

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LETRAS

UNIVERSITÉ LUMIÈRE – LYON 2
FACULTÉ DES LANGUES
MASTER EN ÉTUDES LUSOPHONES

CANDIDE ET L'OPTIMISME E A TRADUÇÃO ENQUANTO OBRA

CURITIBA/LYON

2015

JEFFERSON AURI DE ARAÚJO

CANDIDE ET L'OPTIMISME E A TRADUÇÃO ENQUANTO OBRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, e ao programa Master en Études Lusophones, da Faculté des Langues da Université Lumière Lyon 2, como requisito parcial à obtenção dos títulos de Mestre em Letras e Master en Études Lusophones. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: Alteridade, mobilidade e tradução.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo.
Coorientador: Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira.

CURITIBA/LYON

2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Araújo, Jefferson Auri de
Candide et L'Optimisme e a tradução enquanto obra. / Jefferson Auri
de Araújo.
– Curitiba, 2015.
141 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo
Coorientador: Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira
Dissertação (Mestrado em Letras e Master en Études Lusophones)
- Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná e Faculté des Langues da Université
Lumière Lyon 2

1. Letras – lingüística – literatura.
2. Literatura – literatura francesa – tradução e interpretação. 3.
Lingüística aplicada – crítica – Voltaire. I. Título.

CDD 410



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima quinta, referente à sessão pública, ocorrida por **videoconferência**, de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **JEFFERSON AURI DE ARAÚJO**. No dia vinte e nove de setembro de dois mil e quinze, às doze horas e quarenta e cinco minutos, na sala 1005B, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Maurício Mendonça Cardozo, Presidente, João Carlos Vitorino Pereira, Marie-Thérèse Vilela e Ruth Bohunovsky designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**CANDIDE ET L’OPTIMISME E A TRADUÇÃO ENQUANTO OBRA**”, apresentada por **JEFFERSON AURI DE ARAÚJO**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Maurício Mendonça Cardozo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de setembro de dois mil e quinze.

Dr. Maurício Mendonça Cardozo

Dr^a Marie-Thérèse Vilela

Dr. João Carlos Vitorino Pereira

Dr^a Ruth Bohunovsky

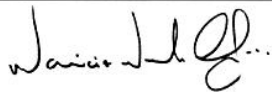


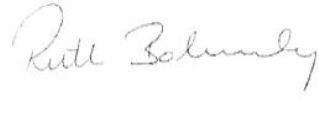
Jefferson Auri de Araújo

P A R E C E R

Defesa de dissertação de mestrado de **JEFFERSON AURI DE ARAÚJO** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Maurício Mendonça Cardozo, João Carlos Vitorino Pereira, Marie-Thérèse Vilela e Ruth Bohunovsky arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **“CANDIDE ET L’OPTIMISME E A TRADUÇÃO ENQUANTO OBRA”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificado abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr. Maurício Mendonça Cardozo (Presidente)		Aprovado
Dr. João Carlos Vitorino Pereira		Aprovado
Dr ^a Marie-Thérèse Vilela		Aprovado
Dr ^a Ruth Bohunovsky		Aprovado

Curitiba, 29 de setembro de 2015.


Prof^a Dr^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo, por ter me guiado nesse árduo processo de pesquisa e de criação do texto, sempre me incentivando e sugerindo caminhos que me levassem ao amadurecimento da proposta deste trabalho.

Ao meu coorientador, prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira, por ter me acolhido na *Université Lumière* Lyon 2 e por ter concordado em fazer parte deste trabalho, auxiliando-me na minha pesquisa e na minha vida acadêmica no além-mar, assim como à profa. Dra. Patrícia Cardoso, que me ajudou a fazer com que essa incrível experiência fosse possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e ao programa de Master en Études Lusophones de Lyon 2, por terem me aceitado e me proporcionado um crescimento tão grande. Também à CAPES e à Région Rhône-Alpes, pelo suporte financeiro.

Ao Rodrigo, que me acolheu diversas vezes no meio da tempestade e que aguentou comigo até o momento da bonança, sempre me incentivando a continuar e a persistir. À Paola, que sempre esteve disposta a me ajudar no que fosse preciso, e que o fez em diversos momentos.

Aos meus amigos da UFPR e de Lyon 2, que me ajudaram de tantas maneiras e que fizeram parte deste momento tão importante da minha vida acadêmica e pessoal.

Aos mosqueteiros, Amanda, Bárbara, Celine, Deleon, Flavio, Jhony e Mayara, que me ajudaram a aliviar a pressão e que estiveram sempre presentes, mesmo quando era eu quem me fazia ausente.

E, sobretudo, aos meus pais, Auri e Luci, e às minhas irmãs, Jéssica e Jennifer, assim como ao meu cunhado Dudison e à minha sobrinha, Mahara, por terem me dado apoio e suporte nessa essa etapa tão significativa da minha vida, em grande parte longe de casa e sempre com muitas saudades.

RESUMO

A prática de tradução tem muito da prática crítica. É uma atividade que envolve profunda reflexão sobre o seu objeto – pois pensar o texto e produzi-lo em outro idioma vai muito além da simples troca de código. Para estudar um texto traduzido, deve-se ter em conta que essa prática envolve diversos contextos e parâmetros culturais, políticos e ideológicos que influenciam e, até mesmo, encaminham o trabalho do tradutor. A obra traduzida não é apenas o resultado mecânico da prática de tradução, mas o resultado de um complexo jogo de relações entre o texto original, o texto traduzido, o autor e o tradutor – e essas relações geram significados. Tendo-se em conta, então, o trabalho do tradutor como uma atividade crítica produtora de significados, a análise de uma tradução apresenta-se como uma perspectiva crítica de uma atividade já crítica – o que significa assumir uma postura de leitura da tradução como obra, a leitura da tradução como tradução. Dessa forma, este trabalho centra-se na leitura de quinze diferentes traduções para português do Brasil de *Candide ou l'Optimisme*, de Voltaire – publicadas entre 1938 a 2014 – de modo a se pensar o que significa ler essas traduções. Este trabalho parte da discussão sobre o significado da leitura de tradução enquanto tal, de forma a perceber as características e nuances de cada diferente texto. Propõe-se ainda trabalhar não apenas com determinados trechos, em que o objetivo poderia se resumir a observar como se comportam certos elementos que poderiam, depois, ser generalizados: ainda que o exercício de cotejo pontual de algumas ocorrências paralelas possa ser muito revelador, a proposta, aqui, no lugar de se fazer o que tradicionalmente se faz com a leitura de traduções, é trabalhar com as leituras de modo a entender cada texto traduzido como obras próprias e observar em que medida cada tradução se mostra, de fato, singular. Além disso, não se trata de compreender como inviável uma certa maneira de cotejar textos diferentes – como tratar as diferentes traduções como textos paralelos –, mas de se pensar nas possibilidades e limitações que existem nesse tipo de exercício de leitura.

Palavras-chave: Leitura de tradução. Literatura Francesa. Relação. Tradução. Voltaire.

RÉSUMÉ

La pratique de la traduction est étroitement liée à celle de la critique. Il s'agit d'une activité qui implique une profonde réflexion sur son objet – puisque considérer le texte et le produire dans une autre langue c'est plus que le simple changement de code. Pour étudier un texte traduit, il faut prendre en compte que cette pratique implique divers contextes et paramètres culturels, politiques et idéologiques qui influencent et même dirigent le travail du traducteur. L'œuvre traduite n'est pas seulement le résultat mécanique de la pratique de la traduction ; c'est le résultat d'un complexe jeu de relations entre le texte original, le texte traduit, l'auteur et le traducteur – et ces relations produisent du sens. Si on prend en compte, alors, le travail du traducteur comme une activité critique productrice de sens, l'analyse d'une traduction se présente comme une perspective critique d'une activité déjà critique – ce que signifie assumer une posture de lecture de la traduction comme une œuvre autonome, c'est-à-dire, la lecture de la traduction comme une œuvre de traduction. De cette façon, ce travail est centré sur la lecture de quinze différentes traductions de *Candide* ou *l'Optimisme*, de Voltaire, en portugais du Brésil – publiées entre 1938 et 2014 – afin de réfléchir ce que signifie lire ces traductions. Ce travail part de la discussion sur le signifié de la lecture de traduction en tant que telle, de façon à percevoir les caractéristiques et les nuances de chaque texte. Il propose encore de ne pas travailler seulement avec des segments déterminés, où l'objectif pourrait se résumer à observer comment se comportent certains éléments d'intérêt : bien que l'exercice de comparaison ponctuelle de certains événements parallèles puisse être très révélateur, la proposition, dans ce travail, au lieu de faire ce que l'on fait traditionnellement avec la lecture de traductions, est de travailler avec les lectures de manière à comprendre chaque texte traduit comme une véritable œuvre à part et observer dans quelle mesure chaque traduction se révèle unique. En outre, ce n'est pas le cas de comprendre comme impraticable une certaine façon de comparer différents textes – en abordant les différentes traductions comme des textes parallèles –, mais de penser les possibilités et les limites qui existent dans ce type d'exercice de lecture.

MOTS-CLÉ: Lecture de traduction. Littérature française. Relation. Traduction. Voltaire.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
1.1 A VISÃO LOGOCÊNTRICA DE TRADUÇÃO	13
1.2 O TEXTO ORIGINAL ENQUANTO LEITURA: A QUESTÃO DA FIDELIDADE ..	16
1.2.1 A fidelidade na tradução: afinal, a que o tradutor é fiel?	19
1.3 A INTRADUZIBILIDADE E A TRADUÇÃO ENQUANTO RECRIAÇÃO	23
1.4 A SINGULARIDADE NA TRADUÇÃO.....	27
1.5 A CRÍTICA DA TRADUÇÃO.....	32
1.5.1 A visada negativa da tradução: uma armadilha.....	33
1.5.2 A visada positiva da tradução: uma visada ética.....	36
1.5.3 A tradução enquanto atividade ética	37
1.5.4 A analítica da tradução.....	40
1.5.5 A tradução como objeto da crítica	43
1.6 A TRADUÇÃO ENQUANTO RELAÇÃO.....	47
1.6.1 A noção de liminaridade	50
1.7 A LEITURA DE TRADUÇÃO.....	55
2 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	62
2.1 APRESENTAÇÃO DAS TRADUÇÕES	62
2.2 O TEXTO ORIGINAL.....	66
2.3 AS TRADUÇÕES: O QUE É POSSÍVEL OBSERVAR NO TODO	79
2.3.1 O Voltaire como autor de uma “obra exemplar”	80
2.3.2 O Voltaire autor de uma obra “viva”	93
2.4 ASPECTOS SINGULARES DE ALGUMAS TRADUÇÕES.....	102
2.4.1 O <i>Cândido</i> de Mário Quintana (1952).....	102
2.4.2 O <i>Cândido</i> de Maria Ermantina Galvão (1990)	104
2.4.3 O <i>Cândido</i> de Marcos Araújo Bagno (1995).....	105
2.4.4 O <i>Cândido</i> de Roberto Gomes (1998).....	107
2.4.5 O <i>Cândido</i> de Miécio Táci (1998).....	108
2.4.6 O <i>Cândido</i> de Pietro Nasseti (2002).....	110
2.4.7 O <i>Cândido</i> de Mário Laranjeira (2012)	112
2.4.8 O <i>Cândido</i> de Regina Célia de Oliveira (2014)	113

2.5 DIFERENTES OBRAS PARA DIFERENTES LEITORES	114
3 A DIFERENÇA NAS TRADUÇÕES.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS.....	138

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando foi publicado em 1758, *Candide ou l'Optimisme*, de Voltaire, gerou grande consternação na sociedade europeia da época, a ponto de, tendo sido impressa em janeiro daquele ano, a obra ser condenada e queimada já em março (GAILLARD, 1972). Tanto alvoroço por causa do livro teve sua razão de ser: Voltaire, num único esforço, tece críticas às mais diversas instituições da época, pintando com cores grotescas a Igreja e sua Santa Inquisição, o colonialismo, a escravidão, as guerras, a nobreza, o Estado, as manufaturas, entre diversos outros elementos que apareciam como um incômodo para uma filosofia tradicional pouco disposta a questionar em pleno Século das Luzes.

A princípio, como continuação de um trabalho que buscou compreender o significado do uso da ironia na obra – traço esse tão marcante na obra de Voltaire –, esta pesquisa tinha como proposta identificar se ocorria a diluição dessa ironia nas traduções para o português do Brasil de *Candide*. Porém, ao iniciarem-se as análises das primeiras traduções, percebeu-se que um trabalho que buscasse o cotejo de trechos específicos de cada tradução, com o objetivo de investigar se a ironia se manteria nos trechos selecionados, apesar de válido, não corresponderia a uma prática de crítica de tradução orientada a discutir o significado das diferenças na tradução – importando não o fato de a ironia aparecer ou não no texto traduzido, mas o que significariam as diferenças.

Ao planejarmos este trabalho, e mesmo antes de iniciarmos a leitura atenta das traduções de *Candide*, esperávamos encontrar muitas semelhanças entre as obras, sem grande expectativa de descobrir elementos que marcassem com grande distinção aquilo que significativamente pudesse representar uma obra de tradução e outra. Por outro lado, embora sejam todas elas resultado da leitura de um único texto fonte, não foi difícil perceber o quão diferente e única é cada uma dessas traduções. E mesmo sem necessariamente analisar as obras neste primeiro momento, podemos inferir, num raciocínio dedutivo, o seguinte: excluindo-se os casos de possíveis plágios, podemos entender que:

- a) cada tradução é escrita por uma pessoa diferente;

- b) cada um desses tradutores possui experiências únicas de vida, que são somadas a aspectos culturais (de seu país, de sua cidade, de sua família), aspectos sociais, (suas relações em comunidade, seja com pessoas próximas, como a família, seja com pessoas mais distantes, como o próprio autor da obra a se traduzir; também podemos pensar que a percepção de mundo de um tradutor homem é certamente diferente da percepção de uma tradutora mulher, da mesma forma que essa percepção pode se alterar com o passar dos anos, com a maturidade, com experiências de vida, etc.), entre outros aspectos. Se esses fatores interferem no modo como o tradutor realizará a leitura do texto fonte (uma vez que, primeiramente, ele é um leitor da obra a se traduzir), é possível entender que seja muito difícil, ou mesmo impossível, que dois tradutores leiam e interpretem o texto exatamente da mesma forma;
- c) além de leituras diferentes, e como resultado disso, é muito difícil também que mais de um tradutor, baseado nos mesmos fatores apontados acima, escreva sua tradução exatamente da mesma forma que outro, com os mesmos objetivos e ideais em mente;
- d) para além dos aspectos relacionados ao tradutor como indivíduo, existem também aqueles aspectos relacionados à corporação editorial: mesmo que aconteça antes ou depois do trabalho do tradutor, é fato que outras pessoas interferirão no processo tradutório, quer seja o revisor, o editor, ou mesmo a empresa como um todo, que possui uma linha editorial que limita o movimento do tradutor e que pode apontar diretamente as obras a se traduzir.

Tendo em vista esses aspectos – além de muitos outros que podem ser pensados num esforço mais amplo para apontar tudo o que interfere no trabalho do tradutor –, podemos entender, portanto, que cada uma das traduções utilizadas neste trabalho é, sim, um texto único, resultado de um processo com inúmeras interferências, tanto externas (contexto social) quanto internas (decisões do próprio tradutor), conscientes ou inconscientes, que criam diversas diferenças entre as várias traduções de um mesmo texto fonte.

Partindo das discussões sobre os estudos da tradução na pós-modernidade – em que a preocupação é deixar de se pensar a tradução segundo dicotomias de fidelidade/infidelidade, bom/ruim, igual/diferente –, esta pesquisa busca trabalhar, portanto, com a leitura de quinze traduções de *Candide ou l'Optimisme* para o português do Brasil, de forma a perceber as diferenças e as nuances de cada texto e, a partir disso, buscar compreender o que significam essas diferenças. A ênfase está, portanto, na leitura das traduções como obras únicas, independentes – sem necessariamente desprezar ou esquecer sua relação com o original, e a importância dessa relação –, e não como textos paralelos que, postos lado a lado, podem ser comparados e ajuizados.

É para buscar compreender, então, quais e o que são as diferenças que tornam cada obra de tradução única, e qual o seu significado no processo de tradução como um todo, que apresentaremos uma análise das traduções de *Candide* e, da mesma forma, buscaremos apresentar, através dessas análises, quais as características que tornam cada obra diferente uma da outra. Para além do cotejo que buscaria listar as diferenças de cada tradução, este trabalho tem o objetivo de discutir sobre essas diferenças.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Candide, ou l'Optimisme, traduit de l'allemand de Mr. Le Docteur Ralph.
(VOLTAIRE, 1999, p. 45)

Com esse aviso logo no início de sua obra, Voltaire nos informa que seu trabalho no texto resumiu-se apenas a “traduzir” do alemão do Dr. Ralph essa história ácida e petulante, eximindo-se, portanto, da culpa e de todas as reações adversas que esse pequeno conto filosófico poderia causar – e causou. Esse aviso nos questiona o seguinte: enquanto tradutor do texto de Mr. Ralph, Voltaire não poderia ser responsabilizado por tudo o que esse misterioso doutor disse, ou poderia? Afinal, Voltaire não era “o autor” do texto, mas apenas uma boa alma que resolveu trazer para os leitores franceses os disparates daquele alemão desconhecido. Como responsabilizá-lo, então, por aquilo que não foi ele quem disse? Ou foi? Afinal, quem foi que escreveu o texto: o Dr. Ralph ou Voltaire? Quem é o verdadeiro autor desse “texto traduzido”: o autor alemão ou seu autor francês? A quem pertence, afinal, o texto traduzido: ao autor ou ao tradutor? O texto diz o que diz apenas porque ele foi fiel ao “original” alemão? O Dr. Ralph não seria, de todo modo – tanto na realidade quanto pela tradução –, uma criação de Voltaire?

Ao pensarmos sobre a atividade de tradução, é comum ouvirmos o discurso de que tradução boa é aquela que se mantém fiel ao livro original. Que certas liberdades tomadas pelo tradutor – mesmo que numa tentativa de fazer o texto funcionar na língua de chegada – acabam por estragar a obra, ou a torná-la inferior ao original. Ou ainda, que tradução boa é aquela que não parece ser tradução – e o nível de qualidade é maior quanto mais semelhante ela for do texto de partida. O trabalho do tradutor, pensado sob essa perspectiva, é um trabalho que deve ser feito de forma discreta, invisível até; o que importa não é o que o tradutor escreveu, mas o que o autor do livro original escreveu, pois a tradução é apenas uma forma de se ter acesso a esse texto primeiro, de se ter acesso aos sentidos que essa obra cria, e que serão transmitidos para o leitor, em sua própria língua. O tradutor é, portanto, segundo essa linha de pensamento, a ponte entre a obra e os leitores que falam outras línguas, e se percebermos o seu trabalho no texto – se algum traço que não é característico do autor da obra original entregar ao leitor que o texto se trata, na realidade, de uma tradução – é porque o trabalho desse tradutor foi, então, um trabalho ruim. Para essa visão da tradução, o tradutor não pode ter marcas, ou

estilo, ou mesmo assinar como autor do texto. A obra traduzida não é do tradutor, mas apenas do autor do texto de partida. Tendo em vista todo esse discurso em que se prega a invisibilidade e a não autoria daquele que traduz o texto, podemos nos perguntar um pouco angustiados: quem quer ser tradutor?

Tendo como base essa visão tradicionalista de tradução, em que o tradutor não pode deixar marcas e deve ser invisível no texto, percebe-se que a tradução tem sido muito associada a uma lógica de dualidades: segundo essa lógica, ou a tradução é fiel, ou é infiel ao texto original, e se ela é considerada infiel, então, conseqüentemente, essa tradução é considerada como ruim – o que nos leva novamente à lógica de dualidades: ou a tradução é boa, ou ela é ruim. E, segundo essa visão tradicionalista, traduções ruins não devem ser lidas, pois não condizem com aquilo que o autor original do texto escreveu – e se não é o que ele escreveu, então não é uma obra dele. Nesse ponto, podem-se levantar os seguintes questionamentos: é o texto traduzido, ainda, uma obra do autor original? Ou seria, agora, uma obra do tradutor? O autor original e o tradutor podem ser dissociados quando falamos de tradução?

Para buscar responder a essas questões, busquemos entender, primeiro, o que significa o trabalho de tradução.

1.1 A VISÃO LOGOCÊNTRICA DE TRADUÇÃO

Rosemary Arrojo, teórica brasileira que estuda, entre outros assuntos relacionados à prática de tradução, a obra de Jacques Derrida e sua concepção de logocentrismo na sociedade, pode nos fazer compreender um pouco sobre a tradição logocêntrica da tradução. Segundo essa teórica, para a tradição logocêntrica, “interpretar” seria, em geral, o oposto de “compreender”: a visão logocêntrica – que “pressupõe a possibilidade de um sujeito de consciência plena e, portanto, capaz de uma relação puramente objetiva com a realidade” (ARROJO, 2003, p. 67) – entende que um determinado sujeito só poderá “interpretar” a realidade – ou, no caso mais específico da tradução, o texto – a partir do momento em que ele a compreender – ou seja, a partir do momento em que o leitor, teoricamente, alcançaria a totalidade do texto, a totalidade dos seus significados,

para, e só então, poder interpretá-los. E como seria possível alcançar essa totalidade? A tradição logocêntrica pressupõe que exista um *significado latente* na realidade – ou no texto –, significado esse que é independente, que existe mesmo sem a intervenção do sujeito e que está ali, presente no interior do texto, disposto a ser descoberto e resgatado de forma objetiva e inequívoca, desconsiderando-se a perspectiva de quem o descobre ou mesmo de que forma se deu a compreensão desse significado. O leitor alcançaria, então, o significado latente do texto, e o interpretaria, compreendendo de forma objetiva a totalidade dos seus significados.

De acordo com Arrojo, essa visão do logocentrismo está fadada ao fracasso, pois desconsidera aquilo que é essencial e caro a todo indivíduo: a sua subjetividade. Ao imaginar-se um significado latente no texto, prestes a ser tomado de forma completa e inequívoca pela consciência do leitor, deixa-se de lado tudo aquilo que envolve o ato de ler um texto e que faz parte, intrinsecamente, da interpretação: o contexto de leitura, a bagagem cultural e social do leitor, seus interesses e intenções, sua visão de mundo e tudo o mais que, de forma consciente ou inconsciente, pode interferir na atividade de leitura. Dessa forma, a ideia logocêntrica de um significado latente que pode ser alcançado em sua totalidade pelo leitor não se sustenta, justamente pelo fato de o logocentrismo tratar “categorias inevitavelmente marcadas pelo tempo e produzidas por sujeitos sempre situados em algum contexto sociocultural como instâncias ‘divinas’, acima de qualquer perspectiva ou interesse subjetivo” (ARROJO, 2003, p. 70). A interpretação, assim como a compreensão, não pode, portanto, ser sistematizada, pois a tentativa implicaria em querer sistematizar também aquilo que concretamente torna os indivíduos – e suas leituras – únicos: “o subjetivo, o temporal, o inconsciente e até mesmo suas manifestações socioculturais presentes e futuras” (ARROJO, 2003, p. 70).

A tradição logocêntrica, dessa maneira, tem sido responsável por atribuir à tradução uma condição secundária – a condição de um texto menor em relação ao texto original, cujos atributos variam numa escala entre mais ou menos fiel a este, e que acaba sendo qualificado numa escala entre boa ou má tradução. Porém, conforme também afirma Arrojo,

Toda tradução revela sua origem numa interpretação exatamente porque o texto de que parte, o chamado "original", somente vive através de uma

leitura que será — sempre e necessariamente — também produto da perspectiva e das circunstâncias em que ocorre (2003, p. 78).

A tradução não surge apenas como um reflexo do texto original, sempre igual e imutável, e conservando todos os seus sentidos e interpretações — até porque mesmo a leitura do texto original não permite apenas uma única interpretação e um único sentido. Pelo contrário, a tradução é fruto do trabalho de leitura e interpretação do tradutor, cujas subjetividades acabam sempre por serem acrescentadas no processo.

Se, ao considerarmos a existência de um significado latente no texto — apreendido sem interferência alguma e de forma integral pelo leitor que, conseqüentemente, compreende-o sempre de maneira correta —, é possível pensar em uma série de questões que dizem respeito ao processo de leitura e que vão de encontro a essa perspectiva, ao refletirmos sobre a tradução — cujo processo engloba a leitura anterior da obra original e, depois, a escrita do texto traduzido —, a aceitação da existência desse significado latente e sua completa compreensão, conforme indica a visão logocêntrica, torna-se ainda mais problemática. Se, assim como a escrita — que já é por si só uma atividade com carga altamente subjetiva —, a leitura também é um processo que se revela como resultado de uma perspectiva singular, a tradução, que engloba em seu processo tanto a leitura do texto original quando a escrita do texto traduzido — ou seja, duas atividades em que pesam a subjetividade —, torna-se por excelência o lugar de inúmeras interpretações e compreensões ímpares. Desse modo,

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão "neutra" e desinteressada ou um resgate comprovadamente "correto" ou "incorreto" dos significados supostamente estáveis do texto de partida (ARROJO, 2003, p. 68).

Ao percebermos a tradução como uma atividade que é o resultado da leitura de um texto primeiro (o que envolve interpretação e compreensão, ambos os processos apresentando elementos que caracterizam a subjetividade do leitor) e da escrita de um texto segundo (sendo também a escrita um processo subjetivo, no qual será possível encontrar traços do autor), texto esse que, por sua vez, será lido por um novo sujeito, cujos próprios traços de subjetividade (diferentes dos traços do

tradutor), também interferirão na sua leitura – se observarmos a tradução como resultado de um processo que envolve todas essas etapas com importantes participações subjetivas do tradutor e do leitor, a ideia de um significado latente e pronto para ser compreendido por esse leitor torna-se complicada de se sustentar.

Com base numa concepção de tradução que, então, romperia com essa tradição logocêntrica, Arrojo (2003) nos fala sobre duas tendências que podem ser observadas em relação ao estudo das traduções: a primeira, que segue uma tradição milenar e tradicionalista que vê a tradução como uma versão do texto original, em que o nível de fidelidade é proporcional à sua qualidade como boa ou má tradução e em que vale a lógica de erros e acertos do tradutor; a segunda, que pensa o contexto e a subjetividade do tradutor como elementos que interferem no processo de tradução, mas que nem por isso as observa como elementos a serem evitados ou apagados. Para entendermos melhor sobre cada uma dessas tendências, busquemos compreender, então, um pouco mais sobre a lógica da fidelidade na tradução e quais as maneiras possíveis dela acontecer.

1.2 O TEXTO ORIGINAL ENQUANTO LEITURA: A QUESTÃO DA FIDELIDADE

Em seu livro *Oficina de tradução: a teoria na prática* (1986), Arrojo nos fala sobre o problema da questão da fidelidade. Segundo a autora, e conforme vimos anteriormente, “é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido” (p. 40). Não é difícil entender esse ponto: o tradutor, antes de ser autor do seu próprio texto, é o leitor do texto de outrem. E por ser leitor, ele não escapa das armadilhas a que todos nós, também leitores, estamos submetidos: a nossa leitura vem carregada de tudo aquilo que já lemos, de tudo o que nos faz entender o mundo da maneira como o entendemos e de tudo que nos torna quem somos – ou seja, toda leitura é realizada através do filtro da nossa própria subjetividade. Desse modo, quando o tradutor realiza a leitura da obra original, mesmo tendo em vista o seu futuro trabalho de tradução – e também, justamente, por ter em vista esse futuro trabalho –, não há como ele escapar de elementos que interfiram na sua leitura e que a tornem

exatamente o que ela é: “apenas” *uma leitura*. O tradutor, assim como todo e qualquer leitor, não será capaz de recuperar as reais intenções, objetivos e, como fala Arrojo, o universo do autor da obra original, simplesmente porque ele tem acesso apenas à *sua visão*, à *sua leitura* desse universo, que difere de maneiras diversas e em diversos níveis do que foi pensado pelo autor.

Da mesma forma, ainda segundo Arrojo, o texto em si não é um receptáculo inerte e imutável que cristaliza aquilo que seu autor diz e que o transmite para outras pessoas sem qualquer interferência. Um texto, “qualquer texto, por pertencer à linguagem, pode ser lido sem a ‘aprovação’ de seu autor, que pode apenas ‘visitar’ seu texto, como um ‘convidado’, e não como pai soberano e controlador dos destinos de sua criação” (ARROJO, 1986, p. 40). O texto, assim que é escrito, como um filho ingrato, escapa dos cuidados e da proteção do seu autor e alcança sua independência no mundo. E se nem mesmo o próprio autor pode alcançar novamente a totalidade desse texto, como poderá fazê-lo o leitor? Se nem mesmo o autor, ao tentar reproduzir o seu texto em um momento posterior, pode recuperar totalmente o sentido exato daquele momento em que o escrevera pela primeira vez – uma vez que o autor já não é mais o mesmo autor de segundos atrás, e também pelo fato de seu texto passar pela interferência do filtro da sua própria subjetividade, no momento da leitura –, como poderá, então, o tradutor, que é um leitor e um escritor completamente diferente daquele representado pelo primeiro autor, fazê-lo?

É justamente pela impossibilidade de se ter acesso total ao texto e de recuperar tudo aquilo que toca o autor no momento da sua escrita que Arrojo, ao pensar sobre os elementos que contribuem na elaboração da tradução, afirma que o autor do texto original torna-se, dessa forma, mais um elemento utilizado pelo tradutor para construir o que ela chama de *uma interpretação coerente do texto*: o autor, em vez de ocupar o lugar de destaque no trabalho de tradução e ser um molde para se seguir à risca, configura-se, então, como um contribuinte para a interpretação do tradutor. E uma vez interpretada a obra original, será, pois, o resultado dessa leitura realizada pelo tradutor que guiará todo o processo de tradução, uma vez que, consciente ou inconscientemente, é a interpretação do texto a ser traduzido que permitirá que o tradutor faça seu trabalho. Isso acontece pois, na tradução, conforme palavras de Arrojo, “o foco interpretativo é transferido do texto, como receptáculo da intenção ‘original’ do autor, para o intérprete, o leitor, ou o tradutor” (1986, p. 41).

A autora ressalta, entretanto, que enxergar o autor como um contribuinte para a interpretação do texto não significa desconsiderar o que se sabe sobre ele e seu universo, no momento de ler ou de traduzir. Significa apenas que, mesmo se pensarmos no autor como “possuidor do saber absoluto” sobre o texto, aquilo que será possível colocar na tradução será a visão do tradutor sobre o autor: ou seja, a maneira como ele enxerga o autor e aquilo que julga saber a respeito das suas intenções e da sua visão de mundo. Dessa forma, o tradutor, enquanto autor da tradução ele próprio, não pode “emular” ou “atuar” conforme o autor da obra original; ele conseguirá escrever apenas sobre aquilo que vê e percebe. Segundo Arrojo,

mesmo que considerássemos o autor o ‘pai absoluto’ do texto que lemos ou traduzimos, ele será irremediavelmente nosso ‘convidado’ nessa empresa; sua atuação, sua própria ‘presença’ nesse projeto dependerá sempre do papel que, explícita ou implicitamente, lhe outorgamos (1986, p. 41).

Existe, entretanto, um outro lado dessa interpretação que o tradutor faz do autor e da sua obra. Arrojo nos fala que, assim como o autor não pode ser o senhor absoluto daquilo que ele escreve, o leitor, quando produz um texto através de sua interpretação, não faz também uma interpretação somente sua, mas essa interpretação surge como resultado de uma série de elementos: ela também é um produto da influência de outros livros que o leitor já leu, de seus autores e da visão de mundo que eles ajudaram a construir – ou seja, existe uma “comunidade interpretativa” (Fish¹ *apud* Arrojo, 1986, p. 41) que ajuda o leitor a formar sua interpretação. É por tudo aquilo que o tradutor já leu e, sobretudo, pela sua interpretação de tudo isso que lhe serve também como base para sua leitura da obra a se traduzir, que o tradutor, que também é leitor e autor, constrói sua interpretação e escreve a sua obra de tradução. Dessa forma, podemos perceber que a tradução, mais do que apenas uma “versão em outra língua” do texto original, é primeiramente a interpretação do tradutor desse texto, pois ele escreve apenas sobre aquilo que consegue perceber em sua leitura – ou seja, ao invés de ser fiel ao texto original, o tradutor é fiel, antes, a uma série de outros elementos.

¹ FISH, Stanley. **Is there a text in this class?**; the authority of interpretative communities. Cambridge: Harvard University, 1980.

1.2.1 A fidelidade na tradução: afinal, a que o tradutor é fiel?

Ao pensarmos sobre fidelidade da tradução, pensamos, na realidade, em elementos que são fiéis a um determinado contexto e a uma determinada comunidade interpretativa. Mas as características que determinam essa dita “fidelidade” para uma comunidade interpretativa podem não ser as mesmas para outra. Segundo Arrojo (1986), “as convenções textuais que deveriam reger essa tradução foram estabelecidas a partir do momento em que se especificaram seu objetivo e circunstâncias” (p. 43). Ou seja, o texto traduzido já passa por uma *leitura interpretativa* antes mesmo que o leitor da tradução comece a lê-la. Ao pegar nas mãos uma obra de tradução, o leitor já possui, nesse momento, uma série de suposições que poderão fundamentar a sua leitura: por exemplo, ao se tratar da tradução de uma obra de determinado autor que ele já conhece de leituras anteriores, esse leitor poderá imaginar uma série de elementos que caracterizem o autor, elementos que ele terá a expectativa de encontrar também nessa obra. Ou então, caso ele ainda não conheça o autor, poderá ter a expectativa de identificar características que outra pessoa, que já possui uma opinião sobre o autor e a sobre a obra – em uma resenha crítica, por exemplo –, identificou, e então sua leitura ocorrerá de forma a concordar ou não com essa opinião. Ou ainda, é possível que o leitor faça a leitura de um texto sem nem mesmo saber que se trata de uma tradução – e nesse caso, ele não buscará compará-la com a obra original, mas a tratará como o próprio original.

Da mesma maneira, o tradutor faz seu trabalho de acordo com as convenções estabelecidas para o tipo de texto que ele traduz. Assim, antes mesmo da fidelidade ao texto em si, a tradução será primeiramente fiel à concepção que se tem do gênero do texto escolhido – um romance, ou uma poesia, por exemplo –, o que acarreta inúmeras consequências, inclusive na escolha, pelo tradutor, desse texto específico – uma vez que nem todo tradutor gosta de traduzir poesia, ou textos técnicos, ou mesmo romances. Ou seja, antes de ser fiel ao texto, o tradutor será fiel àquilo que esse texto representa para a sua comunidade interpretativa; afinal, são os pressupostos estabelecidos por essa comunidade que permitem ao tradutor enxergar um romance como um romance – pois, de acordo com Arrojo,

nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos (1986, p. 44).

A autora nos fala ainda que a tradução será fiel também à concepção que o tradutor faz do seu trabalho – diferentes tradutores veem sua atividade também de diferentes formas: como é um exercício em que a subjetividade interfere mais do que o tradutor possa ter consciência, sua visão daquilo que ele realiza enquanto tradutor está diretamente ligada ao nível de subjetividade que pretende demonstrar em seu texto. Desse modo, o tradutor trabalha de forma a alcançar aquilo que, para ele, significa traduzir: ele pode buscar efeitos textuais que se equiparem à língua de partida, caso acredite que uma tradução deva ser “literal” ao texto original, ou ainda eliminar quaisquer elementos que indiquem traços de estrangeirismos na/da obra, caso considere que a tradução deva se adaptar à cultura e à língua-alvo. Fato é que, de uma forma ou de outra, o tradutor insere-se na obra de tradução; o que se altera é a forma como ocorre essa inserção – se de forma consciente e intencional, se de forma inconsciente e sem intenção.

Para além da fidelidade à sua visão da obra original e à sua concepção da prática de tradução, o tradutor buscará também, segundo Arrojo, ser fiel aos *objetivos* de sua tradução:

Além de ser fiel à nossa concepção de poesia e à nossa concepção de tradução, a tradução de um poema deve ser fiel também aos objetivos que se propõe. Imaginemos, por exemplo, uma palestra sobre a obra de William Carlos Williams, apresentada em português para uma plateia que não domina o inglês. O palestrador poderia apresentar e analisar o poema “This is just to say” através de uma tradução informal, sem pretender recriar ou recuperar, através dessa tradução, o que considera as características poéticas do “original”. Outras seriam as preocupações e os objetivos de um tradutor – outra seria a “fidelidade” – se o mesmo poema tivesse que ser traduzido para integrar uma coletânea de poetas modernos de todo o mundo (ARROJO, 1986, p. 45).

Ao traduzir um texto, o tradutor o faz por uma série de motivos - afinal, como uma atividade intrinsecamente subjetiva, a forma da realização de uma tradução dependerá do que se pretende atingir através dela. Há, pois, diversos níveis de comprometimento do tradutor em relação ao seu trabalho; dessa forma, se ele se propõe a criar uma coletânea de poemas de um poeta ainda não traduzido no Brasil, ou, talvez, propor uma nova forma de tradução para um autor cujo texto já dispõe de

diversas traduções para a língua portuguesa – como é o caso de *Candide*, de Voltaire, e de algumas traduções recentes dessa obra, conforme veremos na análise deste trabalho –, o seu trabalho será muito mais sério e, podemos mesmo dizer, mais *tenso* – uma vez que poderá ser foco de algum trabalho de crítica – do que a tradução de uma música realizada apenas para o proveito de alguns amigos – o que se configura como uma tradução *distensa*, feita de forma descomprometida e apenas para uso de um grupo muito particular. Os objetivos a que se propõe o tradutor, portanto, dizem muito sobre sua tradução e sobre a forma como é realizada.

Como podemos ver, para além de uma pseudofidelidade à obra original, o tradutor mantém-se fiel a uma série de outros elementos que interferem em suas escolhas e que o levam a criar o seu texto de forma bem específica. O trabalho do tradutor passa por diversas instâncias que, ainda que ele não o saiba, são responsáveis por sua produção ter sido feita de maneira muito particular – pois a tradução surge de modo a suprir demandas específicas.

Podemos pensar ainda que, para além de ser um reflexo do tradutor, a tradução reflete também a comunidade na qual esse tradutor está inserido. Como responsável por sua formação, a comunidade na qual ele se insere configura quais caminhos irá seguir: assim, uma comunidade que observa a atividade de tradução como uma transposição de sentidos entre uma língua e outra permitirá que o tradutor realize sua atividade apenas nesses termos; caso o tradutor ultrapasse a linha do que é permitido para que a tradução continue sendo considerada “fiel” ao texto original, o seu trabalho será desconsiderado pela comunidade, assim como a sua própria identidade de tradutor será questionada – afinal, o seu reconhecimento no grupo funciona também numa lógica de exclusão: o tradutor é tudo aquilo que ele *não é*, e nessa concepção de tradução, ele *não é* infiel ao autor da obra original. Caso seja, então, ele *não é* tradutor. Da mesma forma, uma concepção de tradução mais recente, que visa o respeito a tudo aquilo que a obra original traz de estranho, de singular, assim como o respeito a tudo aquilo que forma o tradutor enquanto tal, permitirá que este tome uma série de atitudes que não seriam permitidas em uma comunidade mais tradicionalista, uma vez que, para essa concepção de tradução mais recente, os limites do que se é considerado como tradução são mais amplos e menos delimitados. A noção de “fidelidade” de um tradutor que se insere nesse grupo, portanto, é mais abrangente que a noção de “fidelidade” do primeiro grupo.

De forma geral, podemos perceber que a lógica da fidelidade na tradução é, também ela, subjetiva, e altera-se de acordo com as concepções sobre o que é e o que não é o processo tradutório. Seria muito difícil, então, pensar numa lógica de crítica de tradução que pudesse abranger todos esses aspectos, o que nos leva a pensar que a crítica seria, portanto, sempre incompleta. Entretanto, conforme nos afirma Arrojo, isso não significa que toda avaliação crítica feita sobre uma tradução passa a ser inválida – pensando numa concepção de tradução em que o tradutor serve mais do que apenas à obra original. Pelo contrário, ao entendermos a tradução como uma atividade pela qual passam diversas instâncias às quais o tradutor se submete e diversos elementos que interferem no seu trabalho, entendemos igualmente que mesmo uma avaliação dita objetiva serve também a uma concepção de crítica com seus objetivos próprios e a uma concepção da tradução que pode ou não ser semelhante àquela que representa o tradutor. E a avaliação da obra de tradução surge justamente do encontro entre o que espera o tradutor com o seu trabalho e o que espera o crítico: se a obra traduzida cumpre as expectativas formuladas pelo crítico que a avalia, ela será considerada uma boa tradução. Se, ao contrário, essas expectativas são quebradas, se a concepção de tradução e tudo o mais a que o tradutor é fiel não for a mesma do crítico, então a tradução certamente será considerada ruim.

É também sobre isso que nos fala Arrojo. Segundo essa autora, embora a tradução, vista conforme uma concepção mais moderna e menos tradicionalista, seja fiel a diversos elementos, sempre será possível realizar a crítica da tradução – que será fiel a outros elementos, elementos importantes para o crítico, que podem ou não ser os mesmos elementos levados em consideração pelo tradutor. Ou, nas palavras de Arrojo,

Se concluímos que toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos a que se propõe, isso não significa que caem por terra quaisquer critérios para a avaliação de traduções. Inevitavelmente [...] aceitaremos e celebraremos aquelas traduções que julgamos “fiéis” às nossas próprias concepções textuais e teóricas, e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos. Assim, seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais (1986, p. 45).

A questão da fidelidade na tradução, portanto, é muito mais uma questão de compartilhar *a que* ou *a quem* ser fiel do que uma real possibilidade de manter estável no texto traduzido todo e qualquer sentido encontrado no texto original. Afinal, se para chegar ao texto traduzido, o texto original passa pelo filtro da interpretação do tradutor e, depois, pelo filtro da interpretação do leitor – que irá interpretar um texto que, por sua vez, já é o resultado de uma primeira interpretação –, como pensar em critérios que avaliem a tradução quanto à sua fidelidade ou infidelidade em relação à obra original? Quando entendemos a tradução como um processo de transferência de significados (como quer uma visão tradicionalista da tradução) e ignoramos que o seu espaço é um lugar de transformações e de subjetividades, é quando, então, nos deparamos com a *intraduzibilidade*, com a *impossibilidade da tradução*.

1.3 A INTRADUZIBILIDADE E A TRADUÇÃO ENQUANTO RECRIAÇÃO

Arrojo (1986) explica que ao questionarmos a possibilidade de um texto traduzido ser totalmente fiel ao original, estaríamos, de uma certa forma, questionando também a própria possibilidade da tradução, assim como quaisquer critérios objetivos para avaliá-la. Segundo a autora, a impossibilidade da tradução acontece se pensarmos nela como um processo de transferência de significados, significados esses que, segundo uma visão tradicionalista, manter-se-iam estáveis, sem quaisquer alterações ao longo de todo o processo tradutório. Porém, o que seria realmente possível, de acordo com Arrojo, é a atividade tradutória como um processo de recriação ou transformação – um processo em que o tradutor cria um texto que, embora sempre em relação com o original, é também um texto novo, pois é resultado da leitura do tradutor e da sua interpretação do original.

Podemos pensar que a principal justificativa da ideia de intraduzibilidade vem de um entendimento dualista entre conteúdo e forma do texto. Essa forma de entendimento observa a união de duas entidades separadas – aquilo que expressa a ideia do texto, que gera um significado, um sentido para o leitor, que é compreendido como o conteúdo, e a maneira como esse conteúdo é apresentado, a maneira como os significantes do texto são combinados para gerar o significado,

para criar o sentido desejado, chamado de forma – que, através de sua combinação, geram aquilo que um texto (principalmente textos poéticos, em que isso é mais explícito) possui de único. A intraduzibilidade surgiria, então, da impossibilidade de se poder reproduzir essa combinação numa outra língua, seja pela diferença dos sistemas linguísticos das duas línguas diferentes, seja pela diferença cultural.

Sérgio Romanelli (2003), estudioso da tradução e professor na Universidade Federal de Santa Catarina, exemplificou essa questão em sua dissertação de mestrado – na qual debate a questão da traduzibilidade de textos poéticos – através dos apontamentos de dois estudiosos. O autor cita como defensor da impossibilidade da tradução poética, entre outros, Roman Jakobson², para quem a impossibilidade da tradução de um texto poético ocorre devido a sua composição: Jakobson afirma que o texto poético é uma união não reproduzível de som e sentido. Para esse estudioso, segundo Romanelli, “a tradução poética é complexa por causa do elevado teor semântico que as categorias gramaticais assumem no texto poético” (2003, p. 41).

Outro autor mencionado por Romanelli é Lotman³, para quem as dificuldades de tradução se apresentam, conforme citado por aquele, quanto “à transmissão da originalidade ideológica (e psicológica) nacional e a particular intraduzibilidade dos meios linguísticos” (p. 41). Para Lotman, segundo Romanelli, “a intraduzibilidade abrangeria então tanto o nível cultural quanto o linguístico” (p. 41), sendo as diferenças entre os níveis fonológicos e gramaticais das duas línguas o empecilho para a reprodução do “grau de densidade das ligações semânticas, do texto de partida, ao texto de chegada” (p. 42).

Como contraponto à teoria da impossibilidade, Romanelli aponta Meschonnic⁴, que defende a superação das dualidades forma/conteúdo e texto original/texto de chegada. Para esse estudioso, não existiria a separação de duas entidades heterogêneas no texto, o que não nos permitiria falar, então, da tradução de uma fonologia ou de uma língua para um texto, mas sim da construção de uma

² JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

³ LOTMAN, Jurij M. Il problema dela traduzione poetica. In: NERGAARD, Siri (Org.). **Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida**. Milão: Bompiani, 1995.

⁴ MESCHONNIC, Henri. Proposizioni per una poetica dela traduzione. In: NERGAARD, Siri (Org.). **Teorie contemporanee dela traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida**. Milão: Bompiani, 1995, p. 265-281.

relação texto e texto. Romanelli cita ainda Octavio Paz⁵ como defensor dessa mesma concepção. Paz defende que toda tradução é um texto original, único, porque implica obrigatoriamente numa transformação do original. Para ele, a tradução poética é uma atividade similar à criação poética, e o trabalho do tradutor seria uma forma de alcançar um poema análogo ao original. Também Mário Laranjeira⁶ é citado por Romanelli como último exemplo de contraponto à teoria da intraduzibilidade dos textos poéticos. Ele aponta como central na teoria de Laranjeira o conceito de significância, que seria a maneira específica de um poema produzir sentidos, através da tensão entre forma e conteúdo. Para os defensores da intraduzibilidade, a significância do texto original não pode ser alcançada na tradução, devido à destruição, no processo tradutório, da natureza original do texto, da sua maneira específica de produzir sentidos. Laranjeira afirma que é essa mesma interação entre os significantes que se deve buscar alcançar na língua de chegada – porém, não mais como uma reprodução, mas como uma nova produção que apresenta uma significância correlata ao texto original.

Ainda sobre a intraduzibilidade, Marcos Siscar (2000) a define como “o elemento perturbador da reapropriação do sentido que faz parte de toda tradução” (p. 59) – ou seja, para esse autor, pensar a intraduzibilidade é pensar sobre aquilo que perturba o processo tradutório. Siscar busca falar sobre o intraduzível através da obra de Jacques Derrida, para quem a tradução não concerne apenas aos atos de transferência de uma língua a outra – ou dentro de uma mesma língua –, mas a toda produção de conhecimento; Derrida nos apresenta, portando, a ideia de tradução num sentido amplo. Para o teórico francês, segundo Siscar, é justamente a impossibilidade da tradução que gera a sua necessidade. Ou seja: busca-se traduzir aquilo que aparece de novo, de original, e, portanto, aquilo que é intraduzível para um sistema de pensamento diferente, justamente por não existir nesse sistema. Nas palavras de Siscar (2000, p. 65), “se há alguma coisa que devemos traduzir é o intraduzível, aquilo que no outro permanece incontornável e incontestável em sua alteridade”. A tradução surge, então, como uma necessidade de trazer para um sistema de pensamento específico aquilo que não faz parte dele, aquilo que é diferente e que é característico de outro sistema. “A presença da língua estrangeira

⁵ PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁶ LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução. Do sentido à significância**. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 1993.

é apenas, como sugeri, o indício de uma dramatização da necessidade de consideração da alteridade, da necessidade de pensar aquilo que permanece impensado na outra língua” (SISCAR, 2000, p. 66). Desconsiderar a intraduzibilidade e apostar numa ideia de traduzibilidade generalizada, segundo Siscar, seria “abolir a tradução como princípio que nos impele e nos impede” (2000, p. 68), ou seja, seria negar tudo o que foi dito acima, seria tirar da tradução sua natureza, sua capacidade de nos trazer o Outro para o nosso campo de conhecimento, justamente por causa da inacessibilidade a esse Outro.

Complementar à ideia de intraduzibilidade, Maria Paula Frota (1999), em sua tese de dissertação intitulada *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise*, apresenta a noção de singularidade. De forma geral, a autora trabalha com o conceito de *alangua* (*lalangua*), formulado por Jacques Lacan, psicanalista francês, e que representa o registro do equívoco na língua, fruto do inconsciente do sujeito, e que é ignorado pela linguística. Partindo de conceitos propostos por Freud e Lacan, e utilizando-se da psicanálise – que observa a relação entre sujeito e inconsciente –, Frota pretende superar a dicotomia sujeito/objeto nos estudos da tradução, apontando o inconsciente do tradutor como responsável por aquilo que ela chama de lapsos de escrita, o que por sua vez ajuda a caracterizar a singularidade no resultado de uma tradução. Dessa forma, a autora aponta para uma dimensão de subjetividade que, apesar de sua (in)visibilidade, interfere no resultado da escrita, para além das intervenções socioculturais já mencionadas anteriormente.

A singularidade, conforme Frota, é entendida como “uma diferença que, vinculada a histórias próprias do sujeito que (se) escreve, extrapola diferenças vinculadas a sistemas linguísticos e a formações discursivas” (1999, p. 11). Assim, observa-se uma relação maior do sujeito com a linguagem, de forma que ao mesmo tempo em que o tradutor é determinado pela linguagem, a linguagem é também determinada pelo sujeito através de formações singulares – que não são necessariamente resultado de uma ação consciente do tradutor, mas que aparecem mesmo sem sua vontade, por estarem relacionadas ao inconsciente. Frota alia, assim, a teoria do discurso baseada no materialismo histórico em que linguagem, história e ideologia são articulados e são lugar de constituição do sujeito, com a concepção de *assujeitamento* do tradutor à singularidade do seu desejo inconsciente. Assim, Frota apresenta-nos uma forma de se pensar a relação entre

sujeito e linguagem como um relacionamento de ações recíprocas, pois, segundo essa autora, propõe-se

que se pense a relação entre o tradutor e a linguagem como um entrecruzamento de efeitos nas duas direções: a linguagem como uma estrutura que preexiste ao indivíduo, sim, esse último tornando-se sujeito justamente por assujeitar-se a ela, mas como uma estrutura que, por incluí-lo enquanto sujeito plural e dividido, não só o constitui sob formas singulares, como pode por ele ser singularmente rompida, em sua atualização discursiva (FROTA, 1999, p. 13).

1.4 A SINGULARIDADE NA TRADUÇÃO

A singularidade é um elemento de grande importância no trabalho do tradutor, visto que é responsável por diversos traços que caracterizam o seu trabalho e que pode ser manifestada de forma inconsciente. Diferente de uma intervenção estilística, em que o tradutor reflete sobre a melhor forma de alcançar uma ou mais características que ele planeja para sua obra, a singularidade não é algo pensado com antecedência e, às vezes, sequer é notada pelo próprio tradutor – sua manifestação acontece mesmo que o tradutor não queira, uma vez que ele não tem controle sobre ela.

Frota busca abordar “o tema particular da escrita do tradutor como uma escrita (também) do inconsciente, pressupondo o sujeito como assujeitado e as línguas como constitutivas” (1999, p. 192). A autora parte de uma reflexão em que toma aquilo que determina o sujeito enquanto sujeito não como algo intrínseco a ele, que se auto-origina e que é único no mundo, mas, ao contrário, ela pensa na determinação do sujeito a partir da esfera do social, uma vez que a subjetividade se constituiria na linguagem – ou seja, através da relação com o Outro, relação intermediada pela linguagem. Dessa forma, sendo a linguagem um lugar em que a subjetividade pode ser presentificada – pode se materializar, mostrar-se como tal –, o texto traduzido, como trabalho do tradutor, é um lugar por excelência para que sua subjetividade seja manifestada, uma vez que é resultado da leitura e da escrita do tradutor – e ambos existem pela e em função da linguagem. Tendo isso em vista, Frota aponta, então, aquilo que aparece no texto traduzido como manifestação da

subjetividade inconsciente do tradutor, e que ela denomina como *erros, lapsos e singularidades*.

Para conceituar esses termos, a autora passa a considerar existentes no sujeito duas estruturas da linguagem: uma que é formada por tudo aquilo que já está no mundo quando nascemos, que são as línguas e os discursos que circulam em nosso meio e com os quais convivemos durante toda a vida, e outra, que a autora chama de “escrita psíquica”, formada como reflexo dos diversos discursos a que o sujeito teve acesso ao longo da vida e que seria “uma estrutura de traços, traços pulsionais e traços que representam restos de imagens vistas e palavras ouvidas, sobretudo na infância” (1999, p. 195) e que se tornam permanentes em nossa memória e em nosso inconsciente. Essa segunda estrutura, segundo Frota, deve sua existência à estrutura anterior, pois é através do que já está no mundo que o sujeito cria sua memória e abastece seu inconsciente.

Queremos ressaltar que o que importa para este trabalho é a noção de singularidade delimitada por Frota. Mas, para chegar a ele, a autora investiga outros acontecimentos de origem psíquica (lapsos e erros) através da análise do trabalho de Freud, *A psicopatologia da vida cotidiana*⁷: segundo Frota, “o lapso de língua ocorre em uma atividade mental que teve de lutar, e ao menos em parte saiu derrotada, com uma influência perturbadora qualquer, alheia a consciência” (1999, p. 204). A autora comenta que os lapsos em traduções acontecem através de associações inconscientes que os tradutores criam ao substituir uma palavra por outra, palavras que remetem entre si e que possuem algum tipo de ligação inconsciente na memória do tradutor. O lapso seria, então, a substituição de um material linguístico correto, e que está efetivamente na memória do escritor, por outro, incorreto, e de forma inconsciente. Isso caracteriza, portanto, um erro, uma vez que o lapso possui a característica de ser visível, passível de ser verificado e corrigido. Dessa forma, “o lapso de língua, como visto, é formulado sobre o dualismo certo/errado, o qual implica um outro dualismo, aquele que traça uma fronteira entre as leis sistêmicas e acontecimentos que por princípio as transgridem” (FROTA, 1999, p. 230). Ao pensarmos sobre esse dualismo, pensamos em duas esferas no interior de um texto: a primeira é o lugar de tudo aquilo que é a regra no texto, que é autoritário e que não busca ser mudado, formando o texto “correto”; a segunda

⁷ FREUD, Sigmund. Salomão, J. (org.). **Obras completas** – Edição Standard Brasileira. Tradutores diversos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. VI – A psicopedagogia da vida cotidiana.

esfera diz respeito àquilo que escapa dessa regra, que a ignora e que, mesmo sem a intenção do autor do texto, acaba por usurpá-la, permanecendo, às vezes, invisível a esse autor, embora seja sempre possível de ser verificada – formando o texto “errado”. “É dessa transgressão que o lapso se constitui e nela se faz visível” (Frota, 1999, p. 230).

Por outro lado, a singularidade, ao contrário do lapso, não pode ser verificada em sua materialidade como erro. Ela aparece como traços característicos que o tradutor apresenta em seu texto – traços que são intrínsecos à sua subjetividade e, portanto, também à sua escrita tradutora – e que surgem a partir de uma situação de escrita que tem como base a interpretação de um texto anterior – a obra original e a sua leitura pelo tradutor. Dessa forma, os traços que compõem a singularidade não são unanimemente aceitos ou rejeitados – diferente do que ocorre com os lapsos, os quais o próprio tradutor pode assumir como erros. Assim, a singularidade mostra-se como aquela subjetividade que o tradutor apresenta em sua escrita, subjetividade que é fruto da sua leitura do texto original e que não pode ser desmascarada e apontada como erro, como um lapso. Segundo Frota,

Esta é a sua especificidade: constituir-se como escrita em uma língua, pressupondo a leitura enquanto uma operação de natureza exclusivamente mecânica, feita sobre material linguístico diverso, mas também, e fundamentalmente, pressupondo a interpretação, cuja natureza, complexa, apresenta uma grande variação no que diz respeito à sua previsibilidade e, a partir daí, à sua aceitabilidade. (1999, p. 228).

Uma formação singular, conforme a autora, é tipicamente individual e subjetiva, “implica um desejo que (se) constitui (n)a história de um sujeito” (p. 240), vindo daí o termo “singularidade”. O conceito de singularidade trata daquilo que condiciona o trabalho do tradutor e que, se pensarmos de acordo com as dicotomias de certo/errado, fidelidade/infidelidade, não permite que a obra seja considerada totalmente fiel ao original, como também não permite que certos elementos que diferem dele sejam considerados erros de tradução. Porém, se abandonarmos as dicotomias e pensarmos a tradução não como reprodução, mas como uma nova produção, análoga ao texto de partida, podemos entender que a singularidade, assim como outros elementos que surgem de forma intrínseca ao processo de tradução, não se configura como obstáculo para o trabalho do tradutor. Pelo contrário, finalmente entenderemos que esses elementos que interferem na escrita

tradutória são aspectos inerentes à atividade de escrita, pois como parte de uma relação – entre texto original e texto traduzido, entre autor e tradutor, entre cultura de partida e cultura de chegada –, a tradução entra em contato com a alteridade própria do texto original e se torna, ao mesmo tempo, influenciada e influenciadora, num eterno ciclo de trocas que é próprio da linguagem.

Podemos entender ainda que a singularidade é uma dimensão que, ao mesmo tempo em que tenta se afastar do binarismo certo/errado, acaba por também dele se nutrir. Como não se encontra em nenhuma das extremidades desse binarismo, a singularidade acaba por apresentar, então, uma natureza terceira, pois as características que formam a singularidade do tradutor no âmbito da tradução não são unanimemente aceitas, assim como dificilmente podem ser consideradas unanimemente erradas – encontrando-se, portanto, em algum ponto entre os dois. Podemos entender, então, que as escolhas do tradutor, fundadas a partir de tudo que marca sua singularidade – e diferente do que ocorre com os lapsos, que podem ser vistos como erros –, formam aquilo que vai ser característico da escrita do tradutor e que pode não ser percebido nem mesmo por ele – aparecendo no texto traduzido de forma inconsciente. Os traços da singularidade do tradutor não são, dessa forma, erros, mas fazem parte da obra traduzida e do trabalho do tradutor, não podendo dele ser dissociado.

Frota comenta ainda que os estudos da tradução mais modernos não apostam mais numa noção de um sistema linguístico homogeneizante, mas passam a ressaltar as variações possíveis de ocorrer numa tradução tendo em vista elementos socioculturais ou ideológicos:

Por conseguinte, esses estudos (...) redefinem os parâmetros de aceitabilidade das traduções, passando a considerar aceitáveis escolhas linguísticas (lexicais, sintáticas, etc.) e textuais (gêneros e estéticas literárias, por exemplo) que escapem ao dialeto padrão e à literatura canônica. Eles se interessam por mostrar que toda tradução é uma reescritura, uma vez que os tradutores escrevem fazendo escolhas condicionadas a mercados distintos e a suas próprias inserções socioculturais e ideológicas (1999, p. 231).

Se há um reconhecimento de que o próprio tradutor se insere em sua tradução – de forma a criar uma obra de tradução singular, justamente por ser fruto de uma atividade em que o tradutor não pode se eximir –, Frota afirma que, dessa forma, há uma certa relativização e multiplicação dos parâmetros utilizados para

julgar a tradução – embora não haja, ainda, um total abandono do dualismo certo/errado.

Outro aspecto acerca da singularidade, mencionado pela autora, é a sua (in)visibilidade. Segundo Frota, “trata-se da distinção entre o simples ato mecânico de ver ou enxergar uma singularidade e o de identificá-la em sua marca própria, sua natureza terceira, seu caráter certo e errado, *nem certo nem errado*” (1999, p. 232, grifos da autora). Frota nos explica que, uma vez que consideramos a singularidade como presente no texto do tradutor, ela poderá ser notada pelos leitores (assim como pelo tradutor), pois estará “materialmente presente” nos textos. Entretanto, tendo-se em vista a lógica binária do erro/acerto, a singularidade não poderá ser enquadrada em algum ponto entre os extremos, pois ela é, ao mesmo tempo, visível e invisível: “(...) as singularidades não passariam a ser sempre e por todos vistas e *enxergadas* (...), muito menos interpretadas ou ‘pontuadas’ (...). Mas, nesse cenário, seria sabida a singularidade enquanto um acontecimento de escrita ligado ao desejo inconsciente” (FROTA, 1999, p. 233). Tal como os lapsos da tradução, as singularidades ganhariam visibilidade pelo confronto do texto original com o texto traduzido. Porém, a diferença entre os dois casos é que, enquanto o primeiro configura unanimemente um erro – sendo, por isso, totalmente visível –, a singularidade, por sua vez, não constitui um erro unânime e, dessa forma, pode ou não ser percebida – e se percebida, acaba por ser enquadrada numa lógica binária, mesmo sendo de caráter não binário: se as singularidades são consideradas como erros, serão rejeitadas, mas se são aceitas, pode-se gerar uma dúvida sobre o real motivo do seu aceite. Frota reitera, porém, que no universo da tradução, a percepção de lapsos de tradução e de singularidade é muito difícil, pois exige um árduo esforço de cotejo – esforço que não é normalmente aplicado pela maioria dos leitores.

Se, conforme vimos até agora, o texto traduzido, ao contrário do que defende a tradição logocêntrica, assume ao longo de todo o processo de tradução uma série de características que são próprias daquele que o escreve – do tradutor enquanto sujeito produtor de significados, através de suas interpretações do mundo e dos seus objetivos para com a obra de tradução –, sendo, portanto, um exercício falho observá-lo numa lógica binária de erro/acerto, de bom/ruim, de fidelidade ou não fidelidade ao original, podemos pensar que um exercício crítico de tradução, então,

vai além do que o senso comum e uma visão tradicionalista da tradução permitem. A crítica da tradução é, pois, um trabalho complexo e que deveria ir muito além de concepções simplistas e dualistas, uma vez que é a crítica de um texto que é resultado de uma série de reflexões e tomadas de decisões – conscientes ou inconscientes – acerca da leitura de uma obra já pronta (e a leitura, como não poderia deixar de ser, é ela própria uma atividade crítica, uma vez que todo leitor lê pelo filtro de sua subjetividade). Isso porque, como diz o ditado popular, existe mais entre o céu e a terra – existe uma infinidade de elementos e aspectos próprios da tradução a serem levados em conta num exercício de crítica, para além da checagem de uma pseudofidelidade “à toda prova” ao texto original – do que sonha nossa vã filosofia.

1.5 A CRÍTICA DA TRADUÇÃO

Em seu ensaio intitulado *A tradução em manifesto*, publicado como prefácio no livro *A prova do estrangeiro* (2002), o tradutor e também estudioso da tradução, Antoine Berman, fala-nos sobre uma curiosa contradição presente desde o início dos estudos da tradução: se por um lado, conforme esse autor, o trabalho de traduzir um texto pode ser considerado um trabalho intuitivo – uma vez que não é necessária fundamentalmente nenhuma teoria para realizar essa que pode ser considerada uma atividade “meio técnica, meio literária” (BERMAN, 2002, p. 11) –, por outro, muito se foi escrito e pensado sobre essa prática – textos fundamentalmente de natureza diversa (religiosos, filosóficos, científicos), e que foram escritos em sua maioria, segundo Berman, por não tradutores. Como resultado desses textos críticos, desse pensamento sobre a tradução que emanava de filósofos, críticos, linguistas, entre outros, o autor comenta que a tradução, na crítica, não era pensada como tal; não havia uma reflexão sobre a tradução *enquanto tradução*, pois ela era associada a outras áreas – como a linguística – ou considerada parte inferior de outros campos – como uma subliteratura ou subcrítica. Assim, como não falava por si mesma, a tradução acabou por se tornar uma atividade subterrânea, uma vez que “dependia” de outros campos para poder existir enquanto elemento digno de reflexão. Dessa forma, Berman aponta que essas reflexões e análises feitas por não

tradutores acerca da tradução, mesmo que também apresentassem inegáveis qualidades, possuíam “numerosos ‘pontos cegos’ e não pertinentes” (p. 12), comprometendo, assim, uma visão abrangente sobre a prática de tradução.

Entretanto, no século XX, o autor afirma que as coisas mudam quando começa a surgir um grande número de textos sobre a tradução, pensados e escritos, finalmente, por tradutores – e tornando, assim, a reflexão sobre a tradução uma “necessidade interna” da própria prática de tradução. Antoine Berman, ele mesmo, inicia uma nova visada sobre a crítica de tradução, cujo objetivo é pensar o texto produzido enquanto obra de tradução, e não como um subtexto. Seus esforços chegam também à reflexão da própria crítica da tradução enquanto tal, sem desmerecê-la ou relegá-la a uma posição subalterna à crítica literária como um todo.

1.5.1 A visada negativa da tradução: uma armadilha

A tradução, mais do que um processo de “transferência de significados” de um texto para outro, conforme defende uma visão tradicionalista da tradução, é também um espaço de inúmeros e diversificados tipos de relações: do tradutor com o autor da obra original, do autor com o leitor do seu texto, do tradutor com o leitor da obra traduzida, do leitor da obra traduzida com o autor do texto original, do tradutor com a sociedade em que está inserido, entre outros. Dessa forma, é difícil pensar em um exercício estável e objetivo na tradução, uma vez que o tradutor vai assumir diversas atitudes ao longo de todo o processo tradutório de forma a estabelecer ou mesmo apagar algumas dessas relações inerentes à sua atividade; e é a forma como ele encara essa atividade que determinará o caminho a ser seguido.

Berman, no livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), defende a existência de duas *visadas* no processo tradutório que definem o trabalho do tradutor: afinal, é a visão que esse tradutor possui do seu próprio trabalho que delimita a maneira como ele optará por traduzir a obra original. Berman nos explica, pensando aqui nessa série de relações que acontecem através de um processo de tradução, que existe um tipo de comunicação que ele considera como contraprodutiva e que ocorre, no caso da tradução, quando o tradutor, tendo em vista o público a quem destina seu texto, resolve fazer concessões a esse público,

de modo a facilitar a leitura da obra de tradução. Ou seja, o tradutor, que, sem dúvida, ao optar por traduzir determinada obra, quer que o público tenha acesso a ela – embora o alcance à totalidade da obra seja questionável, como veremos na seção 1.6.1 –, encontra como tarefa, como parte do seu processo de traduzir a obra original, a necessidade de criar mecanismos que facilitariam o acesso do leitor a essa obra – na realidade, à obra traduzida. O tradutor realiza, então, algumas concessões no seu texto para que os “obstáculos” encontrados no texto original e que atrapalhariam o “alcance” do leitor da tradução à obra, sejam retirados - e ao realizar essas concessões, é claro, surgem algumas consequências.

Para entendermos quais seriam essas consequências, Berman cita Pierre Guirauld⁸ para apontar duas leis do processo de comunicação que são aplicadas na tradução: a primeira lei diz respeito à amplitude do número de leitores que se busca atingir; quanto mais pessoas se quer alcançar com a tradução, mais é preciso estreitar o conteúdo da mensagem – uma vez que a simplificação permite alcançar mais pessoas. Dessa forma, Berman fala em, por exemplo, podar Dostoiévski para torná-lo legível a um grande número de pessoas, através da tradução. Esse é um raciocínio fácil de se entender: se queremos atingir o maior número possível de pessoas, devemos escrever de forma que a maioria entenda, mesmo que isso signifique “perder” – conforme a lógica tradicionalista – algo no caminho. Tornar Dostoiévski acessível ao maior número possível de pessoas seria, então, de alguma maneira, simplificá-lo, e essa atitude tem relação com a segunda lei apontada por Berman: numa comunicação qualquer, o elemento que deve prevalecer é o receptor. Podemos pensar da seguinte forma: ao escrever, o autor tem em mente um público receptor, que pode não coincidir com o público a quem a tradução se destina. Dessa forma, ao traduzir, o tradutor busca fazer com que o seu leitor *possa entender a obra original*, fazendo as concessões que forem necessárias. Observa-se, então, segundo Berman, que “a comunicação visando ‘facilitar’ o acesso a uma obra [é] necessariamente uma manipulação, como se nota diariamente nas mídias” (1999, p. 65), e, como resultado, “o tradutor que traduz *para* o público é levado a trair o original, preferindo seu público, a quem também trai, já que apresenta uma obra ‘arrumada’” (p. 65, grifo do autor). Ou seja, numa lógica de tradução em que é

⁸ GUIRAULD, Pierre. Les fonctions secondaires du langage. In: **Le Langage**. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1982.

preciso escolher um lado “a ser fiel”, o tradutor acaba por ser fiel apenas a si mesmo e à sua ideia de tradução.

Entendemos então que, para Berman, o intuito de facilitar o acesso do leitor ao texto coloca o tradutor “em dívida” com a obra original, uma vez que ele deve “traí-la” e “manipulá-la” para o conforto do leitor. E é essa traição, essa tentativa de facilitar para o leitor, de tornar o texto acessível e familiar, de apagar aquilo que é Estrangeiro, que é diferente, aquilo que representaria o Outro no texto, que Berman denomina de *tradução etnocêntrica* e que representa, conforme seus estudos, a visada negativa da tradução – negativa porque se apropria do Outro e o apaga, ao invés de dar ouvidos a ele, de estabelecer um contato, de *entrar em relação*.

Esse aspecto da tradução etnocêntrica está relacionado ao que o autor nos fala sobre a condição ancilar da tradução – sobre a visão equivocada do seu papel secundário e apenas auxiliar, e que repercute sobre os próprios tradutores. Mais do que uma atividade secundária, Berman afirma que a atividade tradutória é para o público, assim como para os próprios tradutores, uma atividade suspeita – suspeita porque se pensa numa forma dualista de fidelidade e traição, em que é necessário manter-se fiel a alguém (à obra ou ao público?) e que acaba por ser uma armadilha sem escapatória, visto que, nessa lógica, o tradutor sempre haverá de trair alguém: ao optar pelo Estrangeiro, o tradutor arrisca-se a parecer, ele mesmo, estrangeiro – e, portanto, como um traidor para o público. Além disso, nessa lógica de tradução, mesmo que ele seja bem-sucedido em sua tentativa de manter na tradução o Outro – mesmo que sua obra não beire o ininteligível, como diz Berman, e que seja reconhecida pelo público –, o tradutor pode ser considerado pelo outro lado – aquele cujas características ele optou por manter em sua obra – como um ladrão de sua cultura, um ladrão da obra original. Por outro lado, se o tradutor escolhe, então, ser fiel aos seus e apagar o Estrangeiro no interior da obra de tradução, ele terá, por sua vez, traído a obra original e, conforme a visão tradicionalista de tradução, traído a própria essência do traduzir.

Eis então a armadilha da qual o tradutor não pode escapar, pois para todo lado que escolha, haverá sempre o oposto a quem ele estará traindo. Berman afirma ainda que “essa situação impossível não é, entretanto, uma realidade em si: ela está fundamentada em um certo número de pressupostos ideológicos” (2002, p. 16). Talvez seja essa a verdadeira armadilha: acreditar que existam lados a trair e a ser fiel, e, como consequência disso, enxergar o Outro como algo a ser evitado na

tradução, como algo que é diferente e que, portando, deve ser excluído – e não como algo que é diferente e que pode ser somado, que pode acrescentar ao texto. Mas será que existe como fugir disso?

1.5.2 A visada positiva da tradução: uma visada ética

Berman afirma que

toda cultura resiste à tradução mesmo que necessite essencialmente dela. A própria *visada* da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem (2002, p. 16, grifo do autor).

Podemos dizer que a tradução ocupa, então, um lugar ambíguo: se o tradutor apaga o Estrangeiro, se o submete à cultura de chegada e apropria-se da obra de forma redutora, acaba por criar o que Berman chama de traduções *etnocêntricas* – aquelas traduções em que, conforme falamos anteriormente, o tradutor opta por aproximar o texto ao seu público leitor e apagar o que é estranho, o que é Estrangeiro, o que simboliza o Outro no interior da obra. Essas traduções etnocêntricas serão consideradas por alguns (se pensarmos naquela visão dualista de tradução) como más traduções⁹ – o que Berman vai definir como a *visada negativa da tradução*. Por outro lado, uma vez que existe a visada negativa, existe também uma visada que busca ser abertura, que busca dialogar com o Outro, alcançar o Estrangeiro e não encerrar esse tipo de relação que ocorre por excelência na prática tradutória: a essa prática, Berman chama de visada positiva da tradução, à qual ele busca defender em seu trabalho. Dessa forma, a visada positiva buscaria manter a relação entre original e tradução. E é em contraponto à prática de tradução etnocêntrica, que não abre espaço àquilo que é Estrangeiro na obra, que manipula o texto e ignora o que ele possui de mais característico e original, de forma a torná-lo mais próximo da cultura de chegada, que Berman defende a visada

⁹ Conforme Berman: “Chamo de má tradução a tradução que, geralmente sob pretexto de transmissibilidade, opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira” (2002, p. 18).

positiva da tradução e fala sobre sua dimensão ética – ou melhor, sobre o seu objetivo ético:

O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro. [...] Essa natureza do ato ético está inserida implicitamente nas sabedorias gregas e hebraicas, para as quais, sob a figura do Estrangeiro (por exemplo, do suplicante), o homem encontra Deus ou o Divino. Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. Nada nos obriga a fazê-lo. Aquiles, na *Ilíada*, pôde desdenhar Príamo suplicando, e tudo o leva a fazer isso; mas pôde também atender à súplica, e assim, aceder a uma esfera que transcende a das suas proezas épicas (1999, p. 68).

A ética da tradução consistiria, então, em defender a “pura visada da tradução”: a de ser abertura, de ser relação, de se comunicar com o Outro, e não apagá-lo.

Se para uma visão etnocêntrica da tradução, o fazer tradutório deve fechar portas para aquilo que é Estranho e que representaria a presença do Outro, para Berman, a tradução “é relação, ou não é nada” (2002, p. 17). Esse autor defende um fazer tradutório que mantenha o contato com aquilo que é o Estrangeiro, aquilo que é diferente na obra original e que sofre o apagamento nas traduções que buscam facilitar o acesso do leitor à obra. A visada ética da tradução é ética justamente por respeitar tudo isso que representa o Outro, e por abrir relações com ele; segundo o estudioso, “uma cultura pode perfeitamente se apropriar de obras estrangeiras (...) sem nunca ter com elas relações dialógicas. Mas neste caso, e por mais ‘civilizada’ que seja, sempre lhe faltará o que faz de uma cultura uma *Bildung*¹⁰” (1999, p. 68).

1.5.3 A tradução enquanto atividade ética

Uma vez entendidas as duas visadas da tradução apontadas por Berman, podemos entender, ainda segundo esse autor, que a tradução pertenceria,

¹⁰ Segundo Berman (2002), “pela *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma língua, uma literatura, uma obra de arte em geral se formam e adquirem assim uma norma, uma *Bild*. A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma que é uma *forma própria*” (p. 80). Ainda segundo esse autor, “*ela está intimamente relacionada com o movimento da tradução*: pois este parte, com efeito, do próprio, do mesmo (o conhecido, o cotidiano, o familiar), para ir em direção ao estrangeiro, ao outro (o desconhecido, o maravilhoso, o *Unheimlich*) e, a partir dessa experiência, *retornar a seu ponto de partida*” (p. 84, grifo do autor).

primeiramente, ou *originalmente*, à dimensão ética da tradução, pois “ela é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir ao Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 2007, p. 69, grifo do autor). Porém, “o objetivo apropriador e anexionista que caracteriza o Ocidente” (p. 69) teria sufocado sua vocação. Podemos entender isso como o fato de a cultura ocidental (mas não somente ela), etnocêntrica, buscar sempre afirmar-se como a melhor e, conseqüentemente, tentar subjugar as outras, como vemos também pela História, através dos inúmeros casos de conquistas, colonizações e imperialismo. “Qualquer cultura desejaria ser suficiente em si mesma para, a partir dessa suficiência imaginária, ao mesmo tempo brilhar sobre as outras e apropriar-se de seu patrimônio” (BERMAN, 2002, p. 17). Da mesma forma, ou como consequência disso, existe uma certa sacralização da língua materna que também é responsável por esse “querer apagar” o Estrangeiro. Berman nos explica que

O público letrado do século 16, evocado por Foster, alegrava-se ao ler uma obra em suas diversas variantes linguísticas; ele ignorava a problemática da fidelidade e da traição, pois não sacramentava a sua língua materna. Talvez essa sacralização seja a fonte do adágio italiano [*traduttore traditore*¹¹] e de todos os “problemas” da tradução (2002, p. 16).

Berman nos explica que, baseando-se no que teria lido em Léonard Forster¹², no final da Idade Média e no Renascimento, os poetas europeus, assim como o seu público leitor, eram frequentemente plurilíngues, uma vez que viviam num meio em que o contato com diversas línguas e dialetos era bastante comum:

Havia as línguas eruditas, as línguas “rainhas”, como diz Cervantes, o latim, o grego e o hebreu; havia as diferentes línguas nacionais letradas, o francês, o inglês, o espanhol, o italiano e a massa das línguas regionais, dialetos, etc. O homem que passeava nas ruas de Paris ou de Anvers provavelmente ouvia mais línguas do que as que se ouvem hoje em Nova York: sua língua não era senão uma entre tantas, o que relativizava o sentido da língua materna (BERMAN, 2002, p. 13-14).

Da mesma forma, os poetas frequentemente se autotraduziam, além de escreverem textos com diferentes finalidades em diferentes idiomas – existia uma “regra medieval” que relacionava gêneros poéticos a diferentes línguas, como nos exemplifica Berman: “no caso dos trovadores do norte da Itália, do século 13 ao 15,

¹¹ Numa tradução livre, “tradutor, traidor”.

¹² FORSTER, Léonard. **The Poet’s Tongues, Multilingualism in Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

a poesia lírica era relacionada ao provençal e a poesia épica ou de narrativa ao francês” (2002, p. 14). Assim, podemos entender que, em um meio em que abundavam diferentes línguas e diferentes usos para cada uma delas, a língua materna era apenas mais uma entre tantas – e, dessa forma, não havia sentido em sacralizá-la e colocá-la em posição superior às demais.

Entretanto, com a criação dos Estados Nacionais modernos e a constante busca por uma identidade nacional e pela defesa dos valores desses estados – que podemos observar no orgulho ufanista e até mesmo nos movimentos literários em prol de uma literatura dita nacional, literatura essa que auxiliaria na criação de uma identidade nacional própria –, utilizar-se do Outro, apelar ao que seria considerado Estrangeiro, ao que não pertenceria à língua nacional, passou a ser considerado como um “atestado de inferioridade”. Uma vez que a língua materna, a língua dita nacional, era também uma representação do orgulho ufanista, o fato de ela não dar conta do que poderia surgir como elemento estranho em outro idioma – elementos que, por serem Estrangeiros e não possuírem relação com algum elemento semelhante na língua nacional, não poderiam ser traduzidos – demonstraria um fracasso diante do Outro, e a impossibilidade de se traduzir elementos estranhos poderia até mesmo ser vista como uma afronta à identidade nacional.

Entretanto, como afirma Berman, isso não impede que a tradução obedeça, ainda, à ordem da ética, pois ela é, na sua essência, abertura, relação, o espaço do Outro, e por esse motivo o autor denomina a tradução como “o albergue do longínquo” – a tradução é o lugar por excelência do Estrangeiro. O autor explica-nos que abrir-se ao Estrangeiro é mais do que comunicar: conforme Berman, “a manifestação que a obra é, concerne sempre a uma totalidade” (2007, p. 69). Enquanto comunicar é mostrar sempre um único ponto de vista, é fazer um recorte, entender uma obra como uma manifestação é entendê-la como “um mundo” inteiro a ser compreendido, um mundo que possui todas as suas singularidades e semelhanças com o que o sujeito, enquanto leitor dessa obra, carrega com ele. A leitura da obra é também o exercício da sua leitura desse mundo; o leitor traz para a obra o seu mundo, também em sua totalidade, e é a partir disso que ele pode ter acesso àquilo que a obra traz com ela – e é esse encontro que torna a obra o lugar da relação.

Podemos entender então que, ao abrir-se ao Outro, a tradução mantém sempre uma relação com a materialidade desse Outro – no caso, a obra original. Ao

colocar-se à disposição do que o texto original oferece de novo, o texto traduzido oferece um caminho de acesso ao Outro; é através da tradução que o leitor chega ao original e a tudo que esse original apresenta de Estrangeiro. Ao não negar a relação com o Estrangeiro, a tradução colabora para que duas culturas – às vezes radicalmente diferentes – criem um espaço em comum, um espaço em que é permitida a relação. Mas, para além disso, Berman nos atenta ainda para o fato de que, mesmo sendo o resultado de um trabalho que tem em vista uma obra já existente, e ainda que mantenha relações com essa outra obra, uma tradução será sempre a

[...] manifestação de um *original*, de um texto que não é somente primeiro em relação aos seus derivados translíngüísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua. Independentemente do fato que toda obra está ligada a obras anteriores no “polissistema” literário, ela é pura novidade, puro surgimento [...]. (2007, p. 69).

Seria esse, então, conforme Berman, o objetivo *ético, poético e filosófico* da tradução: ela deve apresentar em seu interior essa novidade que é representada não pela comunicação, mas pela *manifestação* – a manifestação de um mundo que se apresenta sempre, e cada vez, de maneira diferente, o que torna a obra de tradução, portanto, a manifestação de um original.

Entretanto, uma vez que a existência da ética positiva da tradução supõe, por sua vez, uma ética negativa (conforme mencionamos anteriormente), faz-se necessário também uma “teoria dos valores ideológicos e literários que tende a desviar a tradução de sua pura visada” (BERMAN, 2002, p. 18). Dessa forma, a teoria da tradução não etnocêntrica (visada positiva) é também a teoria da tradução etnocêntrica (visada negativa), pois é necessário entender os problemas desta para poder se falar daquela. Assim, segundo Berman, a ética negativa deve ser completada por uma *analítica da tradução*.

1.5.4 A analítica da tradução

Antes de tudo, para entendermos o que seria a *analítica da tradução*, devemos primeiro entender que a resistência cultural – a resistência em criar e

manter relações com o Outro – é responsável por produzir o que Berman chama de “sistemática da deformação”. É essa “sistemática” que condiciona o tradutor – mesmo que de forma inconsciente – no momento do processo de tradução e que mantém o dualismo fidelidade/traição mesmo em sua posição de escrevente:

No plano psíquico, o tradutor é ambivalente. Ele quer forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de estranheza, forçar a outra língua a se deportar em sua língua materna. Ele quer ser escritor, mas não é senão re-escritor. Ele é autor – e nunca o Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é A Obra. Essa rede de ambivalências tende a deformar a pura visada tradutória e a se inserir no sistema ideológico deformante evocado mais acima. A reforçá-lo. (BERMAN, 2002, p. 20).

O tradutor, portanto, insere-se numa lógica de afastamento do Estrangeiro, do que é Estranho, mesmo quando busca permitir uma abertura ao Outro – e ainda que não o perceba, pois está condicionado, enquanto tradutor, à resistência cultural. A analítica da tradução seria, então, uma forma de o tradutor “colocar-se em análise” e perceber aquilo que, em sua escrita, opera como parte do sistema de deformação – pois, segundo Berman, “todo tradutor pode observar em si mesmo a realidade perigosa desse sistema inconsciente” (2002, p. 20).

Além de uma prática individual – o tradutor que analisa a si mesmo, através de sua própria prática de tradução –, Berman defende a ideia de que a analítica da tradução deveria ser também uma prática plural, o que conduziria para “uma prática aberta e não mais solitária do traduzir” (2002, p. 20). Nesse sentido, a produção de textos que reflitam sobre a prática da tradução e reconheçam os sistemas de deformação na prática tradutória – textos produzidos pelos próprios tradutores – ajudaria na elaboração de uma crítica das traduções. Além disso, a analítica da tradução poderia contribuir para o entendimento da obra e de sua relação com a língua, já que, segundo Berman, “na língua de chegada, a tradução desperta possibilidades ainda latentes e que só ela, de maneira diferente da literatura, tem o poder de despertar” (2002, p. 21). A tradução, uma vez que permite essa relação com o Outro, provocaria no “sistema-da-obra” uma mudança, algo que “nem a simples leitura, nem a crítica podem revelar” (p. 21). Assim, além da reflexão sobre o trabalho do tradutor, uma analítica da tradução permitiria também abordar as potencialidades e possibilidades da obra, no sentido em que “estar em relação” permite.

Berman nos oferece também a reflexão sobre um contraponto à visada ética da tradução; relacionada a esta, encontramos a *visada metafísica* da tradução, uma visada cuja tarefa do tradutor consistiria em buscar, em meio as mais diversas línguas, aquilo que toda língua carregaria em seu interior e que poderia ser chamado de “pura linguagem”: trata-se de uma busca platônica de algo que todas as línguas possuem em comum e que constituiria a *língua verdadeira*, aquela que não permitiria mais o estranhamento entre diversos idiomas e que acabaria com qualquer impossibilidade de comunicação. Ao contrário da *visada ética*, portanto, que busca ser Abertura ao que é diferente, a *visada metafísica* buscaria justamente acabar com as diferenças, no sentido de encontrar no interior de todas as línguas aquilo que as tornaria uma só.

Para entender esse contraponto, o autor nos explica primeiramente sobre a *pulsão do traduzir*: em poucas palavras, podemos dizer que essa pulsão representa o desejo irresistível que possui o tradutor de a tudo traduzir e que o constitui enquanto tal – e que flerta com a ideia de *pulsão* enquanto desejo sexual no seu sentido mais amplo. Dessa forma, conforme explica Berman, a pulsão do traduzir, o desejo de ser *onitradutor*, relacionada à *visada metafísica*, criaria uma “relação problemática – até antagonista” (2002, p. 22) com a língua materna, pois o tradutor buscaria, através da tradução, uma forma de eliminar tudo aquilo que ele não gosta em sua língua, no sentido de ampliá-la – mas não como na visada ética, que faz em busca de abrir a língua para aquilo que é diferente e de forma a criar uma relação. Pelo contrário, a *pluritradução*, como nomeia Berman, buscaria *desnaturalizar* a língua materna, de forma a abri-la para o Outro no sentido de aproveitar o que o Outro possui de diferente, em detrimento da língua materna. A pulsão do traduzir colocaria sempre a outra língua num lugar superior à língua própria do tradutor. Assim, a visada metafísica – que quer ultrapassar todas as línguas para encontrar uma única língua verdadeira – liga-se à pulsão do traduzir na busca por transformar a língua materna através do confronto com as línguas estrangeiras, que seriam superiores.

De forma geral, Berman caracteriza a visada metafísica como a “má sublimação” da pulsão tradutória, enquanto a visada ética – que busca a relação, e não a substituição – seria o *transbordamento* dessa pulsão. A pulsão tradutória, assim, constituiria também “o fundamento psíquico da visada ética” (2002, p. 24) – porém, ela ultrapassaria essa pulsão, pois não buscaria mais a destruição da língua

materna. Segundo Berman, “no transbordamento que representa a visada ética, manifesta-se outro desejo: o de estabelecer uma *relação dialógica* entre língua estrangeira e língua própria” (2002, p. 24, grifo do autor).

Ao entendermos esse contraponto entre a visada metafísica da tradução e a visada ética, podemos compreender de que forma estar em relação, de que forma ser abertura e buscar o Outro, o Estrangeiro – sem, no entanto, considerá-lo como algo superior, de forma a querer destruir/transformar a língua através desse Outro – permite o fortalecimento da própria língua materna. Assim, a tradução pode partir do que é conhecido para ir em direção ao que é desconhecido, do que é Estrangeiro – mas para depois retornar. É dessa forma que podemos ter, então, através da tradução, um acréscimo na língua de chegada realizada pelo Outro – através de uma complementação, e não de uma substituição, como na visada metafísica. O contato com a língua estrangeira, na visada ética, é uma maneira de trazer o Outro para a obra sem, entretanto, transformá-lo em um usurpador.

Tendo em vista o jogo de relações que tem lugar no interior da prática de tradução, torna-se cada vez mais complicado manter um pensamento tradicionalista a respeito dessa prática. Como forma de mudar o panorama da busca pelo que até hoje ainda é apontado como a “fidelidade” da tradução, Berman desenvolveu – através da análise de uma obra do poeta inglês John Donne – uma nova perspectiva na atividade de crítica de tradução.

1.5.5 A tradução como objeto da crítica

Antoine Berman, em seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), desenvolve uma teoria que busca abarcar a tradução como objeto da crítica – aquela crítica com C maiúsculo, como diz o autor na introdução de seu livro, que está a serviço das obras e de seus leitores –, de modo a desenhar “os contornos de uma crítica da tradução que viria a constituir uma das alas do edifício crítico”¹³ (p.

¹³ No original, “*les contours d’une critique des traductions qui viendrait constituer l’une des ailes de l’édifice critique*” (BERMAN, 1995, p. 13). Todas as traduções cujo original se encontra em nota de rodapé foram elaboradas pelo autor deste trabalho.

13, tradução nossa) e, assim, contribuir para mostrar seu sentido, sua necessidade e – ressaltamos aqui – a sua *positividade*. Porém, antes de falar sobre a crítica de tradução, Berman comenta rapidamente sobre a importância da crítica literária – visto que, para além de um texto traduzido, a tradução é também uma obra literária (ainda que em relação direta com outra, a que lhe deu origem).

Segundo o autor, a existência de um trabalho crítico sobre uma obra literária, além de ampliar as possibilidades de sua leitura e o entendimento acerca do texto, modifica também a obra ela mesma. A partir do surgimento de sua fortuna crítica, uma obra de literatura torna-se mais do que apenas um texto literário: sendo responsável pelo discurso que originou essas críticas – portanto, também responsável por toda uma reflexão sobre os meandros desse texto e tudo o que ele representa –, a obra literária, que fundamenta a dinâmica de reflexões engendrada pela crítica, modifica-se. Essa modificação ocorre pelo fato de que, ao originar outras reflexões (que, por sua vez, serão responsáveis por gerar ainda outras reflexões acerca do texto primeiro), a obra literária já não é mais o que era no seu início, pois todas as reflexões feitas a seu respeito permitem que os leitores – assim como os críticos – enxerguem-na de outra maneira. Do mesmo modo, as críticas e toda a reflexão gerada a partir da dinâmica da crítica, segundo Berman, auxiliam na compreensão dessa obra literária, esclarecem-na de maneira sempre renovada e enriquecem a leitura dos leitores. A crítica é, portanto, “uma coisa vital para as obras e, por consequência, para a existência humana, uma vez que ela é também, e essencialmente, *uma existência na e pelas obras*”¹⁴ (BERMAN, 1995, p. 39, grifo do autor).

Entre as múltiplas formas de críticas, Berman afirma que existe aquela que trata das obras “que ‘resultam’ da transferência, da tradução de uma obra de uma língua à outra”¹⁵ (p. 40) – ou seja, a crítica das traduções. O autor aponta que crítica e tradução são estruturalmente parentes: segundo ele, “a crítica da tradução é, então, aquela de um texto que resulta ele mesmo de um trabalho de ordem crítica”¹⁶ (p. 41). Não é difícil acompanhar esse raciocínio: podemos facilmente entender que

¹⁴ No original: “*une chose vitale pour les œuvres, et par voie de conséquence pour l'exister humain en tant qu'il est aussi, et essentiellement, un exister dans et par les œuvres*” (BERMAN, 1995, p. 39, grifo do autor).

¹⁵ No original: “*qui ‘résultent’ du transfert, de la translation d'une œuvre d'une langue à une autre*” (BERMAN, 1995, p. 40).

¹⁶ No original: “*la critique d'une traduction est donc, celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique*” (BERMAN, 1995, p. 41).

toda tradução, para ser realizada, demanda a leitura do texto que será traduzido. A leitura desse texto, como toda leitura, é um processo de interpretação e de criação de julgamentos baseado em uma série de elementos que fazem da leitura desse leitor uma leitura única. Pode-se perceber, então, que esses julgamentos nada mais são que o resultado de uma reflexão de ordem crítica da obra lida: torna-se claro, assim, que a tradução é uma atividade crítica por excelência, pois ela resulta de uma outra atividade já crítica.

Uma vez compreendida a forma como a tradução é intrinsecamente ligada à atividade crítica, era de se esperar que o desenvolvimento de uma crítica da tradução pudesse ultrapassar os domínios da crítica literária e mostrar-se como uma forma de juízo que compreendesse melhor o processo tradutório. Berman nos explica, porém, que a crítica da tradução não apenas se desenvolveu pouco, mas também, quando o fez, fez para uma direção essencialmente negativa: desde o Século das Luzes, a crítica tem sido vista como um trabalho do “negativo” – o apontar de falhas, o julgamento depreciativo –, afirmando mesmo Berman que jamais se poderá “evacuar desse ato toda negatividade”¹⁷ (1995, p. 38); porém, o autor rebate essa informação nos dizendo que a crítica é, por essência, positiva – mais que isso, a positividade da crítica é a sua verdade:

Uma crítica puramente negativa não é verdadeiramente uma crítica. É por isso que Friedrich Schlegel, o pai da crítica moderna [...], reserva a palavra “crítica” à análise das obras de “qualidade”, e emprega “característica” para o estudo e avaliação das obras medíocres ou ruins¹⁸ (1995, p. 38).

Assim, ao desenvolver-se essencialmente para a negatividade, a crítica da tradução mostrou-se preocupada apenas em apontar as falhas das traduções, restando à crítica dita positiva um espaço cada vez mais raro. Berman comenta que essa tendência da crítica de buscar um julgamento – e de não fazer muito além disso – é devida a dois traços fundamentais de toda tradução: o primeiro diz respeito ao fato de o texto traduzido corresponder sempre ao texto primeiro, que é considerado como o verdadeiro, o original, sendo aquele, portanto, designado a “chamar” por um julgamento – entendida a tradução, portanto, como uma atividade

¹⁷ No original: “*évacuer de cet acte toute négativité*” (BERMAN, 1995, p. 38).

¹⁸ No original: “*une critique purement négative n’est pas une critique véritable. C’est pourquoi Friedrich Schlegel, le père de la critique moderne [...] réserve le mot de ‘critique’ à l’analyse des œuvres de ‘qualité’, et emploi celui de ‘caractéristique’ pour l’étude et l’évaluation des œuvres médiocres ou mauvaises*” (BERMAN, 1995, p. 38).

secundária à qual a Crítica com C maiúsculo não deveria se interessar. O segundo traço corresponde ao fato de a tradução ser um tipo de texto que levanta, necessariamente, a questão de sua veracidade em relação ao outro texto – o primeiro, o original –, pois ela será sempre defeituosa em alguma parte, visto que jamais será o texto original. Assim, todas as traduções apresentam necessariamente algum tipo de falha ou defeito, mesmo que haja um grande esforço por parte do tradutor de escondê-lo (1995, p. 42). Dessa forma, como diz Berman,

podemos dizer que a maioria das traduções são insuficientes, medíocres, médias ou mesmo ruins, e isso sem pôr em causa o “talento” e a “consciência profissional” de seus autores; enfim, o texto traduzido parece afetado por um defeito nato: sua *secundariedade*. Essa acusação já muito antiga – não ser o original, e ser menos que o original (passa-se facilmente de uma acusação à outra) –, foi a ferida da psique tradutiva e a fonte de todas as suas culpabilidades: esse labor defeituoso seria um erro (não é preciso traduzir as obras, elas não o desejam) e uma impossibilidade (não se pode traduzi-las)¹⁹ (1995, p. 42, grifo do autor).

O autor nos explica ainda que, paralelamente a essa visão negativa da tradução, existe uma visão positiva, que diz respeito, sobretudo, ao fato de a tradução possuir uma óbvia utilidade comunicativa, servindo também para enriquecer a língua e a literatura tradutoras (como vimos através da *visada positiva da tradução*). Entretanto, esse discurso tem aparecido mais como uma explicação sobre os “efeitos colaterais” da tradução, e não como suas virtudes, prevalecendo, assim, a visão negativa dessa atividade. Berman, por outro lado, nos lança uma questão: “Mas uma tradução, ao invés de simplesmente ‘representar’ o original, de ser o seu ‘duplo’ (confirmando assim sua *secundariedade*), não visa tornar-se, ser ela também uma obra? Uma obra em seu pleno direito?”²⁰ (p. 42).

Se a crítica literária é essencial à vida das obras e da sua leitura – uma vez que traz à tona diversos aspectos interessantes sobre o texto e o mantém com fôlego novo –, podemos considerar, então, a crítica das traduções igualmente

¹⁹ No original: “*on peut dire que la plupart des traductions son insuffisantes, médiocres, moyennes, voire mauvaises, et cela sans du tout mettre en cause le “talento” ou la ‘conscience professionnelle’ de leurs auteurs; enfin, le texte traduit paraît affecté d’une tare originare, sa secondarité. Cette très ancienne accusation, n’être pas l’original, et être moins que l’original (on passe aisément d’une affirmation à l’autre), a été la plaie de la psyché traductive et la source de toutes ses culpabilités: ce labeur défectueux serait une faute (il ne faut pas traduire les œuvres, elles ne le désirent pas) et une impossibilité (on ne peut pas les traduire)”* (BERMAN, 1995, p. 42).

²⁰ No original: “*Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à ‘rendre’ l’original, à en être le ‘double’ (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre? Une œuvre de plein droit?”* (BERMAN, 1995, p. 42).

importante. Segundo Berman, essa crítica tem aparecido de modos cada vez mais diversos, porém, o que faltaria a ela, assim como à tradução, seria um certo “estatuto simbólico, essa *dignificação secreta* sem a qual nenhuma ‘prática discursiva’ pode realizar-se”²¹ (p. 43). Assim, de modo geral, percebemos que a crítica de tradução possui como objeto de interesse textos que são críticos como ela própria, sejam essas traduções “simples ecos enfraquecidos dos originais (caso mais frequente), sejam (caso menos frequente) verdadeiras obras que a dominam em toda a sua extensão”²² (p. 43). Não é difícil perceber que poucas traduções alcançam esse estatuto – o estatuto de obra nova, como um novo original. Entretanto, de acordo com Berman, é possível que um certo número consiga; algumas, as chamadas “grandes traduções”, conseguiriam até mesmo atingir o nível de “obras maiores”, podendo exercer um efeito sobre a cultura receptora que mesmo poucas obras escritas diretamente na língua de chegada conseguiriam.

1.6 A TRADUÇÃO ENQUANTO RELAÇÃO

Como tratamos, neste trabalho, das traduções de um livro considerado como um clássico da literatura universal, pensemos no que diz Ítalo Calvino em *Por que ler os clássicos*, na sua definição de número sete do que seria um clássico:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (2007, p. 11).

Tendo essa afirmação em mente, podemos compreender que a leitura que fazemos de *Candide ou l’Optimisme*, de Voltaire, não é apenas a nossa leitura, mas ela se apresenta a nós carregada de tudo aquilo que essa obra vem representando durante os séculos. Da mesma forma, a partir do momento em que existe uma

²¹ No original: “*statut symbolique, c’est cette dignification secrète sans laquelle aucune ‘pratique discursive’ ne peut littéralement avoir droit de cité*” (BERMAN, 1995, p. 43, grifo do autor).

²² No original: “*soit de simple échos affaiblies des originaux (cas le plus fréquent), soit (cas le moins fréquent) de véritables œuvres que la dominant de tout leur haut*” (BERMAN, 1995, p. 43).

tradução de *Candide*²³ para a cultura brasileira, essa tradução implicará, também, em novos significados para o que *Candide*, o original, representa em nossa cultura. Ao lermos *Cândido*, a tradução, lemos a obra de Voltaire, assim como lemos também esse texto enquanto obra do tradutor e, conseqüentemente, lemos o que essa obra representa para o leitor brasileiro – passando obrigatoriamente por aquilo que a primeira tradução de *Cândido* também representa, uma vez que ela, enquanto primeira tradução, trouxe diversos significados dessa obra para nossa cultura.

Maurício Mendonça Cardozo, em seu artigo intitulado *Tradução como transformação: liminaridade, incondicionalidade e a crítica da relação tradutória* (2012), comenta que “na economia mais corrente da tradução, a ideia de transformação é associada a certa negatividade da relação entre texto original e traduzido, uma diferença que se assina mais comumente como perda” (p. 187). Dessa forma, explica-nos o autor, mesmo a constatação de que a transformação operada do texto original no texto traduzido é inevitável, e ainda que haja uma atribuição positiva no surgimento da diferença nesse processo – diferença que pode ser vista como ganho, e não mais como perda –, fato é que a *transformação* na tradução recebe uma carga de negatividade. Segundo Cardozo, isso se dá porque, “fundado numa idealização de várias dimensões do sujeito e da linguagem envolvidos na tradução, esse paradigma econômico opera fundamentalmente numa lógica de *conservação*, para a qual a transformação é sempre um acidente, um efeito colateral, um mal necessário” (p. 187, grifo do autor). Ou seja, enquanto houver diferença, haverá uma ideia de negatividade da transformação, pois a diferença é vista, conforme esse paradigma, como algo ruim, ainda que opere transformações positivas.

Entretanto, ao compreender essa transformação tendo-se em vista um fazer relacional da tradução, um *esforço relacional*, então é possível observá-la numa ótica positiva; ao falarmos em esforço relacional, falamos em “entender a tradução como uma prática que tem em vista a construção de uma relação que seja, em alguma medida, representativa da visão crítica dos sujeitos envolvidos no processo tradutório” (CARDOZO, 2009, p. 106). Isso ocorre quando, segundo Cardozo,

²³ Vamos nos referir ao original de *Candide ou l’Optimisme*, neste trabalho, apenas como *Candide*. Da mesma forma, quando tratarmos de uma tradução desse texto para o português do Brasil, vamos nos referir a ela como *Cândido*.

Nesse sentido, não estão dadas, como estanques e definidas, as relações entre texto original e texto traduzido, entre texto original e tradutor, entre texto traduzido e leitor. Na medida em que têm lugar como uma *poiesis*, como um *esforço de relação*, essas relações são, antes, relações em construção e, portanto, sempre em transformação (2012, p. 188, grifos do autor).

Podemos entender que a transformação, inerente à atividade de tradução, é resultado, sobretudo, de um fazer relacional – também inerente a essa atividade – que opera enquanto fomento a mudança: uma vez que o tradutor entra em relação com a obra a ser traduzida, a forma como acontece essa relação resultará na forma como o tradutor escreverá sua tradução. Desse modo, tudo que abrange essa relação – tudo o que toca a compreensão da obra pelo tradutor, de artifícios externos à própria subjetividade do tradutor – e que permite o cumprimento de um *fazer relacional*, manifestar-se-á de alguma forma no texto traduzido. Assim, pode-se entender que a transformação do texto original, enquanto texto traduzido, é inevitável, pois o próprio ato de ler, de interpretar e de escrever acontece sempre enquanto transformação – daquilo que o autor do texto escreve para aquilo que o leitor desse texto interpreta. O tradutor, ao alcançar o texto original – ao entrar em relação com esse texto –, fá-lo de acordo com a sua subjetividade, que funciona tal qual uma lente que o permite ver o mundo de uma forma muito específica. Ao entrar em relação, então, o tradutor já opera a transformação, pois essa é a única forma de alcançar o texto: ler e interpretar é, portanto, transformar.

Cardozo ressalta, entretanto, que a *relação* entre obra original e obra traduzida não gera um terceiro elemento: o autor exemplifica essa ideia explicando que a tradução de um romance alemão para o português não geraria um terceiro estatuto dessa obra, um texto *nem alemão nem brasileiro*, mas, ao contrário, a obra traduzida seria a um só tempo *alemão e brasileiro*; ela habitaria uma condição híbrida de ser essas duas coisas *ao mesmo tempo*. Assim, enquanto a tradução opera na transformação de um texto, esse novo texto não surge enquanto uma *nova obra* – ela não surge inteiramente inédita, mas está sempre *em relação* com a obra original: a tradução é novidade, mas também não é, pois é uma obra traduzida enquanto é também a obra original; ela é duas coisas ao mesmo tempo. É nesse sentido que podemos afirmar que, justamente por estar em relação, a obra traduzida não é uma nova obra: segundo Cardozo, “entender a tradução como *poiesis* significa entender a *poiesis relacional* que a constitui como construção que opera sobre uma

construção já em curso” (p. 8, grifo do autor). Podemos entender com esse trecho que a obra original – e de maneira mais extensa, obras consideradas como “clássicos literários”, cuja referência e fortuna crítica já estão amplamente difundidos no mundo, como é o caso de *Candide et L’Optimisme* –, já possui uma rede de relações em curso muito antes da sua tradução. É nesse sentido que podemos pensar, conforme Calvino (2007), que a leitura de um clássico é sempre uma releitura – já lemos *Candide* antes mesmo de iniciarmos a sua leitura, pois a extensa rede de relações dessa obra (relação com leitores, críticos, entusiastas) nos atinge antes mesmo da obra. Assim, lemos não o que o autor da obra fez dela, mas sim o que essa obra representa no mundo, assim como o que ela representa para nós, enquanto leitores inseridos no mundo. Então, ao surgir a tradução dessa mesma obra, não podemos considerá-la como um texto isolado que surge enquanto novidade pura, mas, sim, como o resultado de uma nova relação – instaurada pelo tradutor – que se constrói sob uma rede de relações que já estava em curso e que “inscreve sua *poiesis* relacional sempre nessa rede de relações, [que] opera sobre ela sua construção, reitera e reelabora valores correntes e, nesses termos, transforma essa mesma rede de relações” (CARDOZO, 2012, p. 189). Assim, a tradução surge como forma de fazer parte dessa rede de relações, assim como para expandi-la.

Entretanto, quando pensamos em relação, é importante observar que ela ocorre dentro de certos limites impostos pela própria dinâmica de relacionamento: a relação na tradução, como resultado do “se fazer abertura ao Outro”, conforme Berman, não alcança esse Outro de forma completa, de forma a compreender a totalidade do que significa o Outro. Pelo contrário, o acesso ao Outro acontece apenas de forma parcial e fragmentada, conforme vemos a seguir.

1.6.1 A noção de liminaridade

Jean Luc-Nancy (2001), em participação numa mesa-redonda onde discutiu as noções de amor e comunidade, aborda a questão da impossibilidade de se atingir o Outro na relação. A partir do que fala esse estudioso, podemos pensar na ideia da impossibilidade de se alcançar, de se tocar, de se penetrar de forma total no Outro.

Nessa lógica, podemos pensar que, mesmo num transplante, em que o coração de um sujeito é colocado no interior de outra pessoa, o primeiro sujeito (representado pelo coração) não toca completamente seu hospedeiro; mesmo que uma parte sua esteja literalmente no interior dessa outra pessoa, ele não tem acesso à totalidade do que seja ser esse outro sujeito. Igualmente no sexo, podemos dizer, a penetração não permite que se atinja a plenitude do Outro, pois esse Outro não está – ou não está apenas – em seu interior. Toca-se apenas um pedaço da sua totalidade, mas sem jamais atingir essa totalidade por inteira. Assim, quando falamos em alcançar o Outro através da relação, podemos pensar que, na realidade, pela relação, tocamos apenas uma parte muito pequena desse Outro, uma pequena parte que também o simboliza, mas que ainda está muito longe da complexidade que o representa por inteiro.

Podemos utilizar essa ideia em relação à leitura: quando lemos uma obra, alcançamo-la completamente ou apenas a tocamos? Ao pensarmos sobre a relação na leitura, podemos entender que o que lemos é resultado daquilo que nossa relação com a obra nos permite compreender, e não a obra em toda sua completude. Então, se na leitura, temos acesso apenas àquilo que tocamos enquanto leitores, o tradutor, que antes de tudo é um leitor, quando toca a obra, também não tem acesso ao que ela é de fato. Dessa forma, o que acontece então quando ele a traduz?

Podemos entender que a tradução, antes de tudo, é a construção de uma relação; ou melhor, é a tentativa de se colocar dois elementos – duas línguas, duas culturas – em relação. Entretanto, chegamos na impossibilidade dessa relação: se duas línguas são dois elementos incomensuráveis – uma vez que a língua está sempre em plena transformação devido à sua dinamicidade com os falantes –, como é possível, então, colocar duas línguas em relação? Como atingir o Outro que representa a língua – que não é a minha –, se é impossível alcançá-la por completo? Novamente, o que acontece na tradução?

Segundo Cardozo (2012), “uma concepção idealizada de relação pressuporia a possibilidade de efetivação absoluta do encontro, a possibilidade de um eu apreender, tocar o outro em sua forma mais própria, sem transformá-lo nem deixar-se transformar por ele” (p. 190). Entretanto, se refletirmos numa concepção de relação conforme a de Nancy, que afirma a impossibilidade de se alcançar o Outro

em sua totalidade, será necessário então pensar a relação a partir do que em Cardozo (2012) podemos chamar de *liminaridade*:

Isso significa levar em conta, na dinâmica da relação, a impossibilidade de se alcançar efetivamente o outro, de se chegar até ele, de *compreendê-lo* em sua totalidade, de *reduzi-lo* inteiramente a uma compreensão nossa, de *totalizá-lo*. A relação, nesses termos, não pressuporia a passagem, a transcendência do eu no outro, o encontro ideal e absoluto: a relação teria lugar, antes, no *limiar* entre um eu e um outro (CARDOZO, 2012, p. 190, grifos do autor).

A ideia de liminaridade diz respeito ao que é possível, então, realizar em uma relação: quanto entramos em contato com o Outro, o que atingimos não é aquilo que ele representa de fato, mas a *concepção* daquilo que nós fazemos dele. Ou seja, ao atingirmos o Outro, atingimos na realidade a pressuposição que fazemos dele enquanto indivíduo, daquilo que o constitui enquanto tal. Assim como na leitura, em que podemos interpretar a obra apenas através daquilo que já carregamos conosco e daquilo que trabalha como um filtro de nossa interpretação, só alcançamos o Outro através do filtro de nossas suposições, de nossa *interpretação* desse sujeito – ou, segundo Cardozo, “na dinâmica de uma relação fundada na liminaridade, não operamos com esse outro de fato: operamos com uma construção que fazemos dos outros [...], com um valor que lhe atribuímos, com um valor do outro, para nós, no contexto da relação” (2012, p. 190).

Dessa forma, podemos compreender que, na realidade, ao estabelecermos uma relação com o Outro, não alcançamos o Outro em si, mas o que Cardozo denomina como *o outro da relação*. Ao pensarmos conforme essa concepção, entenderemos que no contexto da relação, apesar de nosso esforço em ser Abertura, de atingir o que é o Estrangeiro (conforme Berman), tudo o que podemos atingir será o que pressupomos representar esse Outro, pois nunca o compreenderemos completamente. E assim como os clássicos que, conforme Calvino, dizem-nos muito mesmo antes de os lermos, esse *outro da relação* também já terá uma representação construída por nós mesmo antes de o conhecermos – e mesmo que essa representação, essa suposição imposta por nós, diga, na realidade, muito pouco a seu respeito.

Assim, de forma geral, podemos dizer que o *outro da relação* é como

um *valor do outro* na economia da relação: um valor com que já operamos mesmo antes de uma *poiesis* ter lugar, um valor que atualizamos a cada novo acontecer *poiético* da relação e que, portanto, estará sempre em transformação enquanto houver *esforço relacional, trabalho de relação, poiesis* (CARDOZO, 2012, p. 190, grifos do autor).

Da mesma forma, conforme Cardozo, ao pensarmos especificamente sobre o contexto da tradução, uma obra para a qual ainda não há tradução – ou mesmo uma vontade em traduzi-la – não escapa da relação. Mesmo que desconhecida, se pressupomos sua existência, essa obra receberá, então, algum valor dado por nós – ainda que esse valor diga muito pouco a seu respeito. Uma vez que haja o outro, e uma vez que se pressuponha a sua existência, haverá conseqüentemente uma relação, mesmo que seja, no caso, uma *não relação* (CARDOZO, 2012). Entretanto, há também uma diferença entre a relação estabelecida sobre uma *poiesis* e a *não relação*: enquanto a primeira acontece de forma a transformar o valor pressuposto ao outro, a segunda não faz mais que perpetuar esse valor; portanto, conforme Cardozo, a *não relação* não é necessariamente *poiética*, mas, ao contrário, resiste à *poiesis*, de forma a conservar o valor do Outro. Dessa maneira, se o ato de traduzir significa transformar o *outro da relação* – ao mesmo tempo em que essa transformação ocorre também no tradutor –, e uma vez que a diferença entre relação e *não relação* está na disposição em transformar o Outro, então, “toda tradução dá lugar, *incondicionalmente*, a alguma forma de transformação do valor do outro” (CARDOZO, 2012, p. 193).

Ao compreendermos a tradução como um espaço em que a relação acontece por excelência – e cujo resultado, mais do que inferior ao original, ou como algo totalmente desvinculado ao texto primeiro, é também a manifestação da relação entre texto traduzido e texto original, entre autor e tradutor, entre autor e leitor, entre tradutor e leitor, e entre as diversas e incontáveis instâncias que poderão tocar a obra e o seu processo de leitura –, então, podemos finalmente entender que a transformação operada no processo tradutório nada mais é que a materialização, mesmo que ainda fragmentada e não totalizada, dessa rede de relações. A obra traduzida, enquanto texto, é o resultado, é a materialização do que se é criado em meio a tantas relações – e da mesma forma como é resultado, a tradução também contribui para manter essa rede e para ampliá-la, pois acrescenta mais um elemento que servirá de lugar para a relação. Dessa forma,

A relação tradutória, portanto, é o *ter lugar* da transformação, num tempo que tem a dimensão do acontecimento da tradução: a relação tradutória é o acontecer dessa transformação, é a ocasião da transformação. E, como *poiesis*, é sempre transformação em pelo menos dois sentidos: é ocasião para a transformação do valor do outro-da-relação – do valor que atribuímos previamente ao outro na relação – e, nessa exata medida – já que, em última análise, o valor do outro-da-relação é um valor nosso, construído por nós –, é também ocasião para a transformação de nós mesmos (CARDOZO, 2012, p. 189).

De forma geral, podemos compreender, então, a tradução como uma relação que, tendo em vista o alcance do Outro sem, entretanto, atingir a sua totalidade (uma vez que o alcance da totalidade é impossível, visto que temos acesso apenas às nossas próprias suposições sobre o que seria essa totalidade), opera na transformação dos valores desse Outro – definidos por nós de forma pressuposta, e transformados naquilo que verdadeiramente podemos atingir dele; ou seja, mais da valoração que representa o que nós apenas podemos observar, uma vez que nunca alcançaremos a sua essência verdadeira. Pensar a tradução enquanto *fazer relacional* seria, então, entender que diferentes concepções de tradução são diferentes formas de pensar “o que seja a *relação*, o que seja a *não relação* e o que *não seja relação*” (CARDOZO, 2014, p. 243, grifos do autor), e que em cada uma delas existe uma maneira diferente de compreender a dinâmica dessa relação. Igualmente, conforme Cardozo (2014),

entenda-se a noção de *razão relacional*, aqui, no sentido do conjunto de pressupostos (efetivos, mas não necessariamente delimitados; ativos, mas não necessariamente conscientes) que determina os limites e as possibilidades de uma prática de tradução ou de uma compreensão de tradução. Entenda-se a noção de *razão relacional* no sentido do conjunto de pressupostos que determina uma compreensão do que seja o eu e o outro da tradução, bem como do que seja e de como se dê a relação que aí se estabelece (p. 243, grifos do autor).

Pensar a tradução enquanto *fazer relacional* seria, por fim, colocar em questão as diferentes *razões relacionais* que compreendem o exercício da tradução e as diversas compreensões que temos dessa prática, no campo da Teoria da Tradução.

1.7 A LEITURA DE TRADUÇÃO

O teórico Michel Morel, em seu artigo *Éloge de la traduction comme acte de lecture*, publicado na revista *Palimpsestes* (2006), em sua edição “*hors série*” em homenagem ao escritor Paul Bensimon, nos afirma que “o ato de leitura mais completo que se possa imaginar é aquele do tradutor”²⁴, (p. 25, tradução nossa) – pensando aqui, particularmente, na relação do tradutor com o texto original. Não é difícil concordar com essa afirmação, uma vez que o trabalho de tradução requer uma leitura mais crítica e mais aprofundada da obra a ser traduzida – um trabalho de leitura que vai além da simples leitura por prazer.

Por leitura crítica e aprofundada, podemos entender uma leitura que ultrapassa o campo do divertimento e do prazer estético e que busca compreender o funcionamento do texto, compreender a maneira como ele foi pensado e construído, e tendo em vista o novo contexto em que esse texto vai ser recebido – enquanto texto traduzido – e as maneiras como ele poderá funcionar nesse novo contexto. A leitura pelo tradutor, portanto, é uma “leitura técnica”, no sentido de que se atenta para diversos elementos que provavelmente não seriam notados ou não teriam interesse para o leitor comum, e que são denominados por Morel como “*les finesses*” do funcionamento do texto – abarcando aqui desde a escolha, pelo autor, das regras de composição do original até o contexto de criação e/ou publicação da obra, assim como a recepção do texto e sua crítica. Aliás, eis mais um ponto em que a leitura realizada pelo tradutor difere da do leitor comum: enquanto este realiza a leitura como aquele para quem o texto foi escrito, o tradutor, ao mesmo tempo em que cumpre com esse papel, atua no entremeio: ele não apenas lê para si, mas lê também para outros, pensando em outros – que serão os leitores de sua tradução. Nesse sentido, podemos imaginar o tradutor como um duplo leitor – um escritor intermediário entre o texto original e o leitor.

Morel afirma que o trabalho do tradutor é, por definição, autorreflexivo; entendemos essa afirmação como parte daquilo que também afirmou Berman, de que o tradutor trabalha com um texto crítico que é o resultado de sua leitura crítica do texto primeiro. Da mesma forma, o seu trabalho aproxima-se muito daquele

²⁴ No original: “[...] *l’acte de lecture le plus complète qui se puisse imaginer est celui du traducteur*” (MOREL, 2006, p. 25).

realizado pelo autor, pois ele é o criador de uma escrita derivada – o texto traduzido –, “ao mesmo tempo que o leitor impiedoso dessa escrita segunda em sua relação com o texto”²⁵ (MOREL, 2006, p. 25). Eis onde podemos afirmar novamente o quão completo é o ato de leitura do tradutor: não bastasse a leitura atenta do texto a ser traduzido, o tradutor trabalha também com a leitura atenta – e ainda mais profunda, pois é conhecedor de cada sutileza do texto – e crítica de seu próprio texto, derivado do primeiro. Podemos pensar, então, em dois momentos de leitura: o primeiro, do texto original, em que o tradutor atua como leitor e crítico do texto, e o segundo, a leitura do texto que é resultado do seu trabalho, mas que possui profundas relações com o texto original. Nesse sentido, podemos pensar que o tradutor lê o texto como crítico de um texto literário, e depois como crítico de um texto crítico – pensando aqui novamente em Berman. A leitura do tradutor, portanto, é feita de forma tão atenciosa, que acaba por refletir em seu próprio trabalho – ou, conforme as palavras de Morel, “o tradutor é um leitor tão necessariamente emérito que essa caminhada ajustada, que é a sua, poderia vir a esclarecer, por sua vez, a leitura ordinária ela mesma”²⁶ (p. 26) – seja sua própria leitura, caso ele torne a ler a obra original enquanto leitor, e não mais como tradutor, seja a leitura daqueles que têm acesso à sua tradução.

Por que, então, podemos ler uma tradução como um texto diferente do texto original? Em outro artigo para a revista *Palimpsestes* (1995), Morel explica:

(...) vemos que o elemento primordial no tradutor, enquanto leitor do texto fonte, é sua apropriação axiológica pessoal desse texto, sua concretização individual, fase subconsciente do ato de leitura que decide sobre o sentido que nós produzimos, e sua maior ou menor fidelidade aos estímulos textuais²⁷ (p. 22).

Dessa forma, podemos entender que o texto traduzido é a concretização da leitura do tradutor – e, portanto, é um novo texto, no sentido de que foi interpretado segundo uma diversidade de aspectos próprios do tradutor, e a sua escrita é a manifestação do que foi interpretado, da forma como foi interpretado.

²⁵ No original: “*en même temps que le lecteur impitoyable de cet écrit second dans son rapport au texte premier*” (MOREL, 2006, p. 25).

²⁶ No original: “*le traducteur est un lecteur si nécessairement émérite que le cheminement ajusté qui est le sien pourrait en venir à éclairer en retour la lecture ordinaire elle-même*” (MOREL, 2006, p. 26).

²⁷ No original: “*(...) on voit que l’élément primordial chez le traducteur, en tant que lecteur du texte source, est son appropriation axiologique personnelle de ce texte, sa concrétisation individuelle, phase subconsciente de l’acte de lecture qui décide du sens que nous produisons, et de sa plus ou moins grande fidélité aux stimulus textuels*” (MOREL, 1995, p. 22).

Podemos dizer que o que mais interessa para este trabalho é a ideia de tradução enquanto leitura por excelência. Conforme já vimos, a atividade tradutória trabalha de tal forma com a leitura que o ato de traduzir pode ser visto como uma leitura crítica do texto a ser traduzido. E se a leitura atenta é um elemento essencial da tradução e que auxilia na própria escrita do tradutor, pode-se observar também o outro lado:

À tradução [...], a leitura traz seu saber enciclopédico das formas e das práticas de escritura; à leitura, a tradução propõe seus processos sucessivos que ela coloca em evidência, articulando-os uns com os outros, processos implicitamente presentes na leitura, mas que em sua forma habitual restam frequentemente não exprimidos, assim como não compreendidos²⁸ (2006, p. 36).

O trabalho de leitura atenta do tradutor permite a ele observar aquilo que pode passar despercebido numa leitura descompromissada, como os elementos de formação do texto, que dão forma e o caracterizam como tal. Esses elementos podem ser interiores ao texto – elementos morfossintáticos – ou exteriores a ele – contexto, público, e toda aquela bagagem sociocultural que tanto o escritor quanto o tradutor e o leitor trazem consigo, e que influenciam no trabalho de leitura, tornando-a única para cada indivíduo. Se esses elementos podem passar despercebidos numa leitura descompromissada, eles assumem grande importância no trabalho do tradutor.

Entretanto, se a tradução, em sua fase de leitura do texto original, permite perceber tanta coisa que acabará por ser refletida no texto traduzido, o texto produzido pelo tradutor acaba por ser uma barreira inexistente no ato de leitura mais comum. Segundo explica Morel,

O ato de tradução é bem um ato de leitura, mas de uma maneira, por sua vez, mais complexa, visto que ele conduz à escrita, e mais modesta, pois a conquista relativa dessa escrita segunda é o seu limite, o oposto das extrapolações críticas do leitor ordinário, que nada impede de interpretar e compreender à sua maneira aquilo que ele decifra no interior de uma relação solipsista com ele mesmo e seu próprio método²⁹ (2006, p. 29).

²⁸ No original: “À la traduction (...) la lecture apporte son savoir encyclopédique des formes et des pratiques d’écriture; à la lecture, la traduction propose ses démarches successives qu’elle met en évidence tout en les articulants les unes dans les autres, démarches implicitement présentes dans la lecture mais qui dans sa forme habituelle restent trop souvent non exprimées, voire non comprises” (MOREL, 2006, p. 36).

²⁹ No original: “L’acte de traduction est bien un acte de lecture, mais il l’est d’une façon à la fois plus complexe, puisqu’il débouche sur l’écriture, et plus modeste, puisque la réussite relative de cette écriture seconde est sa limite, à l’opposé des extrapolations critiques du lecteur ordinaire que rien

O texto traduzido, objetivo e resultado da leitura atenta do texto original, é uma tentativa de representar tudo aquilo que o tradutor julgou importante trazer para o seu texto. É uma vez que ele materializou a sua crítica do texto original na forma da tradução, seus pensamentos sobre o texto original limitam-se ali, no que está no papel. Esse é um limite que não existiria na leitura do leitor comum. A leitura descompromissada, que não almeja necessariamente a criação de um novo texto, permite uma maior liberdade de pensamento, pois as percepções e julgamentos do leitor serão apenas para ele mesmo, podendo ser alterados a qualquer momento. Dessa forma, podemos entender que o tradutor materializa a sua leitura do texto original; o leitor comum mantém-na para si.

Da mesma maneira, além daquilo que o tradutor levará para a produção do texto, a obra traduzida será também resultado de uma criação coletiva: o gênero.

No momento em que lemos um romance, reconhecemos uma prática de escrita que nos desloca para um conjunto de convenções genéricas, convenções que aprendemos a reconhecer e a interpretar através da longa série de nossas leituras precedentes de textos semelhantes³⁰ (MOREL, 1995, p. 16).

O tradutor, como autor de um novo texto, escreverá de acordo com as convenções do gênero pretendido para sua tradução. Um gênero textual, por sua vez, é concretizado através da ação de um sujeito que, partindo da leitura de textos anteriores do mesmo gênero, internaliza marcas características de sua produção e as reproduz no momento de sua escrita. O gênero passa, então, a também guiar o processo de escrita do tradutor – sendo que este concretiza o gênero a partir daquilo que ele acredita ser característico dessa prática de escrita.

Morel (1995) explica o ato de leitura como uma série ininterrupta de julgamentos avaliativos espontâneos. Esses julgamentos surgiriam pelo processo de troca com o texto, processo em que é somado todo o repertório cultural, linguístico e textual adquirido pelo leitor até o momento da leitura. Então, considerando-se que a leitura de um texto é resultado de um processo de troca entre o repertório do texto e

n'empeche d'interpréter et de comprendre à sa manière ce qu'il déchiffre dans une relation solipsiste avec lui-même et sa propre méthode" (MOREL, 2006, p. 29).

³⁰ No original: "*Lorsque nous lisons un roman, nous reconnaissons une pratique d'écriture que nous remplaçons dans un ensemble de conventions génériques, conventions que nous avons apprises à reconnaître et interpréter à travers la longue série de nos lectures précédentes de textes semblables*" (MOREL, 1995, p. 16).

o repertório do leitor, e que desse processo surgem impressões com as quais o leitor, assumindo agora o papel de tradutor, vai construir o seu texto, fica muito claro que a leitura de tradução é a leitura de um texto diferente do texto original; a tradução é um texto novo, original (pois não será igual a outras traduções do mesmo texto) e completo em si – mesmo que sempre esteja em correspondência com o original –, e que demanda uma leitura como tal.

Assim, podemos entender que

o ato de tradução e a leitura do texto traduzido são sempre práticas engajadas no interior de uma realidade sociocultural específica, o que faz lembrar, se preciso for, a qual ponto os processos de tradução envolvem o conjunto de fatos da sociedade, de cultura e de língua, em um momento histórico determinado³¹ (1995, p. 11).

A série de julgamentos transmitidos pelo enunciador – o tradutor –, baseado em sua própria postura de enunciatário – ou seja, baseado no resultado da sua leitura do texto com que vai trabalhar – quanto ao texto e o destinatário do seu texto, provoca em nós, leitores do texto traduzido, uma série de contrajulgamentos – ou de novos julgamentos, tendo em vista os estabelecidos pelo tradutor. Esses efeitos criam em nós, por sua vez, aquilo que podemos chamar de nossa interpretação do texto, o resultado da nossa leitura, estabelecida por tudo aquilo que o tradutor trouxe para o texto, somado com o que nós trazemos como leitores e como sujeitos únicos e singulares.

Compreende-se, dessa forma, o papel de construtores de um novo texto que o ato de tradução e o ato de leitura (que compreende a leitura de tradução) assumem, pois são, conforme Morel, práticas engajadas, práticas que surgem dentro de um contexto sociocultural determinado e único e que refletem, necessariamente, esse contexto. E é a partir da ideia do trabalho do tradutor como produtor de significados que podemos pensar sobre a leitura de tradução. Se o texto traduzido passa, antes de ser escrito, por um trabalho de leitura crítica, então o resultado dessa leitura tem que ser necessariamente um texto que reflete essa crítica. E se esse texto reflete uma crítica pensada pelo tradutor, logo ele não é o

³¹ No original: “[...] *l’acte de traduction et la lecture du texte traduit sont toujours des pratiques engagées dans une réalité socioculturelle spécifique, ce qui est rappeler, si besoin était, à quel point les démarches de traduction impliquent l’ensemble des faits de société, de culture et de langue à un moment historique donné*” (1995, p. 11).

mesmo que o texto original. Sua leitura – a leitura do texto traduzido –, portanto, também deve diferir da leitura do texto original.

Ler tradução, portanto, é ler o trabalho de um tradutor. O que pode parecer óbvio, na verdade, não o é. Normalmente, lê-se a tradução como a obra do autor da língua original – ou então, nos casos em que se admite a interferência e a autoria do tradutor, lê-se habitualmente o texto traduzido numa visão tradicionalista da tradução, tendo em mente a outra obra, numa comparação que busca as infidelidades da tradução. Ler a tradução enquanto tradução exige o esforço de esquecer a obra original – não de forma literal, visto que o texto traduzido sempre estará em relação com o texto original, mas no sentido de admitir a tradução enquanto obra, de se deixar subverter por ela. Deixar-se subverter pela tradução é entender o tradutor como o autor da obra traduzida, é entregar-se ao que ele tem a dizer, da maneira como diz, pelo texto que escreveu – um texto outro, que não é o mesmo do qual ele partiu. Ler tradução é ler a partir da singularidade do trabalho do tradutor.

Assim, de forma geral, se a atividade de tradução pode ser considerada como uma leitura mais completa que a leitura comum, pode-se concluir, então, que o texto traduzido, que surge como resultado dessa leitura mais atenta e mais completa, é um texto que surge após uma reflexão crítica e, portanto, é um texto diferente do primeiro, dito original. Morel afirma que a leitura do texto traduzido é a leitura de outra leitura – ou seja, a leitura de tradução é a leitura de algo que já passou por outro processo de leitura para ser produzido – uma leitura atenta, crítica, que busca por sutilezas e elementos que passam despercebidos para o leitor comum, conforme vimos acima. Isso significa pensar a tradução, necessariamente, como uma atividade crítica, pois toda leitura é uma construção e, como tal, passa pelo crivo do leitor. Mais do que mera cópia, segundo uma concepção de tradução em que o essencial é que haja a máxima equivalência possível entre texto de partida e texto de chegada e onde impera a lógica binária de erro/acerto, fidelidade/infidelidade, os estudos da tradução mais recentes, vinculados a uma tendência do pensamento moderno, têm observado a atividade tradutória não mais apenas como repetição de significados, mas como produtora.

Como já vimos, a prática de tradução, enquanto criadora de um novo texto diferente daquele do qual parte, é uma prática condicionada por tudo aquilo que lhe toca – o tradutor e sua subjetividade enquanto leitor e produtor do texto, o contexto

sociocultural em que o texto traduzido se insere, as intenções e objetivos que se buscam alcançar com a tradução, entre outros. A leitura, da mesma forma, só acontece na medida em que o leitor a concretiza, e ele o faz carregando consigo todo o repertório cultural adquirido até o momento de sua prática. Dessa forma, podemos compreender tanto a leitura quanto a tradução como práticas engajadas, inseridas num contexto específico e que, portanto, são influenciadas por diversos fatores que as determinam. Não são práticas neutras - pelo contrário, são práticas produtoras de significados. Ao compreendermos o texto traduzido como um novo texto, resultado da leitura e compreensão crítica do tradutor do texto original, podemos começar a pensar também sobre as diferenças existentes na leitura desse novo texto. Dessa forma, ler o texto traduzido não será ler o mesmo texto que o tradutor utilizou para criar a obra de tradução. O texto traduzido pode ser entendido como uma nova obra, diferente de todas as outras traduções do mesmo texto de partida, pois é uma criação de um tradutor específico, com todas as suas singularidades e subjetividades. Logo, existem diferenças entre o texto traduzido e o texto original – embora estejam sempre em relação –, e também entre diversos textos traduzidos do mesmo texto original. Importa-nos aqui, portanto, compreender o que significam essas diferenças.

2 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

2.1 APRESENTAÇÃO DAS TRADUÇÕES

Listamos a seguir, por ordem crescente de ano de publicação, as obras e algumas informações sobre os tradutores de cada uma das quinze traduções de *Candide ou l'Optimisme* utilizadas neste trabalho:

1. 1938: a tradução de Jorge Silva, intitulada *Cândido ou o Otimista* e publicada pela Athena Editora, foi lançada em 1938 – o que a torna, portanto, a primeira tradução para português do Brasil de *Candide ou l'Optimisme*. A editora, fundada em 1935, segundo Denise Bottmann, “se destacou por seu catálogo de conteúdo humanista clássico, parecendo até mesmo uma propedêutica à história da cultura universal” (2012, p. 32), e trouxe traduções de, além de Voltaire, escritores como Rabelais, Molière, Maquiavel, Shakespeare, Diderot, Rousseau, Spinoza, entre outros. Seu fundador, Pascoale Petraccone, ainda segundo Bottmann, emigrou para o Brasil fugindo do fascismo italiano em 1926, e participou de movimentos da esquerda no país, destacando-se na Liga Antifascista das colônias italianas no Brasil. Sobre Jorge Silva, pouco nos foi possível saber sobre seu trabalho como tradutor ou mesmo sua biografia;
2. 1943: *Cândido ou o otimismo*, tradução feita por Galeão Coutinho, foi publicada em 1943 pela Livraria Martins, no volume 21 da Coleção Excelsior, em conjunto com outro conto de Voltaire, *Os ouvidos do conde de Chesterfield*, sendo esse conto traduzido, por sua vez, por Lívio Teixeira – que também publicará uma tradução de *Candide*, em 1959. Galeão Coutinho foi um escritor e tradutor nascido em 1887 e que faleceu em 1951. Ele adotava como pseudônimos os nomes de João Sem Terra e Cândido. Criou na década de 30, com Mário de Andrade e Sérgio Miller, entre outros escritores, a editora Cultura Brasileira, assim como foi um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Escritores, hoje conhecida como União Brasileira de Escritores (UBE), da qual foi o quarto presidente. Entre

suas traduções, encontram-se obras como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, *Bouvard e Pécuchet* e *Dicionário das Ideias Feitas*, de Flaubert, entre outros;

3. 1951: a tradução de Mário Quintana, com o nome de *Cândido ou o Optimismo*, apresenta-se numa coletânea de contos de Voltaire intitulada *Contos e Novelas*, publicada pela Editora Globo em 1951. Quintana começou a traduzir em 1934 nessa mesma editora, traduzindo o livro de contos *Palavras e Sangue*, do italiano Giovanni Papini, e até 1955 traduziu mais de 30 obras de autores como Proust, Balzac, Virginia Woolf e Voltaire, entre outros (PERISSÉ, 2007) – embora seja difícil precisar com certeza o número de traduções que ele assina. Segundo sua biografia no site da editora L&PM (escrita por Ernani Ssó³²), há registros de 40 obras em seu nome, embora algumas outras tenham sido traduzidas com pseudônimos. Suas línguas de trabalho eram o francês, o espanhol e o inglês, e traduzia sempre para a Globo; “levava uns seis meses pra traduzir um Proust, segundo disse em entrevistas. Um romance policial? Uma semana – mais tempo às vezes do que o próprio autor levou para escrever. O segredo do profissional: seguir o estilo do autor, não o do tradutor” (SSÓ, 2015);
4. 1958: a tradução intitulada apenas como *Cândido*, de José Brito Broca, foi publicada em 1958 pela W. M. Jackson Inc., no volume XXXII de uma coletânea chamada *Clássicos Jackson* – que reúne, além desse texto completo, trechos de oito outras obras de Voltaire. Broca foi um historiador cultural e crítico literário, e faleceu em 1961, deixando uma vasta produção intelectual. Entre suas obras de destaque, encontra-se *A vida literária no Brasil – 1900*, com o qual recebeu quatro prêmios literários. Foi por muito tempo redator e tradutor na Livraria José Olympio Editora;
5. 1959: tendo publicado seu trabalho em 1959 pela Difusão Europeia do Livro, numa coleção intitulada *Clássicos Garnier*, Lívio Teixeira (1902 – 1975) traduz a coletânea *Romans et Contes*, de 1775 – última edição em vida de Voltaire –, que apresenta, entre outros contos, *Cândido ou o Otimismo*, com notas (também traduzidas por Teixeira) de Henri Bénac.

³² Ssó, Ernani. Ensaio bibliográfico. In: FONSECA, Juarez. *Ora bolas – o humor de Mario Quintana*. L&PM, 2006.

Teixeira foi, além de tradutor, professor catedrático de História da Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), tendo publicado trabalhos sobre Espinosa e Descartes;

6. 1990: a tradução de Maria Ermantina Galvão, também intitulada como *Cândido ou o otimismo*, foi publicada em 1990, pela editora Martins Fontes;
7. 1995: a tradução de Marcos Araújo Bagno, intitulada *Cândido ou o otimismo* e publicada em 1995 pela editora Nova Alexandria, é a primeira tradução de *Candide* que busca (como veremos adiante) mostrar-se mais atual e moderna que as demais, apresentando uma obra menos prolixa e escapando do que se via nas traduções até então, cujos textos eram repletos de formalismos. Bagno é doutor em filologia e língua portuguesa, e professor no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília, atuando nas áreas de sociolinguística, literatura infantojuvenil e ensino de português do Brasil. Como escritor, já publicou mais de 30 obras e recebeu o prêmio Jabuti por *As memórias de Eugênia*. Como tradutor, já trabalhou na Rádio Nacional de Brasília, na Editora da Universidade de Brasília e nas editoras Nova Fronteira e Edições Loyola, tendo traduzido obras como *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*, de Weinreich, Labov e Herzog, e *Padrões sociolinguísticos*, de Labov;
8. 1996: *Cândido*, tradução de Annie Cambé, de 1996, foi publicada na coleção Clássicos Econômicos Newton pela editora Newton Compton Brasil;
9. 1998: a tradução de Roberto Gomes, *Cândido ou o Otimismo*, foi publicada pela primeira vez em 1998 pela L&PM. Gomes é escritor, tradutor, editor, além de professor aposentado da Universidade Federal do Paraná, onde lecionou no Departamento de Filosofia. Publica crônicas no Caderno G do jornal Gazeta do Povo e já publicou dezoito livros de sua autoria, entre eles, *Crítica da Razão Tupiniquim*, além de participar de antologias e publicar artigos especializados. Além de *Cândido*, Gomes já traduziu *O Jogador*, de Dostoiévski, a partir do texto em francês, entre outros;

10. 1998: A tradução de Miécio Táti, igualmente intitulada como *Cândido ou o otimismo*, foi publicada em 1998 pela Ediouro, sob o selo PubliFolha, no mesmo ano em que foi publicada a tradução de Roberto Gomes. Miécio Táti Pereira da Silva foi ensaísta, romancista e educador. Além de Voltaire, traduziu obras de Diderot e Molière, e também publicou ensaios críticos sobre Machado de Assis e Fagundes Varela. Faleceu em 1980, no Rio de Janeiro;
11. 2002: a editora Martin Claret publicou *Cândido ou o Otimismo*, traduzido por Pietro Nassetti, em 2002. Essa tradução faz parte da *Coleção A Obra Prima de Cada Autor* e apresenta, antes do início do conto, um prefácio com um breve resumo sobre a história do livro (em geral) e da biografia de Voltaire. O tradutor é fictício (mais sobre esse tradutor será abordado na seção 2.4);
12. (2005?): *Cândido ou o otimismo*, tradução de Antonio Geraldo da Silva, foi publicado em (2005?)³³ pela Editora Escala, numa edição que apresenta também outro conto de Voltaire, chamado *O Ingênuo*;
13. 2012: Mário Laranjeira é tradutor, professor e estudioso da tradução. A sua tradução de *Cândido, ou o otimismo*, publicada pelo selo Penguin, da Companhia das Letras, foi lançada em 2012 – portanto, sete anos após a última tradução, datada de 2005 (?) e catorze anos após a febre de traduções de *Candide* da década de 90, em que foram publicadas quatro novas traduções dessa obra. É professor aposentado da USP e fez estágios de pesquisa em tradução literária e poética no *Collège International des Traducteurs Littéraires*, em Arles, na França. Ganhou o prêmio Jabuti de tradução em 1997 por *Poetas de França Hoje*, além de ter publicado livros sobre reflexões e críticas acerca da tradução literária;
14. 2013: *Cândido ou o otimismo*, tradução de Samuel Titan Jr., foi lançado em 2013 pela Editora 34. Titan Jr. é professor da USP e pesquisador no Instituto Moreira Salles (com acervo nas áreas de Fotografia, Música, Literatura e Iconografia). Como tradutor, já foi responsável por obras dos irmãos Grimm, Tolstói, Friedrich Schiller, Truman Capote, entre outros,

³³ O ano de publicação dessa tradução é incerto, portanto, optamos colocar conforme registro no site da Biblioteca Nacional.

assim como traduziu com Milton Hatoum o livro *Trois Contes*, de Gustave Flaubert;

- 15.2014: *Cândido ou o Otimismo*, tradução de Regina Célia de Oliveira, foi publicada pela Martin Claret em 2014 – sendo, portanto, a tradução mais recente dessa obra. Segundo o site da Martin Claret, Oliveira é tradutora juramentada formada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas.

Como é possível observar, houve uma grande quantidade de traduções na década de 50 (1951, 1958 e 1959) e, após uma longa pausa de trinta e um anos (desde a tradução de 1959 até a seguinte, publicada em 1990), vemos um novo anseio por traduções de *Candide* na década de 90, com cinco novas traduções (1990, 1995, 1996, e duas publicações em 1998), anseio que continuou nos anos 2000, com a publicação de duas novas traduções em 2002 e 2005 e, agora, através de um recente interesse pela obra que originou três novas traduções em anos consecutivos (2012, 2013 e 2014).

2.2 O TEXTO ORIGINAL

Candide ou l'Optimisme, publicado em 1758, foi uma obra que desagradou a crítica da época: publicada num gênero considerado menor – o romance –, a obra gerou grande consternação na sociedade europeia da época, ao ponto de, tendo sido impressa em janeiro daquele ano, ser condenada e queimada já em março (GAILLARD, 1972). Tanto alvoroço por causa do livro teve sua razão de ser; *Candide* foi condenado e queimado pela Santa Igreja poucos meses após sua publicação, na França.

Em suma, é possível perceber que a publicação de *Candide* nunca teve a intenção de agradar. Publicado em pleno Século das Luzes, mas numa Europa ainda pouco disposta a questionar diversos elementos do Dezoito, com *Candide*, Voltaire parodia diversos gêneros populares na época, principalmente o romance sentimental, e cria uma narrativa ácida e extremamente crítica, onde a ironia é a sua arma principal durante todo o conto.

A história inicia-se com a apresentação de Cândido³⁴, um jovem rapaz que vive no castelo do seu tio, o Sr. Barão, na Vestfália. Dotado da mais pura inocência, Cândido recebe ensinamentos de Pangloss e sua filosofia otimista, com o qual aprende que seu mundo é o melhor dos mundos e que nada poderia ser melhor. Porém, após beijar Cunegundes, a filha do Barão, Cândido é expulso do castelo aos pontapés e depara-se com uma realidade muito diferente daquela que sempre ouvira falar. A partir desse momento, nosso ingênuo herói parte numa viagem de autoconhecimento cheia de azares e tragédias, descobre um mundo repleto de horrores, conhece pessoas que sofrem tanto ou mais do que ele e começa a perceber que a filosofia otimista, que guiava sua vida até aquele momento, poderia estar um tanto equivocada.

De acordo com Fachin (1995), *Candide* é uma obra produzida e inicialmente consumida em um momento em que tudo se questionava, e “coloca-se como confronto com o discurso de uma filosofia tradicional pouco disposta a questionar fatos e instituições do [século] Dezoito” (FACHIN, 1995, p. 116). Dessa forma, podemos entender o que é apresentado na obra de Voltaire como mais do que uma simples leitura de mundo que goza do contexto político-social da época. *Candide* é a representação de um ponto de vista que desqualifica o discurso e a organização política de uma sociedade repleta de mazelas – representação essa que não se mostra de forma imediata, mas que pode ser percebida ao longo de todo o texto.

A princípio, podemos observar que a primeira forma que Voltaire utiliza para fazer entender que sua obra está além do que aparece por escrito é o uso da ironia – de uma maneira clara e exagerada. O uso constante da ironia, já no capítulo inicial da obra, é uma forma de introduzir o leitor ao que ele deve esperar no restante da obra, e também uma maneira de fazer com que não passe despercebida essa “dica” do autor – de que, ao parecer ingênuo e otimista, o texto esconde, na verdade, uma outra mensagem que terá de ser decifrada e compreendida pelo leitor, mas sem a ajuda explícita do autor. A ironia é um traço marcante e completamente perceptível, que leva o leitor atento a imediatamente perceber que existe algo por trás das palavras.

³⁴ Adotaremos a tradução do nome, assim como de topônimos, conforme a escolha do tradutor utilizado como exemplo em cada seção. Dessa forma, embora a tradução para *Candide* (Cândido) tenha sido a mesma em todas as diferentes traduções da obra, outros nomes, como a de *Cunégonde*, sofrerá alterações dependendo do tradutor. Nesta seção, referimo-nos a ela como Cunegundes, pois foi a maneira como traduziu Silva (1938) – de cujo texto nos valem como exemplo neste momento.

Para percebermos a maneira como a ironia trabalha de forma a destruir o herói romântico parodiado na obra, observemos este trecho do capítulo um, quando do primeiro beijo entre Cândido e Cunegundes, filha do Barão de Thunder-ten-tronckh, em cujo castelo Cândido vivia:

[Cunegundes] Encontrou Cândido quando voltava para o castelo, e corou; Cândido corou também. Deu-lhe bom-dia com a voz embaraçada; e Cândido respondeu-lhe sem saber o que dizia. No dia seguinte, depois do jantar, ao levantar da mesa, D. Cunegundes e Cândido encontraram-se atrás de um guarda-vento; D. Cunegundes deixou cair o lenço, Cândido levantou-o; ela pegou-lhe inocentemente a mão, êle inocentemente beijou-a com uma vivacidade, uma sensibilidade, uma graça particularíssima; encontraram-se as duas bôcas, incendiaram-se os olhares, tremeram os joelhos, as mãos não souberam o que faziam. O senhor barão de Thunder-ten-tronckh passou nesta ocasião junto do guarda-vento, e, vendo aquela causa e aquele efeito, expulsou Cândido para fora do castelo com uma porção de pontapés pela retaguarda; D. Cunegundes teve um delíquio; e, quando voltou a si, a senhora baronesa encheu-lhe a cara de bofetadas; ficando dêste modo tudo consternado, no mais belo e mais agradável de todos os castelos possíveis (VOLTAIRE³⁵, 1938, I, p. 11-12)³⁶.

Cândido, diferente de qualquer herói romântico, pouco representa de um príncipe encantado cheio de qualidades. Ingênuo e frequentemente em apuros em diversas situações horrendas, ele é jogado aos pontapés numa realidade injusta e violenta, totalmente diferente do melhor dos mundos em que fora levado a acreditar que vivia. Essa é, por sua vez, a principal crítica da obra: o melhor dos mundos possíveis, fruto da filosofia leibniziana em voga na época, não existe. E Cândido é levado a aprender esse fato da pior maneira possível: degrada-se em situações de calamidade e conhece diversas figuras que atestam o horror que é um mundo com guerras, escravidão, uma Igreja corrupta e com atitudes contrárias ao que prega, entre outros elementos, impregnando a visão otimista de nosso herói com um discurso que solapa as suas crenças ingênuas.

O final da história também pouco remete ao gênero em questão: Cândido cumpre sua promessa e casa-se, sem amor, com uma Cunegundes feia e gorda, que, ao longo dos anos em que a história acontece, foi estuprada diversas vezes e serviu como prostituta aos mais inusitados senhores. A história do herói ingênuo que

³⁵ Embora nas análises das traduções deste trabalho utilizaremos o sobrenome do tradutor – e não do autor – da obra como referência aos trechos citados, uma vez que estaremos abordando o texto enquanto um *trabalho de tradução*, neste momento nos referimos à Voltaire por se tratar, nesta seção, de uma análise de sua obra enquanto um texto de criação literária, e não enquanto tradução.

³⁶ Optamos por colocar o trecho da tradução de Jorge Silva pelo fato de, dentre todas as traduções do nosso corpus de pesquisa, ser essa a primeira tradução de *Candide*. Nossa escolha, portanto, neste momento, deu-se apenas pelo fator cronológico.

descobre os horrores do mundo nos remete a uma reflexão sobre o mundo real – e podemos imaginar que seja esse mesmo o objetivo de Voltaire; levar o leitor a entender que, ao escrever a obra, o autor localizava-se na “intersecção entre o mundo clássico – rígido, engessado, quase a-histórico e finito, acabado e perfeito, – e o mundo romântico, dinâmico, polifônico, grotesco, historicista e maleável” (FACHIN, 1995, p. 123); o leitor deve perceber que a Europa, no Século das Luzes, não significava mais um conjunto de países, mas um espírito em busca de uma revolução mais ampla na forma de se agir e de se pensar (FACHIN, 1995); e deve compreender ainda que, com essa obra, Voltaire não apenas critica grande parte da sociedade europeia da época, mas também “encena as mudanças sócio-históricas, políticas e estéticas que estão ocorrendo na França – e na Europa” do século XVIII (FACHIN, 1995, p. 122-123).

Para Fachin (1995), se Voltaire não se torna a vanguarda de seu tempo – visto que se comporta como um monarquista convicto, fisiocrata e inspirador dos déspotas esclarecidos –, com *Candide* ele se torna crítico e autor de denúncias “candentes e corrosivas” (FACHIN, 1995, p. 123) que refletem um tempo que começa a questionar e a desenvolver um pensamento mais crítico e menos apto a aceitar de forma passiva todas as “verdades” impostas pelos séculos anteriores ao Dezoito.

Candide reflete de forma clara esse espírito questionador – porém, não de forma aberta. Riccardo Campi, em sua introdução da obra na tradução de Annie P. Marie Cambé, publicada pela editora Newton Compton em 1996, aponta que a discrição de Voltaire não devia ser apenas uma precaução circunstancial:

De fato, Voltaire mantém a mesma postura de distanciamento divertido até em relação à quase totalidade da própria produção narrativa e panfletária. As obras que se tornaram monumentos do espírito setecentista e modelos de estilo, de argúcia e de clareza eram, para Voltaire, bagatelas, migalhas ou facécias (CAMPI, 1996, p. 10).

Diversas características do texto de Voltaire permitem ao leitor compreender que o autor escreve de forma irônica e humorada, almejando não apenas uma simples gozação dos elementos e aspectos que aparecem na obra, mas também uma crítica que, ao mesmo tempo em que denuncia, torna o texto leve e despretensioso.

Fachin (1995) comenta que:

Se o século XVIII questiona tudo, tudo expõe ao exame e à denúncia, então Voltaire é o seu mais legítimo representante, ao produzir um discurso corrosivo; e seria ilusão não acreditar que esse discurso solape, de alguma forma, as fundações da Monarquia, da Igreja, da Filosofia, da Literatura, das Artes, das Ciências, da História, do Colonialismo, da Escravidão e de tudo o mais que a metralhadora giratória de Voltaire pode atingir (p. 120).

O primeiro e principal elemento a citar como alvo da “metralhadora giratória de Voltaire” é, sem dúvidas, a filosofia otimista de Leibniz. Responsável por um discurso que apregoa o “melhor dos mundos possíveis” e que não se cansa de afirmar que “tudo está bem” ou “tudo está o melhor possível”, Pangloss é o representante dessa linha filosófica que será questionada pela obra em todo o momento. Muller (2010, p. 14) aponta:

Pangloss é apresentado como um grande sábio, mas a narrativa toda se organiza de forma a desmentir sua teoria e a deixar evidente que ele não passa de um típico filósofo de ideias prontas e palavras vazias, que continua repetindo suas verdades incontestáveis mesmo diante das evidências contrárias trazidas pelas experiências vividas.

Pode-se perceber que, ao longo da obra, Cândido passa por descobertas que tornam cada vez mais clara a ideia de que tudo que aprendera pelos ensinamentos do sábio fora insuficiente, e que o mundo demonstra-se mais complexo e terrível do que poderia supor sua vã filosofia. É esse crescimento do personagem principal que, por sua vez, contribui para o “desmantelamento de uma filosofia que, em pleno Século das Luzes, contenta-se ainda em iniciar sua argumentação por *// est démontré que...*” (FACHIN, 1995, p. 116).

É possível encontrar a crítica ao otimismo leibniziano presente em toda a obra. Porém, para o alvo seguinte de Voltaire, retornemos ao primeiro parágrafo do capítulo um, quando o narrador nos apresenta Cândido:

Presumiam os velhos criados da casa que êle era filho da irmã do senhor barão e de um bom e honrado fidalgo das vizinhanças, com quem a mesma senhora não consentiu nunca em apertar os sagrados laços, visto como êle apenas conseguira provar a legitimidade aristocrática de setenta e um quartéis do seu escudo, pois todo o resto da árvore genealógica se havia perdido sem poder resistir às injúrias do tempo (VOLTAIRE, 1938, I, p. 7).

Cândido, filho de mãe nobre e de um pai que “não pôde comprovar” sua descendência, é fruto de um relacionamento que o torna impuro em meio à classe

mais alta de sua sociedade. Segundo Fachin (1995, p. 116), essa aproximação entre “o alto e o baixo, o sublime e o insignificante” caracteriza uma desqualificação da nobreza, uma forma de demonstrar a decadência dessa classe que se define pela pureza do seu sangue e pela seleção dos seus matrimônios. Outro exemplo, agora no segundo parágrafo do primeiro capítulo, é a descrição do Sr. Barão, que, possuidor de tão alto título e dignidade entre os seus, não possui riquezas que comprovem e justifiquem o seu alto status:

O barão era um dos mais poderosos fidalgos da Vestfália, porque o seu castelo tinha porta e janelas; até mesmo a sala nobre do solar ostentava o adorno de um tapete. Em caso de necessidade, com os rafeiros dispersos pelas diversas dependências do castelo, podia compor uma matilha; erguia a montadores os palafreiros, e era seu padre capelão o pobre vigário da aldeia (VOLTAIRE, 1938, I, p. 8).

Ainda sobre a desqualificação da nobreza, Fachin (1995) menciona a ridicularização de diversos outros personagens: o Governador de Buenos Aires, que assume sua importância pela quantidade de sobrenomes que possui; a Sra. Baronesa, cuja dignidade é proporcional ao seu peso; o sábio Pangloss, a mais alta figura intelectual da corte do Barão, reduzido a um amontoado de pústulas e obrigado a mendigar pelas ruas após a morte deste; e a figura da velha alcoviteira, que de origem nobre (e irônica – era filha de uma princesa e de um papa), ao amadurecer, cai em meio a um “realismo escatológico” cruel e triste (FACHIN, 1995, p. 117). Podemos mencionar também a facilidade com que essa nobreza, se outrora dignitária representante da alta sociedade, cai em desgraça e seus membros, se não mortos, reduzem-se às piores condições de sobrevivência – mendigos, escravos ou prisioneiros, vítimas das mais cruéis punições.

Outro elemento que sofre desqualificação nas mãos de Voltaire é o amor – esse “consolador do gênero humano, o conservador do universo, a alma de todos os seres sensíveis” (VOLTAIRE, 1938, IV, p. 20). A desqualificação acontece, sobretudo, pela paródia feita do gênero romance sentimental, quando do relacionamento entre Cândido e a bela – quando jovem – filha do Sr. Barão, Cunegundes. Segundo Fachin (1995, p. 118), Cândido “não tem nada que o identifique como o príncipe encantado ou como o herói cheio de qualidades, assim como Cunegonde, sensual, nada tem que a caracterize como heroína de romance sentimental”. A autora afirma que Cândido, o suposto herói, degrada-se com as

situações horrendas que tem de enfrentar, assim como ocorre com Cunegundes, que, após ser estuprada e vendida, deve se prostituir para salvar o amante. O final dessa história, completamente destoante de qualquer romance sentimental, apresenta uma Cunegundes feia e casada com um Cândido que não mais a ama, mas honra sua promessa de permanecer com ela. O casamento sem amor destrói qualquer resquício de final feliz – o que deveras não deveria ser esperado nessa história, visto que, desde o princípio, o amor fora pulverizado pelo “escatológico e burlesco pontapé no traseiro que Cândido recebe do Sr. Barão e com as bofetadas que Cunégonde recebe da Sra. Baronesa” (FACHIN, 1995, p. 118).

A Igreja também se torna alvo das investidas de Voltaire – as vítimas, em *Candide*, são aqueles religiosos que cuidam de questões temporais, e o risível na obra surge, segundo Fachin (1995, p. 121), pelos títulos que os designam: monsenhor comandante, reverendo padre comandante, reverendo padre coronel, entre outros. O inusitado surge, inclusive, com a descoberta por parte de Cândido de que o irmão de Cunegundes, outrora considerado morto, estava vivo e tornara-se não apenas padre, mas também coronel nas missões jesuíticas do Paraguai (VOLTAIRE, 2010, XV).

Sobre os religiosos alvos da crítica de Voltaire, Muller, citando Lepape³⁷, afirma: “Voltaire tencionava atingir a religião como um todo, mas a Igreja Católica tornou-se seu alvo específico, assim como os jesuítas” (2010, p. 29). A menção aos jesuítas, por sua vez, garante uma das passagens mais irônicas da obra. Ao chegarem ao Paraguai, Cacambo, criado e guia de Cândido nas terras latino-americanas, comenta sobre a encantadora forma de governo instaurada por ali:

[...] fui fâmulos no colégio de Assunção, e conheço o govêrno dos padres como conheço as ruas de Cádiz. É uma coisa admirável aquele govêrno. O reino tem já mais de trezentas léguas de diâmetro; é dividido em trinta províncias. Os padres têm alí tudo, e o povo, nada; é a obra prima da razão e da justiça. Enquanto a mim, nada conheço de tão divino como os padres, que estão aquí fazendo guerra ao rei da Espanha e ao rei de Portugal, e que na Europa confessam êsses reis; que matam aquí Espanhóis, e que em Madrid os mandam para o céu: é uma coisa que me arrebatá (VOLTAIRE, 1938, XIV, p. 58).

A passagem de Cândido e Cacambo por Eldorado – a mítica cidade utópica da obra – permite observar claramente as falhas da Igreja apontadas pelo autor.

³⁷ LEPAPE, Pierre. *Voltaire*. Nascimento dos intelectuais no século das Luzes. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995

Cândido, surpreso ao descobrir a ausência de uma religião específica em Eldorado, chega a exclamar: “— O quê! pois não têm frades que ensinam, que disputam, que governam, que intrigam, e que fazem queimar as pessoas que não são da sua opinião?” (VOLTAIRE, 1938, XVIII, p. 77). Fachin afirma que essa passagem soa como uma denúncia ao clero, atingindo, dessa forma, todas as diferentes ordens religiosas que cometem todos esses atos ao longo da obra. A passagem também faz referência à Santa Inquisição – ainda em ação no século XVIII, quando *Candide* foi publicado (FACHIN, 1995) –, que se torna risível através das justificativas para as mortes dos hereges e da forma como aplicam alguns castigos. Dessa forma, lemos:

Depois do terremoto que tinha destruído os três quartos de Lisboa, os sábios do país não tinham encontrado meio mais eficaz de prevenir uma ruína total do que o de dar ao povo um belo auto de fé; fôra decidido, pela Universidade de Coimbra, que o espetáculo de algumas pessoas queimadas a fogo lento com grande cerimonia é um segrêdo infalível para evitar que a terra trema (VOLTAIRE, 1938, VI, p. 28).

De acordo com Fachin (1995), o trecho demonstra uma crítica à união do espiritual com o material, ao juntar fenômenos de diferentes ordens – o auto de fé e o sacrifício para conter o tremor de terra, um fenômeno físico, e a aprovação do ato pela Universidade de Coimbra, uma instituição científica. O ridículo é demonstrado também pelo castigo que Cândido recebe da Inquisição, e que contribui para o aspecto escatológico na obra (FACHIN, 1995, p. 121): no original em francês, ele foi *fessé*, termo francês que expressa palmadas no bumbum, castigo esse reservado às crianças. Segundo Fachin (1995), não é verossímil que Cândido tenha recebido esse castigo, assim como não o é o enforcamento de Pangloss – a tradição era queimar os hereges vivos –, mas “a coerência romanesca” exige que ambos permaneçam vivos até o desenlace da história. Ainda sobre a Inquisição, vemos a crítica ao Grande Inquisidor, “lascivo e desonesto” e que “não hesita em fazer um acordo com um judeu para dividir os favores de Cunégonde” (FACHIN, 1992, p. 121).

Assim como a Santa Inquisição, diversos fatos históricos reais são adaptados na obra para servir ao enredo. Dessa forma, além dos aspectos já citados, vemos críticas veladas à escravidão, aos horrores da guerra, ao exército, à rivalidade entre a França e a Inglaterra, ao colonialismo, às falcatruas das manufaturas europeias, à relação entre exploradores e explorados, à hipocrisia dos poderosos, à riqueza e ao

luxo, aos clássicos literários e à erudição intelectual (FACHIN, 1995; MULLER, 2010). Porém, de acordo com Fachin (1995), essa realidade é travestida em ficção – os fatos são parodiados pelo discurso ficcional e, dessa forma, trabalham conforme as regras da obra: se a menção a esses fatos, em *Candide*, é feita de forma descompromissada e inicialmente limpa de sentidos negativos, por outro lado, a descrição dos eventos através de artifícios literários que evocam o grotesco, o escatológico, a carnavalização e os demais aspectos citados anteriormente permite uma interpretação mais sagaz e altamente crítica, através da qual se percebe que a ironia, aparentemente ingênua, comanda a verdadeira leitura da obra.

Analisando de forma mais abrangente, podemos atentar para algumas características que também auxiliam o leitor a perceber que *Candide* é uma obra que busca criticar algumas questões da sociedade europeia do século XVIII. Muller (2010) nos fala sobre paródia e pastiche, enquanto Fachin (1995) comenta também sobre carnavalização.

De acordo com Muller, paródia e pastiche são formas de transtextualidade – formas de relacionar um texto a outro. A diferença se dá pelo fato de a paródia, tendo em vista um material já conhecido, ter “uma função lúdica” e resultar “em uma transformação do texto retomado” (MULLER, 2010, p. 30), dirigindo-se sempre a um texto – e não a um gênero – e manifestando uma distância em relação ao texto parodiado. De outra forma, o pastiche “caracteriza-se pela imitação e não se restringe a um texto, mas eleger como alvo um gênero ou escola” (MULLER, 2010, p. 30). A autora, mencionando Sangsue³⁸, atenta ainda para o fato de que, tanto para a paródia quanto para o pastiche, “o material retomado (texto no primeiro caso e gênero ou escola no segundo) seja suficientemente conhecido para que possa ser identificável pelo leitor” (MULLER, 2010, p. 30). Dessa maneira, podemos identificar em *Candide* tanto características de paródia – como a descrição do Eldorado, que parodia a obra *Utopia*³⁹, de Thomas Morus, ou ainda, segundo Fachin (1995), o episódio em que a velha alcoviteira conta sua história, retomando o discurso bíblico – quanto de pastiche, e nesse caso podemos observar também essa característica na descrição de Eldorado, mas retomando o gênero utópico que surgiu após a publicação da obra de Morus, e alguns outros gêneros, como o romance sentimental, o romance de aventuras e a narrativa picaresca (MULLER, 2010).

³⁸ SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette, 1994.

³⁹ MORUS, Tomás. *A utopia*. Tradução de José Marinho. Lisboa: Guimarães & Cia., [s.d.].

Fachin comenta ainda que, ao se utilizar do texto original, a paródia “engole e transforma o texto primitivo” (1995, p. 119); a autora afirma que dentro da paródia ocorre uma luta entre duas vozes – a do texto primeiro e aquela que surge com a paródia –, e que, ao mesmo tempo em que a paródia se utiliza e reestrutura o texto, ela também o nega.

Quanto à carnavalização, Fachin (1995, p. 122) menciona categorias carnavalescas que se encontram presentificadas em *Candide*: “[...] familiaridade, excentricidade, ‘mésalliances’ e profanação. Acompanham essas categorias a abolição do distanciamento épico e trágico e uma nova organização do sujeito, por meio da enunciação enunciada”. Fachin comenta que através da transposição dessas características para o texto literário, “com a sua conseqüente carnavalização e nova percepção do mundo” (1995, p. 122), surge o riso como reação às crises que o autor menciona, mas que trata de forma leve e descompromissada. Dessa forma, com a carnavalização do texto e toda a “encenação paródica” (FACHIN, 1995, p. 122), Voltaire consegue abordar e – por que não? – opinar sobre as mudanças sócio-históricas que ocorriam na França e na Europa do século XVIII, mas de forma quase ingênua, de modo que o humor – resultante do uso da ironia – torna o texto mais leve e que a crítica mascarada nesse momento não possui o mesmo peso que possuiria se mostrada às claras.

Aproveitando-nos dos elementos que caracterizam a carnavalização, podemos observar ainda que, assim como a paródia, o pastiche e a vestimenta carnavalesca do texto, o uso do grotesco, do ridículo, da escatologia, da inverossimilhança, do realismo cru e do travestimento da realidade em ficção contribuem para gerar no leitor aquele *insight* que o permitirá compreender que todos esses traços que descaracterizam a obra de Voltaire como um texto sério apontam, justamente, para o contrário disso – para outro texto, escondido entre tantos elementos que o mascaram e que contém a verdadeira crítica da obra.

Para entendermos melhor sobre as características desse texto, vejamos um trecho do primeiro capítulo, em francês:

Il y avait en Vestphalie, dans le château de monsieur le baron de Thunder-ten-tronckh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les moeurs les plus douces. Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide. Les anciens domestiques de la maison soupçonnaient qu'il était fils de la soeur de monsieur le baron, et d'un bon et honnête gentilhomme

du voisinage, que cette demoiselle ne voulut jamais épouser parce qu'il n'avait pu prouver que soixante et onze quartiers, et que le reste de son arbre généalogique avait été perdu par l'injure du temps (VOLTAIRE, 1999, I, p. 45-46).

A escrita de Voltaire apresenta uma linguagem mais objetiva que descritiva, sem a presença de sentenças muito longas, e desenvolve-se de forma linear. Podemos observar que, através do uso do “*je crois*” interrompendo o texto, Voltaire marca a atuação do narrador em meio à narrativa, aproximando-se de uma modalidade oral de contação de histórias e dando ao narrador, portanto, a posição de “contador”: há, portanto, alguém que conta sobre a vida e as desventuras do jovem Cândido, e que inicia o seu relato de uma forma próxima aos contos de fada – Voltaire escreve “*il y avait*”, que nos faz lembrar da forma cristalizada de abertura desse tipo de texto, “*il y était une fois*”. Da mesma forma, o tempo verbal empregado por esse narrador é o *imperfeito*, como vemos em “*il y avait*”, “*annonçait*”, “*supçonnaient*”, “*il était*”, e também o *mais-que-perfeito*, como em “*avait donné*”, “*il n'avait pu*” et “*avait été*”, configurando um tempo habitualmente utilizado na descrição e comum às narrativas orais, assim como também a linguagem simples e o desenvolvimento linear são próprios da oralidade.

Na descrição inicial do primeiro capítulo, “*Comment Candide fut élevé dans un beau château, et comment il fut chassé d'icelui*” (I, p. 45, grifo nosso), Voltaire emprega um termo considerado arcaico mesmo no século XVIII - Sylviani Léoni, professora da Universidade de Besançon e especialista em literatura francesa do século XVIII, que assina as notas de rodapé de uma edição francesa de *Candide* lançada em 1999 e publicada pela editora parisiense *Le Livre de Poche*, escreve o seguinte sobre esse termo:

Icelui: celui-ci. O emprego desse termo corresponde, sem nenhuma dúvida, a um efeito estilístico arcaizante, pois esse pronome demonstrativo, condenado no século XVII por Vaugelas, pela Academia e pelos autores de dicionário (Richelet, Furetière), quase não subsistia mais na época de Voltaire⁴⁰ (LÉONI, 1999, p. 45).

Podemos entender que a presença desse arcaísmo remete à caracterização da narrativa como conto, e evoca a antiga tradição dos relatos orais, dos quais

⁴⁰ No original: “*L'emploi de ce terme correspond sans aucun doute à un effet stylistique archaïsant car ce pronom démonstratif, condamné au XVIIe siècle par Vaugelas, par l'Académie et par les auteurs de dictionnaire (Richelet, Furetière), ne subsistait plus guère à l'époque de Voltaire*” (LÉONI, in: VOLTAIRE, 1999, p. 45).

deriva esse gênero narrativo. Entretanto, diferentemente desse caso – um termo que já era arcaizante mesmo no século XVIII –, encontramos na obra outros arcaísmos que são vistos dessa forma numa leitura atual da obra. Podemos observar alguns exemplos:

- a) “ — *Ah! monsieur, lui dit un des bleues, les personnes de votre figure et de votre mérite ne payent jamais rien: n’avez-vous pas cinq pieds cinq pouces de haut?*” (VOLTAIRE, 1999, II, p. 49, grifo nosso);
- b) “*Rien n’était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées*” (VOLTAIRE, 1999, III, p. 52, grifo nosso);
- c) “*Candide, toujours marchant sur des membres palpitants, ou à travers des ruines, arriva enfin hors du théâtre de la guerre, portant quelques petites provisions dans son bissac*” (VOLTAIRE, 1999, III, p. 53, grifo nosso).

É possível encontrar na edição francesa de *Candide* (VOLTAIRE, 1999), com notas de Léoni, explicações dessa pesquisadora sobre cada um dos termos destacados acima, relacionando-os sempre a um sentido antigo que o termo assumia ou a uma palavra que já não é mais de uso habitual no francês:

- a) “Em média, 1,80m. O pé era uma antiga medida de comprimento de 33 cm, em média. A polegada valia a décima segunda parte do pé”⁴¹ (p. 49);
- b) “*leste*: esse termo é empregado num sentido que hoje não é mais utilizado: vestido e equipado de maneira a executar com agilidade todos os movimentos”⁴² (p. 52);
- c) “*théâtre de la guerre*: expressão corrente no vocabulário militar do Antigo Regime. O termo teatro é utilizado aqui em uma antiga acepção: lugar ou situação política onde se produz qualquer coisa” (p. 53); “*un bissac*: termo hoje envelhecido que designava um saco fendido pelo meio e cujas extremidades formavam dois bolsos”⁴³ (p. 53).

⁴¹ No original: “*Environ 1,80m. Le pied était une ancienne mesure de longueur d’environ 33 cm. Le pouce valait la douzième partie du pied*” (LÉONI, in: VOLTAIRE, 1999, p. 49).

⁴² No original: “*leste: ce terme est employé dans un sens aujourd’hui sorti d’usage: habillé et équipé de manière à exécuter avec agilité tous ses mouvements*” (LÉONI, in: VOLTAIRE, 1999, p. 50).

⁴³ No original: “*théâtre de la guerre: expression courante dans le vocabulaire militaire de l’Ancien Régime. Le terme théâtre est ici utilisé dans une acception ancienne: lieu, situation politique où se*

Através desses exemplos, podemos, então, entender que, embora haja a presença de termos e expressões arcaizantes no texto de Voltaire, essas palavras assumem tal efeito apenas numa leitura contemporânea da obra; dessa forma, não podemos afirmar que fora intenção de Voltaire caracterizar seu texto com um aspecto arcaico – características essas possíveis de serem encontradas em algumas traduções para o português do Brasil de *Candide*. Segundo Campi, Voltaire

Era absolutamente convencido que sua própria língua, “o francês, por causa do ritmo natural de todas as suas construções e também da sua prosódia, [era] mais adaptado à conversação que qualquer outra língua”. É justamente esta “marche naturelle” da conversação que marca o ritmo da prosa narrativa de Voltaire, assim como as escolhas lexicais e a elocução se adequam aos paradigmas de “régularité, clarté et élégance”⁴⁴.

Candide não faz exceção; nele, todas essas qualidades parecem até encontrar uma síntese perfeita de equilíbrio e densidade. A naturalidade e a facilidade dessa síntese entre elegância e precisão, rapidez e acuidade, só puderam ser reunidas em virtude de uma arte refinada capaz de conciliar o rigor argumentativo e a leveza da conversação (1996, p. 11).

Ainda que não possamos delimitar neste trabalho o que era ou não usual na linguagem utilizada por Voltaire, naquela época, fica-nos evidente que esse autor – ao contrário do que apresentarão alguns tradutores – não buscou caracterizar seu texto com gravidade e sisudez. Pelo contrário, Voltaire opta pelo romance (gênero literário de pouco prestígio), indo contra os valores literários clássicos da época, que tinha na epopeia sua representação máxima. Conforme Andrea C. Muller:

A crítica não gostou do texto. Até mesmo alguns admiradores de Voltaire deploraram o fato de o autor de obras grandiosas como a *Henriade* (tragédia ao gosto do classicismo francês) e sérias como o *Século de Luís XIV* ter aderido à baixeza de um gênero pouco sério e, até mesmo, desprezível. Junto ao público, contudo, o sucesso foi enorme. No final de 1759, as vendas de *Candide* eram estimadas em vinte mil exemplares, boa parte circulando clandestinamente. Hoje, além de um clássico indiscutível, *Candide* é a obra mais conhecida de Voltaire (2010, p. 13).

Da mesma forma, Campi nos explica:

produit quelque chose”; “un bissac: terme aujourd’hui vieilli qui désignait un sac fendu en long par le milieu dont les extrémités formaient deux poches” (LÉONI, in: VOLTAIRE, 1999, p. 53).

⁴⁴ Voltaire, voce “Langues”. In: *Œuvres complètes*. Paris: ed. Moland, 1879.

Como foi sublinhado por autoridade⁴⁵ abalizada, “dos mestres do século XVII e do ensino dos jesuítas, conservou a convicção de que a poesia possuía uma beleza e uma dignidade superiores à prosa. Nunca chegou a pensar que vinte linhas de *Jeannot et Colin* ou do *Pot Pourri* tivessem mais valor, pelos parâmetros da arte, que todo um canto da *Henriade*”. Quando se aventurou pela primeira vez, na prosa narrativa, Voltaire já havia passado dos cinquenta e já era celebrado pelo seu século como o autor de um imenso poema épico de oitavas e de argumento histórico – a *Henriade*, que tinha sido decretado digno de ser comparado com os de Tasso e de Ariosto (1996, p. 10).

Podemos entender que, embora Voltaire camufle diversos elementos que ele critica no texto – as desgraças que acometem Cândido iniciam-se graças à guerra entre *Abares* e *Bulgares*, que Léoni nos explica, em outra nota de rodapé, tratar-se do conflito entre franceses e prussianos, na Guerra dos Sete Anos (1756-1763) –, a sua obra aborda questões contemporâneas ao filósofo, sendo, portanto, na época de sua publicação, um texto bastante atual, e não anacrônico, como podemos ler atualmente.

Assim, entendemos que, embora um autor já prestigiado, Voltaire opta por uma caracterização subversiva que vai de encontro aos modelos clássicos de prestígio da França do século XVIII e, não bastasse isso, aborda de maneira irônica diversos elementos presentes na sociedade europeia, criticando-os de forma mordaz, o que resultou no repúdio da obra pelos críticos – embora hoje se encontre nos cânones literários –, sendo, portanto, o seu caráter contestador sua principal característica.

2.3 AS TRADUÇÕES: O QUE É POSSÍVEL OBSERVAR NO TODO

Ao partirmos para a análise de cada uma das quinze traduções de *Candide*, chegamos à constatação de que podemos agrupar todo o *corpus* em apenas dois grupos. É visível a distinção que se opera na construção (por parte dos tradutores e através de suas traduções) da figura do Voltaire como autor da obra; se, por um lado, vemos um autor “preocupado” com a forma e com o a apresentação de seu texto aos moldes de uma literatura que possa ser considerada como canônica –

⁴⁵ Campi se refere a Gustave Lanson, sendo o trecho citado retirado da obra desse autor, intitulada *Voltaire* (Paris, Hachette, 1906, p. 89).

horizonte de construção alcançado, sobretudo, pelas traduções mais antigas –, por outro, observamos nas traduções mais recentes (embora não em todas) um autor menos preocupado em servir de exemplo de literatura e mais atento em envolver o seu leitor na crítica e na ironia presentes na obra através de divertimento e leveza.

Dessa forma, temos: as traduções que apresentam uma *obra exemplar*, no sentido de que apresentam características que as aproximam de um registro literário mais antigo, formal e que, aos olhos de um leitor contemporâneo, desperta uma impressão de prolixidade, por vezes com uma carga de adjetivação excessiva para os padrões atuais do português corrente e, não raro, recorrendo a paráfrases com construção mais sofisticada – aspectos esses que podem atribuir a essas traduções, no contexto atual, um caráter de anacronismo –; e as traduções que primam em apresentar um texto *vivo*, privilegiando, em contraposição ao primeiro grupo, uma linguagem mais corrente, portanto, menos formal e geralmente com vocábulos de uso mais disseminado no português contemporâneo. Por mais que essa distinção em dois grupos não se exima de todos os percalços de qualquer forma mais ampla de generalização, é possível notar que cada uma das traduções se insere em uma dessas classificações, apresentando, portanto, semelhanças com as demais obras do mesmo conjunto – o que nos permite falar em características comuns a todas as obras do mesmo grupo.

2.3.1 O Voltaire como autor de uma “obra exemplar”

Para entendermos melhor sobre a forma como se caracterizam essas traduções, vejamos o seguinte exemplo, retirado da tradução de Jorge Silva:

Havia, na Vestfália, no castelo do barão de Thunder-ten-tronckh, um rapazinho a quem a natureza havia dotado com os mais brandos costumes. Espelhava-se-lhe a alma na doçura da fisionomia. Eram retos os seus juízos, sem desmerecerem a simplicidade do espírito; e por tal motivo, suponho, lhe haviam pôsto o nome de Cândido, pelo qual era conhecido. Presumiam os velhos criados da casa que êle era filho da irmã do senhor barão e de um bom e honrado fidalgo das vizinhanças, com quem a mesma senhora não consentiu nunca em apertar os sagrados laços, visto como êle apenas conseguira provar a legitimidade aristocrática de setenta e um quartéis do seu escudo [...] (SILVA, 1938, I, p. 7).

Do ponto de vista de um leitor contemporâneo – visão que não necessariamente se equipara a de um leitor brasileiro dessa obra no final da década de 30 do século XX –, é possível observar que a linguagem utilizada por esse tradutor é extremamente formal, com características pouco habituais ao uso coloquial da língua, como o uso de mesóclises (“*Espelhava-se-lhe a alma na doçura da fisionomia*”) e de sintaxe que não segue a ordem canônica (comparada à língua hoje), tendo sido invertida a ordem entre sujeito e verbo (“*Eram retos os seus juízos*” ou “*Presumiam os velhos criados da casa*”). Silva apresenta uma escrita que, por vezes, prefere se valer da paráfrase, não raro mais sofisticada e menos usual, para traduzir expressões relativamente correntes – como vemos no trecho apresentado acima, em que Silva traduz por “*apertar os sagrados laços*” o que no original lemos como “*épouser*”. Podemos observar igualmente nos seguintes trechos as transformações do estilo de Silva: onde no original aparece “*Il y avait en Vestphalie, dans le château de monsieur le baron de Thunder-ten-tronckh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les moeurs les plus douces*” (VOLTAIRE, 1999, I, p. 46, grifo nosso), lemos na tradução “*Havia na Vestfalia, no castelo do barão de Thunder-ten-tronckh, um rapazinho a quem a natureza havia dotado com os mais brandos costumes*” (1938, I, p. 7, grifo nosso); da mesma forma, na continuação do parágrafo, vemos no original “*Sa physionomie annonçait son âme*” (VOLTAIRE, 1999, I, p. 46), enquanto na tradução temos “*Espelhava-se-lhe a alma na doçura da fisionomia*” (1938, I, p. 7); ainda nesse parágrafo, Voltaire continua com “*Il avait le jugement assez droit, avec l’esprit le plus simple*” (VOLTAIRE, 1999, I, p. 46, grifo nosso), no que Silva escreve como “*Eram retos os seus juízos, sem desmerecerem a simplicidade do espírito*” (1938, I, p. 7, grifo nosso).

De forma geral, Silva traz para seu texto aspectos que contribuem para aproximá-lo do que podemos considerar como um registro literário culto, com grande correção gramatical, sintaxe de ordem não canônica e sentenças mais prolixas. É o que podemos observar também em outras traduções, como mostra o seguinte trecho:

Pedi esmolas a vários personagens cheios de gravidade, e todos lhe responderam que, se continuasse a mendigar, o trancafiariam numa casa de correção, para aprender a viver. Dirigiu-se, em seguida, a um homem que acabava de, durante uma hora inteira, fazer um solilóquio a respeito da caridade, numa grande assembléia. Olhando-o de través, disse-lhe o orador — Que vindes fazer aqui? Sois adepto da boa causa?

— Não existe efeito sem causa – respondeu modestamente Cândido; – tudo está devidamente concatenado e arranjado da melhor forma. Era necessário que fôsse expulso de junto da senhorita Cunegundes; que fosse sovado; e era também necessário mendigar meu pão até que o pudesse ganhar. Tudo isto não podia ser de outra maneira (COUTINHO, 1943, III, p. 14-15).

Um homem que não tinha sido batizado, um bom anabatista chamado Tiago, vendo a maneira cruel e ignominiosa como haviam tratado um dos seus irmãos, bípede implume dotado de alma, levou-o para casa, limpou-o, deu-lhe pão e cerveja [...] (COUTINHO, 1943, III, p. 16).

A formalidade é também um traço muito marcante na tradução de Coutinho. É possível notar ao longo de todo o texto que esse tradutor faz escolhas pautadas pela extrema correção gramatical, pela formalidade e pela polidez nos diálogos – é notável o esforço de Coutinho em escrever seu texto segundo os moldes de uma linguagem menos coloquial, apresentando, mesmo num diálogo, sentenças que utilizam a segunda pessoa do plural (vós), como podemos ler em “Que vindes fazer aqui? Sois adepto da boa causa?”. A escolha por parafrasear sentenças que aparecem de modo mais objetivo no original, entretanto, mostra-se menos frequente em Coutinho do que o fora em Silva; Coutinho, pelo contrário, opta pela objetividade aliada à formalidade da escrita para resumir sentenças mais descritivas no texto em francês, como vemos na escolha dos termos “fazer um solilóquio”, “sovado” e “bípede implume”, para o que, em Voltaire, lemos “*parler tout seul*” (1999, III, p. 53), “*passé par les baguettes*” (II, p. 53) e “*un être à deux pieds sans plumes*” (III, p. 54) – sentenças que, como podemos observar, são bastante formais no texto de Coutinho.

Também Mário Laranjeira, que publicou sua tradução em 2012 – portanto, uma tradução recente –, apresenta seu texto nesses moldes. Apesar de recente, a tradução de Laranjeira, em termos de novidades na escrita, não apresenta muitas inovações quando relacionada a traduções anteriores, como a de Silva (1938) ou a de Coutinho (1943). Laranjeira também opta por usos pronominais formais, caracterizando seu texto com bastante gravidade, como podemos observar no exemplo abaixo: Cândido, depois de ter sido expulso do castelo do senhor barão, é convidado para almoçar por dois soldados vestidos de azul que estavam em busca de novos jovens para serem alistados no exército búlgaro. Confundido pela gentileza desses senhores, ele acaba por aceitar a refeição ofertada pelos soldados e, conseqüentemente, seu ingresso no exército:

“Como! É [o rei búlgaro] o mais encantador de todos os reis, e tens de beber à sua saúde.” “Ah! Com muito gosto, meus senhores.” E ele bebe.” Basta”, dizem-lhe. “Eis que sois o apoio, o sustentáculo, o defensor, o herói dos búlgaros; vossa fortuna está feita e vossa glória está garantida” (LARANJEIRA, 2012, II, p. 34).

A formalidade desse pequeno diálogo pode ser explicada quando comparamos ao texto original, que apresenta:

— *Comment! c'est le plus charmant des rois, et il faut boire à sa santé. — Oh! très volontiers, messieurs.* Et il boit. “C'en est assez, lui dit-on, vous voilà l'appui, le soutien, le défenseur, le héros des Bulgares ; votre fortune est faite, et votre gloire est assurée (1999, II, p. 50).

Percebe-se que a opção por traduzir o “vous” francês pelo “vós” – cuja conjugação é pouco utilizada atualmente no português brasileiro, o que é especialmente importante de se notar, tendo em vista que a tradução de Laranjeira é recente – foi grandemente responsável pela formalidade do texto, uma vez que o “vós”, no português do Brasil, possui uma carga cerimoniosa que não existe quando do uso do “você”/“seu”, ou até do “tu”/“teu”, que são mais contemporâneos e menos formais.

Esse é, por sua vez, um aspecto bastante interessante de se notar no conjunto de traduções em que observamos a presença de formalismos – é o caso de Coutinho (1943), Broca (1958), Galvão (1990), Táci (1998), Nasseti (2002) e Laranjeira (2012) – todos com traduções que apresentam uma escrita bastante polida e formal e pertencentes a este grupo que denominamos como traduções de uma obra exemplar. De fato, a opção pelo “vós” luso-brasileiro acaba por forçar o texto a assumir, em português, uma forma bastante cerimoniosa – uma vez que o “vós” português não apresenta o mesmo sentido que o “vous” francês, sendo esse de uso respeitoso, mas sem a gravidade característica do uso do “vós” português. Titan Jr., que realiza uma tradução que, ao contrário dos tradutores citados acima, mostra uma linguagem moderna, mais próxima da coloquialidade e sem formalismos excessivos, explica, no prefácio de sua tradução, a sua preferência pelos usos pronominais:

[...] preferiu-se traduzir o *vous* francês pelo *você* brasileiro – ou, ao sabor das conotações hierárquicas e cerimoniosas, por *o senhor* e *a senhora*. Traduzi-lo por *vós*, como já quiseram outros tradutores, faria com que os diálogos de Cândido soassem mais empertigados do que no original, pois

no francês do século XVIII, como no do XXI, o *vous* não tem a carga pomposa do *vós* luso-brasileiro (2013, p. 14, grifo do autor).

Essa formalidade demasiada que surge quando do uso do “vós” em português – tendo visto que o “*vous*” francês, apesar de mais formal que o equivalente “*tu*”, ainda assim não carrega a carga cerimoniosa que apresenta o “vós” luso-brasileiro, sendo a questão da polidez francesa interna à língua – demonstra por excelência como as escolhas do tradutor – mesmo as pequenas escolhas – refletem na tradução como um todo, pois as obras que apresentam o “vós” acabam por criar características (a extrema formalidade e o aspecto anacrônico, numa perspectiva atual) que não podemos aplicar no texto em francês.

Podemos perceber esse aspecto, por exemplo, no trecho abaixo, quando Cândido, após fugir da guerra e encontrar refúgio na casa de um bom anabatista, encontra na rua, num estado deplorável, o seu antigo mestre Pangloss. O texto francês apresenta o seguinte diálogo:

Hélas! dit le misérable à l'autre misérable, ne reconnaissez-vous plus votre cher Pagloss? – Qu'entends-je? Vous, mon cher maître! vous, dans cet état horrible! Quel malheur vous est-il donc arrivé? Pourquoi n'êtes-vous plus dans le plus beau des châteaux? Qu'est devenue mademoiselle Cunégonde, la perle des filles, le chef-d'œuvre de la nature? (VOLTAIRE, 1999, IV, p. 55).

Nas traduções em que se optou por traduzir o “*vous*” pelo “vós”, podemos perceber o aspecto cerimonioso que recebe esse mesmo trecho:

— Ai de mim! – diz o desgraçado ao outro desgraçado. – Não reconheceis mais o vosso caro Pangloss?

— Que estais dizendo! Sois o meu caro mestre? Vós, neste horrível estado? Que desgraça vos aconteceu? Por que deixastes o mais belo de todos os castelos? Que aconteceu à senhorita Cunegundes, a pérola das jovens, a obra-prima da natureza? (COUTINHO, 1943, IV, p. 17).

— Ai de mim! – diz o miserável ao outro miserável – não reconheceis vosso caro Pangloss?

— Que ouço? Vós, meu caro mestre, vós, nesse estado horrível? Que desgraça vos aconteceu? Por que já não estais no mais belo dos castelos? Que é feito da Srta. Cunegundes, a pérola das moças, a obra-prima da natureza? (BROCA, 1958, IV, p. 166).

“Ai de mim!, diz o miserável ao outro miserável, já não reconheces o teu pobre Pangloss? — Que estou ouvindo? Vós, meu caro mestre! Vós, nesse estado horrível! Que desgraça vos aconteceu? Por que já não estais no mais belo dos castelos? Que fim levou a senhorita Cunegundes, a pérola das moças, a obra-prima da natureza? (GALVÃO, 1990, IV, p. 15).

— Ai de mim! – disse o miserável ao outro miserável – não reconheceis vosso caro Pangloss?

— Que ouço? vós, querido mestre! vós, nesse horroroso estado! Que desgraça vos teria acontecido? Por que vos afastastes do mais belo dos castelos? Que sucedeu à senhorita Cunegundes, pérola das raparigas, obra-prima da natureza? (TÁTI, 1998, IV, p. 16).

— Ai! – disse o miserável ao outro miserável –, já não reconheceis o vosso amigo Pangloss?

— Que ouço? O meu querido mestre! Vós, nesse estado horrível! Que desgraça vos aconteceu? Por que não estais já no mais belo dos castelos? Que aconteceu à menina Cunegundes, a pérola das raparigas, a obra-prima da natureza? (NASSETTI, p. 35, IV, 2002).

“Ah!”, disse o miserável ao outro miserável, “não estais mais reconhecendo o vosso querido Pangloss? “Que ouço eu? O senhor, meu querido mestre! O senhor, nesse estado horrível? Que desgraça vos aconteceu? Por que não estais mais no mais belo dos castelos? O que aconteceu com a senhorita Cunegunda, a pérola das mocinhas, a obra-prima da natureza?” (LARANJEIRA, 2012, IV, p. 38).

É possível reparar ainda mais facilmente nesse aspecto quando comparamos o mesmo trecho com traduções que optaram por utilizar “senhor” ou “você”, e que fazem uso de uma escrita menos grave e mais moderna, como vemos nos exemplos de Titan Jr. (2013) e Oliveira (2014):

“Ai de mim”, diz o miserável ao outro miserável, “já não reconhece o seu caro Pangloss?” “O que escuto? O senhor, meu mestre querido, o senhor nesse estado horrível! Que infortúnio lhe aconteceu? Por que não está mais no mais belo dos castelos? O que é feito da senhorita Cunegundes, a pérola das donzelas, a obra-prima da natureza?” (TITAN JR., 2013, IV, p. 31).

— Que pena! – disse o miserável ao outro miserável. – Não reconhece mais o velho Pangloss?

— O que está dizendo? É o senhor, querido mestre! Nesse estado medonho! Que desgraça lhe aconteceu? Por que não está mais no mais belo dos castelos? O que aconteceu à Senhorita Cunegundes, a pérola das moças, a obra-prima da natureza? (OLIVEIRA, 2014, IV, p. 29).

Podemos notar também que o respeito no tratamento entre as personagens é mantido através do uso de “o senhor”, embora a linguagem se mostre menos formal. Assim, através desses exemplos, entendemos que a escrita das traduções que apresentam o uso do “vós” como tradução do “vous” mostra-se demasiadamente solene, portando uma formalidade excessiva que caracterizará essas obras e apresentando, portanto, uma sensível diferença com o que notamos no texto em francês, que se mostra menos cerimonioso – uma vez que a formalidade apresentada na relação entre as personagens, no texto em francês, é intrínseco à polidez da língua francesa, que demanda o uso do “vous”, e não do “tu”, no

tratamento respeitoso entre pessoas de diferentes idades e hierarquias (não podemos esquecer que Pangloss era, afinal, o mestre de Cândido), o que não é necessariamente o mesmo caso do uso do “vós” em português. Seu uso, portanto, demonstra a perspectiva empregada pelo tradutor no momento da tradução, perspectiva essa que é resultado da sua leitura e interpretação do texto de Voltaire – que, como vimos anteriormente, é muito própria de cada sujeito.

Da mesma forma, a escolha dos termos na tradução pode fazer a obra alcançar ainda outros sentidos: podemos perceber que, ao colocarmos em relação algumas traduções (SILVA, 1938; LARANJEIRA, 2012; OLIVEIRA, 2014), o texto pode nos dar a impressão de que alguns tradutores buscaram emular um aspecto anacrônico em suas traduções.

Silva (1938), o primeiro tradutor de *Candide*, demonstra a força que os detalhes da língua podem trazer para a tradução. Podemos perceber que aparecem em seu texto algumas características que nos fazem entender que se trata de uma tradução bastante antiga – o tradutor surge com algumas opções semânticas e sintáticas que conferem à obra, se lida hoje, o aspecto de uma obra datada. É o que podemos notar, por exemplo, no capítulo cinco, quando, uma vez recuperados do terremoto de Lisboa, Cândido e Pangloss discutem alguns preceitos cristãos com o familiar da Inquisição:

Um homenzinho vestido de preto, familiar da inquisição, que estava ao lado dêle, tomou a palavra com toda a polidez, e disse:

— Segundo parece, o senhor não acredita no pecado original; porque, se acha que tudo está pelo melhor, é porque, então, não houve queda nem punição.

[...] Estava Pangloss no meio da sua frase, quando o familiar fez um sinal de cabeça ao seu *fâmulo*, que nesse momento lhe enchia um cálice de vinho do Pôrto (V, p. 27, grifo nosso).

Como podemos observar, Silva utiliza em sua tradução palavras incomuns à coloquialidade da língua, sendo mais comuns em textos literários. É o que podemos notar, por exemplo, com o emprego da palavra “fâmulo”: enquanto outros tradutores que foram analisados neste trabalho utilizaram palavras tais como “criado”⁴⁶ ou “capanga”⁴⁷ (palavras de uso mais frequente e também comuns na linguagem coloquial), Silva utiliza um termo menos corriqueiro. O seu uso indica um funcionário subalterno de uma ordem religiosa, mas, mais do que isso, demonstra uma

⁴⁶ (NASSETTI, 2002, p. 40); (COUTINHO, 1943, p. 27).

⁴⁷ (LARANJEIRA, 2012, p. 45).

característica do texto de Silva que diz respeito ao emprego de termos menos coloquiais e mais formais, o que é sintomático de sua proposta de tradução.

Nesse mesmo sentido, vemos igualmente no capítulo um o emprego do termo “arráteis” para medir o peso da senhora baronesa: “A senhora baronesa, que pesava aproximadamente trezentos e cinquenta arráteis, atraía por este dote, uma grandíssima consideração [...]” (1938, I, p. 8). No original em francês, lemos que “*Madame la baronne, qui pesait environ trois cent cinquante livres, s’attirait par là une très grande considération*” (VOLTAIRE, 1999, I, p. 46), podendo “*livre*” ser traduzido comumente como libra, uma unidade de peso utilizada ainda hoje em alguns países. Já arrátel é uma antiga medida de peso do Sistema Português de Medidas, utilizado também no Brasil até o século XIX. Em quase todas⁴⁸ as demais traduções de *Candide* podemos encontrar a libra como unidade de medida, mas em Silva observamos mais uma vez um sinônimo menos usual (tendo em vista a leitura atual desse trecho), o que nos faz perceber que a obra se difere visivelmente do que poderíamos encontrar numa literatura mais moderna. Da mesma forma, a sintaxe do texto pode denunciar o seu anacronismo: vemos que, por exemplo, no trecho “Estava Pangloss no meio de sua frase (...)”, ao invés da sintaxe mais comum, em que aparece primeiro o sujeito e depois o verbo, como em “Pangloss estava no meio de sua frase (...)”, Silva optou pela inversão – o que causa um efeito estilístico anacrônico. Entendemos, da mesma forma, que não podemos afirmar que essas características, enquanto elementos de anacronismo, foram realizadas de forma intencional pelo tradutor, pois os aspectos apontados, ainda que pouco comuns hoje, poderiam ser comuns na época da publicação dessa tradução (final da década de 30)⁴⁹, o que nos faz reiterar que esse aspecto de antiguidade conferido à tradução de Silva é o resultado de uma leitura realizada hoje, no século XXI.

Essa característica é ainda mais notável quando colocamos como contraponto uma tradução mais atual, como a de Oliveira (2014). Essa é a mais recente tradução de *Candide*, e sua tradutora apresenta uma proposta claramente contrária da que notamos em Silva: Oliveira “moderniza” a sua tradução, limpando

⁴⁸ Exceção feita para a tradução de Regina Célia de Oliveira, publicada em 2014, em que a tradutora utiliza o termo “quilos” para as unidades de medida de peso. A proposta dessa tradutora é apresentar um texto bastante contemporâneo e, portanto, com uma linguagem atualizada conforme o uso atualmente, como veremos na seção 2.3.2.

⁴⁹ A confirmação dessa hipótese exigiria o cotejo de diversas obras datadas da mesma época da publicação de Silva, demandando um esforço que vai além do que é proposto neste trabalho, além de fugir ao tema de nosso interesse.

seu texto de traços que simbolizem uma formalidade excessiva (como o vocabulário sisudo e a escrita com formalismos e sintaxe diferente da comum) e de elementos que possam parecer estranhos ao seu leitor (um leitor contemporâneo, possivelmente desacostumado com termos e expressões literários utilizados na primeira metade do século XX), mesmo que já tenham aparecido em outras traduções.

Assim, vemos que Oliveira traduz o trecho anterior que selecionamos de Silva da seguinte maneira:

Um pequeno homem de negro que estava a seu lado, íntimo da Inquisição, pede educadamente a palavra e diz: — Parece que o senhor não acredita no pecado original, porque, se tudo é da melhor maneira, então não houve nem queda nem punição.

[...] Pangloss estava no meio de sua frase quando o homem da Inquisição fez um sinal de cabeça a seu criado que servia ao filósofo um vinho do Porto ou d'Oporto (2014, V, p. 38-39).

Podemos notar que a escrita de Oliveira é menos formal e com sintaxe mais corrente (num olhar atual) que a de Silva: onde este escreve “tomou a palavra com toda a polidez”, aquela opta por dizer “pede educadamente a palavra”; se Silva refere-se ao “familiar” (termo que ele adota como substantivo que nomeia o “familiar da inquisição”, e que Oliveira trata com a característica de “íntimo”), a tradução mais recente apresenta “homem da Inquisição”; da mesma forma, para o que Silva trata por “fâmulos”, Oliveira traz a palavra “criado”, um termo mais geral e comum.

Já a tradução de Mário Laranjeira, que foi publicada em 2012, apesar de ser recente e temporalmente mais próxima a Oliveira, apresenta alguns aspectos que a tornam, por outro lado, mais semelhante à tradução de Silva. Por exemplo, lemos no seguinte trecho:

[D. Fernando de Ibaraa y Figueora y Mascarenes y Lampourdos y Souza] declarou-lhe a sua paixão, protestou-lhe que no dia seguinte a desposaria diante da Igreja, ou de outro modo, como aprouvesse aos encantos dela. Cunegunda pediu-lhe um quarto de hora para recolher-se, para consultar a velha e para decidir-se.

A velha disse a Cunegunda: “Senhorita, tendes setenta e dois quartos de nobreza e nenhum óbolo; só depende de vós serdes a mulher do maior senhor da América Meridional, que tem um bellissimo bigode; seria o caso de vos apegardes a uma fidelidade a qualquer prova? Fostes violada pelos búlgaros; um judeu e um inquisidor tiveram as vossas boas graças: as infelicidades dão direitos. Confesso que, se eu estivesse em vosso lugar, não teria nenhum escrúpulo em desposar o senhor governador e fazer a fortuna do capitão Cândido (LARANJEIRA, 2012, XIII, p. 62).

Como podemos ver, é representativa dessa tradução a linguagem formal, assim como o uso de tempos verbais e pronomes que não são mais comumente utilizados na linguagem escrita contemporânea – tendo em vista que se trata de uma tradução recente. Dessa forma, podemos dizer que o texto de Laranjeira apresenta uma caracterização que transmite a ideia de que sua obra é datada já em muitos anos – assim como o é o texto original –, visto que se aproxima de registros literários mais antigos e, sobretudo, de traduções mais antigas de *Candide*, como a de Silva (1938).

A caracterização anacrônica do texto, por sua vez, pode ser interpretada como um esforço para aproximar a tradução à obra original, no sentido de se buscar reproduzir no texto traduzido a sua antiguidade – visto que se trata de uma obra do século XVIII –, embora a emulação de um registro literário completamente fiel à época seja especialmente difícil de se conseguir, uma vez que os registros literários do francês do século XVIII não são os mesmos do português dessa mesma época, como afirma o tradutor Titan Jr., no prefácio de sua tradução (2013). A opção por uma linguagem que caracterize a tradução como um texto antigo aponta também para um segundo aspecto de anacronismo que não a emulação da escrita do século XVIII: essa escolha pode sinalizar na direção de uma tentativa de Laranjeira em recuperar o que se fazia no início das traduções de *Candide* para o português do Brasil – como em Silva (1938), Coutinho (1943), Quintana (1952), entre outros –, em que havia apreço pela linguagem formal e culta e a utilização de uma escrita prolixa. Essa perspectiva torna-se especialmente verificável se pensarmos que a tradução de Laranjeira, com toda a polidez e a gravidade de sua escrita, surge num momento em que se apresentam traduções atualizadas e com texto moderno (BAGNO, 1995; GOMES, 1998; SILVA, [2005?]), sendo, portanto, uma escolha de Laranjeira não se manter nessa perspectiva de tradução.

Sobre o anacronismo aparente dessas obras de tradução, reiteramos que a tradução de Silva (1938) mostra-se anacrônica em função de uma leitura atual desse texto – tendo em vista que se trata da tradução mais antiga do nosso corpus, tendo passado setenta e sete anos desde sua publicação –; a tradução de Laranjeira, por sua vez, pode ser entendida como anacrônica pelo fato de apresentar um texto que se assemelha ao que lemos nas traduções antigas de *Candide* – e temos a tradução de Silva como nosso grande exemplo –, remetendo, portanto, a registros literários mais antigos num momento em que outros tradutores já buscaram a modernização

do texto. Da mesma forma como em Laranjeira, notamos que as traduções de Nasseti (2002) e Táci (1998) também apresentam características que as aproximam dessas traduções mais antigas, sendo elas, portanto, igualmente anacrônicas, pois trazem elementos e características que não são mais tão comuns na escrita pós-anos 2000, mesmo em registros literários.

De forma geral, então, podemos notar que existe nessas traduções que primam pela formalidade da escrita certo aspecto de gravidade e de sisudez, aspecto esse que é conferido ao texto traduzido e que não existe, necessariamente, no texto em francês. Reiteramos, portanto, que esse aspecto surge como resultado da leitura que os tradutores fizeram do texto original –, o tradutor trabalha de forma a demonstrar aquilo que, para ele, seria o *Candide* de Voltaire – o Voltaire que ele tem construído em seu imaginário –, e, portanto, toma atitudes para que não surjam em seu texto elementos que destoem dessa sua visão. Assim, percebemos que nas traduções em que se pretende um tom grave, os tradutores buscaram manter a seriedade do texto, entre outras formas, também através da substituição de termos que aparecem no texto original, mas que poderiam soar grosseiros se traduzidos. Esses tradutores optaram, então, por trazer sinônimos mais amenos em suas traduções, demonstrando com isso certa preocupação em “limpar” o texto daquilo que poderia parecer vulgar e que destoaria da imagem clássica e grave que, como já falamos, pretende-se para essas traduções.

Podemos perceber essa característica através dos exemplos abaixo:

[...] [o senhor barão] vendo aquela causa e aquele efeito, expulsou Cândido para fora do castelo com uma porção de pontapés pela *retaguarda* (SILVA, 1938, I, p. 10, grifo nosso).

[...] isto fez-lhe uma conta redonda de quatro mil varadas, que, desde a nuca até às *nádegas*, lhe puseram a descoberto os músculos e os nervos (SILVA, 1938, II, p. 13, grifo nosso).

[...] mas nada lhe devo [ao amor] senão um beijo e, logo a seguir, vinte pontapés *atrás* (SILVA, 1938, IV, p. 21, grifo nosso).

Como já observamos, Silva faz parte do grupo de tradutores que traz um aspecto grave e sofisticado para sua tradução, através de um refinamento na escrita e um cuidado particular com as palavras de seu texto – vemos, portanto, nos exemplos acima, que ele utiliza diversas variantes de uma mesma palavra, variantes

essas sempre comedidas, pois observamos que essas mesmas sentenças são escritas das seguintes formas em Voltaire (1999):

[...] [*monsieur le baron*] voyant cette cause et cet effet, chassa Candide du château à grands coups de pied dans le derrière (I, p. 48, grifo nosso).

Cela lui composa quatre mille coups de baguettes, qui, depuis la nuque du cou jusqu'au cul, lui découvrirent les muscles et les nerfs (II, p. 51, grifo nosso).

[...] il [*l'amour*] ne m'a jamais valu qu'un baiser et vingt coups de pied au cul (IV, p. 56, grifo nosso).

Nesses exemplos, vemos que Voltaire, ao referir-se ao que Silva chamou de “nádegas”, “retaguarda” ou “atrás”, utilizou-se primeiramente de um termo também ameno, “*le derrière*”; porém, ao seguir com seu texto, o autor o substituiu por “*cul*”, um sinônimo muito mais vulgar, utilizado numa linguagem que, em francês, é considerada como coloquial (*familier*) e, portanto, de uso menos comum em gêneros mais formais (como o texto literário). Ao referir-se a essa parte do corpo humano que é mencionada com certa frequência na obra, Silva, ao contrário de Voltaire, mantém-se sempre fiel a um estilo elegante de linguagem (tendo em vista o cuidado vocabular em suas sentenças, como demonstrado anteriormente), e opta por utilizar sinônimos menos chulos, distanciando-se das escolhas de Voltaire.

Outro tradutor que escolhe esse caminho é Coutinho (1943), que opta por substituir o francês coloquial “*cul*” por um sinônimo também ameno: no trecho “O regimento compunha-se de dois mil homens, perfazendo quatro mil bastonadas, as quais, da nuca ao *cóccix*, puseram-lhe a nu os músculos e os nervos” (1943, II, p. 12, grifo nosso), vemos que Coutinho prefere fazer uso da palavra “*cóccix*”, um sinônimo mais refinado e sem vulgaridade – visto que o termo enquadra-se num registro científico para referir-se ao osso da parte inferior da coluna. Para os outros exemplos, Coutinho optou por “traseira” (“[o senhor Barão] expulsou Cândido do castelo, aplicando-lhe muitos ponta-pés na traseira”), [I, p. 8]) e “traseiro” (“[...] não tive [do amor] senão um beijo e vinte ponta-pés no traseiro” [IV, p. 19]), sinônimos que, se não são tão suaves como os apresentados por Silva, não chegam a ser vulgares.

Também Broca (1958) resolve fazer algo semelhante nessa mesma situação – mas enquanto Silva optou por substituir por uma variedade de sinônimos e Coutinho utilizou-se de um termo mais científico, aqui o francês “*cul*” é substituído

sempre pelo termo “posterior”: “[...] vendo essa causa e esse efeito, expulsou Cândido do castelo com grandes pontapés no posterior” (I, p. 159); “[...] isto significava um total de quatro mil golpes, que do pescoço ao posterior lhe descobriram os músculos e os nervos” (II, p. 162); “[...] ele não me valeu mais do que um beijo e vinte pontapés no posterior” (IV, p. 167).

Pode-se entender, a partir desses exemplos, que o uso de termos com a mesma carga vulgar do “*cul*” francês, escolhido por Voltaire, iria contra o projeto desses tradutores de escrever um texto polido e grave, pois observamos que suas escolhas vocabulares se baseiam em trazer para as traduções uma escrita bastante cuidada, sem utilizar-se de termos típicos de uma linguagem mais coloquial. Desse modo, entendemos que, ao optarem por apresentar termos mais amenos do que aqueles que aparecem em Voltaire, a perspectiva desses tradutores, de trazer-nos traduções com preocupações quanto a forma e a formalidade da escrita, mostra-se como um filtro no momento da tradução; ao filtrar-se o termo chulo original na tradução, o texto recebe pontos positivos em virtude de uma “boa escrita”, em que se apresentam opções mais polidas para aquilo que não o é no Voltaire original.

De forma geral, percebemos que as traduções que consideramos aqui como defensoras de uma visão de *Candide* como uma “obra exemplar” possuem em comum o fato de fazerem uso de uma escrita bastante polida, com vocabulário menos usual na linguagem coloquial e, não raro, alteração da sintaxe para uma ordem não canônica (tendo em vista a linguagem hoje) – o que transmite ao texto um tom bastante formal e sisudo e aproxima essas traduções de registros mais comuns aos clássicos literários canônicos. Podemos perceber essas características nas traduções de Jorge Silva (1938), Galeão Coutinho (1943), Mario Quintana (1952), J. Brito Broca (1958), Lívio Teixeira (1959), Maria Ermantina Galvão (1990), Miécio Táci (1998), Pietro Nasseti (2002) e Mário Laranjeira (2012) – ou seja, em nove das quinze traduções do nosso *corpus* de pesquisa –, configurando uma tendência ininterrupta até 1990, com seis publicações seguidas nesse estilo.

Entretanto, devemos atentar para o fato de que as características apontadas acima, que nos levam a pensar que as traduções que as apresentam buscam se apresentar como traduções sérias e sisudas, emulando uma gravidade que pode ser esperada em um texto considerado canônico e criando, dessa forma, uma obra exemplar de um importante filósofo do Dezoito, vai de encontro ao que podemos

compreender na publicação em francês de Voltaire. Ao contrário do que vemos nessas traduções, a escolha de um gênero de pouco prestígio no século XVIII para escrever o seu *Candide* demonstra não uma preocupação em inserir-se nos cânones literários, mas uma direção contrária a eles, pois sua obra foi uma obra de contestação. As traduções que buscam a caracterização da obra como um texto canônico e clássico, portanto, mais do que uma tentativa do tradutor em manter-se “fiel” ao texto original, representam uma forma de manter-se fiel a uma visão particular da obra de Voltaire, constituindo um exemplo por excelência de como esse tradutor cria aquilo que podemos chamar de *diferenças* entre a obra original e a obra de tradução. Ao formalizar a obra, o tradutor acaba por demonstrar o trabalho de relação entre o tradutor – que pode aproximar-se ou afastar-se daquilo que caracteriza o Outro, e que carrega o texto de tradução com suas marcas enquanto autor do texto traduzido e leitor do texto primeiro – e a obra original. E é essa dinâmica de relação que podemos apontar como essencial e inevitável a todo trabalho de tradução.

2.3.2 O Voltaire autor de uma obra “viva”

As traduções que consideramos integrantes deste grupo diferem-se das anteriores principalmente pelo fato de serem escritas em uma linguagem com menos formalismos e elementos que poderiam ser interpretados como anacrônicos numa leitura atual – sendo elas, ao contrário, mais próximas do que encontramos em registros escritos contemporâneos⁵⁰. Bastante distintas das traduções anteriores, formais e sisudas, estas traduções trazem um texto em que é possível perceber com mais facilidade a ironia e o divertimento da obra, uma vez que permitem uma leitura

⁵⁰ Apesar de pensarmos sobre o que faz Titan Jr. e outros tradutores como uma tentativa de modernizar a escrita e trazer termos e expressões mais próximos ao português contemporâneo, entendemos toda tradução como uma *atualização* da obra original: ainda que, como vimos acontecer em Laranjeira (2012), o tradutor queira caracterizar seu texto com aspectos anacrônicos, a sua escolha por essa caracterização é também uma atualização da obra, pois o tradutor a faz em prol de uma leitura particular e específica do texto original. Dessa forma, compreendemos que toda tradução se faz à força de uma atualização, pois toda tradução é resultado de uma leitura própria do tradutor, em cujo texto aparecem aspectos novos em relação ao texto primeiro – uma vez entendida a impossibilidade de se repetir de forma exatamente igual aquilo que foi feito pelo autor original, ou mesmo de se transferir sentidos e significados de forma perfeita.

mais fluida ao leitor contemporâneo. Ou seja, podem ser consideradas como obras “vivas” por mostrarem-se menos engessadas num formalismo que é resultado da visão do tradutor, que tem em *Candide* um exemplo canônico que deve ser reproduzido em língua portuguesa. Enquanto obras “vivas”, essas traduções mostram-se como obras para entreter, para divertir, para, enfim, serem lidas, e não para servir como um modelo canônico de um texto clássico de um autor também considerado clássico. Mais do que um modelo de “alta literatura”, são obras para serem lidas. Entre essas traduções, estão aquelas produzidas por Marcos Araújo Bagno (1995), Annie P. Marie Cambé (1996), Roberto Gomes (1998), Antonio Geraldo da Silva (2005?), Samuel Titan Jr. (2013) e Regina Célia de Oliveira (2014) – todas publicadas a partir do final do século XX e, portanto, relativamente recentes.

A primeira tradução a apresentar essas características, como podemos ver, foi escrita por Marcos Araújo Bagno, em 1995 – que se mostra como o primeiro a apresentar um texto que escapa do padrão clássico e grave que fora publicado nas traduções de *Candide* até então –, o que consideramos como um ponto primordial no nosso trabalho, pois indica o início de uma mudança de perspectiva que alcançará outras traduções e servirá como principal contraponto ao que chamamos até aqui de traduções com texto clássico e que se apresentam como uma obra exemplar.

Bagno utiliza-se de uma linguagem menos prolixa, se comparado às traduções anteriores, optando por eliminar o uso do “vós” e de conjugações na segunda pessoa do singular ou do plural – como podemos ver no seguinte exemplo:

- Ah! Quem sabe, meu caro Cândido – dizia ele –, possamos entrar juntos como vencedores na cidade e resgatar minha irmã Cunegundes.
- É tudo quanto desejo – disse Cândido –, pois contava casar-me com ela e ainda espero fazê-lo.
- Você, seu insolente? – retrucou o barão. – Você teria o descaramento de se casar com minha irmã, que tem setenta e dois costados! Acho você muito atrevido por ousar falar-me de um desígnio tão temerário! (BAGNO, 1995, XV, p. 60).

Podemos notar, se considerarmos o que foi feito em algumas traduções anteriores, que essa tradução se apresenta de forma mais contemporânea: as frases são curtas e mostram muito pouco daquele estilo mais parafraseado de escrita que pudemos observar em Silva (1938) ou Laranjeira (2012), por exemplo. Se nas traduções anteriores, que soavam demasiadamente polidas e graves devido à

linguagem formal e à construção de sentenças com muitas adjetivações, poderíamos encontrar criações como “Espelhava-se-lhe a alma na doçura da fisionomia. Eram retos os seus juízos, sem desmerecem a simplicidade do espírito” (SILVA, 1938, I, p. 7), em Bagno, esse mesmo trecho surge como “Sua fisionomia anunciava sua alma. Tinha o juízo bastante reto, com o espírito mais simples” (BAGNO, 1995, I, p. 13), uma sentença menor e mais simples. Igualmente, notamos que a sintaxe, que em Silva está no sentido inverso, não se apresenta da mesma forma em Bagno, que a mantém na ordem canônica da língua (ao menos, se observada a língua atualmente) – como também acontece no texto original. De fato, a forma como Bagno opta por escrever seu texto lembra o que encontramos no texto em francês, que também é, na maioria das vezes, mais objetivo que metafórico: “*Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple*” (VOLTAIRE, 1999, I, p. 46). Dessa forma, se nas traduções anteriores a Bagno encontramos prolixidade nas sentenças e a imagem dessa obra de Voltaire como um texto que serviria de exemplo literário, a partir deste tradutor, encontramos objetividade: sua tradução proporciona uma leitura mais dinâmica e imediata e um texto mais claro (no sentido de que apresenta termos mais precisos e usuais), além de se aproximar de uma linguagem menos tensa e sem elementos que dariam ao texto um aspecto de anacronismo.

Para além da escrita próxima aos registros escritos contemporâneos, também notamos que alguns tradutores se mostraram preocupados em aproximar o leitor da obra, trazendo em suas traduções expressões que fariam maior sentido ao público brasileiro. Dessa forma, podemos perceber que certas expressões do texto em francês – mesmo que coerentes se traduzidas ao pé da letra, como fizeram alguns tradutores – foram substituídas em algumas traduções por expressões que são de uso mais comum em nossa cultura, tornando, assim, o texto mais familiar ao leitor brasileiro; vejamos o exemplo abaixo, do texto em francês:

Mon ami, lui disait-il, cela n'est pas bien, vous manquez à la raison universelle, vous prenez mal votre temps. Tête et sang ! répondit l'autre, je suis matelot et né à Batavia ; j'ai marché quatre fois sur le crucifix dans quatre voyages au Japon ; tu as bien trouvé ton homme avec ta raison universelle ! (VOLTAIRE, 1999, V, p. 60, grifo nosso).

Titan Jr. realiza sua tradução da seguinte maneira:

Enquanto isso, Pangloss puxava-o pela manga da camisa. “Meu amigo”, dizia, “isso não está certo, o senhor falta à razão universal, o senhor faz mau uso do seu tempo”. “*O diabo que o carregue!*”, respondeu o outro. “Sou marinheiro, nascido em Batávia; pisei quatro vezes no crucifixo em quatro viagens ao Japão: achou a pessoa certa para falar da sua razão universal!” (2013, V, p. 40, grifo nosso).

Vemos que Titan Jr. opta por traduzir a expressão “*tête et sang!*” por “O diabo que o carregue!”, expressão típica em nossa cultura para demonstrar ira. Laranjeira, Galeão Coutinho, Broca e Nasseti, por exemplo, optaram por usar expressões menos usuais – Laranjeira traduziu ao pé da letra (“Cabeça e sangue!” [p. 42]); Broca utiliza-se de uma expressão semelhante (“– Ora, a minha cabeça!”, [p. 171]); já Galeão Coutinho e Nasseti optaram por apagar esse trecho de suas traduções. Podemos pensar que a escolha em substituir a expressão francesa por outra, comum na língua portuguesa do Brasil, demonstra uma preocupação pela acessibilidade à obra: o tradutor busca dar ao leitor um entendimento imediato das sentenças que podem causar estranhamento em nossa cultura, e não somente isso, mas o uso de construções cristalizadas e conhecidas pelo leitor reduzem em muito aquela distância entre o leitor e a obra de tradução caracterizada pela marca do Estrangeiro no texto (conforme vimos em Berman).

O texto de Titan Jr., como não poderia deixar de ser, apresenta traços que caracterizam a sua subjetividade – ao traduzir o texto de Voltaire, o tradutor conscientemente escolhe mostrar mais dessa subjetividade, e utiliza construções linguísticas que simbolizam um elemento muito pertinente: o fato de ser brasileiro e de optar por características de sua cultura. Um exemplo disso pode ser apontado no capítulo oito, no momento em que Cunegundes conta a Cândido o que acontecera a ela quando da invasão dos búlgaros no castelo do senhor barão de Thunder-ten-tronckh.

Ao fim de três meses, tendo perdido todo o dinheiro e todo o gosto por mim, vendeu-me a um Judeu chamado Dom Issacar, que fazia comércio na Holanda e em Portugal. Esse Judeu caiu de amores por mim, mas não teve como triunfar; resisti a ele melhor do que ao soldado búlgaro. Uma pessoa de honra pode até ser violada uma vez, mas *sua virtude sai fortalecida da história* (2013, XVIII, p. 51, grifo nosso).

Após ter sido violada por um soldado búlgaro, Cunegundes é “resgatada” por um capitão e passa a trabalhar para ele. Momentos depois, ela é vendida para um judeu que tenta obter-lhe favores sexuais, mas Cunegundes resiste-lhe da forma

que pode. É pela sua perseverança em não ceder ao Judeu que Titan Jr. a faz expressar: “uma pessoa de honra pode até ser violada uma vez, mas sua virtude sai fortalecida da história” (XVIII, p. 51). No texto em francês, lemos: “*une personne d’honneur peut être violée une fois mais sa vertu s’en affermit*” (VOLTAIRE, 1999, XVIII, p. 68). A construção “sair fortalecida da história” remete diretamente à expressão “no final da história”, que possui também como variante “no fim das contas” e é utilizada para expressar a conclusão de alguma ação ou momento, sendo característica da linguagem falada e informal no Brasil⁵¹. Em nenhuma outra tradução um caso semelhante aparece – em todas elas, a ideia de “virtude fortalecida” aparece como consequência do fato de Cunegundes ter sido violada uma primeira vez. Em Titan Jr., a sentença assume tom de conclusão pelo uso da construção (ou sua forma variante) “no final da história”, como mencionado acima.

Igualmente como notamos em Titan Jr., na tradução de Oliveira (2014) também é possível perceber que foi seguida uma tentativa de aproximar as expressões ao que habitualmente se é utilizado no Brasil. Mais do que “apenas traduzir”, essa tradutora – assim como Titan Jr. – parece querer aproximar o leitor à obra e criar um contexto que se aproxime do que esse leitor encontra em sua própria realidade. Dessa forma, em sentenças como “*Comme mademoiselle Cunégonde avait beaucoup de disposition pour les sciences, elle observa, sans souffler, les expériences réitérées dont elle fut témoin*” (1999, I, p. 48, grifo nosso); e “*Cunégonde s’évanouit, elle fut souffletée par madame la baronne dès qu’elle fut revenue à elle-même*” (1999, I, p. 48, grifo nosso), podemos ler, na tradução de Oliveira, expressões como “Como a Senhorita Cunegundes tinha muito interesse pelas ciências, observou, *sem dar um pio*, as reiteradas experiências que testemunhava” (p. 19, grifo nosso); e também “Cunegundes desmaiou e *levou uns sapatos da baronesa* assim que voltou a si” (I, p. 20, grifo nosso). Podemos observar, portanto, que no momento de traduzir, Oliveira escolhe colocar em seu texto aquilo que é mais próximo do seu público, hoje. Ao optar por escrever sua obra de forma a alcançar uma escrita usual e comum ao leitor brasileiro, Oliveira pode alcançar também leitores que, talvez, não se sintam compelidos a continuar a leitura de uma obra com muitos formalismos e vocábulos menos usuais, como aconteceria com

⁵¹ Desconhecemos a incidência dessa mesma construção em outras comunidades lusófonas, e essa não é mesmo a intenção deste trabalho, uma vez que este estudo é focado nas traduções de *Candide ou l’Optimisme* para português do Brasil e, portanto, é a cultura brasileira (assim como a francesa) que possui interesse em nossa análise.

algumas outras traduções. Ao aproximar sua tradução à realidade do seu público, Oliveira retira de sua obra parte do que é Estrangeiro, do que é estranho e, portanto, poderia causar o afastamento do leitor.

Podemos citar ainda outro exemplo nesse mesmo capítulo, quando os recrutadores búlgaros perguntam ao nosso herói se ele “ama muito” o rei dos búlgaros, ao que Cândido responde: “Claro que não [...], eu *nunca o vi mais gordo*” (II, p. 22, grifo nosso). Podemos dizer que “nunca o vi mais gordo” é uma forma entre muitas de se traduzir para o português do Brasil o francês “*je ne l’ai jamais vu*” (VOLTAIRE, 1999, II, p. 50), que aparece no texto de Voltaire, mas uma forma em linguagem popular, com pouca formalidade, sendo essa uma expressão tipicamente coloquial para expressar que a pessoa a quem alguém se refere é desconhecida pelo interlocutor. Além disso, essa expressão apresenta seu uso na fala, sem muito emprego na escrita – a não ser em casos de efeitos estilísticos –, e vemos que é exatamente esse o caso no texto de Oliveira, que coloca seu Cândido utilizando uma expressão popular e caracterizando sua fala de forma distensa e informal – como o são, realmente, as falas em situações corriqueiras. Assim, o *Cândido* de Oliveira aproxima-se muito mais do leitor brasileiro do que o *Cândido* de outros tradutores.

Ao diferenciar, em sua escrita, o modo da linguagem apresentada como narração e o modo da linguagem que representa os diálogos, percebemos a escolha da tradutora em aproximar seu texto do leitor, de gerar o reconhecimento, por parte deste, da sua obra de tradução, pois uma situação de diálogos com fala distensa aproxima-se muito mais da realidade do leitor contemporâneo – o público de Oliveira. A escrita próxima aos registros escritos atuais é realmente uma característica marcante dessa tradução, pois vemos a todo o momento os esforços da tradutora em aproximar o texto a algo que seja, num primeiro momento, mais facilmente compreensível. Vemos isso quando a tradutora, ao comentar sobre a herança nobiliária de Cunegundes, por exemplo, substitui “quartéis” (termo empregado em traduções mais antigas) por “gerações”; vemos também quando o narrador diz que certa personagem “retoma o fio da meada” (XVIII, p. 49) – o que Voltaire escreve como “*Elle reprit ainsi le fil de son histoire*” (1999, XVIII, p. 67) –, uma expressão que, embora próxima da expressão francesa, torna-se ainda mais próxima dos registros literários atuais do que do Século das Luzes.

Em suma, com as análises apontadas acima, podemos entender que Titan Jr. e Oliveira realizam em suas traduções uma tentativa de tornar a obra de Voltaire –

um clássico de dois séculos – mais próxima e mais familiar ao seu público leitor – o leitor do século XXI –, sem, no entanto, tratá-la como uma adaptação, como o que ocorre com algumas obras que, para atingir um determinado público, passam por uma radical transformação⁵². Observamos, assim, que é comum a esses tradutores utilizarem recursos tais como a substituição de expressões do francês, pouco ou absolutamente desconhecidas pelo leitor brasileiro, por expressões mais facilmente compreensíveis em nossa cultura e, dessa forma, criar na tradução uma ligação com os leitores, de modo que a obra não demonstre muito do estranhamento daquilo que é, conforme Berman (1999), Estrangeiro. Podemos entender que, através dessa atitude, os tradutores optam por não dar voz ao Outro; entretanto, apesar de optarem por substituir o que é estranho por algo que é próximo à cultura de chegada, ainda podemos ver essa opção como parte do “estar em relação” com o Outro, pois a escolha de uma expressão familiar à nossa cultura só pode acontecer através da relação que se possui com aquilo que é considerado como Estrangeiro. Portanto, as traduções, aqui, estão sempre em relação com a obra original.

Podemos entender também que, através do uso de elementos e características que são familiares ao leitor e que transformam o texto em algo que se aproxima de sua cultura, Oliveira buscou, com sua obra de tradução, apresentar-nos uma nova visão de como o *Candide* de Voltaire deveria ser em sua versão para português do Brasil do século XXI, num esforço que afasta muito do que é estranho no texto original. Essa obra vai, portanto, em direção contrária ao que buscaram tradutores como Laranjeira (2012) e os que realizaram as primeiras traduções de *Candide*, pois essas traduções correspondem ao que comumente se espera de um texto canônico clássico, com claro emprego de recursos de sofisticação da linguagem que dão à obra um aspecto culto e grave, além de certa caracterização anacrônica. O texto de Oliveira, assim como o de Titan Jr. e de outros tradutores que publicaram a partir de 1995, ao contrário, busca ser atual, moderno e contemporâneo, pois assume uma linguagem que se aproxima mais da forma distensa da fala que do engessamento e empertigamento de uma linguagem com

⁵² Temos um exemplo disso também com *Candide*. José Arrabal é o responsável por adaptar esse conto de Voltaire de forma a torná-lo interessante ao público infantojuvenil. Mais do que uma tradução, o texto de Arrabal passa por profundas mudanças, que vão desde as escolhas lexicais – facilitadas, de modo a serem compreendidas pelo público a quem se destina – até uma simplificação do enredo, tornando-o mais curto e direto. Como as mudanças dessa obra foram radicais e buscaram atender a um tipo específico de público – tratando-se, portanto, de uma adaptação, e não somente de uma tradução –, optamos por deixá-la de fora de nossa análise.

extrema formalidade, demonstrando um autor cuja obra entrete e diverte mais do que aquelas com traduções mais clássicas. O *Cândido* desses tradutores é, portanto, uma obra viva, uma obra que cumpre com o objetivo de entreter e de divertir o leitor, mas sem se esquecer da dura crítica tecida nas entrelinhas. Cumprindo com o que pode esperar um leitor contemporâneo desacostumado à leitura de textos mais densos, essas traduções são mais acessíveis justamente por não apresentarem a forma da escrita como uma dificuldade. Mais do que um exemplo de literatura canônica, o *Candide* desses tradutores se apresenta com a força de uma obra que se pretende contemporânea.

Através dos exemplos apresentados, tanto sobre os textos mais contemporâneos quanto sobre as traduções mais clássicas, podemos reafirmar, então, que a escolha sinonímica demonstra muito sobre o tradutor: é possível perceber a preocupação de Laranjeira em apresentar na sua tradução vocábulos menos correntes e mais formais, assim como uma sintaxe pouco comum aos registros escritos atuais, aproximando-se de textos mais antigos e caracterizando, assim, sua obra com certo anacronismo. Da mesma forma, notamos em Oliveira o seu esforço em criar um texto bastante atual e moderno, através da conversão das unidades de medida e do uso de uma linguagem menos formal e com vocábulos mais comuns aos dias atuais - fazendo-nos compreender a sua obra como um texto contemporâneo e mais próximo da realidade do leitor brasileiro.

Num universo de tantas traduções de uma mesma obra, é possível compreender a importância que recebe, em cada tradutor, a escolha dos termos que serão utilizados, pois é no universo da sinonímia que o tradutor trabalha – tendo em vista as escolhas da forma de se traduzir alguns termos que aparecem em Voltaire: enquanto alguns tradutores optam por traduzir com palavras mais simples numa linguagem que se aproxima aos registros escritos contemporâneos, outros preferem termos sofisticados e prolixidade, resultando, disso, o tom de cada tradução. Portanto, mais do que apenas opções de sinônimos – uma vez que duas palavras jamais possuem exatamente os mesmos sentidos e significados –, a escolha lexical demonstra a visão do tradutor em relação à obra original e à sua obra de tradução, assim como demonstra qual a leitura realizada por esse tradutor/leitor do texto primeiro.

É importante notar, ainda, que muito da caracterização das traduções surge da forma como o autor/tradutor utiliza a linguagem: formal e prolixa para configurar a obra como um exemplo de cânone literário; mais coloquial e contemporânea, para deixar a obra “viva” e mais divertida para o leitor atual. Dessa forma, a linguagem utilizada em cada tradução nada mais é que um dos vários elementos utilizados pelo tradutor para dar forma à ideia que ele (baseado em sua(s) leitura(s) e no contexto da publicação) faz do Voltaire enquanto autor de *Cândido*, assim como para distinguir que tipo de obra é essa. Como resultado de uma série de fatores subjetivos, essa distinção surge de variados modos ao longo dos anos, sempre representativa do modo como Voltaire e sua obra foram observados em determinada época. Assim, fica-nos claro que o *Cândido* publicado nesta década não é o mesmo *Cândido* publicado na década de 30, ou nos anos 50, ou ainda nos anos 90 – ainda que as diferenças sejam pequenas. Da mesma forma, toda tradução é uma forma de atualizar o texto: como já mencionamos anteriormente, se o texto de Silva nos parece arcaico em comparação ao texto de Oliveira, é porque temos essa visão *hoje*, quando nossa ideia do que seja moderno e atual mostra-se diferente daquela de 1938. Não podemos afirmar, assim, que a tradução de Silva não era contemporânea à sua época; se toda leitura e toda tradução é forçosamente uma forma de atualização da obra original, só poderíamos confirmar ou contestar uma hipótese de contemporaneidade com base num cotejo da tradução com textos que pudessem exemplificar as diferenças de registro formal e de linguagem corrente na respectiva época – empreitada que, mesmo se realizada à exaustão, não escaparia da contingência de um ponto de vista determinado pelo tempo de quem executa esse cotejo. Desse modo, é sempre mais difícil compreender o impacto que uma tradução mais antiga alcançou em sua época do que compreender o impacto de traduções recentes – como saber se as primeiras traduções eram vistas como arcaizantes mesmo naquele tempo. Por outro lado, a distância temporal nos permite observar com clareza as diferenças entre a ideia que se fazia do autor e da obra há algumas décadas, e a imagem que passou a ser construída mais recentemente – sendo ambas representativas do modo como a figura de Voltaire foi se construindo ao longo da história da recepção de sua obra no Brasil.

2.4 ASPECTOS SINGULARES DE ALGUMAS TRADUÇÕES

Embora os elementos e os aspectos encontrados nas traduções analisadas neste trabalho e que foram apresentados até agora possam dizer respeito a um conjunto de traduções – aspectos de alcance mais geral, ainda que não necessariamente característicos de todas as traduções de *Candide* –, existem também, em cada tradução, aspectos que lhe são únicos e que configuram aquilo que o tradutor tem como projeto de sua tradução. Este capítulo tem como objetivo, portanto, apontar o que de singular existe em algumas das traduções – aquilo que é característico e que não foi encontrado em nenhuma outra.

2.4.1 O *Cândido* de Mário Quintana (1952)

De forma geral, Silva (1938), Coutinho (1943) e Quintana (1952) – os três primeiros tradutores de *Candide* – apresentam poucas notas de rodapé. Se podemos traçar um paralelo dessas traduções com as que serão elaboradas por Laranjeira (2012) e Miécio Táci (1998) – no sentido de que todas elas possuem uma preocupação em manter certo nível de gravidade e mesmo certo nível de anacronismo, visto que a forma como foram escritas pode ser vista, hoje, como uma característica que remete a registros literários mais antigos –, também podemos apontar uma diferença muito grande entre elas: enquanto nas notas presentes em Táci e Laranjeira observamos a contextualização histórica da obra e a explicação de diversos pontos que podem ser obscuros a seus leitores, Silva, Coutinho e Quintana mantêm suas traduções quase sem qualquer nota explicativa. De fato, a primeira nota que aparece nessas traduções, no interior do capítulo onze – quando lemos a história da vida da velha que acompanha Cândido e Cunegundes em sua viagem de navio até as Américas, em que ela conta ser filha da princesa da Palestrina com um certo papa Urbano X – refere-se a um aspecto mencionado pelo próprio Voltaire: “Vêde a extrema discrição do autor; não houve até agora nenhum papa denominado Urbano X; teme atribuir uma bastarda a um papa conhecido. Que circunspecção!

que delicadeza de consciência!” (1954, p. 161)⁵³. Essa nota, que aborda a extrema discrição do autor (Dr. Ralph) em não nomear o verdadeiro Papa que possuía uma filha, não é de autoria do tradutor, mas fora escrita pelo próprio Voltaire que, a princípio, decidira nomear um personagem real (o Papa Clemente XII) nesse trecho, mas que mudara de ideia, sendo essa nota explicativa acrescentada apenas em edições póstumas – não podendo ser considerada, portanto, de autoria de Silva, Coutinho ou Quintana. Em Quintana, a primeira nota verdadeiramente do tradutor aparecerá cinco páginas à frente, apenas no capítulo doze, de forma a explicar um trocadilho em francês que esse tradutor considera intraduzível.

Essa segunda nota aparece no trecho em que a velha conta suas desgraças a Cândido e a Cunegundes, especificamente no momento em que relata como perdera um pedaço do traseiro. Após ser resgatada do cerco russo, em que cedera uma nádega para alimentar os janízaros, e ser curada por um cirurgião francês, a velha explica o que lhe dissera o cirurgião: “De resto, nos disse a tôdas que nos consolássemos, assegurando-nos que em vários cercos sucedera a mesma coisa, e que essa era a lei da guerra” (XII, p. 166). A nota diz respeito à palavra “cercos” e explica um trocadilho com a palavra francesa *sièges*: “No original: *sièges*, que em francês significa ‘cercos’ e ‘assentos’ e forma, pois, um trocadilho intraduzível” (p. 166). De fato, essa tradução apresenta apenas essa única nota do tradutor, e é nela que se encontra o aspecto curioso que mencionamos: essa nota demonstra uma preocupação do tradutor em explicar ao leitor a impossibilidade de alcançar um trocadilho que não existe em língua portuguesa e, dessa forma, ele menciona um sentido presente na obra original que seria inalcançado sem o acréscimo da nota.

É interessante notar que, embora não faça notas explicativas sobre elementos presentes na história ou sobre contextualização histórica, Quintana considerou importante inserir uma nota que diz respeito ao processo da tradução. Ele foi, de fato, o único tradutor em nosso *corpus* de traduções de *Candide* a se preocupar em explicar ao leitor a impossibilidade de traduzir esse jogo de palavras – alertando os seus leitores de que se tratava, ali, de um trocadilho, pois esse trecho passaria despercebido àqueles que não tiveram acesso à leitura do texto em francês, e mesmo àqueles que o tendo lido, não perceberam o trocadilho. O problema da *intraduzibilidade*, da *impossibilidade* da tradução, surge, então, como um ponto

⁵³ Embora utilizemos como exemplo a nota que aparece em Quintana, Silva e Coutinho também trazem suas devidas traduções para essa nota.

pertinente que o tradutor leva a seu leitor. Podemos pensar que, justamente por ter explicado aos seus leitores sobre essa impossibilidade, Quintana demonstra um pouco sobre o seu perfil de tradutor: o acréscimo da nota de rodapé demonstra sua preocupação pela transmissão completa dos sentidos do texto original, de forma que um trocadilho, por menor peso que tenha na obra como um todo, foi citado e explicado. A transmissão exata de sentidos de um texto para outro parece importante a Quintana, de forma que, no momento em que não pôde realizá-la, ele se justificou.

Através dessa nota, podemos inferir também o conceito de tradução que operava no contexto em que essa obra foi escrita: a ideia de que o texto traduzido deva ser fiel ao original, em forma e em sentido, sendo o tradutor o responsável por manter sua tradução *fiel* à obra de Voltaire. A explicação do trocadilho perdido demonstra a preocupação do tradutor com a transmissão dos sentidos – conforme já explicado acima –, de forma a permitir ao leitor entender aquilo que se encontra no texto em francês, mas que não pode ser repetido em português – embora, é claro, essa questão passe sempre pelo filtro de leitura do tradutor e, depois, pelo filtro de leitura do próprio leitor.

2.4.2 O *Cândido* de Maria Ermantina Galvão (1990)

Ao também analisarmos as notas de rodapé presentes nesta tradução, observamos que Galvão utiliza esse recurso para acrescentar ao texto traduzido informações que atualizem o leitor sobre características da época – sobretudo no que diz respeito à filosofia leibniziana – e sobre as intenções de Voltaire com sua escrita, em trechos que poderiam parecer inacessíveis para o leitor menos informado sobre o contexto da época. Assim, por exemplo, no trecho em que o narrador descreve a senhora baronesa, embora a tradutora mantenha a unidade de peso em sua tradução como “libra”, ela apresenta em nota de rodapé que o peso aproximado dessa medida em quilos; Galvão também explica algumas criações de Voltaire, como o termo “metafísico-teólogo-cosmolonigologia” – que remetia ao sistema leibniziano que o escritor tanto critica em sua obra, mas de maneira irônica, acrescentando o termo “*nigaud*”, que em francês significa “tolo”, à especialização de

Pangloss –, assim como explica conceitos do próprio Leibniz que aparecem diluídos no texto de Voltaire. Em suma, Galvão apresenta um grande número de notas de rodapé, de forma a explicar diversos elementos que aparecem no interior de *Candide*.

Galvão é uma tradutora dentre os poucos que percebemos dar grande atenção aos aspectos que circundam a obra: ela apresenta informações que correspondem a elementos que auxiliam o leitor a ler e a interpretar a obra – visto se tratar justamente de uma obra de tradução e, por essa razão, o texto apresentar uma grande distância entre o contexto da publicação da obra original e o contexto da publicação da tradução. Entretanto, o tipo de informações recuperadas pela tradutora não diz muito respeito a aspectos históricos, abordando, sobretudo, informações relacionadas às correntes de pensamentos influentes na época e informações acerca da tomada de decisões de Voltaire – ou seja, as notas nos falam mais sobre o processo de criação da obra enquanto original do que da obra enquanto tradução.

2.4.3 O *Cândido* de Marcos Araújo Bagno (1995)

A maior característica que podemos perceber na tradução de Bagno é a presteza de sua escrita. Bagno não é prolixo; pelo contrário, ele se utiliza da precisão das palavras para dar agilidade ao seu texto, tornando essa tradução de *Candide* uma obra de leitura com ritmo acelerado – assim como também é acelerada a própria história.

Observemos, portanto, o seguinte trecho, de quando *Cândido*, ao encontrar pela primeira vez seu antigo mestre Pangloss como mendigo na Holanda, resolve pedir ao seu bom anabatista Tiago que o ajude:

Pintou-lhe um quadro tão tocante do estado a que seu amigo estava reduzido, que o bom homem não hesitou em recolher o doutor Pangloss. Pagou para que fosse tratado. Pangloss, no tratamento, só perdeu um olho e uma orelha. Ele escrevia bem e conhecia a aritmética à perfeição. O anabatista Tiago fez dele seu contador (BAGNO, 1995, IV, p. 25).

É notável a velocidade da narrativa na tradução de Bagno; com frases curtas, lacônicas e, na sua maioria, períodos simples, o tradutor contribui para que se mantenha o ritmo alucinante dessa sucessão de acontecimentos em tão pequeno trecho. Vemos, portanto, que ele mantém o que se pode perceber no original em francês:

[...] [*Candide*] fit une peinture si touchante de l'état où son ami était réduit, que le bonhomme n'hésita pas à recueillir le docteur Pangloss; il le fit guérir à ses dépens. Pangloss, dans la cure, ne perdit qu'un oeil et une oreille. Il écrivait bien, et savait parfaitement l'arithmétique. L'anabaptiste Jacques en fit son teneur de livres (VOLTAIRE, 1999, IV, p. 58).

Ítalo Calvino, em seu ensaio *Cândido ou a velocidade*⁵⁴, ressalta o número de acontecimentos que acontecem a *Cândido* e aos demais personagens e que se seguem na obra em um pequeno número de páginas, de modo a formar aquilo que esse autor diz ser o maior apelo da cinematografia de humor: os desastres que se sucedem rapidamente. Segundo Calvino,

Hoje, em *Cândido*, não é o “conto filosófico” o que mais nos fascina, não é a sátira, não é a conformação de uma moral e de uma visão do mundo: é o ritmo. Com velocidade e leveza, uma sucessão de desgraças, suplícios e massacres corre pela página, ricocheteia de capítulo em capítulo, ramifica-se e multiplica-se sem provocar na sensibilidade do leitor outro efeito que não uma vitalidade hilariante e primordial. [...] O grande achado de Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres em grande velocidade. E não faltam as inesperadas acelerações de ritmo que conduzem a sensação de absurdo ao paroxismo, quando a série das desventuras já velozmente narradas em sua exposição “por extenso” é repetida num resumo vertiginoso. Com seus fotogramas fulminantes, Voltaire faz girar um grande cinematógrafo mundial, projetando uma volta ao mundo em cento e poucas páginas [...]. Um mundo que vai de mal a pior, em que ninguém se salva em lugar nenhum, exceção feita ao único país sábio e feliz, Eldorado (2013, p. 189).

O ritmo dos desastres que acontecem com *Cândido* e em seu mundo é o que dá o prazer – em certo nível macabro – ao leitor: o acelerado encontro com diversos níveis de desgraças – dos quais *Cândido* escapa, sempre, apenas para se encontrar com outros novos – cria esse humor grotesco que caracteriza o romance de Voltaire. Bagno acompanha o ritmo: com suas colocações breves, uma pontuação que

⁵⁴ Esse ensaio é apresentado na íntegra nas páginas finais da tradução de Titan Jr. Segundo o tradutor, o ensaio foi originalmente publicado como prefácio de uma versão italiana de *Candide* (ver o tradutor) e recolhido, depois, numa antologia. No Brasil, antes de aparecer na tradução de Titan Jr., o texto foi publicado no livro *Porque ler os clássicos* (1993), de Calvino, publicada pela Companhia das Letras.

ênfatiza a exclamação em certos diálogos, dando novo ritmo à sua leitura, e o uso de um vocabulário simples e de fácil compreensão, o ritmo já acelerado do texto torna-se ainda mais enfático, tornando essa uma das principais características dessa tradução: *Cândido ou o otimismo*, de Marcos Bagno, é o *Cândido* da velocidade. A presteza de sua escrita faz com que a celeridade da leitura seja um ritmo próprio da tradução – e não apenas da própria história, como mencionado por Calvino.

Dessa forma, podemos considerar a velocidade como primordial na tradução de Bagno, e é esse traço que a caracteriza enquanto tradução: com uma linguagem ágil e moderna, o texto de Bagno privilegia a rapidez na leitura, tornando-se a celeridade – da escrita e da leitura – o ponto chave do texto.

2.4.4 O *Cândido* de Roberto Gomes (1998)

O que de mais interessante se observa nesta tradução é a adaptação dos tempos verbais nas falas dos personagens. Ao contrário do que se observa nas traduções mais antigas, cujo uso do “vós” aparece como uma característica persistente, em Gomes as personagens apresentam uma adaptação da fala dependendo da pessoa com quem falam e da forma de tratamento esperada em cada situação. Dessa forma, observamos que os soldados búlgaros que buscam alistar Cândido no exército, no segundo capítulo, tratam-no por “meu amigo”, ou por “senhor”, como no exemplo: “Ah! senhor, lhe disse um dos azuis, gente com sua aparência e seu mérito não paga nunca” (1998, II, p. 10); por sua vez, o orador holandês que se recusa a dar pão a Cândido trata-o por tu e diz: “Tu não mereces comê-lo [...] Vá, miserável! Não me aproximes da tua vida!” (III, p. 15); de forma diferente, ao reencontrar seu antigo preceptor, Pangloss, na Holanda, Cândido e seu mestre se tratam com mútuo respeito, e utilizam o “vós” como pronome de tratamento: “— Que lamentável [...] não reconheces mais vosso querido Pangloss?” (p. 16), “— Como? Vós, meu querido mestre, neste estado horrível!” (IV, p. 16). Porém, da mesma forma como o uso dos pronomes varia dependendo da pessoa com quem se trata, eles também variam dependendo da situação. Dessa forma, se no momento do reencontro Cândido trata seu querido preceptor por “vós”, quando então acontece o terremoto em Lisboa, após levar algumas pedradas na cabeça e

estar prestes a desfalecer, Cândido, no ímpeto da desgraça que lhe é acometida, grita para Pangloss: “Maldição! Consiga para mim um pouco de vinho e de óleo. Estou morrendo!” (V, p. 22). Podemos observar nesse trecho que a polidez esvai-se do discurso de Cândido, assim como suas forças.

Como podemos observar, os diálogos, ainda nos primeiros capítulos, demonstram variações de conjugação que vão da segunda pessoa do singular, com o uso do tu, passam por tratamentos respeitosos, embora não necessariamente formais, como “meu amigo” ou “senhor”, e alcançam até mesmo a segunda pessoa do plural, numa forma extremamente polida e formal, com o uso do “vós”; essas variações não ocorrem em Voltaire, cujo tratamento entre as personagens é fixo e representado sempre pelo uso do “vous”. Atentamos ainda que, em Gomes, o uso de cada modalidade verbal depende também da pessoa a quem cada personagem se refere: assim, ao adaptar os pronomes de tratamento às pessoas e situações de cada momento, trazendo em jogo a variação da linguagem em diferentes contextos, Gomes garante uma característica única para sua tradução, tornando-a mais dinâmica e até mais realista, pois simula a dinâmica de variação da língua no uso cotidiano, e não apenas no seu uso literário.

2.4.5 O *Cândido* de Miécio Táci (1998)

Como parte de uma dupla de traduções lançadas no mesmo ano – tanto Táci quanto Gomes foram publicados no ano de 1998 –, a tradução de Táci distancia-se fortemente da outra. Enquanto a tradução de Gomes apresenta um texto mais dinâmico, com atenção às variantes de situações da narrativa e o uso de sentenças menos formais, Táci traz para o seu público uma alternativa que busca se aproximar novamente de registros literários mais antigos e canônicos, através de uma obra que apresenta uma linguagem formal e culta, e que vai na contramão do que estava sendo feito desde Bagno (1995). Entretanto, a característica principal dessa obra é o fato de ser a primeira tradução de *Candide* a apresentar verdadeiramente um grande estudo histórico dos acontecimentos citados por Voltaire (que são apresentados através do uso de notas de rodapé), demonstrando, dessa forma, interesse em se mostrar como uma referência até para o que já havia sido escrito enquanto tradução

de *Candide* – referência no sentido de apresentar um texto com requintes literários e uma preocupação em contextualizar diversos aspectos da obra de Voltaire, como um “modelo” da “boa tradução”. Em relação à recuperação do contexto histórico da narrativa, entendemos essa tradução como a primeira a realizar um esforço maior nesse sentido – e, dessa forma, demonstrar, ainda que de forma fragmentada, um pouco do contexto em que a narrativa de Voltaire foi construída, visto que as traduções anteriores, ainda que também apresentassem algumas notas explicativas, visavam mais a sanar possíveis dúvidas quanto aos fatos apresentados na narrativa de Voltaire do que realmente traçar um panorama histórico das situações citadas na obra. Essa recuperação do contexto histórico mostra-se interessante se pensarmos que, até 1998, passaram-se duzentos e quarenta anos desde a primeira publicação de *Candide*, na França. Depois dessa tradução, só veremos outro esforço nesse sentido com a publicação da obra de Laranjeira, em 2012.

Podemos notar então que a tradução de Táci apresenta notas que confirmam, detalham e explicam alguns fatos históricos – embora apareçam em número reduzido se comparados à tradução de Laranjeira. Em alguns momentos, as notas parecem mesmo querer ratificar certas informações citadas por Voltaire, como quando acontece a correção cronológica de alguns acontecimentos que não se sucederam da forma como apontados por Voltaire, no interior do romance.

Pode-se pensar que a tradução de Laranjeira surgirá (conforme veremos adiante), quatorze anos depois, como um resgate disso que Táci começa com sua tradução, em 1998: um levantamento histórico mais detalhado, com informações precisas e que completam a leitura em forma de notas; também a criação de uma tradução que investe na beleza literária e na característica histórica da obra, com o uso de uma linguagem rica em variantes, prolixa e com arcaísmos, de forma a transmitir uma riqueza e uma sisudez próprias, caracterizando o texto como uma obra grave e próxima dos registros literários mais antigos.

Ao colocarmos em relação as obras de Táci e Laranjeira, parece-nos que este continuará e complementarará o que foi começado por aquele. Mas enquanto novidade em 1998, consideramos estas as principais características da tradução de Táci: a recuperação de um estilo de texto formal e com bastante preocupação pela forma, mostrando-se como uma obra sisuda e grave; também a recuperação de informações históricas que são citadas no texto, de forma a contextualizar os acontecimentos trazidos por Voltaire e sua pertinência, de acordo com as intenções

da narrativa, para o leitor do século XX, de quem a distância temporal da primeira publicação da obra ultrapassa dois séculos. Essas características marcam, portanto, a originalidade⁵⁵ da tradução de Miécio Táti, e foram tão consistentes a ponto de serem repetidas mais tarde, em outra tradução.

2.4.6 O *Cândido* de Pietro Nasseti (2002)

Pietro Nasseti, como tradutor, mostra-se um sujeito bastante profícuo, para sorte da editora para a qual trabalha, a Martin Claret. Segundo Vinícius M. R. de Carvalho, em seu artigo intitulado *Pietro Nasseti e a originalidade na tradução*, que escreveu para a Revista A!, em junho de 2014,

[...] ainda em 2008, a Martin Claret possuía em seu catálogo editorial quase uma centena de títulos sob a autoria tradutorial de Pietro. Dentre eles, as traduções (para o português!) de obras como *Quincas Borba*, de Machado de Assis, *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente e *A Encarnação*, de José de Alencar. Diante desta produção tão diversa quanto curiosa, alguns colegas de profissão, talvez movidos pela inveja, colocaram-se a tarefa de analisar minuciosamente a arte de Pietro Nasseti, a fim de tentar encontrar o segredo de sua proficiência excepcional. Logo se descobriu, para a surpresa de todos, que a totalidade das traduções de Nasseti eram suspeitamente semelhantes a traduções anteriores que circulavam há décadas no mercado nacional (com a exceção óbvia daquelas que vertiam o português para o português).

Anos antes, Denise Bottmann, tradutora que possui um blog chamado *Não gosto de plágio*, onde denuncia casos de plágio que ela descobre através do cotejo de diversas obras, anunciou, nesse mesmo blog, em maio de 2008⁵⁶, que Nasseti possuía registrado na Agência Brasileira do ISBN nada menos que 74 publicações sob o nome de Pietro Nasseti, além de outras 23 publicações sob a errônea alcunha de Pietro Massetti⁵⁷, traduções essas que vão “do etrusco, do grego eólico, do

⁵⁵ Em relação ao retorno do estilo de escrita mais elaborado, a originalidade se encontra não nas características que representam esse tipo de escrita literária, mas, sim, no fato de o tradutor optar por adotar esse estilo em sua tradução num momento em que se era esperado justamente o contrário, tendo visto as publicações de Bagno e Gomes.

⁵⁶ BOTTMANN, Denise. *Mais pietro nasseti*. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2009/03/mais-pietro-nasseti.html>>. Acesso em: 16 de abril de 2015.

⁵⁷ Segundo Bottmann, houve alterações no cadastro da editora em 2009, sendo que, em dezembro desse mesmo ano, constava como registro de ISBN 17 publicações no nome de Pietro Massetti e 50 publicações no nome de Pietro Nasseti.

sânscrito védico, do hebraico pré-bíblico, do eslavo eclesiástico antigo e do chinês da dinastia Wú⁵⁸ até aos curiosos casos da versão de português para português de obras de autores brasileiros, como José de Alencar e Machado de Assis.

Nasseti, que na realidade não é um indivíduo, mas um tradutor coletivo a serviço da Martin Claret – a qual já foi investigada pelo Ministério Público Federal pela suspeita de plágio⁵⁹ –, demonstra claramente o descaso que ainda hoje é atribuído ao trabalho do tradutor. Segundo Carvalho (2014),

A tradutora Denise Bottmann cotejou diversas traduções de obras que figuravam no corpus nassetiano e concluiu, após ampla amostragem, que via de regra os períodos comparados entre uma determinada tradução e a contribuição de Pietro diferiam apenas na substituição de algumas palavras difíceis por sinônimos populares.

É o que também vemos acontecer com *Candide*: a tradução de Nasseti mostra-se inconsistente quando busca, ao mesmo tempo, trazer um texto formal e sisudo, mas também objetivo e com linguagem mais simples, o que demonstra, talvez, tratar-se de mais um caso de substituição de alguns trechos e palavras por sinônimos mais populares. Da mesma forma, a aparição, embora rara, de alguns termos que são de uso do português de Portugal numa tradução para o português do Brasil, e sem um fim estilístico ou estético justificável, leva-nos a suspeitar que o texto que serviu de base para essa tradução não fora o original em francês, mas, possivelmente, alguma tradução portuguesa da obra.

Embora comprovadamente não passe de uma personagem fantasiosa, Pietro Nasseti aparece em nosso *corpus* de pesquisa por se tratar, mesmo que numa situação duvidosa, de mais um da quinzena de tradutores brasileiros interessados em *Candide*, e mesmo que suspeitemos ser o caso, não há confirmação jurídica de que seja um plágio. É interessante notar, entretanto, que a editora Martin Claret lançou recentemente, em 2014, mais uma tradução para *Cândido ou o Otimismo*, traduzida, dessa vez, por Regina Célia de Oliveira, que apresenta uma proposta de tradução original e bastante singular.

⁵⁸ Descrição irônica das diversas línguas que Nasseti possivelmente tenha “traduzido”, apresentado no artigo de Carvalho (2014) e retirado por esse autor de uma comunidade existente na, agora extinta, rede social Orkut.

⁵⁹ LUCCA, Gus de. *Editora é acusada de plagiar traduções de Monteiro Lobato*. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/livros/editora+e+acusada+de+plagiar+traducoes+de+monteiro+lobato/n1237958839855.html>>. Acesso em: 16 de abril de 2015.

2.4.7 O *Cândido* de Mário Laranjeira (2012)

O que podemos apontar como a principal característica do *Cândido* de Laranjeira é, certamente, o uso constante e quase onipresente de notas explicativas – com referências marcadas desde a folha de rosto até a última frase do conto. Essas notas, que não são de autoria do tradutor, mas de Theo Cuffe – tradutor da Penguin Classics, que traduziu a obra de Voltaire para o inglês –, aparecem reunidas após o encerramento da história, em 44 de um total de 184 páginas (a título de comparação, o número total de páginas ocupadas pelo conto em si é de 97 páginas – ou seja, o número de páginas de notas é quase a metade do total de páginas do conto) e apresentam informações sobre os diversos fatos históricos apresentados por Voltaire ao longo de toda a obra. As notas servem também para contextualizar o leitor com os motivos que levaram Voltaire a mencionar em seu texto determinados eventos e determinados nomes, além de apresentar fatos sobre a produção da obra desconhecidos pelo leitor, como trechos que Voltaire quisera adicionar ao texto, mas não o fez – representam, portanto, um acréscimo valioso para o leitor que busca ir mais a fundo no seu conhecimento sobre a obra.

Além dessas notas, aparecem também na publicação um guia cronológico da vida de Voltaire e uma introdução escrita por Michael Wood em 2005, também para a tradução de Theo Cuffe. Com todos esses paratextos que complementam a tradução de Laranjeira, temos a impressão de que essa obra, para além de uma nova tradução de um clássico já conhecido, pretende ser também uma espécie de enciclopédia sobre *Candide* – ou seja, mais do que uma tradução, esta é uma obra com a qual se pode aprender muito sobre os fatos históricos e os costumes da época em que *Candide* fora escrito.

Em todo momento, surgem no texto referências de notas explicativas que nos elucidam detalhes do que existe de real no texto de Voltaire: por exemplo, no capítulo dois, quando Voltaire menciona em sua obra o rei dos búlgaros que perdoou Cândido na tentativa de fuga, essa tradução traz uma nota explicativa sobre os povos representados na obra – tanto de forma real quanto de forma fictícia:

Os abares e os búlgaros, com quem Voltaire se deparou em meio às pesquisas para o seu *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit de nations* [...] foram nações bárbaras que devastaram o Império

Bizantino nos séculos VIII e XI. No cenário contemporâneo da Guerra dos Sete Anos (1756-63), as referências ao recrutamento de soldados e à altura dos recrutados sugere que os búlgaros representam os prussianos, e os abares, os franceses (VOLTAIRE, 2012, p. 132).

Essa é uma característica importante dessa tradução – podemos mesmo considerá-la como a mais marcante, pois é o que nos dá uma referência sobre esse *Cândido* específico. Além disso, o vasto repertório de notas com detalhamentos históricos pontuais nos permite algo que as demais traduções não permitem tão facilmente: o acesso a uma parte do contexto histórico representado na obra, assim como do contexto no momento de produção do texto por Voltaire, de forma a podermos perceber um distanciamento temporal da obra em relação ao nosso tempo.

Atentamos para o fato de que as notas não são de autoria de Laranjeira; entretanto, consideramo-las como pertencentes ao seu texto, uma vez que também fazem parte do projeto para essa tradução.

2.4.8 O *Cândido* de Regina Célia de Oliveira (2014)

Diferentemente da obra “traduzida” por Nasseti, esta nova tradução publicada pela Martin Claret mostra de forma clara o que busca atingir: a tradutora optou por utilizar uma linguagem descomplicada e contemporânea, de forma a representar a sua tradução como uma leitura moderna do conto de Voltaire. Apesar de outros tradutores já terem feito essa atualização da obra, em Oliveira o texto torna-se ainda mais atual e informal. Aproximando-se muito mais da cultura brasileira e do que seria compreendido pelos leitores brasileiros, Oliveira utiliza termos que são empregados em nossa cultura de forma bastante ampliada, diferenciando-se mesmo das edições que também apresentam uma linguagem mais atual – e conforme já vimos em exemplos nos capítulos anteriores, através da substituição do “*vous*” por você, ou da substituição de algumas frases por expressões tipicamente brasileiras. Podemos fazer um paralelo dessa obra especialmente com a tradução de Titan Jr., por se tratar também de uma tradução recente e por esse tradutor ter feito, até então, a tradução que mais se aproximara do leitor brasileiro, com o uso da linguagem e das

expressões mais próximas da nossa realidade. Oliveira, dessa forma, amplia o que já havia sido objetivo de Titan Jr., fazendo essa aproximação do *Candide* de Voltaire com a cultura brasileira de forma ainda mais abrangente.

2.5 DIFERENTES OBRAS PARA DIFERENTES LEITORES

Como acontece com todo autor, o tradutor também tem um horizonte de leitores a quem busca direcionar sua obra, e muito desse direcionamento vem da interpretação que o tradutor realiza do texto original e dos objetivos que ele buscará atingir, a partir dessa leitura, com a sua tradução. Uma vez realizada a leitura da obra original pelo tradutor, este, enquanto autor da obra de tradução, passa a desenvolver o que buscará atingir com seu texto, incluindo-se aí os leitores. Tendo em vista as características apontadas acima, é possível vislumbrar a que leitor essas traduções podem querer alcançar.

Se a tradução busca um registro literário que se aproxima, por suas características, de um texto clássico e literário datado, bastante culto e formal, não é possível imaginar que esse texto vá atingir a todo tipo de leitor, mas somente aquele que, por estar habituado a encontrar essas características em textos canônicos, busca-as também numa tradução de *Candide* – uma vez que essa obra se encontra, hoje, nos cânones literários. Assim, podemos imaginar que essas traduções procuram um leitor que seja habituado a ler textos clássicos e literários, e que espera encontrar certa complexidade literária também num conto filosófico atribuído a Voltaire – ou seja, leitores cultos, que cultivam a leitura de textos literários consagrados e que se agradam com a presença de elementos inerentes a textos considerados clássicos, como a riqueza vocabular e estrutura textual que vai além do uso corriqueiro da linguagem – embora, é claro, não seja possível limitar o alcance da obra apenas a esse tipo de leitor.

Por outro lado, podemos perceber em outras traduções analisadas uma outra perspectiva de tradução, em que dotar essa obra canônica com certo aspecto grave não se mostra como uma preocupação do tradutor – que utiliza, por sua vez, um vocabulário mais simples e escrita próxima de registros mais contemporâneos, sem eliminar, necessariamente, a formalidade da obra de tradução. É possível afirmar

que a tentativa dessas traduções fora a de apresentar uma versão moderna do texto de Voltaire, através do uso de palavras mais comumente empregadas no uso cotidiano da escrita (e, às vezes, da fala). A escrita, por sinal, demonstrou-se menos prolixa e mais preocupada com a velocidade da leitura. Nessas traduções, podemos apontar que a principal característica da obra é a contemporaneidade do texto, em que o tradutor, ao buscar atualizar⁶⁰ a obra através de sua tradução, aproxima-se de uma vasta gama de leitores para além do leitor culto, podendo ser esse tipo de tradução, inclusive, a opção para a primeira leitura de Voltaire dos novos leitores desse autor.

Aproximar o texto do leitor é uma escolha válida para o tradutor que, nesses casos, pode assumir o papel de apresentá-lo à obra pela primeira vez. Enquanto nas traduções entendidas como proprietárias de um texto exemplar espera-se um leitor já habituado com a leitura de textos clássicos e graves, sendo, talvez, até mesmo familiarizado com as obras de Voltaire, nas traduções mais modernas e “vivas” podemos visualizar um leitor menos acostumado a leituras clássicas, mas nem por isso menos capaz de se apropriar do texto e de interpretar a obra. Reiteramos o fato de que, assim que ele cria sua obra de tradução, o tradutor não possui mais controle da obra, podendo esta atingir os mais diversos leitores e ultrapassando certamente o horizonte de expectativas do tradutor.

Como já mencionado neste trabalho, a visão do tradutor para o que deva ser a sua obra de tradução tem muito da sua visão do que seria, de fato, o Voltaire que ele busca traduzir. Ao caracterizar o texto traduzido de uma forma diversa à elaborada por outro, cada tradutor busca ser fiel àquilo que ele observa como a obra original. E embora o esforço de recuperar a intenção do autor original no momento da escrita da obra seja, como já mencionado, uma impossibilidade, recuperar alguns sentidos do contexto da época, para tentar reconstruir essa intenção, não deixa de ser um esforço válido e proveitoso, embora para outros fins. Ao buscar-se entender o contexto da época, acrescenta-se à leitura e à interpretação do texto também novos sentidos, ampliando-se assim o escopo de significados do que pode ser lido – e o que possibilita uma abertura a outras possíveis interpretações. O esforço de

⁶⁰ Como já mencionamos, toda tradução é forçosamente uma atualização, pois transforma o texto original em um outro texto (a obra traduzida), ainda que a intenção seja arcaizá-la ou, então, buscar não alterar em nada o texto traduzido em relação ao texto primeiro.

contextualizar a obra, portanto, é também um esforço para a abertura de novos caminhos de leitura que a obra pode proporcionar.

Nesse sentido, é possível notar em algumas das traduções uma preocupação em recuperar o sentido histórico da obra original. Com o uso abundante de notas ou outros recursos (como apresentar a informação que poderia ser explicada em nota no próprio texto), alguns tradutores buscam recuperar o contexto dos fatos mencionados em *Candide*, de forma a demonstrar quais deles realmente aconteceram na época em que essa obra foi publicada, e mesmo qual seria a pertinência de serem citados por Voltaire. E apesar de o uso de notas explicativas aparecer em quase todas as traduções, é em apenas duas – ambas buscando recuperar um sentido clássico e formal da obra – que há um aprofundamento das questões históricas: em Miécio Táci e, sobretudo, em Mário Laranjeira.

Podemos dizer que o aprofundamento das questões históricas vai ao encontro da tentativa de caracterizar o texto como clássico: por se tratar de uma obra muito antiga, a recuperação das informações históricas referenciadas por Voltaire permite um mergulho maior à época da publicação do original, além de também nos permitir vislumbrar algumas intenções do escritor – algumas notas de rodapé chegam mesmo a justificar o uso de certas referências utilizadas por Voltaire. Ao se ter acesso ao panorama histórico em que a obra se enquadra, tem-se uma perspectiva daquilo que, provavelmente, era alcançado pelos leitores da obra no século XVIII. Dessa forma, recupera-se – embora não completamente, e respeitando-se os limites do texto – o contexto histórico que envolve a obra.

Algo que pode ser notado, por outro lado, em algumas das traduções que buscaram apresentar o texto atualizado, foi a impressão de que essas traduções foram publicadas apenas por questões mercadológicas. Notou-se que alguns textos apresentam problemas sérios de revisão, com algumas falhas que chegam a comprometer a tradução. É o caso das traduções de Gomes (1998), Silva (2005?) e Nasseti (2012): a tradução de Gomes apresenta algumas modificações que, por menor que sejam, alteram pequenos detalhes do conto. Em Silva, temos a constante presença de falhas de revisão que, se não alteram o sentido, chegam a se tornar irritantes durante a leitura. Em Nasseti, existe a possibilidade de plágio. Com a presença dessas três traduções em nosso corpus, podemos chegar ao seguinte questionamento: o que levou esses tradutores a publicar uma nova tradução de *Candide*? É certo que razões mercadológicas são constantemente motivos para um

grande número de traduções surgirem, todos os anos. Mas com os problemas apontados nessas traduções, podemos pensar sobre o processo da tradução em si: a impressão que temos é a de que não há uma reflexão suficiente sobre o original e o texto traduzido antes de suas publicações, visando, por isso, um objetivo puramente mercadológico. Nesse sentido, podemos dizer que o contexto do momento dessas publicações interferiu bastante no processo em si, chegando a um resultado que pode não agradar a leitores mais críticos.

3 A DIFERENÇA NAS TRADUÇÕES

Sobre as traduções de *Candide*, é possível observar que existem, de forma geral, duas grandes linhas em que os tradutores seguiram seus trabalhos: por um lado, buscou-se apresentar em algumas traduções um texto com estrutura de linguagem mais elaborada e culta, em que pesam o uso de vocabulário mais formal e estruturas típicas de um tipo de texto que se aproxima do que podemos configurar como um registro literário culto. A linguagem utilizada nessas traduções também pode ser relacionada à antiguidade da obra original: com o uso de vocábulos pouco usuais, sendo utilizados até mesmo certos arcaísmos – se observados hoje, embora não possamos afirmar com certeza a respeito da intenção dos tradutores em caracterizar suas traduções de forma anacrônica, uma vez que palavras hoje consideradas como arcaísmos poderiam não o ser na época da publicação da tradução que as apresenta – e a construção de sentenças cuja sintaxe se mostra no sentido inverso do uso comum atualmente, esses textos podem transmitir ao leitor a ideia de que a obra, por se tratar da tradução de um texto filosófico de mais de dois séculos de existência, deva carregar o peso desse anacronismo. Temos, portanto, como principais características dessas traduções: a grande formalidade, por vezes a impressão da mimese de um português arcaico e um texto sempre bastante formal e que transmite ao leitor uma gravidade acentuada, aproximando-se de registros literários antigos. Dessa forma, através da leitura dessas traduções, podemos compreender *Candide* como uma obra clássica e grave, em certo ponto anacrônica, e que – sempre na perspectiva de um leitor de hoje – parece mostrar Voltaire como um autor sisudo, cuja obra não apresenta, justamente por trazer essas características, aquele aspecto contestador e transgressor apontado na obra original (como o uso de um gênero literário visto com maus olhos pela crítica), quando da sua primeira publicação na França do século XVIII – mas que serve como modelo de uma literatura vista como “alta literatura”, tornando-se esse Voltaire, portanto, o autor de uma “obra exemplar”.

Por outro lado, a partir de 1995, surge uma linha de traduções de *Candide* em que se observa o uso de um português mais corrente: a composição das sentenças aproxima-se do que comumente se utiliza na linguagem informal, assim como as escolhas vocabulares e, em algumas dessas traduções, o uso de expressões típicas

da língua portuguesa brasileira. Ao contrário do primeiro grupo, essas traduções se mostram não como textos graves, mas como textos próximos de um registro de escrita mais popular e abrangente. Assim, em referência às traduções anteriores, as traduções que enquadrámos neste grupo podem ser consideradas representativas de um Voltaire cuja obra é entendida como um texto ainda vivo nos nossos tempos, que anima, que é capaz de entreter e de envolver o leitor contemporâneo, para além de servir como exemplo de literatura. É também um texto que se aproxima mais da linguagem atual e distensa, em oposição ao texto extremamente formal e com estruturas de composição menos usuais, observado no grupo anterior, com uma escrita, portanto, “atualizada” para o público contemporâneo.

Reiteramos, entretanto, que falar em atualização da escrita ou da linguagem, tendo em vista o processo de tradução como um todo, é falar de um recurso que abrange todas as traduções (sejam elas do primeiro ou do segundo grupo), uma vez que o texto traduzido é sempre uma atualização do texto original – devido à leitura realizada pelo tradutor desse primeiro texto e os diversos aspectos que abarcam o processo tradutório e que tornam o texto traduzido sempre diferente do original. Da mesma forma, uma linguagem considerada mais arcaica e menos atual – como no caso da tradução de Silva (1938) –, tendo como referência os dias atuais, pode ter sido uma linguagem atualizada e moderna na época da publicação de seu texto. De toda forma, reafirmamos que, ao falarmos aqui de atualização de linguagem, no caso de algumas traduções de *Candide* a partir de 1995, referimo-nos a uma atualização da forma de escrita em relação às traduções mais formais e de estrutura sintática menos comum, que representam, sobretudo, as traduções anteriores a 1995, cujas composições transmitem (se observadas hoje) a sensação de se tratar de um registro literário mais arcaico. Assim, chamamos de traduções com texto atualizado aquelas que possuem uma linguagem que se aproxima daquela que é comumente utilizada nos dias atuais. Nosso recorte, portanto, visa à leitura das traduções realizada atualmente, pois, como já mencionamos antes, o esforço em analisar a linguagem das traduções de acordo com a época em que foram traduzidas exigiria o cotejo com outros textos publicados no mesmo ano, o que significaria um trabalho muito maior do que se propõe este trabalho, além de fugir do nosso enfoque.

É importante notar, por outro lado, que, embora as traduções que buscaram um aspecto menos formal e com estrutura menos tensa tenham surgido apenas em

1995 – criando o que podemos tratar como uma nova tendência de traduções de *Candide* –, essas duas formas de se traduzir a obra de Voltaire não possuem uma separação temporal tão rigorosamente distinta. É possível observar traduções publicadas depois da década de 90 – como a obra de Nasseti (2002), e mesmo a publicação de Táci, em 1998 (portanto, já após o surgimento das traduções indicadas no segundo grupo) – que ainda mantiveram características próximas às primeiras traduções. Da mesma forma, é difícil falar que a tradução de Galvão, por exemplo, publicada em 1990, seja uma tradução obsoleta, embora apresente as características do primeiro grupo de traduções com texto clássico. Isso nos permite dizer que a opção pela “forma” da tradução – mais formal e elaborada, ou mais coloquial e menos tensa – não foi pautada exclusivamente pela tendência da época. A tradução de Laranjeira é outro exemplo bastante claro: publicada em 2012 (portanto, uma tradução recente) e em meio a traduções com outra perspectiva em relação à forma como traduzir a obra (a de Silva, publicada antes, em [2005?], e a de Titan Jr., publicada depois, em 2013), essa tradução aproxima-se mais daquilo que foi realizado nas primeiras traduções de *Candide*, pois utiliza termos e estrutura sintática pouco usuais e, portanto, de certa forma anacrônicos. Logo, a escolha de Laranjeira em apresentar uma tradução nesses moldes representa uma escolha que contraria o que podemos entender como a tendência de traduções de *Candide* pós-1995.

Entretanto, para além do que essas traduções são ou não são em relação umas às outras ou ao *Candide* original, elas possuem também um significado enquanto obras individuais, significado esse construído quando da leitura da obra pelo leitor que, tendo em vista apenas essa obra, desconhece o que *Candide* representa ou representou em outros contextos. Para esse leitor de *Cândido*, o texto traduzido – uma tradução entre várias, mas a única importante no momento de sua leitura – é responsável por fazê-lo conhecer o Voltaire representado ali, na materialidade dessa tradução específica. E esse Voltaire muda de acordo com a tradução e com a imagem reconhecida e que se busca representar de Voltaire no momento da publicação, como podemos observar nas análises apontadas anteriormente, no capítulo dois deste trabalho.

É possível notar também como as obras de Laranjeira e Titan Jr., publicadas em anos consecutivos, mostram-se preocupadas em cumprir com projetos de tradução bem delineados, objetivos e distintos: a deste, em mostrar-se como uma

tradução menos grave e mais próxima do leitor brasileiro; a daquele, em apresentar um aspecto sisudo e exemplar, além de trazer informações históricas do contexto de criação da obra original. Podemos imaginar que, por se tratarem de traduções recentes, ambos os tradutores já possuíam um panorama das numerosas traduções de Voltaire e buscaram apresentar suas versões do que ainda poderia ser mostrado como novidade em termos de tradução de *Candide*. Da mesma forma, não é possível negar a relação dessas traduções com as anteriores: Titan Jr. aprofunda o que outros tradutores já fizeram – ao optar por uma tradução com linguagem atualizada, ele o faz de maneira mais profunda ao buscar também aproximar as expressões que aparecem na obra à linguagem cotidiana do leitor; a tradução de Laranjeira também aprofunda o que outros já fizeram antes, e além de mostrar uma linguagem extremamente cuidada, essa tradução apresenta o mais abrangente conjunto de notas explicativas sobre diversos elementos abordados no texto, possibilitando um entendimento completo do contexto histórico da época da publicação do original e dos fatos que Voltaire apresenta na obra. Dessa maneira, esses dois tradutores, que lançaram publicações em anos subsequentes, ilustram por excelência as duas tendências de tradução de *Candide* apontadas neste trabalho, e nos permitem observar o quão diferente as traduções de uma mesma obra podem ser entre si. E é justamente ao observar essas diferenças que podemos chegar a algumas conclusões.

De forma geral, podemos entender que existem, a partir das diversas traduções apontadas neste trabalho, dois Voltaires muito distintos: o primeiro mostra-se como um autor bastante culto e formal, cuja obra é um retrato do que de melhor se pode buscar num texto literário. Sendo um autor canônico e uma importante personalidade do século XVIII, sua obra é, por esse motivo (e segundo a leitura de alguns tradutores), a representação bem clara de uma preocupação com a escrita, apresentando um texto que prima pela formalidade da língua e pela sintaxe elaborada, além do uso de paráfrases (em alguns casos) e de uma escrita prolixa. Podemos apresentar como representantes desse tipo de autor o Voltaire da tradução de Silva (1938), assim como o de Laranjeira (2012), e os demais tradutores do grupo de textos que buscam configurar *Cândido* como uma obra exemplar.

Já o segundo Voltaire é autor de um texto "vivo", em que se pode notar facilmente a ironia característica dessa obra que é capaz de divertir, de animar, de envolver, mais do que simplesmente servir de exemplo. Com uma escrita menos

tensa e mais próxima do que se pode observar nos registros escritos atuais, esse autor não apresenta uma obra grave e formal, mas um texto mais objetivo, que diverte e que pode ser lido rapidamente, sendo, em alguns casos, menos prolixo que o primeiro Voltaire. Como representante desse Voltaire menos formal, vemos Oliveira (2014), Titan Jr. (2013) e Bagno (1995), que operaram uma mudança de perspectiva significativa, além de outros já citados anteriormente.

Como é possível perceber, apesar de se tratar sempre do mesmo autor – Voltaire, o filósofo crítico e ácido do século XVIII, bastante irônico em seu texto e transgressor na forma de apresentá-lo –, vemos que o leitor da tradução de Oliveira não encontrará o mesmo Voltaire representado na tradução de Laranjeira. Isso se deve ao fato de que, com a leitura do texto original, diferentes leitores criam diferentes visões do autor. Podemos entender que a leitura realizada por Laranjeira – sendo essa leitura um dos aspectos responsáveis pela representação que ele faz do autor –, não é a mesma leitura realizada por Oliveira, e, portanto, suas representações de Voltaire não poderão jamais ser as mesmas. Como essa representação do autor é transmitida no texto traduzido, o resultado é o que podemos observar neste trabalho: diferentes traduções podem ser lidas como se fossem de diferentes autores, embora se tratem todas de uma única obra de Voltaire. O leitor da tradução, então, criará a sua própria representação do autor através daquilo que aparece no texto traduzido – assim como sua própria representação da obra em si. Dessa forma, tomando como base as características apontadas anteriormente sobre as diferentes traduções de *Candide*, podemos distinguir como algumas traduções diferentes podem ser compreendidas.

Começando pela tradução mais recente, publicada em 2014 e de autoria de Oliveira, observamos que ela se caracteriza justamente como uma obra bastante atual. Nesse *Cândido*, como já mencionamos anteriormente, encontramos a conversão do sistema de pesos e medidas para o utilizado no Brasil, assim como certas formas de expressão comuns na coloquialidade do português brasileiro contemporâneo. De forma geral, essa obra aproxima-se bastante do que encontramos na literatura contemporânea e, portanto, o *Cândido* de Oliveira pode ser considerado como o *Cândido* do século XXI; sua leitura é fácil e divertida, pois a ironia do autor transparece em meio a um texto que flui bastante bem, sem gerar grandes problemas de compreensão de vocabulários ou sintaxe pouco usual. O leitor que lê o Voltaire de Oliveira tem em mãos um Voltaire engraçado (mas ainda

crítico), cujo texto permite uma leitura fácil e rápida, e muito diferente daquela imagem de sobriedade e gravidade que se pode esperar de um filósofo nascido há mais de trezentos anos. Podemos mencionar novamente que, por se tratar de uma obra que se encontra nos cânones literários atuais, a leitura desse Voltaire pode ser uma grata surpresa àquele leitor que espera encontrar, por causa disso, uma sofisticação e uma elaboração literária aos moldes clássicos – como em obras do Barroco e do Arcadismo brasileiros, movimentos literários que tiveram lugar no nosso século XVIII. Portanto, podemos dizer que o *Cândido* de Oliveira é um *Cândido* moderno, onde a ironia da obra salta aos olhos. Também é um *Cândido* bastante brasileiro, pois apresenta traços (como o sistema de medidas ou o uso de expressões corriqueiras) bastante característicos do que se poderia encontrar numa obra literária brasileira ou mesmo no uso corrente de nossa língua.

Contrário a esse Voltaire, podemos apontar o Voltaire de Laranjeira, que em sua tradução (publicada em 2012) pode ser entendido como um autor bastante culto, apresentando formalismos e sintaxe que não são comuns ao uso cotidiano da língua. Sua escrita é caracterizada como um registro literário bastante formal, conferindo à obra um aspecto grave e sisudo. O leitor da tradução de Laranjeira encontra nessa obra um Voltaire transgressor no que diz, mas não na forma como diz. Embora ainda uma obra bastante irônica e, por esse motivo, crítica, esse *Cândido* é também modelo de uma escrita literária bastante preocupada com a forma do texto, transmitindo ao leitor uma sofisticação literária (com o uso de paráfrases, vocabulário e sintaxe menos comuns ao uso cotidiano da língua) que não é encontrada na tradução de Oliveira, por exemplo. Dessa forma, o Voltaire de Laranjeira é um Voltaire formal e preocupado com a forma, e que se aproxima bastante de referências literárias mais antigas – onde a preocupação com a forma era também uma característica marcante. Essa preocupação, podemos mesmo dizer, é o que torna o texto de Laranjeira, de certa forma, poético, pois a forma contribui para criar sensações estéticas (como a sofisticação do texto) que não encontramos em Oliveira, por exemplo, cujo texto é visivelmente menos grave. Se pensarmos ainda na extensa lista de notas que aparece na metade final do livro, podemos entender também que a forte preocupação em contextualizar o leitor sobre fatos apontados por Voltaire, assim como a explicação de diversos elementos comuns à época da publicação do original, mas menos conhecidos atualmente (como o nome de algumas moedas usadas pelos personagens, ou a presença de

algumas obras literárias e científicas citadas na obra, ou o senso comum da época em relação a países como Holanda ou as Américas, por exemplo), torna essa obra mais compreensível – ainda que com uma leitura mais fastidiosa, se observadas todas as notas – que outras traduções, pois embora a maioria apresente algum tipo de nota, esta tradução o faz de maneira bastante extensa e completa.

Próximo às características que encontramos na publicação de Laranjeira, temos a primeira tradução brasileira publicada de *Candide* – a de Silva, datada de 1938. É inegável que ambos os textos possuem características semelhantes – escolhas vocabulares e estrutura sintática menos usuais atualmente, uso de paráfrases para expressar elementos que poderiam ser apresentados de forma mais direta, a opção pela preocupação com a forma, entre outros elementos que criam um Voltaire bastante formal e grave. O autor que pode ser lido na tradução de Silva é um autor prolixo, que trabalha as palavras não para transmitir uma informação de forma prática e rápida, mas que visa uma estética literária. O *Cândido* de Silva, portanto, é uma obra grave e prolixa, e embora não possamos afirmar se o uso vocabular (aparentemente arcaizado, num ponto de vista atual) apresentado nesse texto fosse o usual em registros literários da época (visto que exigiria o cotejo com outras obras da época, o que foge do objetivo deste trabalho, como já mencionado), podemos entender que, numa leitura atual, esse *Cândido* apresenta uma versão anacrônica da obra de Voltaire.

Aproximamos ainda a tradução de Silva com a realizada por Laranjeira para demonstrar que, tendo em vista a distância temporal entre esses dois textos (uma diferença de setenta e quatro anos entre uma publicação e outra), o texto de Laranjeira apresenta características mais semelhantes a antigas traduções de *Candide* do que as encontradas em traduções mais recentes (tais como Bagno [1995] ou Antonio Geraldo Silva [2005?], ou ainda traduções posteriores a ela, como Titan Jr. [2013] e Oliveira [2014]) – o que nos permite falar de um possível aspecto arcaizante presente também no texto de Laranjeira, e o que tornaria o seu *Cândido*, além de formal e preocupado com a forma, também anacrônico.

Bagno, por outro lado, publicou em 1995 um *Cândido* da velocidade – repetindo Ítalo Calvino em *Porque ler os clássicos* (2007). Com sentenças curtas e sintaxe canônica – no sentido de que respeita a ordem mais usual da língua como a conhecemos hoje –, seu *Cândido* apresenta uma leitura bastante ágil. O Voltaire apresentado em Bagno é um autor, de certa forma, lacônico, pois não estende o que

é possível dizer em poucas palavras. Esse é um Voltaire, portanto, moderno – que se afasta do que vemos nas primeiras traduções para, por outro lado, se aproximar do que encontramos na literatura mais atual –, ágil e objetivo, crítico através do uso da ironia, transgressor no que se refere às traduções anteriores (todas próximas do que notamos em Silva), e coerente com a ideia de uma obra menos sisuda. Como primeira tradução a fugir completamente de um estilo de escrita formal e grave, esse Voltaire pode ter surgido, na época em que foi publicado, como uma novidade: um autor canônico, mas cuja obra mostrou-se menos tensa e sem muito daquela caracterização formal que poderia ser esperada no texto, tal como em Silva (1938). Seu texto nos apresenta um *Cândido* de leitura ágil e com ritmo acelerado – portanto, um *Cândido* veloz.

Já o *Cândido* de Titan Jr, publicado em 2013, é também uma obra moderna e bastante atual, mas que apresenta ainda certa preocupação com a forma. Mesmo que o vocabulário e a sintaxe não fujam muito do uso mais comum da língua (atualmente), não podemos negar que o texto, embora não apresente a prolixidade de Laranjeira ou de Silva, também não é apenas agilidade e praticidade como o que notamos em Bagno. Podemos mesmo dizer que, como foi publicado após a tradução de Laranjeira e antes da tradução de Oliveira, ao se encontrar no meio de duas traduções tão diferentes, o *Cândido* de Titan Jr. acaba por apresentar um pouco das características de ambos os textos. Se vemos um texto com expressões comuns à coloquialidade da língua portuguesa brasileira, assim como uma menor formalidade na escrita, também notamos que se trata de uma escrita essencialmente literária, com uma preocupação notável com a estética do texto. O texto deste Voltaire não é tão lacônico e frugal como a tradução de Bagno, mas também não apresenta a prolixidade e a gravidade que notamos em outras, mais clássicas. Podemos dizer, então, que este *Cândido* é a obra de um Voltaire comedido, que escreve para o leitor contemporâneo e que busca mostrar-se literário, mas sem exageros. O leitor tem em mãos um *Cândido* engraçado; a ironia do autor transparece na obra e a crítica, apesar de velada, faz-se clara. Podemos observá-lo, então, como um *Cândido* literário, mas atual, sem o anacronismo que pode ser percebido em outras traduções e, sobretudo, um *Cândido* muito mais próximo do leitor brasileiro.

Titan Jr. e Oliveira levaram muito a sério o objetivo de alcançar o leitor contemporâneo, e o fizeram de forma mais abrangente que os demais. Por se tratarem das duas últimas traduções publicadas – o que nos permite inferir que

ambos os tradutores tenham tido acesso a outras traduções –, Titan Jr. e Oliveira são os que mais se aproximam do leitor brasileiro. Ao optarem por substituir certas expressões por equivalentes utilizados na linguagem contemporânea e informal no Brasil, Titan Jr. e Oliveira, mais do que traduzir, aproximam *Candide* do contexto do próprio leitor. Esses tradutores construíram suas obras de forma que, mantidas as devidas relações com o original, possam ser também consideradas quase como obras genuinamente brasileiras, pois podem ser reconhecidas pelos seus leitores como uma leitura que não causa grandes estranhamentos. É importante relacionar essa ideia com o que foi dito por Berman sobre a questão do Outro – podemos observar que Titan Jr. e Oliveira reconheceram, no processo de tradução, a existência do Outro, do Estrangeiro, daquilo que é estranho ao seu leitor e, exatamente por notar esse estranhamento – que não é da obra em si, mas que surge enquanto resultado da relação do leitor com esses elementos e aspectos da obra que não são familiares a ele –, optaram por estratégias que aproximassem os seus leitores da obra, de forma a reduzir a presença do Outro. Afinal, é preciso reconhecer o que é Estrangeiro para poder negá-lo e apagá-lo.

Embora existam ainda muitas traduções sobre as quais poderíamos falar, de modo geral, podemos perceber como as traduções apresentam um perfil próprio e tornam-se, pelas suas características, obras diferentes entre si: assim, temos o *Cândido* moderno de Oliveira, o Voltaire formal e preocupado com a forma de Laranjeira, a obra grave do autor prolixo de Silva, o Voltaire que prima pela rapidez na escrita de Bagno, o Voltaire comedido, que escreve um texto literário, mas atual, e próximo da cultura brasileira, de Titan Jr., entre outros diferentes tipos de obra e de caracterizações de Voltaire em cada uma das outras dez traduções utilizadas neste trabalho, mesmo que de forma mais ou menos perceptível⁶¹. É importante reiterar que cada construção de Voltaire se deu de acordo com a leitura de cada tradutor desse tão discutido filósofo do século XVIII, construções que se basearam na forma como o filósofo era visto pelo tradutor e pelo contexto de publicação de cada época.

⁶¹ As traduções apontadas nesta seção foram escolhidas justamente por ilustrarem de modo mais claro o quão diferente cada tradução pode ser. Embora as demais traduções sejam igualmente distintas, citamos apenas essas cinco por apresentarem diferenças mais facilmente observáveis.

Uma vez analisadas as traduções de *Candide*, é possível perceber que existem alguns aspectos que são similares a diversas traduções, assim como elementos que são únicos de cada obra. Entretanto, existe também algo que todas as traduções possuem em comum: um vínculo com a obra original. Todas as traduções surgem devido à existência de uma obra primeira, e o tradutor deve a ela muitas das características de seu texto – mesmo que, com a tradução, ele busque negá-las ou ultrapassá-las.

Após reconhecer que esses textos são diferentes uns dos outros, apontar quais seriam essas diferenças é um exercício um pouco mais complicado, pois além da diferença da forma de linguagem utilizada, da escolha de vocabulário, da escolha entre adaptar certos elementos que podem soar estranhos na cultura de chegada ou mantê-los como no original, entre outras diferenças que poderiam ser apontadas no texto traduzido, existem aquelas diferenças sutis, resultado de tudo aquilo que foi mencionado como interferência no trabalho do tradutor e que contribuem para que cada texto seja, de fato, único. Essas diferenças podem ser pequenas, por vezes até imperceptíveis; entretanto, não é preciso conhecer a fundo o trabalho do tradutor para perceber que suas escolhas fazem do seu texto um texto diferente do de outros tradutores.

Observadas todas essas questões, podemos levantar mais uma, a de real interesse para este trabalho: se, ao lermos todas as quinze traduções de *Candide et l'Optimisme*, podemos afirmar que os textos traduzidos, embora publicados em diferentes épocas, são todos profundamente relacionados a uma única obra de Voltaire, o que significaria, então, as diferenças notadas entre diferentes traduções?

Para responder a isso, voltemos ao que disse Antoine Berman em seu texto *A tradução em manifesto* (2002): para esse autor, que explica e defende o que ele chama de visada ética da tradução, o tradutor teria como objetivo fazer do seu trabalho uma abertura ao Outro, e não o seu apagamento. Berman explica que existem sistemas de deformação que trabalham de modo a fazer com que o texto traduzido se pareça não com uma tradução, mas com o texto originalmente escrito. A esse tipo de atividade, Berman denomina, como já vimos anteriormente, de “práticas de tradução etnocêntricas”, pois trabalham de forma a realizar o apagamento do Outro enquanto Estrangeiro. Como muitas vezes esse apagamento não é percebido pelo leitor, é necessário o trabalho de uma analítica da tradução para flagrá-lo no fazer tradutório tradicional. Berman explica que esse tipo de fazer

tradutório, que tem como objetivo fazer o texto traduzido parecer-se com o (ou assumir o lugar do) texto original, tem como princípio uma *ética negativa* da tradução; porém, como já falamos, existe também uma *ética positiva*, que seria aquela que consistiria em criar, e não em esconder, a relação com o Outro, numa tentativa de defesa do fazer tradutório como *abertura* ao Outro, do fazer tradutório em *relação* com esse Outro. Dessa forma, podemos entender que a atividade de tradução seria, então, uma atividade de abertura e, sobretudo, de relação. Conforme palavras do próprio autor, “(...) a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada” (BERMAN, 2002, p. 17).

Se, conforme entendemos a partir de Berman, a tradução é relação ou não é nada, podemos compreender, então, que a tradução é, *essencialmente*, uma atividade de relação. Ela se constrói e é construída pela relação. E se a relação é o aspecto fundamental do processo tradutório, podemos perceber que as diferenças que surgem no processo, nesse caso, também são feitas *a partir* e *pela* relação. Dessa forma, ao recuperarmos a questão levantada anteriormente sobre o que tornaria as traduções, de fato, diferentes umas das outras, podemos responder que isso se deve, então, à relação de cada tradutor com a obra original, assim como à relação do texto traduzido com o leitor e à relação do tradutor com tudo o que o cerca – e cerca também a obra de tradução.

Para buscar entender como surgem essas diferenças (mesmo que pequenas) entre as diversas traduções, iremos assumir que elas surgem num processo que envolve três etapas. A primeira dessas etapas é a leitura do texto fonte.

A leitura não é um processo acrítico que ocorre de igual maneira para todos os leitores. Pelo contrário, ela é um exemplo claro de um processo de relação. A leitura envolve um processo de relação entre autor-leitor, assim como de leitor-autor – ou seja, o autor constrói o seu interlocutor, assim como o leitor, a partir da leitura, constrói o autor, ainda que essas construções possam não corresponder com a realidade, no momento da leitura de fato. Existem também as relações autor-texto, em que o autor deixa traços de sua subjetividade e da exterioridade que o cerca (aspectos culturais, sociais, entre outros) na obra que escreve, assim como o leitor traz para sua leitura os traços de sua subjetividade e da sua exterioridade e transforma o texto numa leitura que é muito própria sua, numa relação leitor-texto. E é a partir de todas essas relações que o tradutor, enquanto leitor da obra original,

constrói a sua leitura e sua interpretação do texto que dará origem à tradução. Dessa forma, podemos entender que o primeiro aspecto fundador das diferenças entre duas ou mais traduções de uma mesma obra é a leitura do texto original, que, por sua vez, tem sua prática fundada num processo relacional entre autor da obra original, texto e tradutor enquanto leitor da obra original. Isso se mostra bastante claro em nossa análise, pois podemos notar que, fundamentalmente, os primeiros tradutores de *Candide* caracterizaram suas traduções com uma linguagem mais formal, com mais recorrências de paráfrases e estrutura de composição que se afasta do uso corriqueiro da língua, correspondendo a uma leitura particular da forma como a obra era caracterizada para esses tradutores; se eles acreditaram que a tradução devesse se apresentar de forma grave e culta, é porque acreditaram que a obra original assim o era – e esse “acreditar” nada mais é que o resultado da leitura realizada pelos tradutores.

A segunda etapa desse processo seria a criação do texto traduzido, momento em que, após a leitura do original, o tradutor deixa de ser leitor e passa a ser o autor de um novo texto. Rosemary Arrojo, pensando numa tradição que considera a fidelidade ao texto original como a maior virtude no trabalho do tradutor, cita Tytler⁶² para apontar os três princípios básicos que definiriam uma boa tradução:

- 1) a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original;
- 2) o estilo da tradução deve ser o mesmo do original; e
- 3) a tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original (ARROJO, 1986, p. 13).

Vista dessa forma, a tradução ideal seria aquela que transmitisse sem qualquer alteração o significado do texto original para outra língua. Porém, como também afirma Arrojo, existem alguns problemas em se considerar a tradução como uma transposição perfeita de significados, pois, assim como ocorre na própria língua de partida, uma palavra tem seu significado delimitado de forma provisória, significado esse atribuído – novamente – por meio de uma leitura. Dessa forma, traduzir está longe de ser aquela transferência perfeita de significados entre línguas distintas. Arrojo conclui, então, que, ao contrário de ser uma atividade que protege os significados originais, a tradução está mais para uma produtora de significados.

⁶² TYTLER, Alexander Fraser. *Essay on the principles of translation*. Londres: T. Cadell and W. Davies, 1797. 2. ed. A primeira edição foi publicada em 1791.

Segundo a autora, na atividade tradutória, é difícil resgatar o universo e os sentidos pensados pelo autor no momento da escrita de um texto, pois ninguém pode recuperar esses sentidos. O que o tradutor faz é mostrar sua visão daquilo que *pode ter sido* a intenção do autor – assim como o leitor o faz, no momento da leitura. “O autor passa a ser, portanto, mais um elemento que utilizamos para construir uma interpretação coerente do texto” (ARROJO, 1986, p. 40). O que acontece, então, é a transformação de um texto em outro. Desse modo, assim como na primeira etapa, o momento de traduzir, o momento do tradutor criar a obra de tradução, estará repleto de processos relacionais: do autor com o texto, do autor com o leitor, do leitor com o texto (como o autor quer que o leitor leia esse texto), do leitor com o autor (como o autor quer que o leitor o veja, ou, se pensarmos num fazer tradutório tradicional, de que forma o autor fará para que o leitor não o veja) e do texto traduzido com o texto fonte – pois a tradução sempre estará em relação com o original. Dessa forma, podemos perceber que essa segunda etapa já é por excelência relacional: o texto novo sempre dirá o texto primeiro, numa eterna relação entre essas duas obras. Aliás, é esse o traço tão característico que define uma tradução: a sua relação com o original, ou seja, o fato de que, apesar de ser uma obra nova e única, o texto traduzido sempre estará em relação com o texto original.

A terceira etapa se trata da leitura de tradução. Segundo Michel Morel (1995), a leitura de tradução é a leitura de algo que já passou por um outro processo de leitura para ser produzido. Isso significa pensar a tradução necessariamente como uma atividade crítica, pois toda leitura é uma construção e, como tal, passa pelo crivo do leitor. O texto traduzido começa, então, a ser visto com certa autonomia em relação ao texto original, tornando-se a tradução, agora, uma prática reconhecida de criação – uma criação ainda atrelada ao texto de partida, é verdade, mas também produtora de novos sentidos. Isso significa assumir o tradutor como sujeito dessa prática, um sujeito que sai do anonimato e da invisibilidade para ser responsável pelo seu texto, um texto que recebe marcas da sua subjetividade e das suas escolhas conscientes. Significa também a ruptura das dicotomias (fiel/infiel, boa/ruim), da visão ainda reinante no senso comum de que a tradução é boa proporcionalmente à sua fidelidade ao texto original, da visão de que os traços que marcam o trabalho do tradutor são falhas que devem a todo custo ser evitadas ou diminuídas, e da visão da supremacia do texto de partida – original, primeiro – sobre a tradução, visto como cópia, um texto secundário e menor, que serviria apenas

para facilitar o acesso ao original daqueles que não possuem domínio da língua estrangeira. Dessa forma, fica muito claro que a leitura de tradução é também, por excelência, um processo puramente relacional, pois ela se constrói a partir do confronto daquilo que o leitor traz consigo com aquilo que o texto apresenta e que, por sua vez, é resultado da relação entre tradutor e texto original.

Com essas ideias em mente, torna-se bastante evidente, então, que apesar de se tratarem da tradução de uma mesma obra, as traduções são todas diferentes umas das outras – seja num nível maior, como as que se separam entre uma visão canônica da obra e uma visão da obra como um texto vivo, seja num nível menor, em que cada obra apresenta detalhes que a torna única, mesmo em se tratando de obras com objetivos semelhantes (como é o caso de Oliveira e Titan Jr., por exemplo, em que ambos buscaram trazer uma obra mais atual e mais próxima ao leitor brasileiro). Essas diferenças surgem como resultado de tudo aquilo que interfere na obra de tradução, e que vai desde a leitura da obra original pelo tradutor até questões de mercado editorial e a leitura do próprio leitor final. As diferenças surgem, portanto, durante todo o processo e em todos os momentos, e são inerentes ao trabalho de tradução – um processo que, por sua vez, é o resultado de uma série de diferentes relações que trabalham conjuntamente de forma a criar aquilo que finalmente podemos ler como o texto traduzido. O significado das diferenças, portanto, é claro: elas são aquilo que surge em meio ao processo de relação. As diferenças simbolizam marcas que são subjetivas e inerentes a cada tradutor, e uma vez que são subjetivas, não podem ser repetidas. Em suma, podemos dizer que se existe a diferença, é porque existiu um processo de relação entre o texto e tudo aquilo que o engloba. E se, por um lado, a evidência dessa diferença não diminui o valor do vínculo da tradução com a obra original, por outro, é imperativo reconhecer a importância dessa diferença para a delimitação da singularidade de cada tradução, assim como as implicações de ordem ética e crítica que delas decorrem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de partirmos para a conclusão deste trabalho, julgamos importante mencionar de que forma se deu a escolha das obras apontadas em nossa análise, uma vez que não trouxemos para o texto o resultado da análise de cada tradução.

A princípio, optou-se por trabalhar com todas as obras de tradução, de modo a apresentar neste texto as características singulares de cada uma delas. Porém, com o andamento da pesquisa e da leitura das obras, foi possível perceber que, embora nenhuma tradução traga exatamente os mesmos aspectos de outra, algumas obras eram bastante semelhantes – uma vez que, como já mencionado, esperava-se encontrar diferenças pequenas entre as traduções, como algumas sutilezas que representassem a singularidade de diferentes tradutores. Dessa forma, no lugar de caracterizar exaustivamente todas as traduções, repetindo o que já poderia ter sido mencionado em outra, decidiu-se por selecionar e mencionar as traduções com os aspectos mais característicos e mais marcantes dentre a totalidade das obras analisadas. Assim, por exemplo, embora mais do que três traduções apresentem um texto com sintaxe na ordem não canônica atualmente e a caracterização do texto como um registro literário bastante culto e formal, trouxemos neste trabalho trechos apenas das traduções de Laranjeira, Coutinho e Silva – Silva, por apresentar de forma marcante o aspecto analisado; Coutinho, por se tratar da tradução que surgiu logo após a primeira, mostrando seguir essa característica instaurada por Silva; e Laranjeira, por ter escolhido adotar esse aspecto em sua obra num momento em que a tendência das traduções contemporâneas a ele seguia por outro caminho. De tal modo, com a escolha dessas duas traduções específicas, abordou-se a característica percebida de forma pertinente e com propósitos definidos, sem cansar o leitor deste trabalho mencionando toda e qualquer tradução em que esse aspecto poderia ser encontrado. A escolha das obras pautou-se, portanto, pela pertinência dos aspectos analisados como elemento caracterizante das obras selecionadas – ou seja, pela pertinência com que se assumem enquanto diferença no interior da obra.

Tendo isso em vista, devemos levar em conta que as diferenças não podem ser consideradas apenas como resultados do contexto de produção de cada tradução; mais do que isso, elas significam o poder de escolha – seja essa

consciente ou inconsciente – de cada tradutor, o poder que ele possui de trabalhar a obra e de mostrá-la conforme acredita ser melhor. Embora vista como algo ruim e algo a ser evitado pela visão tradicionalista da tradução, a *diferença* é o que mais a caracteriza – e vemos isso claramente ao analisarmos um número tão grande de traduções de uma única obra. *Candide*, o original francês, jamais poderá ser repetido em português, porque ele jamais poderá ser repetido mesmo em francês, mesmo que fosse novamente escrito por Voltaire, no dia seguinte ao término da sua obra. Lembro-me aqui do conto de Jorge Luiz Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, apresentado por Arrojo no livro *Oficina de Tradução* (1986): Menard, ao buscar reconstruir alguns capítulos de Dom Quixote exatamente da mesma forma como ele fora escrito por Cervantes, apesar de apresentar um texto exatamente igual ao desse escritor, fracassa em sua tentativa, pois mesmo que vocabularmente idênticos, os textos não eram os mesmos.

Arrojo nos fala sobre essa tentativa frustrada:

Menard tenta recuperar o sentido “original” de Cervantes, mas somente consegue reproduzir suas palavras. O que Menard lê e reproduz como sendo o verdadeiro *Quixote* (e, portanto, de acordo com Menard, imutável e evidente) é interpretado pelo narrador/crítico como algo diferente. Paradoxalmente, ao “repetir” a totalidade do texto de Cervantes, Menard ilustra a impossibilidade da repetição total, exatamente porque as palavras do texto de Cervantes não conseguem delimitar ou petrificar seu significado “original”, independentemente de um contexto ou de uma *interpretação*. Essas mesmas palavras assumem um determinado valor quando o narrador/crítico as relaciona ao contexto de Cervantes, e um valor diferente quando relacionadas ao contexto de Pierre Menard (2003, p. 22).

As traduções de *Candide*, por mais que se tente, nunca recuperarão o sentido original da obra de Voltaire, simplesmente porque esses sentidos não existem mais; eles não foram congelados nas páginas da obra em francês para que pudessem ser transpostos para o português, seja na década de 30, seja em 2014. Da mesma forma, a tradução mais recente de Voltaire, mesmo que inspirada em alguma tradução anterior, jamais alcançará exatamente o mesmo sentido que essa outra tradução alcançou, anos atrás, quando foi publicada. Se existem diversas traduções de *Candide*, cada uma dessas traduções apresenta um significado único, algo que lhes é intrínseco e que as torna diferentes de tudo o que já foi feito até então e do que ainda se poderá fazer no futuro, e que nunca poderá ser repetido, simplesmente porque nunca poderá ser recuperado exatamente da mesma forma como quando a tradução fora escrita. Sobre isso, Arrojo também nos fala que:

[...] ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do “original”; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas *lido e interpretado*, e nunca totalmente decifrado e controlado (1986, p. 22).

Dessa forma, podemos considerar a diferença como o que mais caracteriza o trabalho de tradução: aquilo que o tradutor apresenta ao seu leitor nada mais é que sua leitura e sua interpretação do texto original – talvez uma leitura e uma interpretação mais cuidadosas que às de um leitor comum, uma vez que contam com uma maior pesquisa sobre a obra e sobre o autor –, texto esse que, por sua vez, será lido e interpretado pelo leitor. O tradutor, então, partindo do filtro próprio de sua leitura, constrói um novo texto, que será o resultado de suas impressões do texto original – e é a esse resultado que o leitor da tradução tem acesso. Ao assumirmos a posição do tradutor como sujeito do seu trabalho, um sujeito que influencia na tradução – seja pelas suas escolhas conscientes, seja pelo seu inconsciente, seja mesmo pela intenção de tentar não interferir no texto –, assumimos também a tradução como uma prática crítica. A partir do momento que o tradutor assume o papel de sujeito produtor de significados, ele estuda criticamente a obra num momento anterior à tradução, e todas as suas decisões passam por uma reflexão crítica sobre o texto a ser traduzido – este funciona como um norte para o tradutor, a partir do qual ele cria estratégias para a tradução, estratégias essas que são pensadas, pesadas, aceitas, descartadas ou modificadas, mas que representam sempre um pensar crítico sobre o texto. Se existe um momento em que a diferença se instala quando da leitura da obra original pelo tradutor até a escrita da tradução, acontece o mesmo quando da leitura dessa tradução por outra pessoa – pois, inevitavelmente, o leitor não apresenta exatamente os mesmos conhecimentos do tradutor, o que o impossibilita de alcançar exatamente a mesma visão da obra de tradução que o tradutor tentara apresentar. E se isso acontece num intervalo curto de tempo – imaginemos, uma tradução que foi lida por alguém no mesmo ano em que fora lançada, e cujo texto foi escrito também no mesmo ano –, o que podemos dizer quando relacionamos uma tradução publicada em 1938 com outra, publicada em 2014?

Como buscamos demonstrar com as análises apontadas neste trabalho, cada uma das traduções de *Candide* apresenta aspectos que as tornam diferentes umas

das outras, aspectos que foram buscados pelos tradutores de forma a demonstrar sua visão da obra original – visão construída e planejada através da leitura desse texto primeiro. E embora haja semelhanças no que cada tradutor buscou – como demonstrado quando dividimos, neste trabalho, todo o corpus das traduções em apenas dois grupos: as traduções consideradas como obra exemplar, e as traduções vivas –, mesmo a totalidade dessas semelhanças não nos permite dizer que uma tradução é igual à outra, pois além das semelhanças, existem também as diferenças. E são essas diferenças que tornam cada tradução única e com uma identidade própria, proporcionando ao leitor de cada um desses *Cândido* uma experiência singular de leitura – a leitura de um texto que pode ser considerado culto, a leitura de um *Cândido* que se aproxima da linguagem brasileira contemporânea, a leitura de uma quase enciclopédia sobre a obra, a leitura da primeira experiência de se traduzir *Candide*, entre outras possibilidades que não se reduzem apenas ao número de traduções existentes, mas que se expandem com as leituras de cada leitor.

Ler a tradução de *Candide* não é ler propriamente *Candide*, de Voltaire, mas, sim, *Cândido ou o otimismo*, por Titan Jr., ou ainda *Cândido ou o Otimista*, por Galeão Coutinho, cada um com suas singularidades e suas possíveis interpretações e modos de leitura. Da mesma forma, a leitura da tradução de Titan Jr. ou de Coutinho nunca deixará de ser a leitura de *Candide*, de Voltaire, pois a tradução nunca deixará de estar relacionada a essa obra, ao texto original. Ainda que resultado de uma leitura do tradutor, a tradução é uma leitura *da obra* em si, e essa relação, intrínseca, não pode ser cortada. Embora não sejam a mesma obra, elas estão constantemente em diálogo, pois a tradução não existiria sem a obra original. E embora a diferença entre a tradução e o original, assim como entre as traduções, não possa ser ignorada, elas estarão, sempre, cada uma dessas obras, em relação.

Ao analisarmos todas as traduções de *Candide ou l'Optimisme* para o português do Brasil – traduções feitas em épocas e contextos muito diversos, e entre um intervalo expressivo de tempo, que se inicia desde a primeira metade do século XX, em 1938, e se estende até a segunda década do século XXI, em 2014, o que fecha quase um século inteiro de distância entre a primeira e a última tradução – buscamos salientar que é possível que uma única obra dê origem a um número expressivo de outras obras traduzidas e diferentes entre si. Porém, poderíamos utilizar como exemplo apenas duas traduções, mesmo entre as mais recentes:

observemos, por exemplo, uma primeira tradução, lançada em 2012 e feita por Mário Laranjeira, e uma segunda, lançada em 2013, trabalho de Samuel Titan Jr. – obras que já relacionamos anteriormente. Ambas as traduções possuem como referencial o mesmo texto fonte, porém, e mesmo num intervalo curto de tempo (com diferença de publicação de apenas um ano), pode-se facilmente notar o quão diferentes essas obras são uma da outra – a primeira, bastante formal e prolixa, que representa o Voltaire de uma obra exemplar; a segunda, mais moderna e com linguagem mais atual, demonstrando um Voltaire de texto vivo e mais entretenedor. Como já vimos, a diferença entre esses dois textos surge devido à relação de cada tradutor com a obra original, da sua visão de como os seus *Cândidos* deveriam ser trazidos para o público brasileiro, assim como suas relações pessoais com o *Candide* de Voltaire.

Perceber essas diferenças e buscar entender o que significam faz parte de uma leitura crítica das traduções, uma leitura que vai muito além do flagrar erros e atos de “infidelidade” com a obra original. Da mesma forma, para que a tradução possa ser uma atividade de ordem crítica, ela não pode estar atrelada à ideia de certo ou errado, mas deve ser concebida como uma prática de relação. É através da construção de uma relação que a tradução pode lançar questões sobre as diferenças e semelhanças da obra original e da obra traduzida, sobre as diferentes línguas, as diferentes culturas e ideologias presentes nessa relação. E é ao estabelecer essa relação com o Outro, ao colocar em jogo essas diferenças, que a tradução passa a dialogar com diferentes instâncias integrantes da prática tradutória. Maurício Mendonça Cardozo, em seu artigo *O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária* (2009) nos explica que a diferença passa então a ser entendida não como um problema para a tradução, mas como um importante elemento para se estabelecer diálogos e relações com o Outro, com o novo, com o distante, de forma a “levar em consideração um leque de relações que é constitutivo do objeto enquanto tal e que nem sempre é devidamente considerado pela crítica” (CARDOZO, 2009, p. 112). Ao assumir essa relação com o diferente, assume-se a participação de diversas instâncias que são intrínsecas à prática tradutória compreendida enquanto relação. O diferente, portanto, não é obstáculo, mas é inerente a esse fazer relacional de que se constitui a tradução.

Ao assumirmos a tradução como um fazer relacional, uma prática que, ao invés de apagar e se distanciar das diferenças entre línguas, povos, culturas e

ideologias, busca aproximá-las de maneira dialógica, teremos então uma prática aberta ao diálogo entre diversas instâncias, que se constrói a partir da sua relação com o Outro, da mesma forma que passa a construí-lo. A prática da tradução como relação permite uma reflexão crítica sobre o processo, contribuindo para a reflexão sobre seus caminhos e significados. A diferença na tradução, então, significa isso: significa reconhecer o Outro, dar espaço e abertura ao Outro, ao invés de tentar apagá-lo. As diferenças significam aquilo que o texto traduzido possui de próprio, de único, traços que marcam a sua originalidade e sua unicidade em relação à obra original e em relação a todas as outras traduções. Significam também a relação do texto traduzido com o original, pois as diferenças são fundadas pelas novas leituras e novas interpretações feitas por diferentes pessoas e em diferentes momentos daquilo que faz o Outro ser o Outro; ou seja, a diferença, que só é percebida pela relação. É a partir da diferença que podemos reconhecer o Outro enquanto alguém que não é igual nós, e não podemos deixar de notá-lo mesmo naquelas traduções ditas etnocêntricas – segundo Berman (2002), aquelas que buscam apagar o Outro e tornar a leitura do texto traduzido como se fosse a leitura do texto original –, pois diferentes traduções realizam o apagamento desse Outro de diferentes maneiras, visto que também compreendem esse Outro de maneiras diferentes; um elemento que representa o Outro para um tradutor pode não representá-lo para um segundo, que opta por manter esse elemento e apagar outros. É o que vemos com a leitura de diversas traduções de uma mesma obra de Voltaire: vemos que existem diferenças, e essas diferenças evidenciam a singularidade da relação de cada obra traduzida com o Outro – seu original. As relações fundam as diferenças e as diferenças evidenciam as relações, pois são construídas pela relação. Portanto, é isso o que significam as diferenças entre as diversas traduções para o português do Brasil de *Candide*: o flagrante da relação.

REFERÊNCIAS

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

_____. (org.). **O signo desconstruído**: Implicações para a tradução, a leitura e o ensino. 2 ed. Campinas: Pontes Editores, 2003.

BERMAN, Antoine. A tradução em Manifesto. In: **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Mauri Furlan. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BOTTMANN, Denise. **Mais pietro nassetti**. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2009/03/mais-pietro-nassetti.html>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

_____. Uma vinheta. In: **Traduzires**, v. 1, n. 2. Brasília: Universidade de Brasília, 2012, p. 31-36. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/8048>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. In: **Tradução e Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores**, n. 18. São Paulo: UNIBERO, 2009, p. 101-117.

_____. Tradução como prática e crítica de uma razão relacional. In: **Cadernos de Tradução**, nº especial. Florianópolis: jul./dez. 2014, p. 235-250. Disponível em: <<https://goo.gl/kTwd9M>>. Acesso em: 2 jun. 2015.

_____. Tradução como transformação: liminaridade, incondicionalidade e a crítica da relação tradutória. In: **Revista Letras**, n. 85. Curitiba: Editora UFPR, jan./jun. 2012, p. 181-201. Disponível em: <<http://goo.gl/nFkJJH>>. Acesso em: 2 jun. 2015.

CAMPI, Riccardo. Introdução. In: VOLTAIRE. **Cândido**. Tradução de Annie P. Marie Cambé. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1996.

CARVALHO, Vinícius M. R. de. Pietro Nasseti e a originalidade na tradução. In: **Revista A!**, junho de 2014. Disponível em: <<http://revista-a.org/2014/06/04/pietro-nasseti-e-a-originalidade-da-traducao/>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

FACHIN, L. **Polifonia, carnavalização e paródia em “Candide” de Voltaire**. Revista de Letras, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 113-125, 1995.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise**. 278f. Tese (Doutorado em Linguística). UNICAMP, Campinas, 1999.

GAILLARD, P. **Candide Voltaire**. Paris: Hatier, 1972. (Collection Profil d'une Œuvre, n. 34).

LÉONI, Sylviani. In : VOLTAIRE. **Candide ou L'Optimisme**. Paris: Le Livre de Poche, 1999.

MOREL, Michel. Éloge de la traduction comme acte de lecture. In: **Palimpsestes – Hors série**, Paris, 2006. p. 25-36.

_____. Lecture, traduction, axiologie. In: **Palimpsestes**, Paris, n. 9, 1995. p. 13-24.

MULLER, A. C. P. A utopia parodiada em Voltaire. In: **Revista Eletrônica de Estudos Literários**. Vitória, s. 2, a. 6, n. 7, 2010. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgl/reel/ed07/pdf/ArtigoAndreaCorreaParaisoMuller.pdf>>. Acesso em: 20 de jul. 2012.

NANCY, Jean-Luc. **Love and community: a round-table discussion with Jean-Luc Nancy, Avital Ronell and Wolfgang Schirmacher**. 2001. Disponível em: <<http://googl/uBU58i>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

ROMANELLI, Sérgio. **De poeta a poeta: A única tradução possível? O caso Dickinson/Virgillito. Uma análise descritiva**. 154f. Dissertação. (Mestrado em Letras e Linguística). UFBA, Salvador, 2003.

SISCAR, Marcos. Jacques Derrida, o intraduzível. In: **Alfa – Revista de Linguística**. v. 44. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2000. p. 59-69.

SSÓ, Ernani. **Mario Quintana**. Disponível em: < <http://goo.gl/ZVSpDd>>. Acesso em: 24 maio 2015.

VOLTAIRE. **Candide ou l'Optimisme**. Paris: Le Livre de Poche, 1999.

TRADUÇÕES DE *CANDIDE OU L'OPTIMISME*

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimista**. Tradução de Jorge Silva. São Paulo: Athena Editora, 1938.

_____. **Cândido ou o otimismo – Os ouvidos do conde de Chesterfield**. Tradução de Galeão Coutinho. São Paulo: Livraria Martins, 1943. (Coleção Excelsior).

_____. **Cândido ou o Optimismo**. In: **Contos e Novelas**. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1951.

_____. **Cândido ou o Otimismo**. In: **Seleções**. Tradução de J. Brito Broca. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1958. (Clássicos Jackson, v. 22).

_____. **Cândido ou o Otimismo**. In: **Romances e Contos**. Tradução de Lívio Teixeira. São Paulo: Divisão Européia do Livro, 1959.

_____. **Cândido**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Cândido ou o otimismo**. Tradução de Marcos Araújo Bagno. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

_____. **Cândido**. Tradução de Annie P. Marie Cambé. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1996.

_____. **Cândido ou o Otimismo**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1998. (Coleção L&PM Pocket, v. 92).

_____. **Cândido ou o otimismo**. Tradução de Miécio Táci. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1998. (Biblioteca Folha – Clássicos da Literatura Universal).

_____. **Cândido ou o otimismo**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Cândido ou o Otimismo – O Ingênuo**. Tradução de Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Editora Escala, [2005?]. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, v. 17).

_____. **Cândido, ou o Otimismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. **Cândido ou o Otimismo**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção Fábula).

_____. **Cândido ou o Otimismo**. Tradução de Regina Célia de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2014.