assim se justificar, por propor até algumas soluções ou apresentar sugestões pessoais. Quanto à função da avaliação, esta é sumativa, uma vez que irei apresentar as conclusões da minha avaliação, os conhecimentos adquiridos através de tal processo, determinar se os objectivos da tradução foram ou não alcançados e elaborar um comentário final.

Assim, ao longo desta dissertação farei a análise crítica e avaliativa de uma tradução portuguesa de *Little Women*, efectuada por Maria José Navarro de Oliveira (1977), tentando seguir ou identificar e analisar os procedimentos da tradutora, de modo a procurar perceber as suas opções de tradução, e efectuando os comentários necessários acerca das mesmas.

Mas como é que se avalia uma tradução? Melis e Albir distinguem três formas fundamentais de avaliar, consoante o grau de sofisticação e a objectividade dos critérios de avaliação: avaliação intuitiva, avaliação parcial e avaliação fundamentada (Melis e Albir: 283). A avaliação intuitiva é subjectiva, pois não segue quaisquer critérios explícitos, baseando-se apenas em impressões. A avaliação parcial não atenta em todos os factores envolventes da tradução. Por fim, a avaliação fundamentada constitui, segundo as autoras, uma avaliação objectiva feita através de escalas elaboradas tendo em conta critérios de avaliação objectivos que permitem definir e atribuir um determinado valor ao tipo de erro detectado. Este tipo de avaliação é a mais apropriada mas é também a mais morosa pelo tempo de trabalho e de aplicação que a tarefa implica.

Uma vez que as duas primeiras formas de avaliação são mais comuns nas áreas pedagógica e profissional, a avaliação fundamentada é aquela em que melhor se enquadra o presente trabalho. Assim, efectuarei uma avaliação com base em critérios específicos que passarei a enumerar de seguida.

Melis e Albir consideram que na avaliação de tradução se deve fazer uso de critérios de avaliação que permitam definir o tipo de erros encontrados, estabelecer a gravidade do erro com base em critérios funcionalistas, ter em conta também as boas soluções encontradas pelo tradutor e adoptar uma visão flexível que permita efectuar avaliações

parciais. De certa forma, esta linha de pensamento aproxima-se da de Katharina Reiss, na medida em que também privilegia o uso de critérios adequados à função da tradução, a procura de fundamentação para as falhas detectadas, a sinalização dos aspectos positivos da tradução e, principalmente, uma visão flexível que permite avaliações parciais, que resultam das diversas condicionantes subjectivas da crítica de tradução.

De acordo com Jamal Al-Qinai,

The assessment of a translated text seeks to measure the degree of efficiency of the text with regard to the syntactic, semantic and pragmatic function of ST within the cultural frame and expressive potentials of both source language and target language (Al-Qinai: 499).

De modo a aferir o grau de eficácia do texto, tendo em conta a função sintáctica, semântica e pragmática do texto de partida, enquadrado nas potencialidades culturais e expressivas, quer da língua de partida, quer da língua de chegada, os critérios de avaliação que se encontram na base da análise que efectuei da tradução portuguesa de *Little Women*, são os apresentados por Jamal Al-Qinai no artigo “Translation Quality Assessment: Strategies, Parametres and Procedures”. Os sete parâmetros apresentados por Al-Qinai representam o essencial do que já havia sido proposto por autores como Newmark, Hatim and Mason, Steiner e House. Além disso, vão também ao encontro dos critérios de avaliação propostos por Reiss e por Melis e Albir, embora a esquematização dos mesmos seja distinta.

Por reunirem o que de mais importante foi referido até este momento no contexto do presente trabalho, os parâmetros de avaliação da qualidade de uma tradução que irei analisar mais detalhadamente ao longo das secções que se seguem são:

- a tipologia textual
- a correspondência formal
- a coerência temática
- a coesão
- a equivalência pragmática (objectivo, contexto sócio-cultural)
- as propriedades lexicais (registo)
- a equivalência sintáctica/gramatical.

A menos que sejam motivadas por variações a nível linguístico ou pragmático, apenas violações mínimas dos parâmetros mencionados anteriormente são permissíveis em traduções sujeitas a avaliação. No entanto, e uma vez que todas as línguas são distintas, quer na forma quer no sentido, o melhor que se pode esperar ao avaliar uma tradução é que esta seja adequada tendo em conta a sua função junto dos leitores.

No artigo referido, Al-Qinai testa a viabilidade dos parâmetros de avaliação enunciados através da análise textual de um texto apelativo, nomeadamente um anúncio publicitário. No capítulo 2, referente à crítica de tradução, e tendo em conta as considerações de Katharina Reiss, saliento a necessidade do estabelecimento de critérios objectivos de avaliação de traduções, tendo em conta que cada tipo de texto “exige” diferentes padrões de análise de acordo com as suas características específicas. Uma vez que um dos princípios de base da crítica de tradução consiste na identificação do tipo de texto que vai ser avaliado, de forma a efectuar uma avaliação adequada às respectivas características específicas, não considero que o facto de aplicar os mesmos critérios usados por Al-Qinai na avaliação da tradução de um anúncio publicitário a um romance, como é o caso da tradução em análise no presente trabalho, seja invalidante dos objectivos a que me proponho. Pelo contrário, considero que deste modo estarei a contribuir, de certa forma, para a validação de um possível enquadramento global da crítica de tradução aplicável a todos os tipos de traduções e, conseqüentemente, a todos os tipos de textos, contanto que se tenha em consideração, sempre e acima de tudo, as características específicas do texto que está a ser avaliado.

Vejamos em detalhe cada um dos parâmetros seleccionados para avaliação e de que forma eles se articulam com o texto que pretendo testar.

4.1 Tipologia Textual

Segundo Al-Qinai, ao avaliar a tipologia textual deve dar-se atenção a diversos aspectos como a estrutura narrativa e linguística do texto de partida e do texto de chegada, a função do texto original e da tradução (seja ela didáctica, informativa, instrutiva, persuasiva, evocativa, etc.) e abordar ainda o conteúdo de ambos os textos.

No romance analisado no presente trabalho é predominante, naturalmente, o género narrativo. Existe um encadeamento a nível do discurso que nos é transmitido pela narradora através da narrativa, de descrições, diálogos e monólogos. *Mulherezinhas* tem

uma função essencialmente expressiva, na medida em que o narrador vai demonstrando a sua atitude relativamente aos acontecimentos que se sucedem num determinado intervalo temporal. Em termos de enredo, Louisa May Alcott apresenta-nos a história de quatro irmãs, as suas experiências e evolução individual, num período marcado pela Guerra Civil Norte-Americana.

Além do texto narrativo, a obra *Mulherzinhas* engloba ainda outras tipologias textuais que, apesar da sua representação minoritária, não deixam de ser relevantes para o desenvolvimento do tema explorado e, sobretudo, para a análise das soluções de tradução.

O género lírico é o segundo mais representado na obra *Mulherzinhas*, seja através de cânticos, de poemas dedicados às personagens, de quadras comemorativas ou das peças representadas pelas quatro irmãs March. É maioritariamente expresso através de poemas, que conferem à linguagem da obra uma maior diversidade e riqueza fonéticas, morfológicas e sintácticas.

As cartas são outro dos tipos de textos presentes na obra. O género epistolar encontra-se na obra *Mulherzinhas* com alguma frequência, uma vez que é o meio utilizado pelas personagens para comunicarem com o pai, que se encontra na guerra, ou com a mãe, quando esta o vai auxiliar devido ao seu estado de saúde. É também frequente a troca de cartas entre a família March e os seus vizinhos Laurence como forma de agradecimento ou simples agrado.

É possível encontrar ainda pequenos textos de carácter jornalístico, publicitário e jurídico. Os dois primeiros no âmbito do Clube Pickwick, através das criações apresentadas pelas protagonistas; o terceiro num texto redigido por Amy March que apresenta o formato de um testamento.

Uma forma de avaliar a tradução relevante para o presente trabalho, tendo em conta o critério “tipologia textual”, será através da análise da função da linguagem característica de cada um dos diferentes tipos de textos presentes na obra original, verificando de que modo as diferentes funções da linguagem se adequam aos diferentes tipos de textos na tradução.

No que diz respeito ao texto narrativo, a tipologia dominante ao longo da obra, espera-se que a tradução apresente, tal como o original, uma linguagem expressiva, em que é possível detectar a presença do narrador no “desvendar” dos acontecimentos e da perspectiva narrativa face ao conteúdo das informações transmitidas. De um modo

geral, considero que a tradução portuguesa é satisfatória neste aspecto. O excerto seguinte, retirado do capítulo inicial, é um bom exemplo:

1 As young readers like to know “how people look”, we will take this moment to give them a little sketch of the four sisters, who sat knitting away in the twilight, while the December snow fell quietly without, and the fire crackled cheerfully within. (p. 5)

Em virtude de as nossas jovens leitoras, de uma forma geral, gostarem de saber «como são as pessoas», aproveitamos a oportunidade para lhes descrever, em traços largos, as quatro irmãs que se encontravam a fazer malha na luz bruxuleante da lareira, enquanto, na rua, a neve de Dezembro caía sem ruído e, dentro da casa, o lume crepitava alegremente. (p. 9)

Podemos, claramente, detectar a presença do narrador (“we”, “as nossas leitoras”) e seguir o desenrolar da acção narrada como se estivéssemos no espaço onde esta decorre, graças à imagem que nos é dada pela descrição clara e pormenorizada.

No entanto, nos capítulos finais parece haver uma certa quebra no ritmo e na fluência da linguagem usada pela tradutora. Esta quebra está relacionada principalmente com o registo utilizado, com inconsistências, e também com o facto de haver partes do texto original que foram omitidas na tradução.

Estes aspectos serão alvo de referência mais detalhada nas secções que se seguem. Porém, podemos já verificar como os critérios de avaliação se relacionam entre si até na forma como “problemas” a nível de um dos critérios seleccionados exercem influência sobre outros e, conseqüentemente, sobre a avaliação global da tradução.

Como já referimos, o género lírico é o segundo mais representativo ao longo da obra. A natureza do texto poético constitui, desde logo, a principal dificuldade de tradução inerente a este género. Frequentemente considerado uma forma de arte, o texto poético apresenta problemas de tradução específicos da linguagem que o caracteriza e, por isso, o tradutor tem necessariamente que atender a uma série de características que não estão presentes noutros tipos de textos, tal como a fundamental importância dos aspectos formais.

A possibilidade ou impossibilidade da tradução de poesia foi já largamente debatida resultando nas mais variadas conclusões. Uma das afirmações mais actuais acerca desta

questão pertence a Erin Moure: “Languages aren’t equivalent. The register even of the word “I” and “je” is so different. You think of these things as equivalent on a practical basis, from day to day... but day-to-day language is not as precise as the use of language in poetry.”²⁸ Ao afirmar que as línguas não são equivalentes, Moure realça o facto de alguns conceitos tão triviais como “I” e “je” poderem assumir registos completamente distintos quando usados em poesia. A sua diferença fonética é um bom exemplo dessa diferença, relevante certamente quando se considera a tradução do texto poético. A linguagem utilizada no dia-a-dia torna-se mais específica - ou mais aberta - num texto poético, podendo adquirir uma variedade de sentidos, que não corresponderão necessariamente ao seu uso noutras tipologias discursivas.

Considerando ainda que não é possível traduzir uma língua sem afectar sempre, de alguma forma, o seu significado, voltamos à eterna questão de se será possível, de facto, traduzir um texto poético. A “intraduzibilidade” da poesia assenta, pois, na tese de que há sempre algo que se perde durante o acto de tradução. Robert Frost afirma efectivamente que “Poetry is what gets lost in translation”. É legítimo questionar o quê, ou quem, é que se perde ao traduzir poesia? E não haverá também algo que se ganha? Será que a tradução de poesia é sempre intransitiva? A afirmação de Robert Frost poderia se interpretada de uma outra forma, como Ylva Mazetti sugere no artigo “Poetry is what gets lost in translation” (2005)²⁹: a poesia reforça tudo aquilo que não se consegue exprimir através da experiência visual.

Desta forma, a dualidade da função do tradutor de poesia torna-se mais evidente atendendo à necessidade de reproduzir o original para depois o recriar na tradução. Uma vez que deve estar atento às predisposições formais do texto poético original, como sejam o ritmo, a rima, os jogos de palavras, os recursos estilísticos ou o contexto, o tradutor é simultaneamente leitor, em primeiro lugar, e autor, numa segunda fase, isto é, durante o processo de tradução.

²⁸ Adams, James. “The impossibility of translating poetry”, in: *Globe and Mail*, 2008. www.redstarcafe.wordpress.com, consultado em 11-02-10.

²⁹ Mazetti, Ylva. “Poetry is what gets lost in translation”, nº 9, 2005. www.SQUIDproject.net, consultado em 13-02-10.

Alguns dos factores condicionantes da tradução de poesia exigem um maior esforço na obtenção de um nível linguístico adequado à transposição do poema para a língua de chegada de forma a assegurar que o mesmo cumprirá a sua função enquanto poema.

Ao traduzir poesia deparamo-nos frequentemente com uma pluralidade de sentidos, com invenção vocabular e com variações rítmicas e rimáticas que tornam necessária a identificação de estruturas linguísticas que abarquem tanto sentidos denotativos, como conotativos, e que estabeleçam a estrutura global do poema.

Ao longo do processo de leitura, o tradutor pode, por vezes, criar a sua própria estrutura poética redefinindo prioridades e ênfases e alterando a tradução de acordo com a sua própria experiência de leitura. Desta forma, e apesar de a mensagem transmitida ser equivalente à do poema original, em termos formais o poema poderá sofrer algumas modificações, por exemplo:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | Hither, hither, from thy home,
Airy sprite, I bid thee come! (p. 18) | Espírito etéreo, escuta a minha chamada:
Vem! Oh! Vem até nós, desce da tua morada!
(p. 30) |
|---|---|---|

Apesar de a tradutora ter tido em consideração o esquema rimático original, assente em rima emparelhada, atribuiu maior ênfase ao segundo verso, que na tradução portuguesa surge como verso inicial do poema. Por sua vez, o ritmo do poema na tradução é completamente diferente do ritmo do poema original – os versos são mais longos e o ritmo irregular.

Uma vez que no texto poético as palavras podem compreender os mais variados valores semânticos, o objectivo não passa necessariamente por encontrar o equivalente correcto, mas aquele que, respondendo também aos constrangimentos formais, melhor transmite a pluralidade de sentidos potencializada no poema original. O tradutor deve assimilar o poema original para o poder reproduzir de uma forma tão adequada quanto recreativa, nunca descurando a sua identidade estético-literária.

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | We all are here in perfect health,
None gone from our small band;
Again we see each well-known face,
And press each friendly hand. (p. 95) | Estamos todos de boa saúdinha,
Ninguém falta à reunião,
Revemos faces familiares
E aos amigos apertamos a mão. (p. 147) |
|---|---|--|

Na estrofe citada é possível identificar alguns dos recursos que permitem ao tradutor recriar, evitando o apego à literalidade, seja omitindo advérbios pela introdução de verbos prefixados (“again we see” – “revemos”), criando substantivos a partir de adjetivos que qualificam outros substantivos (“press each friendly hand” – “aos amigos apertamos a mão”) ou através do uso de diminutivos que, de certa forma, permitem uma maior aproximação ao contexto da língua de chegada (“in perfect health” – “de boa saudinha”). Apesar do exercício de adaptação efectuado pela tradutora, o esquema rimático original – ABCB – mantém-se.

O tradutor é, até certo ponto, autor do novo texto poético. Sendo intermediário entre dois sistemas linguísticos e culturais distintos, e para que a tradução não se resuma a um encadeamento despreocupado de palavras e parco em significado, é necessário que haja uma interacção que explore todas as possibilidades que o texto permite em termos formais e semânticos.

Outra das condicionantes da tradução de poesia reside, para além das diferenças fonéticas, na existência de diferenças a nível lexical e sintáctico entre a língua de partida e a língua de chegada. Quando se traduz do inglês para uma língua latina, a extensão da tradução é frequentemente superior à do texto de partida. Este aspecto torna-se mais relevante na tradução de poesia pelas especificidades que este tipo de texto apresenta em termos formais, como sejam, a rima e o ritmo:

1	Her stealthy paws thread the very hall	Suas patas furtivas pisam a mesma sala
	Where Snowball used to play,	Onde ela brincava todo o dia.
	But she only spits at the dogs our pet	Esta apenas cospe aos cães
	So gallantly drove away. (p. 98)	Que a nossa amiga
		Punha em fuga com grande valentia. (p. 150)

Neste caso, o esquema rimático do poema em inglês não foi completamente transposto para a tradução devido à existência de mais um verso em português. Ou seja, de um esquema ABCB passou-se para um esquema ABCDB. A segunda oração em português foi alongada, uma vez que no inglês o determinante “that” pode ser perfeitamente omitido sem prejuízo da construção sintáctica – “But she only spits at the dogs [that] our pet / So gallantly drove away”. No caso do português, tal já não acontece e a

presença do “que” funciona como elemento estruturador da própria frase – “Esta apenas cospe aos cães / Que a nossa amiga / Punha em fuga com grande valentia”.

No entanto, a extensão do poema na língua de chegada pode, por vezes, ser o resultado da própria interpretação feita pelo tradutor. Vejamos o exemplo da seguinte estrofe:

1	Hither I come,	Aqui estou!
	From my airy home,	Venho do meu lar,
	Afar in the silver moon.	lá longe, na Lua branca e fria;
	Take the magic spell,	toma este filtro encantado,
	And use it well,	mas tem cuidado!
	Or its power will vanish soon! (p.	Aplica-o depressa, senão...
	18)	perde a magia. (p. 31)

A segunda estrofe do poema em inglês é composta por seis versos seguindo um esquema rimático AABCCB de rima emparelhada e interpolada. Por sua vez, a tradução para português apresenta sete versos num esquema ABCDDEC de versos brancos e ocorrência de rima interpolada e emparelhada. O quinto verso da tradução – “mas tem cuidado!” – não existe no original em inglês espelhando, assim, a interpretação feita pela tradutora que demonstra como, de facto, ela foi capaz de recriar o tom premonitório transmitido pelo original, enriquecendo a sua própria tradução e reforçando o carácter recomendatório dos dois últimos versos. A opção de tradução apresentada confere igualmente ênfase à palavra “magia” que aparece no final do poema e que, apesar de afastada, é reforçada pela rima.

Por outro lado, ao analisar outro dos poemas da tradução que serve de base ao presente trabalho, verificamos que a extensão da tradução pode assumir um carácter desproporcionado relativamente ao poema na língua de partida. A última estrofe do poema “Canção dos ensaboados”, composta por seis versos, é reproduzida na tradução em oito versos, divididos em dois blocos de dois e seis versos, respectivamente:

1	I am glad a task to me is given,	Estou contente por ter uma tarefa,
	To labor at day by day;	Passar o dia-a-dia a labutar.
	For it brings me health and strength and hope,	
	And I cheerfully learn to say,-	Traz-me saúde e força e esperança,
	“Head, you may think, Heart, you may feel,	E alegremente poder, enfim, gritar:

But, Hand, you shall work always!” (p. 159)

Coração tens liberdade de sentir!
Cabeça, tens liberdade de pensar!
Mãos minhas, despachai-vos!
Numa alegria infinita de criança.
(p. 245)

Ainda que a tradutora tenha tido a preocupação de manter uma estrofe de seis versos, o facto de introduzir dois versos em destaque dá origem a uma organização formal distinta do poema na língua de partida. O paralelismo horizontal que se verifica no quinto verso do poema original, deu lugar a um paralelismo vertical no quinto e no sexto versos da tradução. Verifica-se igualmente uma interrupção do paralelismo horizontal relativamente ao terceiro elemento, que não é articulado de forma adversativa na tradução, sendo que a conjunção “but” é completamente omitida. É ainda de salientar a quebra da corrente descendente, semelhante à constituição do corpo humano, inerente ao original – Head / Heart / Hand, convertida em Coração / Cabeça / Mãos na tradução para português. Uma análise mais profunda deixa transparecer uma inversão do modo de agir, isto é, o pensamento racional e objectivo (Head) destacado no poema original é relegado para segundo plano na tradução que dá primazia ao pensamento irracional e ao sentimento (Heart). Novamente, a tradutora acrescentou um verso – “Numa alegria infinita de criança” – ao poema, intensificando a imagem alegre e jovial de meninas incansáveis que caracteriza as quatro personagens essenciais da obra – as irmãs March. Poder-se-á então afirmar que, no que diz respeito à tradução de poesia, para se manter a forma é inevitável que haja uma perda a nível do conteúdo? Julgando pelos exemplos da tradução sobre a qual se debruça o presente trabalho, podemos afirmar que, apesar de ser efectivamente difícil equilibrar as duas vertentes na tradução, não tem necessariamente que ser assim. No poema “Ode de Aniversário” a tradutora manteve o número de versos por estrofe e o esquema métrico presente no original. O mesmo acontece no poema “Lamento”, no qual a estrutura original é transposta para a tradução de forma precisa, à excepção das duas últimas estrofes. Em ambos os poemas, foi possível respeitar a forma original, transmitindo com precisão e coerência suficientes o sentido global. Mesmo nas duas últimas estrofes de “Lamento”, nas quais a estrutura original não foi tida em conta como até aí havia acontecido, o conteúdo semântico do poema manteve-se suficientemente equivalente na tradução.

Por outro lado, o primeiro poema presente na obra *Mulherezinhas* demonstra inclusivamente que foi quando a tradutora se afastou da forma do original que se verificou algum distanciamento a nível do conteúdo, ou seja, enquanto na primeira estrofe a tradutora se manteve fiel à forma do original e transmitiu adequadamente o sentido da mesma, na segunda estrofe houve uma quebra da construção coordenada copulativa e disjuntiva dos versos em inglês – “Take the magic spell, / And use it well / Or its power will vanish soon” -, que deu lugar a um tipo de construção coordenada adversativa, mas igualmente disjuntiva, na tradução portuguesa – “toma esta filtro encantado, / mas tem cuidado! / Aplica-o depressa, senão... / perde a magia”. De uma ideia inicial de adição (and), passamos para uma ideia de oposição de significado (mas), sendo que a ideia de alternativa se manteve (or / senão). Porém, e como referido anteriormente, este afastamento não é imediatamente negativo, na medida em que revela o exercício de interpretação efectuado pela tradutora que, assim, enriqueceu o poema reforçando, como já referimos, o traço admonitório dos versos finais e evidenciando a natureza mágica e misteriosa do texto em questão. Ainda neste mesmo poema, destaco a tradução de “magic spell” que, não considero ter sido totalmente conseguida, pois “feitiço”, por exemplo, seria a opção mais coerente. “Filtro” já aparecera na primeira estrofe mas, neste caso, a atenção vira-se para o conteúdo e não para o filtro em si. “Canção dos ensaboados” é, na minha opinião, o poema que mais se distancia do original, quer em termos formais, quer a nível de conteúdo. O esquema rimático mantém-se apenas na primeira estrofe e há dois versos que são colocados em destaque. Em termos estilísticos é igualmente visível uma maior recriação por parte da tradutora, que chega a estabelecer comparações inexistentes no poema original. Veja-se um exemplo retirado da segunda estrofe:

1	And let water and air by their magic make Ourselves as pure as they; (p. 158)	Coradas ao sol e ao ar por magias calmas, Desinfectados nós, como roupa em nossa cama; (p. 245)
---	--	---

A autora estabelece uma comparação com a pureza da água e do ar, sendo que não há qualquer alusão à roupa da cama. O teor fantástico transmitido pelo facto de aqueles dois elementos da natureza – a água e o ar – serem capazes de produzir magia sobre as raparigas perde-se na tradução pelo uso de um termo pertencente a um outro registo

lexical, menos adequado ao âmbito semântico do original, como “desinfectados”. Por sua vez, o último verso da tradução, atrás citado, aparenta ter sido projectado pela própria tradutora, já que no poema original não é referida essa “alegria infinita de criança” a título de conclusão.

Se considerarmos que, em geral, o objectivo de uma tradução consiste em produzir no seu leitor os mesmos efeitos produzidos no leitor do original e se tivermos em conta todas as recriações possíveis dentro do intervalo temporal entre o original e a tradução podemos, eventualmente, concluir que o tradutor acaba tanto por revelar como por esconder a criação original. João Almeida Flor chega mesmo a comparar o tradutor ao poeta fingidor de Fernando Pessoa:

Tal como o poeta, o tradutor será, então, um fingidor por excelência uma vez que lhe compete praticar um complexo jogo de revelação e ocultação, que tende a simular a forma de um conteúdo, ou seja, a escrever o texto que o autor original teria escrito, por hipótese, se o seu veículo de expressão fosse a língua de chegada.³⁰

Como referimos, Robert Frost afirma que “Poetry is what is lost in translation”. Por sua vez, Joseph Brodsky afirma que “Poetry is what is gained in translation”. Já Octávio Paz considera que “Poetry is what gets transformed”. Seja qual for o ponto de vista, há sempre algo de intangível em poesia; algo que se torna perceptível apenas através de um acto de interpretação contínuo e frequente. As dificuldades de tradução do texto poético tanto provêm das palavras em si, como objectos materiais, como da pluralidade de significados que podem assumir, ainda que estes dois âmbitos não possam ser afastados um do outro. Se nos abstrairmos quer de um, quer de outro aspecto, ainda assim teremos poesia. Porque a poesia não é apenas o texto em si, mas sim todo um conjunto de sensações, imagens e significados potenciados por ele, o objecto de uma boa tradução torna-se, então, esse lado intangível do texto poético. O que nos deixa com a mais irónica das conclusões e que é sugerida por Stephen Mitchell quando afirma que “with great poetry, the freest translation is sometimes the most faithful”.

³⁰ Pires, Maria João. “Possibilidades e condicionantes da tradução de poesia: O Caso de Baudelaire e Poe”, 2001. www.ler.lettras.up.pt, consultado em 12/06/09.

Dada a complexidade do texto poético, o tradutor merece e necessita de uma maior e mais ampla liberdade de tradução, devendo fazer uso de todos os meios ao seu dispor, sejam eles semânticos, sintáticos ou estilísticos, contanto que com isso enriqueça o seu trabalho e transmita da forma mais adequada o poema original.

O género epistolar, representado pelas cartas trocadas entre algumas das personagens de *Mulherezinhas*, constitui o terceiro tipo de texto mais representativo ao longo da obra. A maioria das cartas existentes é trocada entre as quatro irmãs March e a sua mãe. Todas elas apresentam uma linguagem expressiva e, por vezes, emotiva, marcas evidentes da 1ª pessoa, interjeições, frases de tipo exclamativo e muita adjectivação. Todos estes aspectos são transpostos para a tradução, de forma quase adequada. Veja-se o exemplo seguinte:

1 MY PRECIOUS MARMEE,
Three cheers for dear Father!
Brooke was a trump to telegraph
right off, and let us know the
minute he was better. I rushed up
garret when the letter came, and
tried to thank God for being so
good to us; but I could only cry,
and say, "I am glad! I am glad!"
Didn't that do as well as a regular
prayer? For I felt a great many in
my heart. (p. 157)

Minha preciosa mãezinha:
Três vivas ao querido velhinho, que é o meu
querido papá! O Brooke foi «bestial» em
telegrafar logo que chegaram, a dar-nos
notícias das suas melhoras, mal ele as sentiu.
Deitei logo a correr para o sótão a dar graças
a Deus, quando a carta chegou, por ele ter
sido tão nosso amigo. A única coisa que era
capaz de fazer era chorar e dizer: «Estou tão
contente! Estou tão contente!» isto não
poderá servir de oração? Eu sei que o dizia
com todo o meu coração. (p. 243)

Apesar de se verificarem algumas inconsistências a nível do sentido de alguns aspectos referidos no original como, por exemplo, o óbvio exagero na forma como o pai é mencionado logo na primeira frase exclamativa, as marcas da linguagem que caracteriza este tipo de texto estão presentes na tradução. A linguagem utilizada exprime claramente a função pretendida transmitindo, assim, aos leitores do texto de chegada a emoção da autora da carta.

Há outras cartas na obra, cujo emissor não são as irmãs March. Gostaria ainda de referir duas delas, uma escrita por Hannah, a governanta da família March, e outra escrita por

Laurie, sob o nome de Colonel Teddy. É importante referir estas duas cartas precisamente pelo tipo de linguagem que nelas é usado, que difere claramente das outras cartas presentes na obra. A primeira destaca-se pelo facto de a sua tradução não ser tão bem conseguida, enquanto na segunda a tradução é muito bem conseguida.

Segue-se um excerto da carta escrita pela personagem Hannah e dirigida à Sr.^a March:

1	DEAR MIS MARCH, I jes drop a line to say we git on fust rate. The girls is clever and fly round right smart. Miss Meg is going to make a proper good housekeeper; she hes the liking for it, and gits the hang of things surprising quick. (p. 160)	Minha querida senhora Meto aqui duas linhas para dizer à senhora que vamos passando todos bem de saúde graças a Deus. As meninas são muito espertas e dão as voltas da casa muito ladinas. A Menina Meg está-se fazendo uma verdadeira dona da casa, ela tem gosto e apanha como as coisas se fazem com uma rapidez que até faz aflição. (p. 247)
---	--	---

O breve excerto acima transcrito revela alguns problemas de expressão por parte da personagem da governanta pela forma como comete erros constantes de escrita, parecendo que escreve tal como fala. Na minha opinião, os erros ortográficos, que decorrem sobretudo da tentativa de transcrever o discurso oral, poderiam ter sido mantidos na tradução, pois eles constituem um aspecto de caracterização daquela personagem, ou ainda, são a “marca pessoal” que a distingue das restantes e que faz com que a sua carta sobressaia de entre as outras. Em vez de manter os erros, a tradutora optou por usar uma linguagem de sabor popular, menos cuidada e mais informal, também com traços de registo oral. Por esse motivo, a tradução da carta de Hannah estabelece a diferença que se verifica no texto original a nível da linguagem.

A carta de Laurie, dirigida igualmente à Sr.^a March, revela uma mistura de linguagem específica da área militar e de um estilo sintético e factual, semelhante ao de um relatório informativo:

1	HEAD NURSE OF WARD NO. 2, All serene on the Rappahannock, troops in fine condition, commissary department well conducted, the	Ex. ^{ma} Sr. ^a Enfermeira–Chefe da Enfermaria n.º 2 Tudo calmo em Rappahannock, tropas em óptimas condições, departamento em
---	--	---

Home Guard under Colonel Teddy always on duty, Commander in Chief General Laurence reviews the army daily, Quartermaster Mullet keeps order in camp, and Major Lion does picket duty at night. (p. 160)

comissão bem orientado, a guarda de Estado sob as ordens do coronel Teddy sempre a postos, o comandante-chefe general Laurence passa diariamente revista às tropas, o quartel-mestre Mullet mantém a ordem no acampamento, e o major Lion faz o piquete da noite. (p. 248)

Tal como na carta anterior, a personagem de Laurie também sobressai pela linguagem peculiar que utiliza. Laurie vai relatando ao longo da carta o dia-a-dia das irmãs March, através de um discurso claro, directo e bastante objectivo, complementado por um vocabulário específico da área militar, como se a casa das irmãs, na ausência da mãe, fosse um quartel-general pelo qual ele se responsabilizava, na qualidade de coronel.

A linguagem precisa e exacta, característica de um relatório, caracteriza-se pelo uso da 3ª pessoa, pela pouca adjectivação e também por frases declarativas, simples e claras. Tanto o texto em inglês como a tradução portuguesa revelam bem estas características: toda a carta é redigida na 3ª pessoa em ambos os textos (até o próprio emissor da carta faz referência a si próprio na 3ª pessoa); os adjectivos são muito poucos; as frases são todas elas declarativas.

Neste caso, considero a tradução muito adequada na forma como transpõe para a tradução as especificidades da linguagem e na forma como contornou as dificuldades de tradução que se lhe apresentaram.

Além dos três tipos de texto referidos até agora, *Mulherzinhas* conta ainda com algumas ocorrências mais breves aos textos jornalístico, publicitário e legal.

A linguagem do texto jornalístico, e respectiva função, foram já descritas anteriormente a propósito das cartas trocadas entre as personagens do romance. Veja-se agora se a tradução é igualmente apropriada num exemplo claro de discurso jornalístico, pertencente ao capítulo X da obra, que é totalmente dedicado ao Pickwick Club – um grupo literário formado pelas irmãs March no âmbito do qual elas redigiam os mais variados textos, entre eles notícias, que são apresentados durante as reuniões do clube:

1 On Friday last, we were startled by

Na passada sexta-feira fomos surpreendidos

a violent shock in our basement, followed by cries of distress. On rushing in a body to the cellar, we discovered our beloved President prostrate upon the floor, having tripped and fallen while getting wood for domestic purposes. (p. 97)

por um choque violento na cave do nosso prédio seguido de gritos por socorro. Ao acorrermos em massa para o referido local, encontrámos o nosso estimado presidente prostrado por terra, havia tropeçado e caído ao transportar lenha para fins domésticos. (p. 149)

Podemos verificar que o texto constitui basicamente uma descrição do incidente em que o autor da peça enuncia uma sucessão de factos, de forma clara, cumprindo bem a função de informar. A tradução portuguesa é bastante fluente, na medida em que, ao ler o texto, ficamos com a sensação de estarmos, efectivamente, na presença de uma peça jornalística.

A linguagem utilizada com uma função apelativa centra-se no receptor ou destinatário da mensagem, tendo como principal objectivo persuadi-lo, aconselhá-lo ou levá-lo à acção. Um dos exemplos de linguagem apelativa em *Little Women* é apresentado igualmente no âmbito de uma sessão do clube Pickwick, em que uma das personagens anuncia a realização de uma reunião, apelando à presença de todos os membros:

1 The Dustpan Society will meet on Wednesday next, and parade in the upper story of the Club House. All members to appear in uniform and shoulder their brooms at nine precisely. (p. 98)

A Sociedade da Pá do Lixo reúne na próxima quarta-feira e formará em parada no último andar da sede do nosso clube. Todos os membros deverão comparecer, envergando os seus uniformes e com as vassouras ao ombro, às nove horas precisas. (p. 150)

Neste caso, estamos perante um anúncio que dá a conhecer uma reunião, da hora e do local onde esta terá lugar e do *dress code* exigido. O uso da 2ª pessoa gramatical constitui uma das características do texto publicitário, porém, neste caso tal não se verifica uma vez que não é feita publicidade a nenhum tipo de producto, mas sim a uma reunião à qual todos os membros devem comparecer com uma indumentária específica, como se verifica pelo uso do imperativo, outra das características deste tipo de texto.

Na tradução temos igualmente uma mensagem simples, directa e clara quanto ao seu destinatário. A tradutora conseguiu mais uma vez verter para o texto de chegada o carácter apelativo da mensagem.

O último tipo de texto presente na obra, que será abordado novamente na secção 4.6 (cf. p. 109-110), dedicada às propriedades lexicais, apresenta o formato de um documento legal, mais propriamente, de um testamento. Este texto é redigido pela mais nova das irmãs March, Amy. Apesar da evidente semelhança formal, não constitui um documento com valor, efectivamente, legal. Segue-se um excerto do referido testamento:

1	I, Amy Curtis March, being in my sane mind, go give and bequeethe all my earthly property – viz. to wit: - namely: To my father, my best pictures, sketches, maps and works of art, including frames. Also my \$100 dollars, to do what he likes with. (p. 181)	Eu, Amy Curtis March, encontrando-me no pleno uso das minhas faculdades, lego todos os meus bens da seguinte forma e às seguintes pessoas: ao meu pai, os meus melhores quadros, esboços e mapas, bem como as obras de arte incluindo as molduras. Lego-lhe também os meus 100 dólares, para fazer deles o que quiser. (p. 278)
---	---	---

Pela análise do exemplo anterior, verifica-se que a tradução mantém os traços característicos da fórmula técnica da linguagem jurídica presente nos testamentos, nomeadamente o uso da 1ª pessoa, expressões fixas que fazem parte da norma de redacção de testamentos (“encontrando-me no pleno uso das minhas faculdades”, “lego todos os meus bens”), bem como o paralelismo que se verifica ao longo do texto através da repetição da mesma estrutura frásica. No entanto, a última frase do original destaca-se das anteriores pelo tom mais informal, “denunciando” claramente que não se trata de um testamento propriamente dito. A tradução desta última oração é adequada na forma como transmite essa mesma ideia.

4.2 Correspondência Formal

Por correspondência formal, Al-Qinai entende a forma como a tradução reproduz elementos como a extensão do texto e a sua divisão em parágrafos, os títulos ou outras partes que se encontrem em destaque, citações, entre outros.

Nesta análise procurei exemplos de factores que, no texto original, poderão constituir aspectos a ter em conta ao ser avaliada a correspondência formal entre o texto de partida e o texto de chegada, atendendo a categorias como a existência ou não de frases incompletas ou não estruturadas, sequências a nível de tema/rema, alternâncias entre tipos de frases, linguagem informal e figurativa, deícticos, entre outros.³¹

Em termos de extensão textual, a tradução portuguesa analisada no presente trabalho é claramente mais extensa do que a obra original – a obra em inglês tem 217 páginas, enquanto a tradução tem 333 páginas. Ainda que a formatação, nomeadamente o tamanho da letra, seja diferente, a média de linhas por página e de caracteres por linha é praticamente a mesma. Esta discrepância numérica deve-se, principalmente, ao facto de, por norma, se ganhar mais texto ao traduzir de inglês para português³² e também, no caso específico desta tradução, ao facto de, em determinados momentos, não ser seguida a divisão em parágrafos do texto original, bem como o número de frases existentes por parágrafo. Uma vez que a extensão do presente trabalho não me permite apresentar uma avaliação do volume total da obra (e dado que não é este o aspecto central da minha análise, mas apenas um dos critérios parciais escolhidos para efectuar a avaliação), selecionei aleatoriamente um capítulo da obra traduzida – Capítulo IV: Trabalhos e Canseiras -, que analisei detalhadamente em termos da questão de correspondência formal.

Uma das diferenças mais evidentes reside no facto de na obra original um capítulo nunca ter início na mesma página em que termina o capítulo anterior. Na tradução, os vários capítulos sucedem-se de forma contínua, havendo apenas a indicação do número e do título de cada um.

³¹ Convém lembrar sempre que, na tradução, os elementos não podem ser usados, analisados ou traduzidos de forma isolada. Desta forma, não é relevante, só por si, verificar a reprodução, simples ou não, destes elementos no texto de chegada. Ao longo do presente trabalho, o contexto dos elementos analisados é sistematicamente tido em conta, quer a nível geral, do romance como um todo, quer a nível mais particular, tendo em conta cada situação narrativa específica.

³² O facto de que ao traduzir da língua inglesa para a língua portuguesa se ganha em volume de texto é uma conclusão geral aceite e devidamente comprovada pela prática de tradução a todos os níveis, principalmente no que diz respeito à tradução literária. No entanto, há factores independentes das óbvias diferenças sintácticas entre línguas que também contribuem para a discrepância existente entre o volume do texto original e o volume da tradução, como sejam o facto de o tradutor não seguir a organização estrutural do texto de partida.

No que diz respeito à identificação dos capítulos da obra, verifica-se igualmente uma discrepância relativamente ao aspecto gráfico.³³ Na obra original é utilizada a numeração árabe, enquanto na tradução se optou pela numeração romana; no texto de partida apenas “Chapter” se encontra em maiúsculas, já no texto de chegada o título é igualmente grafado neste formato. Veja-se o exemplo do capítulo analisado:

1	<i>CHAPTER 4</i>	<i>CAPÍTULO IV</i>
	Burdens (p. 33)	<i>TRABALHOS E CANSEIRAS</i> (p. 52)

Podemos verificar ainda que no texto de partida o número do capítulo se encontra em itálico e no texto de chegada o itálico aplica-se antes ao título.

A disposição gráfica dos títulos dos capítulos, como se pode ver no exemplo citado, constitui um exemplo claro da expansão do texto de chegada relativamente ao texto de partida, aspecto salientado de imediato no âmbito do presente critério de avaliação.

Passando ao corpo do capítulo, a divisão em parágrafos do original também não é seguida na tradução havendo, em alguns casos, um “corte” a nível de coesão interna. Veja-se o exemplo seguinte:

1	“Cuddle your cats and get over your headache, Bethy. Goodbye, Marmee. We are a set of rascals this morning, but we’ll come home regular angels. Now then, Meg!” And Jo tramped away, feeling that the pilgrims were not setting out as they ought to do. (p. 34)	- Amima os teus gatinhos bem amimados, Bethy, e manda-me embora essa dor de cabeça. Adeus, mamã! Mas que cambada de carrejonas em que nos transformámos esta manhã! Ah!, mas à noite voltamos para casa uns anjinhos! Avia-te, Meg! E a Jo saiu, batendo com os pés; sentia, no entanto, que os peregrinos não estavam a iniciar a sua marcha como deviam. (p. 55)
---	---	---

Vimos então que um parágrafo no texto de partida passou a dois no texto de chegada. O “corte” mencionado anteriormente é feito precisamente antes da conjunção coordenada

³³ Convém, no entanto, salientar que não foi possível aferir qual a edição do texto de partida utilizada pela tradutora ao efectuar a tradução em análise. Desta forma, é possível que a versão seguida pela tradutora seja diferente daquela que seleccionei para o presente trabalho, ficando igualmente em aberto a possibilidade da existência de um mesmo texto de partida com estruturas formais distintas.

copulativa “e”. Sendo uma conjunção coordenada, tem a função de ligar orações da mesma natureza; e, enquanto copulativa, indica a existência de uma determinada sequência. De facto, todo o parágrafo exprime uma sucessão temporal de acções que estão encadeadas entre si - daí não parecer correcta a divisão efectuada pela tradutora. Ainda neste mesmo parágrafo, encontramos outro exemplo semelhante quando é descrito o nariz de Amy March. O parágrafo 33 do texto de partida foi dividido em dois parágrafos no texto de chegada:

1	<p>(...) and Amy insisted that the fall had ruined her nose forever. It was not big nor red, like poor “Petrea’s”, (p. 38)</p>	<p>(...) e a Amy insistia que esse incidente lhe havia estragado o nariz para sempre. Não era nem grande nem vermelho, como o da pobre Petrea, (p. 62)</p>
---	--	--

Todo o parágrafo se debruça sobre a descrição do nariz da mais nova das irmãs March, revelando como ela se sentia desgostosa com o seu formato. No texto de chegada, a descrição é interrompida pela inserção de mais um parágrafo. Mais uma vez, tal divisão não era necessária, uma vez que não houve qualquer alteração a nível temático.

A tabela 1, em anexo, apresenta de forma detalhada as correspondências formais entre os primeiros 40 parágrafos deste mesmo capítulo 4. À semelhança do exemplo apresentado por Jamal Al-Qinai no artigo supra-mencionado, elaborei uma tabela da qual consta o número de frases existentes em cada parágrafo, quer no texto de partida, quer no texto de chegada (cf. Al-Qinai: 503). Na análise da tabela podemos verificar que, na maior parte dos parágrafos do texto de chegada, é mantido o mesmo número de frases dos parágrafos correspondentes no texto de partida; porém, em cerca de metade dos casos, as frases contêm várias orações separadas por ponto e vírgula. Por exemplo:

1	<p>“Well, we can’t have it, so don’t let us grumble but shoulder our bundles and trudge along as cheerfully as Marmee does. I’m sure Aunt March is a regular Old Man of the Sea to me, but I suppose when I’ve learned to carry her without complaining, she will</p>	<p>- Nós é que não podemos levar semelhante vida; por isso, o melhor é não resmungar, mas antes pormos aos ombros o nosso pesado fardo e continuarmos a nossa caminhada, com tanta alegria como a da mamã. Sei perfeitamente que a tia March é um verdadeiro monstro marinho para mim, mas também estou convencida de que, se</p>
---	---	---

tumble off, or get so light that I
shan't mind her.” (p. 33)

conseguir aprender a aturá-la sem me queixar,
esse terrível fardo cairá ao chão ou ficará tão
leve que nem darei por ele. (p. 53)

Constatamos também que se verifica um aumento das frases no texto de chegada em um terço das frases dos parágrafos referidos; enquanto o inverso, ou seja, uma redução do número de frases no texto de chegada relativamente ao texto de partida, acontece apenas por duas vezes.

Esta contagem foi efectuada tendo em atenção a divisão de parágrafos no texto de partida de modo a haver uma correspondência em termos de conteúdo; daí serem assinalados na tabela os casos em que um capítulo do texto de partida é dividido no texto de chegada (1+1+1).

Ao longo deste capítulo é possível detectar um outro factor de correspondência formal no que diz respeito às marcas de discurso directo. Sempre que a narradora utiliza o discurso directo no texto de partida – assinalado através de aspas –, a tradutora fá-lo igualmente no texto de chegada através do uso do travessão, dos dois pontos ou da mudança de linha, ou seja, segue as regras gramaticais da língua portuguesa. Porém, a dada altura do capítulo 4 tal não se verifica e, em vez de termos seis parágrafos, como no texto de partida, no texto de chegada temos apenas um, que condensa toda essa informação sem sequer assinalar o discurso directo, ou seja, em vez da correcta transferência das aspas (EN) para o travessão (PT), temos as falas das personagens assinaladas igualmente com aspas. No entanto, esta incongruência não é exclusiva deste capítulo; poderia eventualmente ser apenas um lapso, mas o facto é que é uma falha recorrente noutros capítulos da obra. A obra inicia-se com discurso directo, que na tradução é efectivamente assinalado como tal através do travessão – o que nos leva a crer que essa regra será seguida ao longo de toda a obra – mas, à medida que vamos detectando as inconsistências, a tradução deixa de ser harmoniosa, revelando falta de coerência nos aspectos em discussão.

Um outro aspecto que deve ser salientado em termos formais diz respeito ao facto de, a partir do capítulo 8 da tradução, se verificar, com alguma frequência, uma supressão de determinadas orações e até mesmo de parágrafos inteiros constantes do texto de partida.

O caso mais evidente é o do final do capítulo VIII, em que ocorre uma conversa entre Mrs. March e a sua filha Jo, reproduzida em discurso directo: na obra original, no final da conversa entre mãe e filha, a autora introduz um parágrafo no qual descreve a reacção de Jo e o efeito produzido nela pela conversa terna e sábios conselhos dados por Mrs. March. Na tradução, este parágrafo é totalmente omitido, verificando-se a transição imediata para outro parágrafo, mais curto, que apenas faz uma breve referência a Amy e Jo. Tendo em conta o conteúdo de todo o parágrafo e a situação comunicativa existente naquele momento específico da narrativa, o parágrafo omitido na tradução é de extrema importância para a manutenção da coerência temática presente no texto de partida. O mesmo se verifica ainda nos capítulos XII, XX e XXI mas, nestes casos, são omitidas apenas algumas frases de alguns parágrafos. No entanto, as omissões em falta representam situações de discurso directo e a sua omissão na tradução contribui para a perda de vivacidade das personagens e retira alguma força e autenticidade à narrativa.

Segue-se um exemplo simples de um passo pertencente ao capítulo XV:

- | | |
|--|---|
| 1 Meg sighed, and turned to the frostbitten garden again; Jo groaned and leaned both elbows on the table in a despondent attitude, but Amy spat away energetically, and Beth, who sat at the window, said, smiling, (p. 146) | A Meg soltou um suspiro e voltou de novo os olhos para o jardim, queimado da geada; a Jo gemeu e pousou ambos os cotovelos sobre a mesa, numa atitude de desânimo; a Beth, que estava sentada junto da outra janela, disse, num sorriso: (p. 226) |
|--|---|

Neste excerto, a narradora faz uma breve descrição das quatro irmãs no momento anterior à recepção do telegrama a informar sobre o estado de saúde do pai. Na tradução, a irmã mais nova é completamente omitida pela tradutora e não é sequer alvo de qualquer referência. No texto de partida, as quatro irmãs são colocadas ao mesmo nível em termos de relevância para o contexto desse momento da narrativa, enquanto na tradução uma delas está ausente.

No que diz respeito à alternância entre tipos de frases, a tradutora revela-se consistente ao longo de todo o texto, apresentando uma tradução adequada das mesmas. Destaco apenas duas situações, a título de exemplo, em que tal não se verificou:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | “Bless the child! She’s gone and put ‘Mother’ on them instead of ‘M. March’. How funny!” cried Jo, taking up one. (p. 14) | -Que menina tão querida! – exclamou a Jo. – Em vez de «M. March», bordou «Mãe». Não é tão lindo? – e pegou num dos lencinhos. (p. 23) |
| 2 | “You’ll be sorry for this, Jo March, see if you ain’t.”
“Fiddlesticks!” returned Jo, slamming the door. (p. 70) | -Vais-te arrepender! Oh!, se vais, Jo March!
- E que tal está a da rabeça? – ripostou a Jo, batendo com a porta. (p. 110) |

No primeiro exemplo, a alternância do texto original entre orações exclamativas e declarativas é transporta para a tradução que contém um tipo de frase adicional – interrogativa. Além da discrepância a nível formal, verifica-se ainda um erro de tradução de carácter interpretativo. A personagem Jo estava, de facto, admirada ou surpreendida com a atitude da irmã, a ponto de exclamar “Que engraçado!”. A opção de tradução – “Não é tão lindo?” – apesar de não ser apropriada, parece dar seguimento à exclamação inicial – “Que menina tão querida!” – e, sendo assim, poder-se-á dizer que a tradutora é consistente nas opções que apresenta, mas não se aproxima do sentido do original, que apresenta duas frases exclamativas com sentidos distintos: a primeira, efectivamente, de admiração; a segunda já mais no sentido de estranheza.

No segundo caso, verifica-se novamente a substituição de uma frase exclamativa por uma interrogação. No entanto, desta vez a tradutora apresentou uma solução adequada para a expressão “Fiddlesticks”, que constitui uma dificuldade de tradução.

Este tipo de palavras – “insultos” – representa uma das determinantes extralinguísticas da crítica de tradução apresentadas por Katharina Reiss que está directamente relacionada com as implicações afectivas presentes num texto. A tradução de insultos ou de sarcasmo constitui um problema de tradução devido aos factores emotivos que este tipo de expressões sinaliza e que devem ser cuidadosamente associados ao contexto específico em que são proferidos. Se forem traduzidos de uma forma vaga e descontextualizada, a tradução corre o risco de perder todas as *nuances* emotivas do original (Reiss: 84).

O exemplo transcrito acima apresenta ainda outra dificuldade por conter uma expressão antiga, de finais do século XIX, que teria necessariamente que ser traduzida por um equivalente que não parecesse muito actual, caso fosse opção da tradutora evitar

discrepâncias a nível do léxico e da sua adequação à época. No entanto, como veremos mais adiante, no âmbito do critério de avaliação “equivalência pragmática”, esta não é a opção geral ao longo da tradução em análise. Existem ao longo do texto de chegada analisado várias expressões demasiado actuais e que não se adequam, de todo, à época de redacção do texto de partida. “Rabeca” é um termo popular aplicado a pessoas impertinentes que aparece na expressão “que tal está o da rabeca!”, que tem o mesmo significado da expressão comumente utilizada “não querem lá ver?”. A opção da tradutora parece-me, assim, bastante adequada, e a correspondência formal poderia ter sido mantida sem recurso à interrogação, pois o sentido estaria igualmente correcto.

Importa ainda fazer referência aos elementos da situação de enunciação que são também muito frequentes ao longo de *Little Women*, nomeadamente através de deícticos pessoais. Este facto deve-se essencialmente à forte presença do discurso directo. A 1ª e a 2ª pessoas gramaticais são utilizadas com muita frequência e, na maioria das vezes, são transpostas para a tradução de forma directa e linear.

Contudo, verifica-se, por vezes, na tradução alguma tendência para generalizar em vez de referir directamente os intervenientes na situação comunicativa.

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | He sends all sorts of loving wishes for Christmas, and an especial message to you girls, (p. 9) | Manda desejos muito carinhosos de um Natal feliz e refere-se em particular às filhas - (p. 15) |
| 2 | I'll have blancmange and strawberries for dessert, and coffee, too, if you want to be elegant. (p. 106) | Teremos manjar branco e morangos para sobremesa; e café, se quisermos dar um tom mais chique ao almoço. (p. 162) |
| 3 | The knight in whom I'm interested went back to find the pretty face, (p. 122) | O cavaleiro que nos interessa voltou a procurar a cara bonita (...) (p. 128) |

O primeiro excerto insere-se numa situação de diálogo em que a mãe se dirige às quatro filhas anunciando a mensagem especial enviada pelo pai (“an especial message to you

girls”). Na tradução, a ideia com que ficamos é a de que a mãe se dirige a outra pessoa que não as filhas, referindo-se a estas na 3ª pessoa (“refere-se ... às filhas”).

No segundo e terceiro excertos temos, então, dois casos de generalização em que a 1ª e a 2ª pessoas do singular são traduzidas pela 1ª pessoa do plural. Podemos, numa primeira instância, ser levados a deduzir que estamos perante um erro de tradução; no entanto, esta não deixa de ser correcta em ambos os casos se for analisada num contexto mais alargado. Ou seja, no segundo exemplo temos uma das personagens que faz o convite para almoçar, mas o convidado vai ser recebido pelas quatro e são elas as responsáveis pela confecção do referido almoço. Na terceira situação, temos uma personagem que conta uma história a um grupo de amigos, esperando que eles acompanhem o seu raciocínio, as suas ideias ou o enredo que vai criando - daí ser aceitável o uso da 1ª pessoa do plural (we) em vez da 1ª pessoa do singular (I).

A falta de equivalência na tradução de deícticos pode, como vimos, criar situações de indefinição a nível da situação comunicativa. No entanto, a tradução pode representar a relação referencial entre uma expressão linguística e um elemento da situação comunicativa do texto original de forma diferente sem que haja uma perda grave do sentido global do enunciado.

4.3 Coerência Temática

A coerência temática diz respeito ao grau de compatibilidade referencial e simetria³⁴ temática. Há que analisar até que ponto são mantidas na tradução as referências ao tema e quais as estratégias utilizadas pelo tradutor de forma a manter a corrente temática da obra. Tal é visível, por exemplo, na escolha de adjectivos, de substantivos e de formas verbais. Será o tradutor capaz de transmitir o sentido do original seguindo o sistema de adjectivação do texto de partida ou, por outro lado, sente necessidade de recorrer ao

³⁴No artigo supracitado, Al-Qinai utiliza a designação “thematic symmetry” (Al-Qinai: 499) a respeito da coerência temática. O termo “simetria” pode ser questionável tendo em conta o seu significado habitual no universo da geometria ou da matemática. Neste caso, penso que Al-Qinai utiliza a expressão “simétrico” para indicar que os elementos do texto de chegada se encontram dispostos de forma semelhante relativamente ao texto de partida. Esta definição vai ao encontro do conceito de “paralelismo”, que é igualmente utilizado por Al-Qinai no desenvolvimento do critério de avaliação referido.

reforço³⁵, redução ou substituição da adjectivação, não apenas por uma questão meramente numérica, mas porque a boa compreensão por parte do leitor fica facilitada ou assim o exige?

Antes de proceder à redacção do presente trabalho, uma das tarefas de pesquisa que efectuei consistiu na elaboração de uma listagem com vários aspectos de tradução agrupados sob diferentes categorias, como sejam tom, registo, intemporalidade, erros, redução, duplicação e intensificação de adjectivos ou substantivos e inconsistências. A categoria com mais entradas foi, de facto, a categoria referente à redução, duplicação e intensificação da adjectivação na tradução portuguesa da obra em análise. Durante a minha pesquisa, verifiquei a existência destas três situações, embora predomine a da duplicação e intensificação de adjectivos.

Um dos exemplos de redução da adjectivação está presente logo no 1º capítulo, quando a narradora faz uma breve descrição das quatro irmãs March e se refere a Jo como sendo “very tall, thin, and brown,” (p. 5). Na tradução, Jo é descrita como sendo “alta, esbelta e morena” (p. 10). Na tradução portuguesa, Jo March não se destaca tanto das irmãs em termos de estatura uma vez que é apenas “alta” e não “muito alta”, sendo o grau superlativo do adjectivo “alta” reduzido ao grau normal.

Há também casos em que, além de redução e reforço, verificamos ainda a introdução de adjectivos inexistentes na obra original. Tendo em mente ainda o exemplo anterior, verificamos, mais à frente, que a tradutora recorre a informações fornecidas pela autora no início da obra para enriquecer a sua tradução e, mais especificamente, reforçar a adjectivação. Veja-se o seguinte exemplo, quando, a certa altura na narrativa, Jo visita Laurie com o objectivo de estreitar os laços de vizinhanças entre eles:

1	Her face was very friendly and her sharp voice unusually gentle as she said (...) (p. 47)	O seu rosto moreno ganhou uma expressão carinhosa e a sua voz, geralmente forte, tornou-se suave (o que raramente acontecia) quando proferiu: (p. 77)
---	---	---

O reforço torna-se visível, de imediato, pelo aspecto da mancha visual de texto. Porém, na análise detalhada constatamos que, neste momento da narrativa, não há qualquer

³⁵ O reforço da adjectivação é outra das características que habitualmente se verifica em traduções da língua inglesa para a língua portuguesa.

referência ao tom de pele de Jo na obra original. O facto de a tradutora mencionar “o seu rosto moreno” revela o recurso a informação antecedente que se traduz, por um lado, num aumento do número de palavras na tradução e, por outro, numa maior riqueza informativa. No entanto, neste caso concreto, não considero que fosse necessário tal reforço, uma vez que a ênfase se encontra na expressão de Jo e não no seu tom de pele. Desta forma, talvez fosse mais pertinente atender ao facto de o seu rosto ter uma expressão “very friendly” e não apenas “carinhosa”. No presente exemplo, temos ainda uma informação adicional entre parêntesis que, na minha opinião, se torna um pouco redundante na medida em que ao longo da obra são vários os momentos em que nos apercebemos de que Jo se fazia notar pelo seu tom de voz e vivacidade. Daí, não ser de todo necessário acrescentar essa informação, até porque a tradutora refere claramente que a voz da personagem, que era geralmente forte, se tinha tornado suave.

Por outro lado, os exemplos de duplicação de adjectivos são inúmeros, pelo que destacarei apenas alguns casos. No primeiro parágrafo da obra, quando as irmãs March discutem entre si qual a melhor prenda para oferecer à mãe, Meg anuncia:

- | | | |
|---|--|--|
| 1 | “I shall give her a nice pair of gloves”. (p. 6) | “Vou-lhe comprar um par de luvas muito lindas, muito quentinhas!”. (p. 11) |
|---|--|--|

A obra original não faz qualquer referência ao facto de as luvas serem quentes; porém, a tradutora optou por recorrer à dupla adjectivação. Para um leitor português contemporâneo, ou até mesmo para um leitor inglês, o primeiro adjectivo que se associa ao substantivo “luvas” é “quentes”, ou seja, o sentido prático e utilitário prevalece sob o sentido estético. Neste caso temos então uma aproximação à realidade do leitor e também um enriquecimento do próprio texto. No entanto, no final do século XIX, as luvas constituíam principalmente um adereço de vestuário, obrigatório numa senhora. Na época de *Little Women*, as luvas não serviam necessariamente para manter as mãos quentes, mas para embelezar a figura feminina.

Noutros momentos, o reforço da adjectivação, bem como da substantivação, assumem um carácter repetitivo de “dizer o mesmo por outras palavras” e, nestes casos, assemelham-se a uma mera estratégia de enchimento. Como nos exemplos abaixo:

1	(...) at unlucky moments. (p. 38)	(...) momentos mais infelizes e mais inoportunos. (p. 63)
2	(...) kind and jolly, (p. 73)	(...) bem-disposto, é amável e alegre, (p. 114)
3	(...) you are very kind, (p. 209)	(...) muito gentil, muito amável, (p. 320)
4	(...) most agreeable and interesting event, (p. 215)	(...) o acontecimento mais assombroso, mais agradável e mais interessante do ano. (p. 329)
5	(...) doesn't bounce, (p. 205)	(...) já não anda aos pulos e aos saltos (...) (p. 315)
6	(...) for it has grown gentler, (p. 205)	(...) tornou-se mais amável, mais gentil, mais suave, (p. 315)
7	(...) explosions of laughter (...) (p. 201)	(...) explosões de riso e gargalhadas (...) (p. 308)
8	(...) so rude, so mean and cruel (...) (p. 191)	(...) tão má, tão vil, tão mesquinha, tão cruel, (p. 293)
9	(...) value more than talent, wealth, or beauty. (p. 170)	(...) dar mais valor do que ao génio ou ao talento, à riqueza ou à beleza. (p. 260)
10	(...) in the sweetest way. (p. 176)	(...) de uma forma suave e doce. (p. 270)
11	(...) in a helpless sort of way. (p. 171)	(...) de uma forma totalmente desesperada e sem esperança. (p. 262)
12	in the lap of luxury (...) (p. 35)	(...) no regaço do luxo e da riqueza. (p. 56)

- | | | |
|----|---|--|
| 13 | (...) some day. (p. 133) | (...) um dia, no futuro. (p. 206) |
| 14 | (...) their brave resolutions, (p. 155) | Os propósitos de coragem e valentia, (p. 240) |
| 15 | (...) like a worm (...) (p. 194) | (...) como um verme ou um capacho (...) (p. 297) |

Nos exemplos apresentados, a tradutora poderia ter mantido a coerência temática sem recorrer de forma tão visível à sinonímia, algumas vezes até claramente assinalada pela conjunção “ou”, como no último exemplo. Porém, penso que este reforço lexical aproxima o discurso de um registo mais oral e mais chegado aos próprios leitores.

Outros casos há em que a duplicação de adjectivos é desapropriada e, de certa forma, praticamente desnecessária. Por exemplo:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | I am a selfish girl! (p. 10) | Sou feia e egoísta! (p. 17) |
| 2 | (...) like a regular bookworm. (p. 36) | (...) tal qual um ‘peixinho de prata’ ou um ratinho de biblioteca. (p. 59) |
| 3 | (...) innocent and fresh (...) (p. 112) | (...) inocentes, límpidas e frescas (...) (p. 172) |
| 4 | (...) so motionless and white (...) (p. 65) | (...) imóvel e branca, e tão imóvel e tão branca que (...) (p. 104) |

No primeiro exemplo, o adjectivo “selfish” é bastante claro e não comporta qualquer tipo de dualidade; “egoísta” não necessita de qualquer reforço, particularmente quando este nem sequer é sinónimo ou próximo a nível semântico, como é o caso de “feia”. No segundo exemplo, a expressão “ratinho de biblioteca” também me parece totalmente suficiente e mais óbvia tendo em conta a faixa etária do público-alvo da obra *Mulherezinhas*. “Peixinho de prata” é outra designação para traça, mas que não é tão comumente utilizada. No exemplo seguinte a sucessão de adjectivos acaba por se

tornar ligeiramente redundante, ao passo que na última situação temos claramente um reforço que visa sublinhar o estado da personagem Amy no momento em que foi humilhada perante os colegas.

O recurso a expressões idiomáticas é outra das estratégias utilizadas pela tradutora e contribui também para a produção de um texto mais rico, mantendo a coerência temática em relação ao texto de partida. Veja-se os exemplos seguintes:

1 (...) she dared not stir. (p. 26) (...) não ousou tugar nem mugir. (p. 43)

2 (...) held his tongue like a brick, (...) calado, mudo e quedo como um penedo,
(p. 121) (p. 187)

Em ambos os casos, as expressões utilizadas pela tradutora exprimem claramente a ideia transmitida pela autora e não defraudam as referências temáticas do texto de partida. Além disso, esta opção de tradução adiciona ao texto de chegada fluência e naturalidade.

Quando há situações que não são suficientemente explícitas para que o leitor as possa compreender, torna-se necessário aumentar a informação fornecida no texto para facilitar a compreensão, ainda que a solução encontrada mantenha igualmente a ambiguidade do texto de partida. Esta estratégia pode ser ilustrada com o exemplo seguinte:

1 (...) found her greatest affliction (...) o que a magoava era o facto de não
in the fact that she couldn't read, poder ler, correr, andar de bicicleta ou a
run and ride as much as she liked. cavalo, tanto quanto uma rapariga da sua
(p. 36) idade podia desejar. (p. 60)

A ambiguidade presente neste excerto reside no verbo “ride” que em inglês pode assumir dois significados principais, consoante o contexto, e que são, efectivamente, os apresentados pela tradutora no texto de chegada. Uma vez que o texto de partida não é claro quanto ao significado exacto de “ride” naquele momento da narrativa, a tradução oferece duas leituras possíveis, sendo também fiel à ambiguidade própria do texto original.

Porém, é curioso o facto de num outro exemplo semelhante ao anterior, a tradutora se desviar um pouco do tema quando tenta desenvolver uma personificação utilizada pela autora.

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | “Don’t croak anymore, but come home jolly, there’s a dear.” (p. 35) | Não te ponhas para aí a crocitar como um corvo ou a uivar como um lobo, deixa-te de lamúrias e volta a casa bem-disposta. Vamos! Sê bonita! (p. 56) |
|---|---|---|

A expressão “croak” aplica-se habitualmente aos sapos e aos corvos, traduzindo-se por “coaxar” ou “crocitar”, respectivamente. A tradução do termo “croak” pode gerar alguma ambiguidade pois, mais uma vez, o texto de partida não é totalmente esclarecedor. No entanto, a tradutora introduz uma designação que não se enquadra no termo “croak” e que é até bastante distante do som dos animais referidos – “uivar”.

Por vezes o reforço lexical torna-se um pouco exagerado e, nalgumas situações, ganha contornos algo dramáticos. Veja-se os seguintes excertos:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | I’ll lift my eyebrows if anything is wrong, (p. 26) | Levanto as sobrancelhas e arregalo-te os olhos, se alguma coisa não estiver a correr bem, (p. 42) |
| 2 | (...) in which she had shrouded herself like a nun sick of the world. (p. 34) | (...) embiocada nele como uma freira amortalhada e desgostosa do mundo. (p. 56) |
| 3 | The solitary, hungry look in his eyes went straight to Jo’s warm heart. (p. 47) | A luz repassada de fome e sede de afecto, mas também de solidão, que lhe brilhou no olhar penetrou até ao fundo do coração da Jo, sempre cheio de ternura. (p. 77) |
| 4 | (...) a loud ring, (p. 46) | (...) um prolongado e vigoroso toque de campainha, (p. 74) |

Todas as expressões anteriores ganham maior expressividade na tradução. Torna-se evidente a preocupação da tradutora de fazer chegar o sentido do texto de partida de

uma forma o mais genuína possível, ainda que para atingir esse fim seja necessário recorrer a uma maior liberdade a nível descritivo e encontrar formas de esclarecer o leitor.

Ao longo da tradução é notória a tendência para o reforço das ideias expressas no original, seja através do reforço da adjectivação e substantivação, seja através do recurso a figuras de sintaxe como, por exemplo, a reduplicação, que consiste na repetição de uma palavra na mesma frase. Esta modificação da estrutura sintáctica da frase torna-se evidente nos seguintes excertos:

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | I shall go; Meg says I may; (p. 70) | – E vou, e vou! A Meg diz que posso. (p. 109) |
| 2 | Meg and Beth said, “No” at once, and looked surprised. (p. 71) | – A Meg e a Beth responderam logo: - Eu não, eu não – e mostraram-se surpreendidas com a pergunta. (p. 111) |

Em ambos os casos, a reduplicação tem um efeito essencialmente enfático e actua ao nível da sintaxe. No exemplo 1, a repetição “E vou, e vou!” equivale à ênfase que o verbo modal “shall” transmite, estabelecendo a fronteira relativamente a um mero “I’ll go”, cuja tradução seria simplesmente “E vou”.

Porém, há situações em que a tradutora recorreu a este processo de forma a manter a corrente temática do texto de partida. Através do processo de reduplicação, a tradução reforça as características das personagens e vai, assim, lembrando os leitores acerca dos traços principais das protagonistas, como se verifica nos exemplos 2 e 3 que passamos a transcrever, relativos à personagem Jo, descrita desde o início do romance como sendo apaixonada pela escrita.

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | (...) pleasant people, and heaps of money. (p. 133) | (...) pessoas agradáveis e muito, muito dinheiro. (p. 205) |
| 2 | (...) showing Jo seated on the old sofa, writing busily, (p. 137) | (...) e mostrava a Jo sentada no velho sofá, a escrever, a escrever, (p. 212) |
| 3 | (...) Jo scribbled away till the last | (...) a Jo escrevinhava, escrevinhava, até que |

As opções de tradução anteriormente apresentadas – “muito, muito dinheiro”, “a escrever, a escrever” e “escrevinhava, escrevinhava” - refletem perfeitamente o teor do texto de partida e mantêm a simetria temática mencionada no início da presente secção, uma vez que assinalam a ênfase conferida pela autora a determinados aspectos, embora através de recursos sintáticos distintos. Além disso, possibilitam a recriação perfeita da imagem que é veiculada pelo texto de partida, ou seja, os momentos descritos pela narradora são representados na tradução de uma forma tão clara que permite ao leitor formar a sua própria imagem mental do discurso.

Nos exemplos que acabamos de analisar, o uso da reduplicação partiu exclusivamente da tradutora. Porém, há igualmente situações em que é o próprio original a utilizar esta figura de sintaxe, como se pode ver nos seguintes excertos:

- | | | |
|---|--|--|
| 1 | Please say something nice, for she has tried so hard and been so very, very good to me, (p. 205) | Por favor, diz alguma coisa agradável. Ela trabalhou tanto, tanto, e foi tão boa para mim, tão boa, tão boa - (p. 315) |
| 2 | 'Catch her! Catch her! Catch her!' as I chased the spider. (p. 181) | “Agarra-a, agarra-a”, enquanto eu fazia a caçada. (p. 278) |

Verificamos que nos casos em que a autora introduz reduplicações, a tradutora não as reproduz de forma tão linear como seria talvez de esperar pelos exemplos anteriormente referidos. Se por um lado intensifica e reforça o primeiro enunciado, introduzindo até uma reduplicação adicional que não se verifica no texto de partida (“tanto, tanto”), por outro, abrevia o segundo enunciado, tornando-o menos intenso.

Relativamente à tradução de tempos verbais, torna-se essencial avaliar as opções de tradução tendo em conta a concordância a nível de modo, tempo, género ou número. Nos casos em que existe o mesmo, ou equivalente, modo verbal na língua de chegada, o modo utilizado pelo autor no texto de partida deve ser seguido na tradução, sob pena de quebrar a coerência temática de toda a obra, isto é, se os verbos do texto de partida no modo indicativo forem traduzidos recorrendo ao modo conjuntivo gera-se uma

incongruência imediata entre um enunciado de carácter efectivo e outro simplesmente eventual ou hipotético (cf. p. 115-117).

O mesmo se pode dizer da tradução dos tempos verbais, que podem igualmente alterar o significado dos enunciados, influenciando a coerência temática. Seguem-se alguns exemplos:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | (...) and was never so happy as when copying flowers, designing fairies, or illustrating stories with queer specimens of art. (p. 38) | (...) nunca se sentia tão feliz como quando pintava flores que tirava do natural, ou então fadas que ilustravam histórias, com talento muito original. (p. 63) |
| 2 | We can do so little for him, and he does so much for us, (p. 99) | Pouco podemos fazer por ele, e ele muito fará por nós; (p. 152) |
| 3 | Mother won't let us have him at our house, though he wants to come; (p. 139) | A mamã não gosta que ele vá a nossa casa, embora ele lá goste de ir. (p. 215) |
| 4 | So I'm afraid you are going to have it, Beth. (p. 164) | Receio bem que já estejas também com ela, Beth. (p. 253) |

No exemplo 1, são enumeradas no texto original as três actividades que mais agradam à personagem Amy March – “copying”, “designing” e “illustrating”. Na tradução temos apenas uma – “pintava”, enquanto as restantes duas foram relacionadas entre si de uma forma que não corresponde ao original – “fadas que ilustravam histórias”. Parece não ter havido uma interpretação correcta da construção gerundiva na língua inglesa, que informa os leitores acerca do facto de Amy nunca se sentir tão feliz como quando “pintava”, “desenhava” e “ilustrava”. O pretérito imperfeito é a opção adequada; porém, o enunciado presente na tradução não é totalmente coerente com o enunciado original.

No exemplo 2, a tradução revela uma alternância entre o tempo presente e o tempo futuro, quando no texto original apenas é utilizado o presente. No texto de partida é chamada a atenção para o facto de as irmãs March não poderem fazer muito por Laurie, apesar de ele já ser bastante generoso para com elas. O uso do futuro na tradução dá a

entender que ele ainda não terá feito nada por elas, mas que irá fazer no futuro – mais uma vez não há coerência relativamente ao texto de partida.

O exemplo 3 é relativamente semelhante ao anterior na medida em que, mais uma vez, o presente e o futuro não são bem conjugados na sequência da narrativa. A personagem Jo March refere que a mãe não deixaria que Ned as visitasse, embora ele o desejasse. Não há qualquer indicação de que ele alguma vez tenha, efectivamente, ido a casa das irmãs March, como a tradução leva a crer pelo uso do presente do conjuntivo – “embora ele lá goste de ir”, reforçado pela conjunção “embora”. Ou seja, uma construção improvável no texto original passa a situação “real” na tradução.

Por fim, no exemplo 4, temos uma situação provável traduzida por um facto real. O médico informa a personagem Beth de que teme que ela venha também a contrair a doença (possibilidade) e não que ela já contraiu a doença (realidade).

Os exemplos transcritos mostram como a existência de discrepâncias na tradução de tempos verbais pode influenciar a forma como os leitores do texto de chegada interpretam a situação inicialmente retratada no texto original. Estes exemplos não devem ser tomados como situação recorrente ao longo da obra, pois os tempos verbais foram, na sua grande maioria, bem transpostos para a tradução, correspondendo ao seu uso no original e mantendo a coerência temática.

4.4 Coesão

No âmbito do parâmetro coesão, a análise aqui apresentada tem por base referências a diferentes níveis, enumeradas igualmente por Al-Qinai no artigo já destacado. Desta forma, selecionei alguns exemplos da tradução de co-referências, pró-formas, anáforas, catáforas, substituições, elipses e conjunções na versão portuguesa de *Little Women* analisada.

De acordo com o artigo de Al-Qinai, e após uma pesquisa detalhada sobre aspectos de coesão referidos em vários manuais de literatura e gramáticas³⁶, é possível afirmar, de forma resumida, que qualquer texto (original ou tradução) será coeso se as suas diferentes partes constitutivas estiverem articuladas e interligadas, garantindo a sua

³⁶ Entre os referidos recursos consultados encontram-se a Gramática do Português Moderno, de J. Manuel de Castro Pinto, Manuela Parreira e Maria do Céu Vieira Lopes (1994), e *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel Aguiar e Silva (2009).

unidade semântica. A coesão textual pode ser assegurada através dos seguintes mecanismos linguísticos:

- Cadeias de referência;
- Repetições;
- Substituições lexicais;
- Conectores inter-frásicos;
- Compatibilidade entre informações temporais e aspectuais.

Estamos perante uma cadeia de referência quando, num texto, há um ou vários elementos textuais sem referência autónoma. A sua interpretação encontra-se, por isso, dependente de outra expressão presente no texto. Podem integrar as cadeias de referência as anáforas (figura de sintaxe cuja interpretação depende de uma outra expressão presente no contexto verbal anterior), as catáforas (figura de sintaxe cuja interpretação depende de outra presente no contexto verbal que vem imediatamente depois), as elipses (omissão de uma expressão recuperável pelo contexto, evitando assim a sua repetição) e a co-referência não anafórica (existe co-referência não anafórica quando duas ou mais expressões linguísticas remetem para o mesmo referente, não havendo dependência referencial de uma em relação a outra(s)).

Seguem-se alguns exemplos de cadeias de referência de *Little Women* e a forma como estas foram transpostas para a tradução portuguesa *Mulherezinhas*:

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | Having told how she disposed of her tales, Jo added, “And when I went to get my answer, the man said he liked them both, but didn’t pay beginners, only let them print in his paper, and noticed the stories. (p. 144) | Depois de ter contado como havia entregado os contos, a Jo acrescentou:

- E quando fui saber da resposta, o homem disse que tinha gostado dos dois, mas não pagava a principiantes, iria apenas publicá-los no seu jornal e faria a publicidade dos contos. (p. 224) |
|---|--|---|

Temos no excerto anterior um exemplo de anáfora. O pronome pessoal “them” remete para a expressão referida anteriormente “her tales”. Na tradução portuguesa esta anáfora é assinalada pelo pronome pessoal reflexo “-los” que remete para “os contos” referidos na oração anterior. Apesar da tradução adequada da anáfora, há que salientar a mudança

dos tempos verbais no final da frase, nomeadamente o infinitivo (“print”) e o passado (“noticed”), ambos traduzidos por formas condicionais (“iria publicá-los” e “faria”). Esta mudança de tempos verbais dá origem a uma discrepância a nível do teor do enunciado pois uma situação que estava assegurada no texto original (“noticed the stories”), é expressa na tradução como sendo apenas uma possibilidade (“faria a publicidade dos contos”). A questão da tradução dos tempos verbais será retomada, de forma mais aprofundada na secção 4.7 (cf. p. 116-117), dedicada à equivalência sintáctica e gramatical.

O exemplo que se segue constitui uma construção catafórica: “Can I do anything for you, Madam Mother?” (p. 147). Neste caso, o pronome pessoal “you” remete para “Madam Mother” que aparece posteriormente no discurso, referência sem a qual não seria possível interpretar esse pronome. Na tradução, a construção catafórica do original é assinalada de forma semelhante: “Em que a posso ajudar, Senhora Mãe?” (p. 227) (“Senhora Mãe” permite identificar a quem se refere a locução “a”).

Um dos exemplos de elipse identificados nas obras em análise é o seguinte:

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | “Can you talk French?” | - Fala francês? |
| | “We were not allowed to speak anything else at Vevay.” | - Em Vevey não nos deixavam falar outra língua. |
| | “Do say some! I can read it, but can’t pronounce.” (p. 28) | - Diga qualquer coisa em francês. Eu sei ler, mas não domino bem a pronúncia. (p. 45) |

Neste exemplo, a locução “French” é omitida no original pois o contexto permite compreender do que se fala sem ser necessário repeti-lo novamente. Na tradução portuguesa a elipse não é totalmente efectuada: na última oração é omitida a expressão “do francês” porque já é suficientemente claro que a personagem sabe ler francês mas não domina a pronúncia dessa língua, mas na oração anterior é acrescentado “em francês” quando o original apenas refere “Do say some!”.

Por fim, segue-se um exemplo de co-referência não anafórica:

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | Amy, though the youngest, was a most important person – in her own opinion at least. A regular snow maiden, with blue eyes, and yellow | A Amy, posto que a mais nova, era uma pessoa cheia de importância – pelo menos, segundo a sua própria opinião. Era uma bonequinha de neve, olhos azuis, cabelos |
|---|--|---|

hair curling on her shoulders, (p. 6) muito louros, em caracóis, sobre os ombros;
(p. 10)

Podemos ver neste exemplo duas expressões linguísticas que remetem para a mesma personagem – “Amy” e “snow maiden”. A mesma co-referência não anafórica mantém-se na tradução com as expressões “Amy” e “bonequinha de neve”, que remetem para a mesma personagem através de referências distintas.

Outro aspecto que deve ser analisado no âmbito da coesão textual diz respeito às referências anafóricas, particularmente nos poemas.

A obra *Little Women* é rica a nível da variedade de tipologias textuais que oferece, o que nos permite comparar a tradução com o original, também relativamente ao aspecto das referências anafóricas em poesia.

No contexto específico da poesia, a anáfora constitui uma figura de sintaxe que consiste na repetição de uma palavra ou palavras no início de versos sucessivos. No entanto, apesar de não se verificarem situações de anáfora nos poemas presentes na obra *Little Women*, na tradução portuguesa aqui analisada, é possível detectar esta figura de sintaxe:

1	Head, you may think, Heart, you	Coração tens liberdade de sentir!
	[may feel, (p. 159)	Cabeça tens liberdade de pensar! (p. 245)

Como se pode ver, a tradutora optou por “cortar” um verso do poema na língua inglesa, transformando-o em dois na tradução portuguesa, o que resultou numa construção anafórica e numa maior extensão do texto de chegada.

A coesão lexical pode ser garantida através de processos como repetições e substituições lexicais.

Há vários casos de repetições ao longo da obra *Little Women* pela existência de unidades lexicais cuja substituição não é possível. No entanto, na tradução portuguesa, *Mulherzinhas*, essa repetição nem sempre se verifica, gerando alguma ambiguidade e quebrando a coesão lexical em certos momentos do texto. “Tarlatan” (p. 79, p. 80, p. 81, p. 83), por exemplo, é um conceito que é referido, pelo menos, cinco vezes num só parágrafo da obra e que não é traduzido sempre da mesma forma – ora por “tarlatana”

(p. 123), ora por “tule” (p. 124, p. 125, p. 127, p. 129). Estas opções de tradução fariam sentido se “tarlatana” e “tule” fossem sinónimos, o que não é o caso. Ambos representam realidades ligeiramente diferentes, ainda que façam parte da mesma área vocabular.

Um caso mais grave, na minha opinião, diz respeito à referência a uma personagem através de nomes diferentes. A personagem Sallie (p. 26, p. 30) é referida duas vezes num mesmo capítulo, sendo mencionada na tradução de formas diferentes: como Zita (p. 43) e como Sallie (p. 49). Este caso não deveria gerar qualquer dificuldade de tradução, nem dar lugar a este tipo de inconsistências, uma vez que nenhum dos nomes próprios é traduzido na versão portuguesa. Deste modo, Sallie deveria ter sido mantido na sua forma original na tradução, em todas as suas referências.

Quanto às substituições lexicais, estas são também frequentes, de modo a evitar repetições desnecessárias de uma mesma unidade lexical. Veja-se o exemplo seguinte:

- | | | |
|---|--|--|
| 1 | “Where’s Laurie? She asked presently, when she had collected her thoughts and decided on the first duties to be done.
“Here, ma’am. Oh, let me do something!” cried the boy, (p. 148) | - Onde está o Laurie? – perguntou, logo que conseguiu coordenar ideias e tomar uma decisão quanto ao que devia ser feito em primeiro lugar.
- Estou aqui, minha senhora. Deixe-me fazer qualquer coisa – exclamou o rapaz, (p. 228) |
|---|--|--|

No exemplo agora apresentado, “the boy” substitui “Laurie”, uma vez que as referências a esta personagem neste momento da narrativa são várias e desta forma evita-se a constante repetição do nome da personagem. Na tradução, “o rapaz” aparece igualmente em vez do nome próprio.

De acordo com as considerações de Al-Quinai, a coesão de um texto deriva da interdependência semântica das frases que o constituem, podendo ser assegurada através de diferentes tipos de conectores. Desempenham a função de conectores palavras ou expressões que asseguram a ligação significativa entre frases / orações ou partes do texto, especificando o tipo de conexão existente. Assim, estes elementos são pistas linguísticas que orientam a interpretação do leitor ou ouvinte. Sem o conector, são possíveis várias interpretações, razão pela qual a sua utilização é importante para, de alguma forma, conduzir a interpretação do leitor. Convém, porém, salientar que, em

literatura, a possibilidade de várias interpretações ou a pluralidade de sentidos não deverá ser vista necessariamente como aspecto negativo.

Os conectores podem assegurar os mais variados tipos de conexão, por exemplo, copulativa, adversativa, temporal, condicional, causal, concessiva, etc.

Começemos por observar um exemplo em que existe na mesma oração uma conexão copulativa e outra adversativa:

1	I was sorry about Meg, and begged pardon like a man; but I won't do it again, when I wasn't in the wrong. (p. 195)	Fiquei deveras arrependido pelo que fiz à Meg, mas já pedi perdão como um cavalheiro, mas agora, que não estou fora da razão, não o vou tornar a fazer. (p. 299)
---	--	--

No texto original temos uma construção “... and ... but ...” que é traduzida por “... mas ... mas ...”. No início da oração, a autora começa por acrescentar informação (and) e só depois introduz o contraste (but). Na tradução existe um contraste entre todas as orações existentes. Embora a tradução não altere substancialmente o sentido do enunciado original, a sua leitura não é tão fluente quanto a do texto original.

Os conectores temporais são muito frequentes em *Little Women*, sendo a sua tradução geralmente bem conseguida. Alguns exemplo deste tipo de conexão encontram-se na tradução de “when” por “quando” - “Don't you wish we had the Money Papa lost when we were little, Jo?” (p. 4) / “Não vos apetecia ter o dinheiro que o pai perdeu quando éramos pequeninas?” (p. 7); de “after” por “depois” - “I don't mean to act anymore after this time.” (p. 7) / “Não faço tenções de voltar a representar depois de encenada esta peça.” (p. 12); ou de “before” por “antes” - “At nine they stopped work, and sang, as usual, before they went to bed.” (p. 11) / “Quando deram as nove horas pararam de trabalhar e cantaram, como sempre costumavam fazer antes de se deitarem.” (p. 20).

Temos também exemplos de orações concessivas: “In spite of her small vanities, Margaret had a sweet and pious nature” (p. 13), traduzida por “Apesar das suas pequeninas vaidades, a Meg possuía uma natureza suave e profundamente religiosa” (p. 22), indicando a relação de oposição entre as duas orações.

Relativamente à compatibilidade entre informações temporais e aspectuais, a última categoria de mecanismos linguísticos de coesão textual enunciados por Al-Qinai, esta verifica-se quando há compatibilidade entre a localização temporal e o ponto de vista do

emissor em relação à situação expressa. Os exemplos seguintes ilustram bem este tipo de relação:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | How the big eyes stared and the blue lips smiled as the girls went in! (p. 15) | Como os olhos deles se abriram e os lábios azulados sorriram quando as meninas entraram! (p. 26) |
| 2 | This was a surprise even to the actors, and when they saw the table, they looked at one another in rapturous amazement. (p. 20) | Foi uma surpresa, mesmo para os artistas; quando depararam com a mesa posta, olharam umas para as outras, intrigadas e encantadas! (p. 34) |

No primeiro excerto, vemos como o conector temporal “as” viabiliza a compatibilidade da utilização de valores aspectuais simultâneos. A tradução reflecte igualmente a relação que se estabelece entre as duas orações através do conector temporal “quando”. O uso do mesmo tempo verbal – pretérito perfeito – assinala a simultaneidade dos acontecimentos descritos. O mesmo se verifica no segundo excerto: o momento em que as raparigas olharam para a mesa, resultou na acção de olharam imediatamente umas para as outras, como indica o conector “quando”. Contudo, há que salientar um erro de tradução no excerto 2, na medida em que se verifica a não concordância a nível do género: “os artistas” são descritos sempre no feminino por “intrigadas” e “encantadas”. Uma vez que os artistas referidos são as irmãs March, “the actors” deveria ter sido traduzido por “as artistas” de modo a manter a concordância em género e também porque essa seria a tradução mais adequada tendo em conta que se tratava apenas de personagens femininas. Na secção 4.7 (cf. p. 114-115), que explora a questão da equivalência sintáctica e gramatical na tradução, voltaremos a referir o problema da não concordância a nível do género.

A relação entre a extensão das frases na língua inglesa e em português é um aspecto a ter em conta na avaliação da coesão. No entanto, é característico deste par de línguas que as frases na língua inglesa sejam mais curtas do que as frases na língua portuguesa. No que diz respeito a outros dispositivos de coesão, como sejam os sinais gráficos de pontuação – vírgulas, ponto e vírgula – tem que haver alguma flexibilidade nas opções tomadas pelo tradutor, uma vez que estamos perante sistemas linguísticos diferentes, com regras, nomeadamente as de pontuação, igualmente distintas.

Poderíamos ainda referir muitos outros aspectos de coesão textual, porém não é esse o objectivo do presente trabalho. Os exemplos referidos no âmbito deste critério servem apenas para ilustrar algumas situações de coesão no texto original e a forma como elas se reflectem, ou não, na tradução. Verifica-se, pelos exemplos apresentados, que a tradução portuguesa revela, em geral, coesão em termos da equivalência de cadeias de referência, repetições, de conectores inter-frásicos, de substituições lexicais e da compatibilidade entre informações temporais e aspectuais, registando alguma inconsistência ao nível da tradução de repetições lexicais.

4.5 Equivalência Pragmática

Por equivalência pragmática ou dinâmica, Jamal Al-Quinai entende o grau de proximidade do texto de chegada ao efeito pretendido pelo texto de partida, ou seja, até que ponto as expectativas do leitor foram satisfeitas ou não, e a concordância entre a função elocutória de ambos os textos (Al-Quinai: 499).

Como já foi referido (cf. nota 3), o conceito de “equivalência” não é consensual, podendo assumir direcções completamente distintas. Na tradução em análise, verifica-se uma tendência geral para a manutenção das referências do texto original. Embora seja possível identificar alguns casos em que a tradução parece ter sido adaptada ao contexto de chegada, esta opção não revela uma forma consistente ao longo da tradução.

Na opinião de Al-Quinai, o presente critério de avaliação pode vir a revelar-se particularmente produtivo uma vez que parte do pressuposto de que o tradutor deverá recorrer a estratégias de transferência específicas aplicáveis ao género textual e à orientação sócio-cultural dos leitores do texto de chegada (Al-Quinai: 509). Esta suposição implica que a qualidade do texto de chegada seja avaliada tendo em conta o conhecimento da realidade e a reacção dos leitores do texto de chegada. Para tal, o crítico deve primeiramente delinear qual o objectivo dos diversos tipos de discursos presentes no texto de partida para, posteriormente, averiguar se essa intenção se mantém, ou não, na tradução, ou seja, se existe correspondência a nível pragmático-textual. Contudo, Al-Quinai relembra que tanto o tradutor como o crítico de tradução se irão debater sempre com o conflito relativo às prioridades comunicativas de um discurso, ou seja, o que será mais importante – a mensagem ou a forma? Contudo, a questão ficará simplificada se o tradutor estabelecer objectivos prévios quanto ao modo

de abordagem do texto que irá adoptar, tendo como referência principal uma das seguintes três instâncias: o autor, o texto ou o leitor.

Passando à análise dos aspectos de equivalência pragmática mencionados, nomeadamente as intenções ou propósitos que o discurso pode assumir ao longo da narrativa, gostaria de destacar o efeito cómico. Tentar reproduzir o efeito cómico de um texto ou os recursos utilizados para esse fim é, sem dúvida, uma das tarefas mais complexas com que um tradutor se pode deparar. A bibliografia existente acerca da tradução de humor é ainda muito escassa, talvez pelo facto de a tradução deste tipo de texto ser diferente da tradução de outros tipos de texto, em vários aspectos. Em *Translating Humour, The Translator* (2002), Jeroen Vandaele, destaca quatro aspectos fundamentais relativos à tradução de textos cómicos, a saber: a manifestação exterior (riso, por exemplo) que um texto cómico provoca; o facto de a compreensão de um texto humorístico ser completamente diferente do processo de produção de um texto deste mesmo género; o facto de a apreciação de um discurso humorístico variar de indivíduo para indivíduo (o que para um tradutor tem um considerável efeito humorístico pode deixar outro tradutor completamente indiferente³⁷); e ainda a possibilidade do efeito retórico de um texto cómico poder ter um efeito tão grande sobre um tradutor a ponto de limitar a sua capacidade analítica de raciocínio durante o processo de tradução. São estas características condicionantes do texto cómico que levam Vandaele a concluir que “humour translation is qualitatively different from ‘other types’ of translation and, consequently, one cannot write about humour translation in the same way one writes about other types of translation”³⁸. Talvez seja esta a razão pela qual ainda tão poucos autores se “aventuraram” a discutir a tradução de humor de forma mais aprofundada e exaustiva.

No romance *Mulherezinhas* é possível encontrar exemplos de um discurso e de uma linguagem mais cómicos, particularmente quando as personagens Jo March ou Laurie,

³⁷ O facto de a apreciação de um discurso humorístico variar de indivíduo para indivíduo é uma questão que começa por se colocar logo no momento da leitura. Aquilo que para um leitor tem um efeito humorístico pode não ser apreciado da mesma forma por outro leitor devido, por exemplo, à natureza cultural ou local dos efeitos de humor.

³⁸ Vandaele, Jeroen. *Translating Humour, The Translator*, volume 8, Nº 2, St. Jerome Publishing, 2002, p 150.

caracterizadas ao longo da obra como sendo alegres, bem dispostas e brincalhonas, são intervenientes directas em determinados momentos da narrativa.

No final do capítulo X, dedicado totalmente ao Clube Pickwick, Laurie é finalmente aceite pelas irmãs March como membro do seu grupo literário. Em forma de agradecimento e de modo a estabelecer uma relação mais amistosa com as raparigas, Laurie constrói uma caixa de correio para que elas possam depositar as suas cartas e demais escritos. Quando revela este feito às irmãs March, Laurie aproveita-se do termo “mails” para através de um jogo de palavras com o termo homófono “males” protagonizar uma situação de humor. Os trocadilhos são jogos de palavras que exploram identidades formais e diferenças semânticas. Num trabalho científico sobre a tradução de trocadilhos nas obras de Shakespeare, Rodrigo Neves de Carvalho sistematiza a relação de identidade formal segundo quatro tipos: relação de homonímia, quando a pronúncia e grafia são idênticas; relação de homofonia, nos casos em que a pronúncia é idêntica e a grafia é diferente; relação de homografia, quando a pronúncia é diferente e a grafia idêntica; e relação de paronímia, nos casos em que há uma diferença ligeira tanto na pronúncia como na grafia³⁹. O trocadilho referido funciona muito bem em inglês e não facilita em nada a tarefa da tradutora, se a opção for a de uma tradução literal dos termos, que, na língua portuguesa, não têm relações de semelhança gráfica ou fonética. Veja-se então o referido excerto:

1	I have set up a post office in the hedge in the lower corner of the garden, a fine, spacious building with padlocks on the doors and every convenience for the mails – also the females, if I may be allowed the expression. (p. 101)	Coloquei na sebe uma caixa do correio, justamente no canto, num sítio baixo e onde facilmente se lhe pode chegar. É uma caixa bonita, com cadeados nas portas e todas as comodidades para o correio, até mesmo as mulheres se podem utilizar dela, se me permitem a expressão. (p. 154)
---	---	---

Podemos assim confirmar como uma situação humorística descrita no texto de partida passa completamente despercebida na tradução. Como já referi, a tarefa de tradução não era fácil neste caso. Sendo o estudo e análise destes recursos retóricos bastante

³⁹ Carvalho, Rodrigo Neves de. “A Verve Shakesperiana em Tradução: o Desafio dos Trocadilhos”, 2008. http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2008/resumos/, consultado em 18/12/09.

complexo na própria língua de partida, podemos facilmente imaginar o quão difícil será o desafio num contexto tradutivo, quando é necessário encontrar equivalentes na língua de chegada que recriem ou reproduzam esses mesmos recursos sob pena de se descaracterizar o estilo do autor. O jogo entre “mails” (palavra homófona de “males”) e “females” no texto de partida é possível; já no texto de chegada, entre “correio” e “mulheres” não é possível estabelecer qualquer ligação desse carácter. Rodrigo Neves de Carvalho apresenta diversas estratégias que um tradutor pode adoptar nestas situações: recriação (o trocadilho no texto de partida dá origem a um novo trocadilho no texto de chegada sem que se verifiquem equivalências a nível formal, semântico e da função textual); reprodução (quando o trocadilho é reproduzido no texto de chegada mantendo a equivalência semântica); substituição (o trocadilho é substituído, no texto de chegada, por outro recurso retórico idêntico – repetição, aliteração, rima, ironia ou paradoxo –, de forma a manter o efeito); compensação (o tradutor introduz um trocadilho no texto de chegada quando no texto de partida tal não se verifica); explicitação (o trocadilho é omitido dando origem a um desdobramento de duplo sentido); neutralização (o trocadilho presente no texto de partida é traduzido por estruturas que não criam o mesmo efeito retórico, mas que explicitam parcialmente o seu sentido) e omissão (o excerto onde se encontra o trocadilho é, pura e simplesmente, suprimido no texto de chegada)⁴⁰. No exemplo apresentado, a tradutora omitiu parcialmente o trocadilho pois não suprimiu o excerto em que ele se insere, apenas o traduziu de forma “literal”, o que resultou na perda do efeito retórico e humorístico pois, na prática, o trocadilho, enquanto tal, não foi, efectivamente, traduzido.

No entanto, há, logo no início da obra, um passo que possibilita a reprodução dos jogos de palavras que a autora utiliza na tradução para a língua portuguesa. Neste caso, os enunciados pertencem a Amy March, que, por ser a mais nova das quatro irmãs, revela ainda algumas dificuldades na pronúncia de determinadas palavras. A uma dada altura da narrativa, Amy pronuncia de forma errada quatro vocábulos, nomeadamente, “libel”, “labels”, “statirical” e “vocabulary”. Uma vez que todos estes termos provêm do latim, é possível transpô-los para o português sem prejuízo do efeito que estes têm no discurso do texto de partida. Assim, foram adequadamente traduzidos por “labéu”, “libelo”, “statírica” e “vocabulário”, respectivamente.

⁴⁰ *Idem*, apud Marcia A. P. Martins, “Visões e Identidades Brasileiras de Shakespeare”, 2004.

Ainda no que diz respeito às diferentes variantes que o discurso assume na narrativa, são de salientar os diálogos, nomeadamente aqueles que envolvem as irmãs March. A autora constrói as personagens ao longo da obra caracterizando-as por meio de diferentes estratégias como, por exemplo, a linguagem que utilizam. Desta forma, a linguagem de cada uma das irmãs March tem um efeito de caracterização da personagem que as distingue. Meg, sendo a irmã mais velha, revela um discurso mais elaborado, mais formal e que deixa transparecer o seu carácter sóbrio e ponderado. Jo é a mais divertida e brincalhona das quatro irmãs e o seu discurso é bastante mais informal e descontraído, usando de um vocabulário mais comum. Beth é a sonhadora, a mais simples e mais recatada das irmãs, o que se traduz em intervenções mais curtas, pausadas e lineares. Amy é a mais nova, é muito vaidosa e convencida, mas por vezes comete alguns erros de articulação das palavras. E assim surge mais uma dificuldade de tradução. Será a tradutora capaz de ir adaptando o discurso às diferentes personalidades, variar entre estilos de tradução, e ainda assim conseguir transmitir aos leitores de forma coerente a individualidade de cada uma das personagens, mantendo também a sua coerência no contexto global da obra? Atentemos no seguinte excerto retirado do primeiro capítulo de *Mulherezinhas*:

1 “‘Jo does use such slang words!’
observed Amy with a reproving
look at the long figure stretched on
the rug. Jo immediately sat up, put
her hands in her pockets, and began
to whistle.
‘Don’t, Jo, it’s so boyish!’
‘That’s why I do it.’
‘I detest rude, unladylike girls!’
‘I hate affected, niminy-piminy
chits!’
‘Birds in their nests agree,’ sang
Beth, the peacemaker, with such a
funny face that both sharp voices
softened to a laugh, and the
‘pecking’ ended for that time.

“- De facto, a Jo é quem usa calão aqui em casa – observou a Amy, ao mesmo tempo que percorria com um olhar de censura a figurinha esbelta que se alongava sobre o capacho. A Jo sentou-se de repente, muito direita, meteu as mãos nos bolsos do avental e começou a assobiar...
- Não assobies, Jo. Pareces um rapaz!
- Mas é por isso mesmo que assobio.
- Detesto raparigas abrutalhadas, que se não sabem comportar como senhoras.
- E eu detesto meninas afectadas e presunçosas.
- ‘Os passarinhos no ninho concordam’
– cantarolou a Beth, à guisa de ‘rainha da paz’, com uma expressão tão divertida que as

‘Really, girls, you are both to blame,’ said Meg, beginning to lecture in her elder-sisterly fashion. ‘You are old enough to leave off boyish tricks, and to behave better, Josephine. It didn’t matter so much when you were a little girl; but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady.’” (p. 4-5)

vozinhas esganiçadas das duas irmãs baixaram de tom e terminaram numa risada; as ‘bicadas’, de momento, haviam findado.

- Meninas! Ambas têm culpa - disse a Meg, que começou a fazer um dos seus sermões habituais, na categoria de irmã mais velha. – Josephine, já és muito crescida para esses ares arrapazados. É preciso acabar com eles e portares-te bem. Quando eras mais pequena não me importava, mas agora estás mesmo muito crescida, muito alta, e com esse penteado para cima, é necessário que te lembres de que és quase uma senhora.” (p. 8)

A alternância entre os diferentes tons é visível, quer no texto de partida, quer no texto de chegada. As opções lexicais demonstram igualmente essa variação. A altivez de Amy é visível através do tom enfático com que critica o modo de falar da sua irmã Jo. A tradução “De facto, a Jo é quem usa calão aqui em casa – observou a Amy” é adequada no sentido em que demonstra o sentimento de superioridade da personagem Amy em relação à irmã. A personagem Meg, enquanto irmã mais velha, caracteriza-se por intervenções mais longas, mais ponderadas e feitas num tom persuasivo e responsável, de modo a incutir nas irmãs os valores da família e a relembrá-las do comportamento que se espera de uma “senhora”. Este aspecto é bem evidente na tradução pelo uso adequado de vocabulário que, tal como o original, remete para a área da educação, como “lecture” / ”sermão”, “behave better” / “portares-te bem”, “you should remember” / “é necessário que te lembres”. A fantasista Beth cinge-se a uma curta intervenção revestida de um tom poético que consegue pôr termo à “discussão” entre Meg e Jo. Relativamente a Jo, todo o seu discurso, e até mesmo o modo como se apresenta neste momento da narrativa, é informal, sem grandes preocupações mas, ao mesmo tempo, provocador e irreverente, como se depreende das suas palavras ao afirmar directamente que detesta “meninas afectadas e presunçosas”. Nesta situação, considero que a tradutora poderia ter ido um pouco mais longe na tradução de “affected, niminy-piminy chits” uma vez que “chits” tem uma conotação mais abrangente do que o simples conceito de “menina”, que é mais neutro. Como o seu significado vai ao encontro do de

“niminy-piminy”, e para evitar redundâncias, poder-se-ia ter traduzido “chits” por “rapariguinhas” que confere um tom mais depreciativo à expressão – “detesto rapariguinhas afectadas e presunçosas”.

Outra forma de avaliação da equivalência pragmática, de acordo com Jamal Al-Qinai, é aquela que se efectua ao nível dos actos de fala, isto é, dos actos elocutórios, sejam eles veredictivos (quando se trata da enunciação de um veredicto, de uma conclusão, oficial ou não, a partir de provas ou razões que atestem esse mesmo facto), directivos (quando têm como objectivo levar o alocutário a realizar uma determinada acção pelo reconhecimento do conteúdo proposicional do enunciado, por exemplo nas frases imperativas ou interrogativas) ou compromissivos (actos elocutórios que têm como objectivo fazer com que o locutor se comprometa a realizar uma acção, cujo teor é expresso pelo conteúdo proposicional do enunciado, por exemplo jurar, prometer, comprometer-se, ameaçar, etc.) (Al-Qinai: 510-511).

São vários os diferentes actos elocutórios identificados nas obras em análise; porém, veja-se apenas um exemplo que ilustra cada uma das situações acima referidas:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | Everyone thought the matter ended and the little cloud blown over, but the mischief was done, for though others forgot it Meg remembered. She never alluded to a certain person, but she thought of him a good deal. (p. 199-200) | Todos consideraram o assunto terminado, a nuvenzinha escura havia passado, mas o facto é que uma maldade havia sido cometida, porquanto, embora os outros a tivessem esquecido, a Meg continuava a lembrar-se. Nunca aludia a determinada pessoa, mas pensava bastante nela. (p. 307) |
| 2 | Oh, children, children, help me to bear it! (p. 148) | Oh!, minhas filhas, minhas filhas, ajudem-me nesta aflição! (p. 228) |
| 3 | Jo, I confide in you and don't wish you to say anything to Meg yet. (p. 187) | Jo, depositei confiança em ti, e não desejo que fales por enquanto em nada à Meg. (p. 287) |

O primeiro exemplo constitui um acto elocutório veredictivo, através do qual o narrador informa os leitores acerca de como termina uma situação de desentendimento entre algumas personagens. É possível concluir que, pelo menos, uma das personagens não terá esquecido a situação pelo facto de pensar na pessoa em causa, embora não a mencione. A tradução é clara na reprodução deste mesmo acto elocutório pelo recurso aos conectores adversativos (mas) e concessivo (embora), que foram transpostos do texto original de forma adequada.

O segundo excerto apresenta um acto elocutório directivo que reflecte o apelo da mãe para que as filhas a ajudem num momento de dificuldade. O uso do ponto de exclamação é uma das marcas deste tipo de actos de fala.

Por fim, temos um exemplo de um acto elocutório compromissivo, em que uma das personagens afirma ter confiança na outra – “I confide in you” – de modo a persuadi-la a não falar sobre o assunto em questão – “don’t wish you to say anything”. Há novamente uma alteração a nível dos tempos verbais - presente “confide” traduzido pelo passado “depositei” -, no entanto esta não afecta o teor do acto elocutório.

Os exemplos acabados de analisar mostram como a tradução corresponde à função elocutória do texto de partida, produzindo uma equivalência pragmática.

Ao efectuar a análise da tradução portuguesa de *Little Women* procurei igualmente verificar se existe correspondência a nível do contexto sócio-cultural do momento de produção do texto de partida e do momento de leitura do texto de chegada, tendo em conta que o texto de partida foi produzido em 1869 e o texto de chegada data de 1977, ou seja, que existe um intervalo temporal de 108 anos entre ambos os textos em análise. No que diz respeito à concordância a nível sócio-cultural e histórico, verificamos que, apesar da grande distância entre o momento de produção do texto de partida (1869) e o momento da tradução (1977), as referências contextuais do texto de partida são reproduzidas pela tradutora no texto de chegada. As circunstâncias envolventes do período de produção da obra em finais do século XIX, como sejam a Guerra Civil, a luta das mulheres pelo reconhecimento dos seus direitos, o sistema de educação rigoroso, o vestuário da época e até mesmo aspectos de âmbito cultural e artístico, como a referência à obra *Undine*, de Friedrich de la Motte Fouqué, considerada o romance de eleição dos leitores mais jovens durante o século XIX, à peça “The Seven Castles”, de 1851, ou a menção da marca Faber, que teve o seu maior período de expansão a partir

de 1839, são visíveis na tradução. Mais à frente nesta secção, no âmbito da correspondência entre o momento de produção do texto de partida e o momento de produção do texto de chegada, analisaremos outros aspectos de concordância a nível sócio-cultural que revelam ser menos coerentes (cf. p. 107).

São vários os casos de concordância a nível sócio-cultural, visíveis ao longo da tradução de *Little Women*, como sejam as referências à personagem do Sr. March através das cartas por si enviadas ou as referências feitas à devoção à pátria, ao facto de as mulheres apoiarem os maridos, tanto na sua ida para a guerra, como depois no sustento do lar durante a sua ausência, de uma forma submissa e totalmente resignada, evidenciadas logo no início da obra:

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | 'You know the reason Mother proposed not having any presents this Christmas was because it is going to be a hard winter for everyone; and she thinks we ought not to spend money for pleasure, when our men are suffering so in the army. We can't do much, but we can make our own little sacrifices, and ought to do it gladly. But I am afraid I don't.' And Meg shook her head, as she thought regretfully of all the pretty things she wanted. (p. 3) | - Vocês sabem a razão por que a mamã sugeriu que este ano não houvesse prendas pelo Natal: o Inverno vai ser muito duro para toda a gente. Ela é de opinião de que não se deve gastar dinheiro em coisas supérfluas, quando os nossos homens se sacrificam na guerra. Pelo que nos diz respeito, pouco poderemos fazer, mas está nas nossas mãos sacrificarmo-nos um pouquinho, e sacrificarmo-nos com alegria. No entanto... receio bem que não seremos capazes – e abanou a cabecita, porque pensou, com tristeza, nas pequeninas coisas que desejava ter. (p. 5-6) |
|---|--|---|

Além de terem que zelar pela casa e pela família, as mulheres não se sentiam no direito de gastar dinheiro para seu prazer, já que os homens tanto se sacrificavam na defesa da pátria. Quanto aos membros mais novos da família, pouco poderiam fazer a não ser sacrificar-se “alegremente”.

Nos excertos referidos anteriormente, é de salientar também o facto de a tradução não destacar “Mother” e “Father” em letra maiúscula. No texto de partida, os termos correspondentes a “mãe” e “pai” encontram-se em letra maiúscula por ser essa a forma de tratamento utilizada pelas raparigas (em vez dos seus nomes próprios) e não apenas o

grau de parentesco que os unia. É habitual na língua inglesa utilizar maiúsculas em termos comuns como “pai” e “mãe” quando estes têm a função de título de tratamento habitual, em detrimento do nome próprio. Já na língua portuguesa, estes vocábulos escrevem-se com letra maiúscula na linguagem epistolar quando, por deferência, consideração ou respeito, se quer realçar o nome, por exemplo, “Querida Mãe”. Poder-se-ia então concluir que o facto de a tradutora não ter utilizado as maiúsculas resulta de uma adaptação das regras da língua do texto de partida às regras da língua de chegada. Porém, e uma vez que a obra *Mulherezinhas* se caracteriza pela diversidade de tipologias textuais que reúne, atentemos nos exemplos seguintes:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | <p>My Dearest Mother,
It is impossible to tell you how
happy your last letter made us, (p.
157)</p> | <p>Queridíssima mamã:
É impossível dizer quanto a sua última carta
nos tornou felizes, (p. 242)</p> |
| 2 | <p>Dear Mother,
There is only room for me to send
my love, (p. 159)</p> | <p>Querida mãezinha,
Só ficou espaço para eu mandar muitas
saudades, (p. 245)</p> |

Podemos ver pelos excertos anteriores, retirados de duas das várias cartas presentes na obra, que aqui não se verifica a referida adaptação às regras do uso das maiúsculas na língua portuguesa, quando seria de esperar que assim fosse, uma vez que esta situação é até mais óbvia do que a anterior. Parece ter havido desatenção relativamente a esta questão de equivalência pragmática mas, neste caso, sendo o passo em questão uma carta, poderiam ser tidas em conta, na tradução, as normas existentes para a redacção das mesmas na língua portuguesa. É ainda salientar a inconsistência no uso da pontuação: no exemplo 1 verifica-se a adaptação à regra do português pelo uso dos dois pontos, enquanto no exemplo 2 se verifica uma colagem ao original e à regra inglesa pela manutenção da vírgula a seguir ao destinatário da carta.

Ainda no âmbito da correspondência entre o momento de produção do texto de partida (1869) e o momento de produção do texto de chegada (1977), verificamos que na tradução foram utilizadas algumas expressões também de um registo inadequado que não se ajustam à variedade lexical da época de produção da obra original.

Exemplos deste contraste são, por exemplo, a tradução de “a pretty jolly set” (p. 4) por “um grupinho porreiro” (p. 8), “makes him study very hard” (p. 21) por “que o faz estudar muito ... à brava” (p. 36), “studying hard” (p. 28) por “estuda à brava” (p. 46) e “pegging away at your books” (p. 28) por “marra valentemente” (p. 46). As expressões utilizadas pela tradutora caracterizam-se por uma linguagem e registo muito específico – calão – e por um grau de informalidade que nem sempre corresponde ao original. Apesar de as opções de tradução não serem as mais adequadas, nota-se que existe uma certa linearidade na tradução, principalmente quando se trata da área vocabular de “estudo”, pois o tom informal do texto de chegada é constante quando se trata da tradução de expressões relacionadas com o “estudo”. Pode haver da parte da tradutora alguma limitação quanto às opções de tradução neste contexto específico ou, então, uma tentativa de adaptação do texto de chegada ao seu momento de produção. Porém, se fosse este o caso a adaptação teria de ser aplicada em toda a tradução e não apenas em expressões que eventualmente levantem maiores dificuldades de tradução.

O factor “tempo” é destacado por Katharina Reiss como sendo um dos elementos extralinguísticos da crítica de tradução a ter em conta, ou seja, não se poderá ajuizar da mesma forma e com os mesmos pressupostos sobre duas traduções da mesma obra produzidas em épocas diferentes:

The time factor is also important in another sense for translation criticism. Thus the translation of a 19th century text made about the same time cannot be judged by the same standards as a more recent translation of the same text, because the language of the original may not have changed, but the target language has been developing in the meanwhile (Reiss: 71).

No caso da tradução portuguesa de *Little Women* aqui analisada, temos uma diferença temporal de 108 anos relativamente à época de redacção da obra original. No caso em apreço não se pode avaliar da mesma forma uma tradução de *Little Women* produzida em finais do século XIX e outra feita no último quartel do século XX. Além disso, a língua portuguesa passou obviamente por várias alterações ao longo do tempo, enquanto o inglês do texto de partida se manteve inalterado. Desta forma, torna-se claro que o crítico de tradução deve ter sempre em conta as várias alternativas com que o tradutor se deve ter deparado ao longo da tradução, tentando até recriar os processos através dos

quais o tradutor terá chegado às opções de tradução apresentadas, e não apenas as soluções que, para o crítico, seriam, à partida, as mais óbvias. Este cuidado por parte do crítico torna-se ainda mais relevante na medida em que pode contribuir para transformar uma crítica negativa numa avaliação objectiva.

4.6 Propriedades Lexicais

No âmbito das propriedades lexicais, ou registo, de uma tradução contam-se, entre outros, aspectos conotativos, jargão, expressões idiomáticas, empréstimos, paráfrases, regências e aspectos emotivos do vocabulário utilizado.

No texto literário, as palavras comuns adquirem valores emotivos que se cruzam com e podem modificar o seu significado cognitivo. O texto literário suscita no leitor evocações que conduzem a uma leitura original, única, dos valores conotativos do texto. Esta leitura varia no decurso do tempo, de acordo com a evolução das línguas, as inter- e trans-textualidades entretanto geradas e a decorrente alteração desses valores conotativos.

Na análise da obra *Mulherezinhas* houve um caso recorrente que despertou a minha atenção para as consequências de falhas na transposição de aspectos conotativos durante o processo de tradução: trata-se da tradução do verbo “revel” pelo termo “orgia” sempre que o texto de partida fazia referência a algo que provoca grande satisfação nas irmãs Jo e Amy March:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | (...) and you shall revel in carriages and ice-cream and high-heeled slippers and posies, (p. 35) | (...) e então já podes viver em plena orgia de carruagens, sorvetes, sapatos de salto alto, ramos de flores, (p. 56) |
| 2 | (...) so she gave him a lively description of the fidgety old lady, her fat poodle, the parrot that talked Spanish, and the library where she reveled. (p. 48) | (...) fez-lhe uma animada descrição da senhora, que era toda nervosa, do seu gordo cão de água, do papagaio que falava em espanhol e da adorável biblioteca, e das suas orgias com os livros. (p. 78-79) |
| 3 | (...) likewise the jellies, in which Amy reveled like a fly in a | (...) bem como as várias qualidades de geleia, com as quais a Amy teve uma autêntica orgia, |

honeypot. (p. 204)

qual mosca dentro de um boião de mel. (p. 313)

O significado principal do verbo “revel” é, efectivamente, ter grande satisfação ou prazer em algo. No entanto, no contexto da obra original, este termo não assume qualquer conotação sexual como a que lhe é clara e enfaticamente atribuída na tradução portuguesa através do termo “orgia” que, deste modo, resulta numa tradução a diversos níveis inadequada.

No primeiro exemplo, “revel” remete para a satisfação resultante de uma vida luxuosa, rodeada de tudo aquilo que as protagonistas da obra não tinham possibilidade de ter e apenas experimentavam em situações pontuais ou em casa das amigas.

No segundo exemplo, o prazer resulta da leitura, enquanto no terceiro provém de um alimento. Tendo em conta o público-alvo a que se destina esta obra, parece-me desapropriada a associação de semelhante conotação a acções completamente comuns.

Sempre que existe algum tipo de linguagem característica de um determinado grupo sócio-profissional, o tradutor deve ter em conta os equivalentes na língua para a qual traduz e procurar reproduzir essa linguagem na língua de chegada da forma mais adequada possível. No caso de *Mulherezinhas*, o exemplo mais visível do uso do jargão remete-nos para o “testamento” de Amy March, no qual a mais jovem das quatro irmãs utiliza diversos vocábulos da área do direito. Caso o tradutor não encontre equivalentes directos pode, então, recorrer a outras estratégias como, por exemplo, a paráfrase, tentando expor de forma mais clara o sentido do texto original.

Exemplos do jargão da área legal encontram-se, no texto referido, no uso de termos e expressões como “bequeethe” (p. 181), “earthly property” (p. 181), “being in my sane mind” (p. 181), “- viz. to wit: -” (p. 181), “having disposed of my most valuable property” (p. 181), “to this will and testament I set my hand and seal” (p. 182) ou “witnesses” (p. 182). É possível encontrar equivalentes directos na língua portuguesa para praticamente todos os exemplos referidos, o que é visível pelas opções da tradutora: “lego” (p. 278), “todos os meus bens” (p. 278), “encontrando-me no pleno uso das minhas faculdades” (p. 278), “da seguinte forma e às seguintes pessoas” (p. 278), “tendo distribuído os meus bens mais valiosos” (p. 279), “este meu testamento leva a minha assinatura e o meu selo” (p. 280) e “testemunhas” (p. 280). A contracção

latina “viz. to wit.” constitui talvez a maior dificuldade de tradução entre os exemplos citados. Poderia ter sido traduzida pela abreviatura latina “i.e.” (pouco utilizada em português) ou pelas expressões “a saber” ou “como se segue”⁴¹. No entanto, a tradutora optou pelo recurso à paráfrase - “da seguinte forma e às seguintes pessoas” -, tornando mais clara a mensagem. Considero que foi a opção mais correcta tendo em conta o público-alvo a que se destina a obra *Mulherzinhas* e também pelo facto de o testamento referido não corresponder, de facto, a um documento com valor legal. O testamento é redigido por uma menor e não tem qualquer efeito em termos legais, daí a sua tradução poder ser mais livre e não necessariamente tão exigente como seria de esperar caso o texto servisse, efectivamente, para fins legais.

As expressões idiomáticas dão igualmente origem a algumas dificuldades de tradução, na medida em que, muitas vezes, não existe equivalente em termos lexicais na língua de chegada e o tradutor tem obrigatoriamente que procurar a expressão que melhor traduz o significado dessa mesma locução na língua de partida e sendo a tradução literal, obviamente, uma solução quase nunca viável.

Já foram referidos alguns exemplos da tradução de expressões idiomáticas anteriormente; porém, veja-se o caso da tradução à letra da expressão idiomática “year in and year out” (p. 146) por “entra ano e sai ano” (p. 225). A opção correcta teria sido “ano após ano”, uma expressão comum na língua portuguesa. A tradução à letra não se revelou claramente a melhor opção de tradução. Neste caso, o significado da expressão deveria ter prevalecido em relação à forma.

Torna-se igualmente relevante, no âmbito das propriedades lexicais, a tradução de outros processos, como as substituições, a ênfase, as repetições lexicais, a consistência e os empréstimos.

Como vimos anteriormente, a substituição lexical torna-se relevante em qualquer texto na medida em que permite evitar repetições desnecessárias, possibilitando a substituição de uma unidade lexical por outras que com ela mantenham relações semânticas de sinonímia, antonímia, hiponímia ou hiperonímia. Por outro lado, quando não é possível a substituição de determinados vocábulos, a repetição da mesma unidade lexical ao

⁴¹ As hipóteses de tradução referidas - “a saber” e “como se segue” - são frequentes no léxico jurídico em português, como pude comprovar pela leitura de alguns Acórdãos do Supremo Tribunal de Justiça disponíveis para consulta em linha.

longo do texto é uma forma de manter a coesão do mesmo. Sendo uma tradução analisada também como um texto no seu todo, tanto a substituição como a repetição lexical do texto de partida devem constar no texto de chegada de forma adequada, mantendo assim a coesão na tradução.

Exemplos deste tipo de situações foram já referidos anteriormente na secção 4.4 (cf. p. 93-94) dedicada ao parâmetro da coesão textual, mais especificamente a coesão lexical. Torna-se mais uma vez evidente que os critérios de avaliação aqui propostos se inter-relacionam, de uma ou de outra forma, com maior ou menor frequência, ao longo do processo de análise. Na medida em que a conjugação adequada de todos os critérios funciona a favor da fluência, coesão e coerência do texto como um todo, não é possível analisar cada critério *per si*, sem considerar os restantes.

Porém, são ainda de salientar mais dois exemplos que considero relevantes pelo facto de na tradução dos mesmos não se verificarem os processos de substituição ou repetição lexical acima referidos.

O primeiro diz respeito à tradução do conceito “Operatic Tragedy” (p.8 e p.17) que é referido várias vezes na obra original e que na versão portuguesa é traduzido por “tragédia de opereta” (p. 14) e por “opereta-tragédia” (p. 29). Parece ter havido alguma indecisão quanto à opção que estaria correcta e, de facto, ao pesquisar este conceito e, nomeadamente, a adequação das opções de tradução apresentadas, não foi possível chegar a uma conclusão definitiva. No entanto, ambos me parecem demasiado “colados” ao original e talvez o termo mais comum “Ópera Trágica”, ou até a tradução à letra “tragédia operática”, fossem as soluções mais adequadas neste caso.

O segundo exemplo diz respeito a um caso de repetição que se verifica apenas na tradução e não no original. A tradutora traduz como “quartinho de arrumos” (p. 153 e p. 154) dois conceitos distintos que aparecem no texto original – “closet” (p. 100) e “cupboard” (p. 100). Embora sejam termos aproximados a nível do significado e pertencentes à mesma área vocabular, penso que deveria ter sido feita uma distinção entre os dois pois representam espaços físicos distintos. Uma vez que no texto de partida são utilizados numa situação em que duas personagens se envolvem numa brincadeira sobre um esconderijo adequado, a tradução de dois espaços diferentes pelo mesmo conceito pode dar origem a equívocos e quebrar a corrente de coesão do texto.

No que diz respeito à consistência, poderemos dizer que esta se verifica em qualquer texto quando existe um equilíbrio sintáctico e semântico entre os elementos de um

enunciado. No caso da crítica de tradução, Jamal Al-Quinai considera que a repetição de alguns conceitos ao longo de um mesmo texto desempenha um papel fundamental na manutenção da consistência da mensagem (Al-Quinai: 512). Nestes casos, a opção de tradução mais adequada será a de traduzir um conceito recorrente sempre da mesma forma, sob pena de criar inconsistências a nível do significado.

No caso da tradução em análise, verifica-se igualmente alguma inconsistência a nível das opções de tradução de um mesmo termo ao longo da obra. Por exemplo, no caso da peça representada pelas protagonistas da obra – “Pilgrim’s Progress” (p. 131 e p. 206). Por vezes o nome da peça é mantido na tradução na sua forma original em inglês, outras é traduzido por “O Avanço do Peregrino” (p. 317). Faria todo o sentido que, ao optar por manter a designação em inglês na primeira ocorrência do termo, mantivesse este mesmo título ao longo de toda a tradução, para não quebrar a consistência interna da tradução.

Relativamente ao uso de empréstimos, há que reconhecer que estes provêm habitualmente da língua inglesa. No caso de *Little Women*, os empréstimos provêm do francês através da expressão “Mademoiselle is *charmante*, *très jolie*, is she not?” (p. 85) que na tradução se lê “A *mademoiselle* está encantadora, *très jolie*, não está?” (p. 133). No texto original, “charmante” e “très jolie” encontram-se em itálico, assinalando os termos “estranhos” à língua, ou seja, os empréstimos do francês. Já na tradução portuguesa, “mademoiselle” e “très jolie” é que são assinalados a itálico, enquanto “charmante” foi traduzido por “encantadora”. A tradução poderia ter destacado os factores “estranhos” transmitido pelos empréstimos no texto original, pois nenhum dos conceitos levantaria dificuldades.

Por fim, resta salientar os aspectos emotivos do vocabulário utilizado. Os aspectos emotivos do discurso foram já referidos na secção 4.2 (cf. p. 78), relativa à correspondência formal. Katharina Reiss refere a emotividade como sendo um dos aspectos determinantes da crítica de tradução pelo teor de algumas formas de tratamento usadas entre os intervenientes num acto de fala. Ao afirmar que “the critic should test whether these implications have are appropriately echoed in the target language” (Reiss: 83), Reiss considera que o crítico de tradução deve verificar se as implicações afectivas, as diferentes formas de expressão, os elementos afectivos do pensamento ou o carácter afectivo dos modos de expressão, são transpostos de forma adequada para a tradução.

Caso não o sejam, corre-se o risco de perder todos os aspectos de emotividade significada no texto original ou até mesmo de se perder o sentido do texto de partida por completo (Reiss: 83-86)

O exemplo descrito na secção 4.2 remete para o uso de insultos ou de outras formas de tratamento que comportam algum teor emotivo, seja ele positivo ou negativo. Nas obras relevantes para o presente trabalho temos exemplos de ambos: “crosspatch” (p. 73), traduzido por “trombuda” (p. 115) e “you are the rudest boy I ever saw” (p. 87), traduzido por “o rapaz mais grosseiro que tenho encontrado” (p. 136) como ocorrências de elementos lexicais de teor negativo; “I love you so much, dear” (p. 210), traduzido por “eu... gosto tanto de si, queridinha” (p. 322), “I’m as happy as a cricket here” (p. 49), traduzido por “estou no meu elemento aqui!” (p. 81) e “How kind you are, sir!” (p. 57), traduzido por “Como é bom!” (p. 91) como exemplos de elementos lexicais de teor positivo. O teor das locuções foi transposto para a tradução de forma adequada, em ambos os casos, contribuindo também para a manutenção da equivalência entre as propriedades lexicais do texto original e as propriedades lexicais da tradução.

Além destes exemplos, que apresentam opções de tradução adequadas, destaco um outro em que se verifica alguma discrepância relativamente ao sentido transmitido pelo texto original. O passo em inglês “That’s my good girl; you do try to fight off your shyness,” (p. 114) é traduzido por “És tão linda! Também lutas por atirar fora a tua timidez,” (p. 175), transmitindo a ideia de que a personagem é elogiada pela sua beleza física, dado o tom enfático da primeira oração. No entanto, o texto original enaltece o facto de a personagem se esforçar por melhorar alguns aspectos do seu carácter. A expressão “linda menina”, por exemplo, seria mais adequada pois apesar de também conter o adjectivo “linda” transmite uma maior neutralidade e não salienta tanto o aspecto físico.

4.7 Equivalência Sintáctica ou Gramatical

No que diz respeito à equivalência sintáctica ou gramatical, há que referir, entre outros aspectos, a ordem das palavras na frase, a estrutura frásica, a divisão em termos de parágrafos, aspectos relativos à concordância em género e pessoa, ao modo, tempo verbal e aspecto.

A estrutura frásica é, regra geral, a mesma em inglês e em português, seguindo a ordem SVO (sujeito + verbo + predicado). Porém, esta ordem pode ser alterada, por exemplo, por razões estilísticas. E neste caso, o tradutor poderá optar por manter-se fiel ao estilo do texto de partida, contanto que o efeito estilístico funcione da mesma forma no texto de chegada.

O passo que se segue é ilustrativo da alteração da estrutura habitual da frase:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | Never you mind what she says. I'm the wretch that did it, sir", said the new member, with a Welleresque nod to Mr. Pickwick. (p. 100) | - Não liguem, não liguem ao que ele está a dizer. Fui eu quem fiz tudo, um patifório! – disse o novo membro, com uma vénia «à Weller» para o presidente. (p. 154) |
|---|---|---|

No texto original em inglês, existe uma alteração da ordem normal da frase (SVO), mais especificamente um inversão da ordem de colocação do advérbio de frequência “never”. É uma expressão enfática usual na língua inglesa e que se repete numa das frases seguintes. Na tradução portuguesa, essa particularidade do texto de partida não se verifica pois não há uma expressão sintacticamente paralela em português. A inversão existente no texto de partida pretende destacar o advérbio de frequência. Na tradução, esta intenção é substituída pela repetição da fórmula imperativa (“Não liguem, não liguem”), que cria uma equivalência a nível da ênfase, já que não é possível alterar a estrutura habitual da frase, como acontece no original, mantendo uma tradução adequada.

Quanto à equivalência gramatical, importa referir a concordância em género e número, especialmente no que diz respeito ao uso de adjectivos e de verbos. Se em português os adjectivos concordam sempre em género e número, já o mesmo não acontece em inglês. Assim, quando não é feita qualquer referência ao género em inglês, pode haver lugar a equívocos no processo de tradução que, em última instância podem levar a falhas em todos os parâmetros anteriormente referidos. Este tipo de problema de tradução ao nível do par de línguas surge frequentemente também devido ao uso da forma impessoal “it” (3ª pessoa do singular) ou da 2ª pessoa singular/plural sem indicação do género. Os exemplos que se seguem ilustram a situação referida:

1	I'm sure we work hard enough to earn it, (p. 3)	Já trabalhamos muito e bem o merecemos, (p. 6)
2	I'll take it to them and see what's going on. (p. 129)	Vou-lha levar e saberei então o que se passa. (p. 200)
3	And Laurie took it in his, (p. 171)	O Laurie segurou-lha, (p. 262)

Como se pode ver pelos exemplos acima transcritos, todas as vezes que o pronome pessoal “it” aparece no texto original, na tradução verifica-se o uso adequado ora do masculino, ora do feminino. Analisando os exemplos de forma isolada, seria impossível saber qual o género adequado ao texto original, pois só através do contexto, mais especificamente das referências presentes nas frases anteriores ou posteriores aos exemplos, é possível saber a que se refere o “it”. No exemplo 1, é utilizado o masculino “o” porque a frase imediatamente anterior remete para “dinheiro”. Nos exemplos 2 e 3, é utilizado o feminino “lha” pois há informação suficiente que esclarece sobre a existência de “uma chave” (2) e de Laurie segurar “a mão” de Jo (3).

Há casos, ao longo dos textos em estudo, em que o problema do género se torna efectivamente erro de tradução, na medida em que é feita referência directa ao género no texto de partida e na tradução tal não se verifica, existindo apenas uma referência geral. Por exemplo, na página 167 de *Little Women* é feita referência ao papagaio da tia March como sendo do sexo feminino: “squalled Polly, dancing on her perch”. Na tradução portuguesa, todas as menções feitas ao papagaio são de carácter masculino: “gritou o Polly” (p. 258), “berrava o Polly” (p. 258). Na língua portuguesa, o conceito “papagaio” é, efectivamente, um nome comum masculino; no entanto, a partir do momento em que o original em inglês esclarece que se trata de um pássaro do sexo feminino, a tradução deveria ter esse aspecto em conta e transmitir essa mesma ideia aos leitores utilizando o artigo definido “a” – “gritou a Polly” ou “berrava a Polly”. Além do mais, o nome próprio “Polly” não é totalmente esclarecedor para os leitores portugueses relativamente ao género.

No caso dos verbos, podemos destacar um outro exemplo, além dos que já foram referidos anteriormente na secção 4.3 (cf. p. 88-90), sobre coerência temática. No caso que se segue, verifica-se uma divergência entre o tempo verbal do texto original e o tempo verbal utilizado na tradução:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | I, too, have seen them all, and heartily believe in the sincerity of your resolution, since it begins to bear fruit. (p. 113) | Eu também vejo esses esforços e acredito na sinceridade dos teus propósitos, em virtude dos frutos que começam a surgir. (p. 173) |
|---|---|---|

Embora no texto original, as formas verbais não se encontrem todas no presente, a tradutora optou pelo uso do tempo presente em toda a oração. É uma opção aceitável uma vez que o “present perfect” é utilizado em inglês para indicar que uma acção teve lugar num momento não especificado antes do momento actual, ou seja, já aconteceu, mas não é relevante especificar o momento exacto. O tempo presente expresso através de “eu vejo” pode, assim, abranger um momento que já terá decorrido e que exerce influência sobre o momento presente.

Ainda em termos gramaticais e no âmbito dos verbos, a alternância entre voz passiva e voz activa ao longo do discurso pode, por exemplo, levar a que, no processo de tradução, o foco da mensagem seja alterado e o destinatário passe a ter outro destaque. Este aspecto torna-se ainda mais relevante pelo facto de o uso da voz passiva em inglês ser muito mais frequente do que na língua portuguesa.

Veja-se o seguinte excerto de um parágrafo do primeiro capítulo da obra que ilustra a alternância entre a forma passiva e a forma activa:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | They all drew to the fire, Mother in the big chair with Beth at her feet, Meg and Amy perched on either arm of the chair, and Jo leaning on the back, where no one would see any sign of emotion if the letter should happen to be touching. Very few letters were written in those hard times that were not touching, especially those which fathers sent home. In this one little was | Juntaram-se todas perto do lume, a mãe sentada no cadeirão, com a Beth acorçada a seus pés, a Meg e a Amy empoleiraram-se nos braços da cadeira, cada uma de seu lado, e a Jo, por detrás, protegida pelas costas, onde ninguém lhe pudesse ver qualquer vestígio de emoção, caso a carta fosse comovente. Naqueles duros tempos de guerra poucas cartas se escreviam que não fossem comoventes, especialmente aquelas que os pais escreviam aos filhos. Nesta, |
|---|---|---|

said of the hardships endured, porém, pouco se falava do desconforto
(p. 9) sofrido, (p. 16-17)

Como se pode ver pelo excerto do texto original, o discurso tem início na voz activa, passando para a voz passiva na segunda oração. No início, a ênfase está no sujeito (they) que pratica a acção descrita pelo verbo (drew), passando depois para o sujeito (very few letters) que recebe a acção expressa pelo verbo (were written). Na tradução portuguesa, a mudança da voz activa para a passiva é igualmente assinalada, através do uso da forma impessoal (“se escreviam” e “se falava”), seguindo a construção do original, que também não identifica o sujeito da acção.

O passo transcrito acima ilustra igualmente uma situação que ocorre com grande frequência ao longo da tradução em análise, nomeadamente a divisão em parágrafos. Este aspecto foi já referido na secção 4.2 (cf. p. 74-76), acerca da correspondência formal, um parâmetro que aqui se relaciona também com a equivalência sintáctica. Quando no texto original existe apenas um parágrafo, na tradução é feita uma divisão em dois parágrafos. Se atendermos ao aspecto analisado anteriormente, esta divisão parece marcar também a mudança da voz activa para a voz passiva.

5. Conclusão

Na introdução à obra que constitui o fundamento teórico do presente trabalho, *Translation Criticism – The Potentials & Limitations, Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, Katharina Reiss começa por referir Martinho Lutero e dá início à sua argumentação com uma afirmação que poderia, segundo a autora, ser atribuída ao autor de uma das primeiras traduções da Bíblia para a língua alemã: “Plowing is easy when the field is clear” (Reiss: 1). De facto, depois de uma obra estar traduzida, pode até parecer muito simples efectuar uma crítica da mesma, uma vez que a parte mais difícil já terá sido feita pelo tradutor.

No entanto, esta facilidade é apenas aparente. Como Reiss defende mais à frente, citando Anthony G. Oettinger, “No matter how difficult it may be to translate, it is even more difficult to judge a translation. Everyone works on his own.” Se traduzir já é uma tarefa complicada, avaliar uma tradução não o é menos - muito pelo contrário. A crítica fundamentada constitui um processo mais complexo do que a tradução em si. Este foi, efectivamente, um dos primeiros aspectos que tive em conta, por saber de antemão que cada indivíduo tem uma sensibilidade interpretativa distinta, cada indivíduo tem um método de análise distinto e cada indivíduo tem uma forma distinta de traduzir.

Dada a aparente indefinição inicial associada à crítica de tradução que me propus efectuar, a existência de critérios de avaliação objectivos tornou-se essencial, na medida em que estabeleceu as directrizes que orientaram a minha avaliação ao longo do presente trabalho. Estes critérios foram igualmente fundamentais pela forma como me permitiram superar, pelo menos em parte, as condicionantes de avaliação relacionadas com características pessoais, como leitora e como tradutora, e que poderiam, de alguma forma, influenciar a avaliação feita, tornando-a pouco isenta.

Sendo a actividade de tradução cada vez mais importante, o presente trabalho permitiu, assim, reforçar o sentimento de que a crítica de tradução é um exercício relevante, vantajoso para a melhoria da qualidade das traduções, e que deve ser abordado com maior intensidade. Contudo, a crítica de tradução constitui um processo infundável, na medida em que não é possível chegar a uma leitura definitiva de um texto, muito menos a uma versão sobre a qual se possa afirmar, com toda a certeza, que traduz o texto de partida de uma forma totalmente adequada.

Como espero ter demonstrado, a distinção entre erros de tradução e problemas de tradução é essencial para se estabelecer a fronteira entre o que constituirá realmente um erro numa tradução e as dificuldades, ou problemas, decorrentes do facto de que todas as línguas variam a nível lexical, sintáctico e retórico, obrigando a reformulações ou adaptações. Saber distinguir entre um erro e um problema de tradução permite efectuar uma avaliação de forma mais neutra e mais fundamentada. Além disso, permite ainda identificar as boas opções de tradução apresentadas, tendo em conta que a crítica de tradução não pode, nem deve, assentar apenas nos aspectos negativos do trabalho efectuado pelo tradutor.

Após estas considerações iniciais, os sete parâmetros de avaliação que guiaram a minha análise revelaram-se muito úteis e adequados ao exercício feito, e creio que poderão mesmo estabelecer uma base para a análise e avaliação de qualquer tipo de texto. Partindo dos pressupostos de Katharina Reiss relativamente à elaboração de uma lista de critérios aplicáveis a todos os textos, tendo em atenção as características específicas de cada tipo de texto, os critérios de avaliação referidos comprovaram a sua relevância e flexibilidade durante todo o processo de análise.

Um dos requisitos da crítica de tradução é a comparação constante entre o texto original e a sua tradução. Ao longo da comparação efectuada entre *Little Women* e *Mulherzinhas*, a análise dos sete parâmetros previamente definidos permitiu avaliar de que forma as finalidades inerentes ao texto original se reflectem, ou não, na sua tradução e se os objectivos do texto de partida se adequam, na tradução, às especificidades do texto de chegada.

A análise de cada um dos critérios de avaliação permite-me concluir que, de um modo geral, a tradução portuguesa analisada corresponde de forma satisfatória ao seu original. No que diz respeito à tipologia textual, são apresentadas opções de tradução que vão ao encontro das especificidades de cada tipo de texto presente na obra como, por exemplo, ao nível da linguagem e respectiva função.

Quanto à correspondência formal, esta nem sempre se verifica, havendo opções diversas a nível da divisão sintáctica e em parágrafos, bem como na transposição de alguns aspectos gráficos.

A coerência temática foi, em geral, conseguida na tradução portuguesa, e permitiu, por exemplo, verificar uma característica recorrente nas traduções para a língua portuguesa, ou seja o reforço da adjectivação.

A tradução portuguesa revelou-se ainda coesa em termos da equivalência ao nível das cadeias de referência, substituições lexicais, conectores inter-frásicos e da compatibilidade entre informações temporais e aspectuais. No entanto, verificou-se existir alguma inconsistência, por exemplo, a nível da tradução de repetições lexicais presentes na obra original.

Há igualmente equivalência ao nível pragmático, nomeadamente nos aspectos relativos à função dos actos elocutórios junto dos leitores e em aspectos relativos à envolvente histórica, social e cultural do texto de partida.

Por sua vez, as propriedades lexicais deram origem a algumas discrepâncias a nível do registo utilizado na tradução e a algumas inconsistências de carácter interpretativo que, por vezes, defraudaram o sentido do texto original.

Finalmente, a tradução revelou ainda equivalência sintáctica e gramatical, não obstante algumas situações de divergência formal.

A avaliação dos critérios acima referidos revelou também que todos eles se relacionam entre si, levando a que durante a avaliação individual de um deles sejamos quase sempre remetidos, no âmbito da rede textual, para algum aspecto comum a outro dos critérios. Ou seja, todos estes critérios se conjugam ao longo da avaliação.

Toda a crítica de tradução, apesar de relevante, se encontra condicionada por diversos aspectos inerentes ao próprio processo, como sejam, a função da tradução, os destinatários, a localização espaço-temporal, factores de afectividade e, acima de tudo, a individualidade de cada tradutor. O reconhecimento destes aspectos permite, assim, cumprir um dos objectivos pessoais deste trabalho que consistiu no aprofundar dos conhecimentos acerca da tradução e dos seus processos.

Deste modo, como conclusão final, podemos afirmar que a crítica de tradução é válida quando se avalia um texto tendo em conta os elementos linguísticos e não linguísticos que lhe são inerentes e que, por paradoxal que pareça, uma crítica de tradução adequada só poderá ser objectiva se tiver em conta os factores subjectivos que a envolvem. Só assim estarão criadas as condições necessárias ao desenvolvimento de uma prática de avaliação sistemática e rigorosa, que contribuirá em muito para a melhoria da qualidade das traduções efectuadas aos mais variados níveis. A nível pessoal, este contacto tão próximo com as questões teóricas e práticas da crítica de tradução contribuiu significativamente para uma maior consciencialização da complexidade da tarefa de traduzir.

6. Anexos

Texto de Partida - Capítulo 4		Texto de Chegada – Capítulo 4	
Parágrafo	Nº de frases	Parágrafo	Nº de frases
§ 1	1	§ 1	3
§ 2	2	§ 2	2
§ 3	3	§ 3	4
§ 4	2	§ 4	2 (1 = 1;)
§ 5	2	§ 5	2 (1 = 1;)
§ 6	3	§ 6	3
§ 7	3 (1 = 4;)	§ 7	4 (1 = 4;)
§ 8	1	§ 8	3
§ 9	1	§ 9	1
§ 10	1	§ 10	1
§ 11	1	§ 11	1
§ 12	2	§ 12	4
§ 13	3 (1 = 1;)	§ 13	3 (1 = 1;)
§ 14	5	§ 14 (1+1)	6
§ 15	2	§ 15	2
§ 16	1	§ 16	2
§ 17	1	§ 17	1
§ 18	1	§ 18	1
§ 19	1	§ 19	1
§ 20	2	§ 20	4
§ 21	1	§ 21	1
§ 22	3	§ 22	6
§ 23	1	§ 23	1
§ 24	8	§ 24 (1+1+1)	8 (2 = 2;)
§ 25	3	§ 25	3
§ 26	2	§ 26	2
§ 27	3 (1 = 1;)	§ 27	4 (3 = 1;)
§ 28	5 (1 = 1;)	§ 28	5 (1 = 1;)
§ 29	3 (1 = 2;)	§ 29	3 (1 = 2;)
§ 30	12 (2 = 2;)	§ 30	11 (1 = 4;)
§ 31	4	§ 31	4 (1 = 1;)
§ 32	1	§ 32	1
§ 33	3	§ 33 (1+1)	4
§ 34	6 (1 = 1;)	§ 34	6
§ 35	4	§ 35	4 (1 = 1;)
§ 36	3	§ 36	4
§ 37	3 (1 = 1;)	§ 37	3
§ 38	1	§ 38	2
§ 39	3	§ 39	5
§ 40	1	§ 40	1

Tabela 1

7. Bibliografia

Adams, James. “The impossibility of translating poetry”, in: *Globe and Mail*, 2008. www.redstarcafe.wordpress.com, consultado em 11-02-10.

Alcott, Louisa May. *Little Women*, 13ª edição, Penguin Popular Classics, Penguin Books, Great Britain 1994.

Alcott, Louisa May Alcott. *Mulherzinhas*, Tradução de Maria José Navarro de Oliveira, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1977.

Alcott, Louisa May Alcott. *Mulherzinhas*, 2ª edição, Tradução de Maria José Navarro de Oliveira, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1994.

Alcott, Louisa May Alcott. *Mulherzinhas*, 3ª edição, Tradução de Maria José Navarro de Oliveira, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1999.

Al-Qinai, Jamal. “Translation Quality Assessment. Strategies, Parametres and Procedures”, in *Meta: Translators’ Journal*, vol. 45, nº 3, 2000.

Amorim, Clara e Catarina Sousa. Gramática da Língua Portuguesa, Areal Editores, Porto, 2009.

Carvalho, Rodrigo Neves de. “A Verve Shakesperiana em Tradução: o Desafio dos Trocadilhos”, XVI Seminário de Iniciação Científica da PUC-RIO, 2008. http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2008/resumos, consultado em 18/12/09.

Collombat, Isabelle. “La didactique de l’erreur dans l’apprentissage de la traduction”, in *The Journal of Specialised Translation*, nº 12, 2009, p. 37-54.

Costa, J. Almeida e Melo, A. Sampaio. Dicionário da Língua Portuguesa, 5ª ed., Porto: Porto Editora.

Ferreira, António Gomes. *Dicionário de Latim/Português*, Porto: Porto Editora, 1995.

Pires, Maria João. “Possibilidades e condicionantes da tradução de poesia: O Caso de Baudelaire e Poe”, 2001. www.ler.letras.up.pt, consultado em 12/06/09.

Gile, Daniel. “Les fautes de traduction: une analyse pédagogique”, in *Meta: Translators’ Journal*, vol. 37, n° 2, 1992, p. 251-262.

Gouveia, Carlos A. M. “Comunicação e funções da linguagem”, 1998. www.fl.ul.pt/pessoais/cgouveia/artigos/funcoes.pdf, consultado em 25/08/09.

Meigs, Cornelia. *Invincible Louisa. The story of the author of “little Women”*. Little, Brown and Company, Boston, 1933.

Melis, Nicole Martinez e Albir, Amparo Hurtado. “Assessment in Translation Studies: Research Needs”, in *Meta: Translators’ Journal*, vol. 46, n° 2, 2001.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Translated from the German by Christiane Nord and Penelope Sparrow, 2nd edition, Editions Rodopi, Netherlands, 2005.

Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. Vol. 11, col. “Children’s Literature and Culture”, Garland Publishing, Inc., 2000.

Oliveira, Américo Lopes de. *Dicionário de Mulheres Célebres*, Lello e Irmão Editores, Porto, 1981.

Pinto, J. Manuel de Castro, Parreira, Manuela e Lopes, Maria do Céu Vieira. *Gramática do Português Moderno*, 11^a edição, Plátano Editora, Lisboa, 1994.

Reis, Carlos. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, 2^a edição, Livraria Almedina, Coimbra, 1997.

Reis, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Livraria Almedina, Coimbra, 2000.

Reiss, Katharina. *Translation Criticism – The Potentials & Limitations, Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, Translated by Erroll F. Rhodes, St. Jerome Publishing, 2000.

Rodrigues, Delfina. “O poder da tradução ou a tradução do poder”, IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Évora 2001. www.eventos.uevora.pt, consultado em 03/06/09.

Silva, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*, Vol. 1, 8ª edição, Livraria Almedina, Coimbra, 2009.

Stern, Madeleine B.. *Louisa May Alcott*. Norman: University of Oklahoma Press, 1950.

Vandaele, Jeroen. *Translating Humour, The Translator*, volume 8, Nº 2, St. Jerome Publishing, 2002.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, 1995.

Voltaire. *Lettres Philosophiques*, XVIII, A. Rouen, Chez Jore Libraire, 1737.

www.bnportugal.pt, consultado em 04/02/10

www.uc.pt/bguc, consultado em 04/02/10