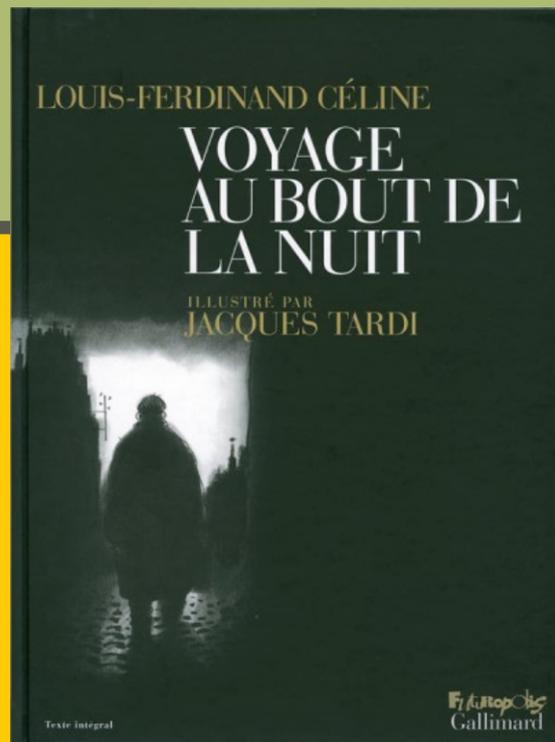
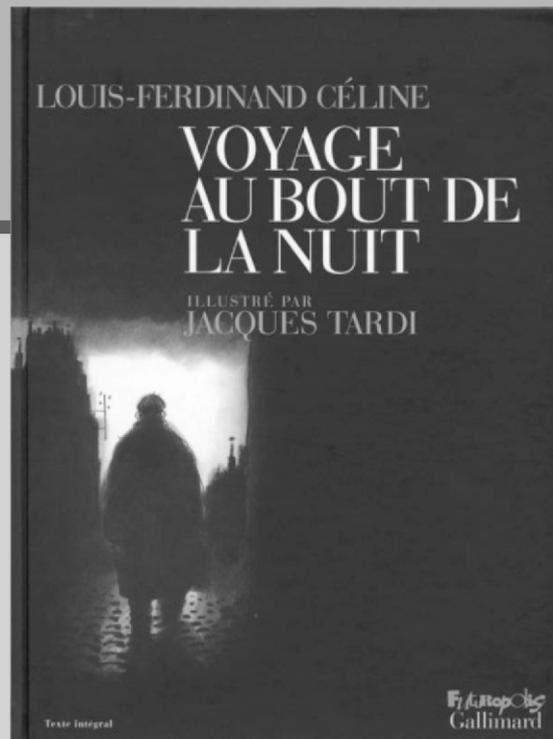

RUDY KOHWER



Uma análise
da tradução de
elementos socioculturais na obra
Viagem ao fim da noite

RUDY KOHWER



Uma análise
da tradução de
elementos socioculturais na obra
Viagem ao fim da noite



Compartilhando conhecimento

Editor Chefe

Dr Washington Moreira Cavalcanti

Autores

Rudy Kohwer

Conselho Editorial

Dr. Lais Brito Cangussu

Dr. Rômulo Maziero

Msc Jorge dos Santos Mariano

Dr Jean Canestri

Msc Daniela Aparecida de Faria

Dr Paulo Henrique Nogueira da Fonseca

Msc Edgard Gonçalves da Costa

Projeto Gráfico e Diagramação

Departamento de arte Synapse Editora

Editoria de Arte

Maria Aparecida Fernandes

Revisão

Os Autores

2023 by Synapse Editora

Copyright © Synapse Editora

Copyright do Texto © 2023 Os autores

Copyright da Edição © 2023 Synapse Editora

Direitos para esta edição cedidos à

Synapse Editora pelos autores.

Todo o texto bem como seus elementos, metodologia, dados apurados e a correção são de inteira responsabilidade dos autores. Estes textos não representam de forma alusiva ou efetiva a posição oficial da Synapse Editora.

A Synapse Editora não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

Os livros editados pela Synapse Editora, por serem de acesso livre, *Open Access*, é autorizado o download da obra, bem como o seu compartilhamento, respeitando que sejam referenciados os créditos autorais. Não é permitido que a obra seja alterada de nenhuma forma ou usada para fins comerciais.

O Conselho Editorial e pareceristas convidados analisaram previamente todos os manuscritos que foram submetidos à avaliação pelos autores, tendo sido aprovados para a publicação.



Compartilhando conhecimento

2023

K79e Kohwer, Rudy

Uma análise da tradução de elementos socioculturais
na obra *Viagem ao fim da noite*.

Auteur: Rudy Kohwer

Belo Horizonte, MG: Synapse Editora, 2023, 101 p.

Format: PDF

Mode d'accès: World Wide Web

Comprend une bibliographie

ISBN: 978-65-88890-33-2

DOI: doi.org/10.36599/editpa-uatesc

1. Tradução, 2. Obras literárias, 3. Elementos socioculturais,
4. Estudos Descritivos da Tradução (EDT) , 6. Análise literária.

I. Uma análise da tradução de elementos socioculturais
na obra *Viagem ao fim da noite*

II. Rudy Kohwer

CDD: 001 - 001.4

CDU: 001 - 001.18

81-81.23

SYNAPSE EDITORA

Belo Horizonte – Minas Gerais

CNPJ: 40.688.274/0001-30

Tel: + 55 31 98264-1586

www.editorasynapse.org

editorasynapse@gmail.com



Compartilhando conhecimento

2023

APRESENTAÇÃO

Este trabalho apresenta uma análise de aspectos socioculturais na tradução de uma obra literária do francês para o português. Para tanto, elegeu-se como objeto o romance *Voyage au bout de la nuit*, publicado em 1932 na França por Louis-Ferdinand Céline, e sua versão em português do Brasil, *Viagem ao fim da noite*, traduzida por Rosa Freire d'Aguiar. As análises estão submetidas, principalmente, aos Estudos Descritivos da Tradução (EDT). Para a investigação, foram destacadas amostras do texto de partida em francês e observadas as escolhas realizadas pela tradutora no texto de chegada em português do Brasil, analisando-se os elementos socioculturais dos dados, tomando como base os conceitos de tradução “direta” e “indireta ou oblíqua”, conforme desenvolvidos na década de 1950 por Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet, embora esses referidos conceitos tenham sido elaborados para a língua de partida inglesa.

Estes autores sustentam que a atividade de tradução exige do tradutor uma atenção mais estética do que informativa e, portanto, requer continuamente transformações e reformulações, mesmo nos casos em que ocorre o fenômeno da auto tradução, ou quando o próprio autor de uma obra faz sua tradução para outra língua. Espera-se que os resultados deste trabalho contribuam para atingir a uma dupla finalidade: a) colaborar com a área dos Estudos Descritivos da Tradução, ampliando seu escopo teórico-metodológico, de modo particular em relação ao autor e à obra aqui propostos; b) auxiliar na divulgação deste importante e polêmico escritor francês que foi Céline, cuja criação literária é, ainda, pouco estudada no Brasil.

RUDY KOHWER



Compartilhando conhecimento
2023

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I	
O ESTILO CELINIANO NA TRADIÇÃO ARTÍSTICA	10
1.1 A linguagem do cotidiano na tradição teatral da Idade Média	12
1.2 A ambivalência em <i>Voyage au bout de la nuit</i>	13
1.3 O romance <i>Voyage au bout de la nuit</i> é inovador	17
1.4 A personagem principal no romance	19
1.5 A tradição teórica entre literatura e tradução	21
1.6 Infidelidade das Belas Letras e literariedade: duas concepções ciceroniana	23
CAPÍTULO II	
FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PROCEDIMENTOS DE TRADUÇÃO	28
2.1 Prescrever, descrever e proscrever as análises dos procedimentos de tradução	31
2.2 Algumas teorias contemporâneas da tradução	33
2.3 Fundamentos metodológicos da tradução	41
2.3.1 Traduções diretas: empréstimo e decalque	42
2.3.2 Traduções indiretas: adaptação para a equivalência, transposição e modulação	50
CAPÍTULO III	
ABORDAGENS ANALÍTICAS	55
3.1 Tradução literal	56
3.2 Empréstimo	58
3.3 Decalque de estrutura e de expressão	61
3.4 Equivalência	69
3.5 Adaptação	72
3.6 Transposição	75
CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	84
ANEXOS	89
SOBRE O AUTOR	99

INTRODUÇÃO



om o progresso da ciência e logo que o concebe a epistemologia bachelardiana se opondo ao senso comum de concepção positivista e aos sistemas pré-estabelecidos, é permitido questionar a evolução das teorias da tradução literária e de suas ciências, de sorte que seja admissível produzir reflexões e propostas quanto ao conhecimento literário ou científico. Por exemplo e com base nos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), admitem-se que as pesquisas sejam desenvolvidas ao vincular a descrição dos procedimentos literários com a da tradução, e com base nos aspectos, respectivamente, estilístico-linguísticos do texto literário e dos procedimentos de tradução elaborados por

Vinay e Darbelnet (1977). De fato, o objeto das análises é literário e duplo, o romance francês *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline e publicado em 1932 pela primeira vez, permitiu estabelecer um *corpus* comparado com a tradução *Viagem ao fim da noite* em português do Brasil e realizada por Rosa Freire d'Aguiar. A tradução foi publicada em 2004 pela Companhia das Letras e reatualizada em 2009 pela mesma editora.

O interesse desse objeto visa certos aspectos estilísticos e linguísticos sobressaindo do seu léxico e da sua sintaxe, a qual apresenta marcas da tradição teatral, em primeiro lugar, romanesca e situada no terceiro período da Idade Média ou no século XII e durante o qual nasce o teatro religioso de caráter popular; segundo, clássica e situada no século XVII. É um período que coincide na França “com o amadurecimento do movimento renascentista” (MORETTO, 2006, p. 1), chamado também de corrente artística da Renascença. O absolutismo se forma na segunda metade deste século, exemplificado na grandeza do castelo de Versalhes e na corte do rei Louis XIV e representado no palco do teatro da *Comédie française*. Os atores imitam os clássicos greco-latinos ou os autores da Antiguidade e da Renascença. Por fim, além da

tradição teatral, observamos, em terceiro lugar, marcas em relação à sintaxe na obra de Céline e na de chegada. A maneira diferente de escrever de Céline tem por base na linguagem do quotidiano caracterizada pela fala popular. Essa linguagem se encontra na obra que apresentamos por meio de sua economia¹, a qual distila os acontecimentos e a ação até um ápice (cf. versão francesa e portuguesa do Brasil em anexo A) identificado por sua situação enunciativa representativa do fim da viagem, do teatro clássico e por sua abundância em recursos de escrita: o ponto de vista do narrador é interno², a narração foca as percepções sobre a personagem principal Ferdinand Bardamu.

O leitor vive os eventos e a ação em torno do referido protagonista e ao mesmo tempo que ele. Em suma, o “eu” implica a introspecção e o itinerário é gradado em função das três viagens: 1) a África colonial. Segundo os Huiles, Bardamu tem uma mente imaginária, por conseguinte, eles lhe aconselham a se refazer em outro lugar. No barco da *Compagnie des Corsaires Réunion*, foi na cidade de Bombola Fort Gono, colônia da Bombola-Bragamance na África, que ele chega. Acabara por agonizar da febre amarela, adormece e acorda no barco *Infanta Combitta* navegando em direção a 2) NovaYork, ilha de Manhattan. A linda enfermeira americana que Bardamu encontrou quando convalescente num hospital de Paris, antes da primeira viagem, voltara para Nova-York. Por conseguinte, Bardamu a revê, mas, eles terminaram para se separar definitivamente. Ele encontra Molly antes de voltar para 3) França. Terminará seus estudos de medicina, terá como clientes dois membros da família Henrouille. Parecendo doida, a mãe Henrouille é transferida para uma comunidade religiosa da cidade de Toulouse, onde ela trabalhará no porão da igreja *Sainte-Éponime*, do abade Protista. Ela tem a função de guia turística, e o ápice do romance diz respeito a uma situação enunciativa em que a mãe Henrouille atua.

Segundo Donley (2000, p. 4), que menciona Céline³ numa conversa com John Marks, primeiro tradutor em inglês do romance *Voyage au bout de la nuit*, os “textos de Céline – dos poemas em prosa 'antes a letra' – são tão difíceis a entregar em tradução”.⁴ Em suma, o presente trabalho traz uma reflexão sobre algumas amostras da *pequena música* de Céline, a qual se difunde por meio de sonoridades, metáforas, comparações, expressões idiomáticas, etc. A pesquisa foi motivada por uma afirmação de Santos (2007, p. 22), para quem, com base nos trabalhos de Vinay e Darbelnet, o procedimento de *tradução por transposição* é “uma das melhores metodologias para a formação do tradutor de inglês”. Nosso desejo, portanto, foi verificar até que ponto se confirma esta assertiva de Santos quando consideramos como língua de partida o Francês e, como língua de chegada, o português do Brasil.

¹ - É o resumo dos eventos que conduzem para um ápice, ou seja, a articulação dos capítulos.

² - Quando o ponto de vista da narração é interno, o narrador se funda totalmente na narrativa de sua personagem, em outros termos, o narrador não diga mais do que sabe a personagem. Neste sentido, é com facilidade que o leitor pode se identificar à personagem, e pelo motivo de o efeito produzido ser subjetivo, por conseguinte, reunir uma gama mais ampla de leitores. São as percepções da personagem que são relevantes e não as do autor.³ *Lettre à J. Marks (1933)*, (coll. Mazet) in *Tout Céline 2*, p. 106. ⁴ No original: “textes de Céline – des poèmes en prose 'avant la lettre' – sont si difficiles à rendre en traduction”.

[Tradução nossa]

³ - No original: “champ de signification et non [un] système de signes”.

O objetivo geral das análises, no capítulo 3, é examinar os procedimentos de tradução direta e indireta, em suma, uma experimentação entre a língua de partida francesa e a de chegada portuguesa do Brasil. Trazemos alguns exemplos para trabalhar o procedimento de tradução oblíqua por transposição, observando sua frequência durante a tradução do romance em português do Brasil. É por esse motivo que elegemos o romance traduzido *Viagem ao fim da noite*. Isto posto, após uma apresentação do autor e seu romance, os quais ilustram marcas da tradição romanesca e clássica discutidas neste trabalho, no segundo capítulo apresentamos o desenvolvimento dos procedimentos de tradução e com base na descrição, prescrição e proscrição, conforme realizado na investigação. Por fim, as discussões realizadas no capítulo 1 e 2 sustentam as análises mostradas no terceiro capítulo a respeito da *música* celiniana, considerada aqui como sendo um “Campo de significantes e não [um] sistema de signos”. (BARTHES apud DONLEY, 2000, p. 27, Tradução nossa), em outros termos, uma multidão de sentidos para uma mesma palavra.

CAPÍTULO I

O ESTILO CELINIANO NA TRADIÇÃO ARTÍSTICA



onsidera-se o período da tradição literária antes e depois o século XII quando “Até o fim do século XI, nossa literatura é pobre [...]. A partir do século XI, uma abundante produção épica floresce durante três séculos ou até o século XV. Assim, nossa literatura, como as da antiguidade grega e latina, começa pela *epopeia*” (LAGARDE; MICHARD, 1965, p. 1, Tradução nossa)⁴. De acordo com a obra *Littérature du Moyen Age*, a epopeia é o modelo que conduz ao gênero romance para os autores e professores André Lagarde e Laurent Michard (1965). Após o século XII, ela se lê em voz baixa:

A origem das grandes epopeias gregas, persianas e hindus, encontrar-se-ia um florescimento de curtos poemas anteriores, cantos primitivos criados espontaneamente pela alma popular na emoção das vitórias ou das derrotas [...]. Mais tarde, o papel do poeta épico foi reunir, organizar esses fragmentos épicos espontâneos e fundi-los em grandes obras coerentes. (LAGARDE; MICHARD, 1965, p. 3-4, Tradução nossa)⁵

⁴ - No original: “jusqu'à la fin du XIe siècle, notre littérature est pauvre [...]. A partir du XIe siècle au contraire, une abondante production épique s'épanouit pendant trois siècles. Ainsi, notre littérature, comme celles de l'antiquité grecque et latine, commence par l'épopée”..

⁵ - No original: “A l'origine de toutes les grandes épopées grecques, hindoues, persanes, se trouverait une floraison de courts poèmes antérieurs, chants primitifs créés spontanément par l'âme populaire dans l'émotion des victoires ou des défaites [...]. Plus tard, le rôle du poète épique a été de rassembler, d'organiser ces fragments épiques spontanés et de les fondre en grandes oeuvres cohérentes”

A partir da canção de Roland⁶, melhor dizendo, antes de ter sofrido as transformações que a tornou *romance*, situam-se as características da tradição romanesca presentes na narrativa do romance *Voyage au bout de la nuit* redigida na primeira metade do século XX. Isso porque Céline redige com base na linguagem do cotidiano, como já era nas cantigas lidas em voz alta: “Esses poemas, sobretudo *destinados à leitura* a partir do século XIII, [eram recitados] de castelo a castelo, sobre as praças, no recinto da feira”. (LAGARDE; MICHARD, 1965, p. 2, Tradução nossa)⁷. As marcas daquela linguagem na narrativa do romance a posicionam, a partir da tradição romanesca ou das cantigas medievais, na linguagem do cotidiano. Martins (2012, p. 69) define essas marcas como sendo as explorações de sonoridades que, “mais o vocabulário raro, exemplificam os extremos a que chegaram os poetas simbolistas na sua busca de musicalidade”. O teatro medieval era improvisado nas praças públicas onde as representações podiam durar vários dias e suas coreografias eram organizadas segundo as “mansions”. Conforme Moretto (2006, p. 2), suas disposições eram a seguinte: “À direita, por convenção, estava sempre situado o paraíso, e à esquerda, o inferno”.

Os atores representavam essa disposição para o meio social que assistia aos palcos. O humor das cantigas era ao mesmo tempo alegre e desagradável, feito para os aristocratas e burgueses por um lado e, por outro, para o povo baixo e os mendigos. As rimas, as assonâncias e aliterações das palavras soavam pela linguagem coloquial ou popular, a qual alternava entre vida e morte que o cômico prático, explosivo e doloroso representava tão bem, e com tal rapidez que ambos os aspectos ambivalentes podiam alternar num mesmo verso, assim, alterando ou mistificando o público, *dare-dare* ou como do *tac au tac* de acordo com os termos de Céline quanto a sua *pequena música* expediente. Rabelais já parecia se inspirar nesse efeito cômico quando usa o sufixo “gruel” em “Pantagruel”, significando “alterar” em árabe e conforme os autores Lagarde e Michard (1970, p. 71). A sociedade era alterada e o espírito das letras rabelaisianas o mostrava pelo cômico grotesco. Em *Voyage au bout de la nuit*, tanto em francês quanto em português, Céline explora pela morte a imagem do grotesco alegre e desagradável. Sua narração e o enunciado de sua personagem guiam turística senhora Henrouille antes dessa narração, mostram o cômico grotesco quando chama a atenção do público em visita no porão das múmias: “Vejam, senhores e senhoras, que deste aqui só sobra um olho... sequinho... e a língua que também ficou dura como couro! ” Ela puxava” (cf. anexo A para o trecho, anexos D e, respectivamente, para as aliterações e assonâncias).

⁶ - No original: “Des remanieurs vont jusqu'à reprendre les vieilles Chansons, en amplifiant certains passages, en les 'enrichissants' sans vergogne de développements rhétoriques de leur cru. Ainsi, la mort de la Belle Aude, qui dans la Chanson de Roland occupe 33 vers, est développée en 800 vers par un remanieur du XIIIe siècle. Au XVe siècle, nos épopées, de plus en plus délayées et destinées uniquement à la lecture, sont mises en prose et constituent des ROMANS” (LAGARDE ; MICHARD, 1965, p. 2).

⁷ - No original: “Ces poèmes, surtout destinés à la lecture à partir du XIIIe siècle, [étaient récités] de château en château, sur les places, sur les champs de foire”.

1.1 A linguagem do cotidiano na tradição teatral da Idade Média

A *Canção de Roland* completa as epopeias nas Canções de Gestos (*Chansons de Gestes*). São cantigas trovadorescas que contam as ações profanas e religiosas medievais. Essas cantigas medievais foram escritas após a transição do latim vulgar para o galo-romano e refletem vários fenômenos orais provocando uma comunicação veloz, em suma, um aspecto da linguagem do cotidiano. Os autores Marcotulio et al. (2018, p. 19) confirmam que essas marcas ou esses fenômenos orais na obra de Céline já existiam nas cantigas medievais do século XII:

[...] a documentação poética oferece dados valiosos para o estudo do léxico, da morfologia e da fonética e fonologia, sendo estas últimas facilitadas pela estrutura formal dos poemas, cujas rimas podem revelar informações importantes sobre encontros vocálicos, timbre vocálico, vogais e ditongos nasais e orais.

A escrita dos textos medievais ilustra marcas da linguagem do cotidiano ou prático. E o enunciado (cf. anexo A) na obra de Céline exibe marcas idênticas. Jakobson (1973, p. 41 apud TODOROV, 2015, p. 28) distingue essa linguagem, primeiro, daquela da poética e, segundo, a relaciona com a linguagem da poética. Quando o autor define o termo *literaridade* decorrente da linguagem de comunicação presente no texto poético, Jakobson assinala que as sonoridades são vinculadas às significações e termina ao definir o que é a linguagem do cotidiano: “a associação mecânica por contiguidade entre o som e o sentido ocorre tanto mais rapidamente quanto mais for habitual. Daí o caráter conservador da linguagem cotidiana”. O som e o sentido da palavra no texto poético, assim, decorrem das interações entre indivíduos de contextos sociais diferentes.

Em contato diariamente e pelo motivo que as interações são mecânicas, os indivíduos produzem arbitrariedades entre significantes e significados do signo linguístico, em suma, um escritor as reproduz no seu manuscrito, pois é também indivíduo da sociedade. Esse eixo de estudo é mais contemporâneo que medieval, contudo, essa orientação quanto à linguagem do cotidiano traz à definição do que era a linguagem do cotidiano nas epopeias medievais. A contiguidade resulta da evolução da língua, ou melhor, da função autotélica, a qual considera que o signo linguístico é motivado na linguagem poética, e até a função heterotélica, a qual considera as relações arbitrarias entre o significante e o significado. Com esta perspectiva evolutiva, a linguagem poética apresenta, então, marcas da linguagem de comunicação que evoluirá, de acordo com Jakobson (1973), até se confundir com a motivação do signo linguístico.

Em suma, esta abordagem contemporânea é a prova de que na epopeia ou no antigo poema épico a linguagem do poder social (o conjunto dos indivíduos de uma sociedade), ou as múltiplas vozes características de uma sociedade, se manifestavam na forma do texto

poético. E Döblin (1963, p. 131 apud TODOROV, 2015, p. 57) apoia essa afirmação ao assinalar que o conhecedor sabe que nos textos literários “existe um grande número de níveis de linguagem, dentro dos quais tudo deve mover-se”. Todorov (2015) introduz a citação do autor ao mencionar que essa pluralidade de linguagens é o resultado, entre outros, do grau de educação, da preferência para o arcaísmo ou para o vulgar, da situação geográfica e social, em suma, um complemento que define com mais clareza a linguagem do cotidiano. Por fim, quando Marcotulio et al. (2018, p. 13) mencionam que a filologia deve “abordar os seus fenômenos evolutivos a partir das relações estabelecidas entre a língua em si e a comunidade que a utiliza”, a definição do termo “linguagem de comunicação” surge como a principal preocupação dessa disciplina. Assim, entende-se que a linguagem de Céline, na sua obra *Voyage au bout de la nuit*, decorre da tradição romanesca.

1.2 A ambivalência em *Voyage au bout de la nuit*

O período medieval era rico em peças profanas no palco do teatro, especialmente “cômicas” (MORETTO, 2006, p. 2). A grande liberdade no verbal e no gestual provocava o efeito cômico. Em suma, o conceito “cômico de situação” se inspira dessa liberdade e até do teatro clássico francês do século XVI. Era considerado teatro patético aquele no qual se exprimia o sofrimento de uma personagem que reclamava seu destino para Deus. As palavras e o gestual adotados forjaram um dos dois lados opostos da ambivalência em *Voyage au bout de la nuit*. Para entender o tipo de vocabulário empregado, convém desenvolver como se cristaliza uma expressão.

Desde suas origens, as palavras são classificadas pelo homem, iniciando pela letra, o motivo do alfabeto. Em primeiro lugar, é pelo sentido primeiro ou próprio da palavra que interessa o lexicógrafo, o qual, em segundo lugar, desenvolve a verbete pelo(s) sentido(s) secundário(s) ou figurado(s) das entradas. No entanto, têm acepções figuradas que desaparecem ou aparecem, outras que se cristalizam ou que evoluem. É por esses motivos que atualizar os dicionários é atividade relevante. Esses efeitos que sofrem as acepções figuradas, produzem-se diacronicamente (com exceção da cristalização), a saber, o poder social é responsável pela aparição de um novo sentido que, seja se conserva empregando-o nos hábitos de fala, assim, cristaliza-se sincronicamente, o que lhe permite sua classificação em dicionário, ou seja, o homem faz desaparecer inconscientemente, pelo motivo de ser pouco empregado nas interações sociais do cotidiano.

A partir dos sentidos cristalizados, a palavra permite ao escritor produzir uma certa estilística. Definida com cuidado na obra *Introdução à Estilística*, Martins (2012) usa os termos estilística do “som”, da “palavra”, da “frase” e do “enunciado” quando funda seus capítulos primários. Para a autora (2012, p. 104), as palavras “têm significação extralinguística ou externa, visto que remete a algo que está fora da língua e que faz parte do mundo físico, psíquico e social”. A dizer a verdade, é o mundo de Céline, quanto a sua *pequena música* conforme veremos adiante, que Donley (2000, p. 44, Tradução nossa) define como uma outra imagem a respeito do

deslumbrante do não-sentido das palavras do mundo celiniano: “Eu envio todo o meu mundo no metrô!”⁸. Esse mundo é a história do escritor que ele transpõe ao ritmo do metrô. As palavras exprimem expressões e sentimentos, assim e respectivamente, sensibilidade e emoções na vida interior do leitor, em suma, o mundo fora da língua. Conforme diz Céline: “nós trabalhamos agora pela sensibilidade e não mais pela análise, em suma 'do dentro'. Nossas palavras vão até aos instintos”. (CÉLINE, 1933 apud DONLEY, 2000, p. 45, Tradução nossa)⁹, durante a homenagem para Zola. Uma situação enunciativa (cf. anexo A) no romance reflete elementos do cômico de situação, por um lado, e, por outro, o segundo lado da ambivalência em *Voyage au bout de la nuit*. É um cômico de caráter considerado após as concepções da vida e da morte na época medieval, as quais eram centradas em Deus. Moretto (2006, p. 3) informa que o centro do mundo é o homem na Renascença, pois,

[...] a concepção renascentista de vida, ao contrário, sem negar a existência de Deus, revaloriza a arte greco-latina que fizera do homem a medida de todas as coisas. Desta forma, é o homem, e não mais Deus, o centro do universo, a medida e a finalidade de todas as formas de pensamento e de arte. É este o ponto de partida do moderno individualismo.

Essa concepção do “moderno individualismo” é o ponto de partida que faz o renovo do teatro clássico francês da segunda metade do século XVII, em suma, um teatro clássico não mais chamado de patético, mas de trágico. As peças de Molière na Comédia francesa (*Comédie française*) desenvolvem esse cômico de caráter. O registro trágico provoca um tipo de emoção ou de sentimento a partir de uma personagem desvalorizada por uma ação ou uma cadeia de eventos. Analisa-se o seguinte enunciado da página 411 na tradução, a fim de ilustrar como se caracterizam ambos os lados da ambivalência:

Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava. Trabalhava por dois, na verdade, com as múmias. Incrementava a visita dos turistas com um pequeno discurso sobre seus mortos de pergaminho. “Eles não são nada repugnantes, senhores e senhoras, já que foram preservados na cal, como estão vendo, e há mais de cinco séculos... Nossa coleção é única no mundo... A carne é claro que desapareceu... Só sobrou pele, mas é curtida... Estão nus, mas não são indecentes... Os senhores vão reparar que uma criancinha foi enterrada ao mesmo tempo que a mãe... Também está muito bem conservada, a criancinha... E aquele grandalhão ali, com sua camisa e a renda que ainda está ali atrás... Tem todos os seus dentes... Reparem...” Também lhes dava uns tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor. “Vejam, senhores e

8- No original: “j'embarque tout mon monde dans le métro !”.

9 - No original: “nous travaillons à présent par la sensibilité et non plus par l'analyse, en somme 'du dedans'. Nos mots vont jusqu'aux instincts”.

senhoras, que deste aqui só sobra um olho... sequinho... e a língua... que também ficou dura como couro! ” Ela puxava. “Ele está de língua de fora mas não tem nada de repugnante... Podem dar o que desejarem na saída, senhoras e senhores, mas em geral dão dois francos por pessoa e a metade por cada criança... Podem encostar neles antes de ir embora... Para verem bem... Mas não puxem com muita força, não... É o que recomendo... São tão frágeis...”. A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um otário... Mais uma vez... Sou um azarado mesmo!... E no entanto é um troço bom à beça, o porão dela, da coroa!... E ela enche os bolsos, aquela safada, posso afirmar. – Mas você não botou dinheiro no negócio! – eu objeta – va para acalmá-lo e verse ele compreenderia... – E tem casa e comida!... E cuidam de você!...

O enunciado se dirige para os turistas em visita ao porão sob a igreja Sainte-Éponime. A guia turística senhora Henrouille inicia o percurso anunciando que seus mortos de pergaminho “não são nada repugnantes” (l.9, p. 411), pois, foram preservados na cal. Mesmo assim conservados, os mortos podem expressar um sentimento fúnebre e horripilante para certos indivíduos. Essa imagem se intensifica quando se sabe que o lugar é macabro, obscuro e profundo: “nas profundezas...” (l.6; p. 411). Contudo, o enunciado – “não são nada repugnantes” – produz uma contradição, pois, repentinamente, a morte nada tem de fúnebre, ela se torna saborosa e atraente, enquanto que ela nada tem, normalmente, de sedutora nem de apetitosa. A protagonista produz um cômico verbal, isto é, um lado da ambivalência estabelecido por palavras do registro patético, as quais defendem os mortos da guia turística enunciando, entre outros, “estão nus, mas não são indecentes” (l.13; p. 411). Desta maneira, desfazem-se o efeito chocante e a falta de pudor que provoca a observação da nudez.

O conteúdo enunciativo da página 411 ilustra três enunciados separados por duas incisas. Estas exibem um cômico de gesto que Céline (apud DONLEY, 2000, p. 41, Tradução nossa) define como sendo *sua pequena música* ou seu estilo “prático, *expeditivo* certos [e] emotivo, interior...”¹⁰, pois, ambas as narrações, – “Também, lhes dava umas tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor” (l.18-19; p. 411) e “Ela puxava” (l.22; p. 411) – fazem sobressair um cômico grotesco, em suma, prático a estabelecer por meio dos elementos imediatos que são os mortos sofrendo de uma tapinha de maneira a provocar *a pequena música* do autor, essa sendo semelhante ao barulho de um tambor.

A construção sintática dos três enunciados produz *a pequena música* celiniana. As reticências (signo de pontuação) separando cada frase produzem uma parada de fala que objetiva

10 - No original: “pratique, expéditif certes [et] émotif, intérieur...”.

separar elementos de natureza emocional, porém, um efeito produzido por meio de uma tonalidade didática, a saber, o discurso da protagonista é formador e instrutivo na medida em que seu papel é de guia turística. O vocativo “senhores, senhoras” (l.23-24; p. 411) e a forma imperativa “vejam” (l.20; p. 411) justificam esse ato de linguagem típico da derivação alusiva que consiste em chamar a atenção. De acordo com Émile Benveniste (1966-1974, p. 84 apud RIEGEL; PELLAT; RIOUL, 2016, p. 986, Tradução nossa), o ato de linguagem injuntivo, interrogativo e assertivo correspondem a “três comportamentos fundamentais do homem”¹¹. Os exemplos mostram certa afetividade e emoção por meio das palavras escolhidas, pois, a senhora Henrouille gosta de seus mortos e se vê como uma mãe para eles.

No fim do enunciado da página 411, exibe-se um cômico caracterizado pelo registro trágico e quando Robinson se obstina a respeito da sua situação atual que era melhor antes de sua vinda no porão. A personagem reclama de seu pagamento quanto a seu serviço: “Fui passado para trás – concluía – passado para trás que nem um otário...” (l.5-6; p. 412). E, a atitude de Robinson é marcada pelo modo de proferir as palavras, as quais podem “denunciar estados de espírito ou traços da sua personalidade” (MARTINS, 2012, p. 45). Essa maneira, o autor a construiu empregando um recurso de escrita, a assonância vocálica /a/, a qual se caracteriza pela repetição da letra “á”, marcada em negrito nas palavras “trás”, “trás” e “otário” na referida frase. O resultado desse aspecto estilístico sonoro intensifica a insistência da insatisfação e do desespero de Robinson, pelo motivo que o acento fônico bem como a assonância possuem uma força expressiva:

Fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética. Além de permitir a oposição de duas palavras – função distintiva – a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração, intensidade. Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagrado e ainda sugerir ideias, impressões (MARTINS, 2012, p. 45).

No enunciado e considerando o sistema fonético da língua francesa, cinco aliterações (cf. anexo D) e seis assonâncias (cf. anexo E) estão presentes. Além dos efeitos estilísticos que produz essa atitude no trecho “Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um otário...” (l.5-6; p. 412), observa-se que essa atitude se define com palavras e enunciações mostrando que o homem sempre reclama de tudo e que é egocêntrico. Céline usa o vocabulário da raiva, um fenômeno verbal da tradição teatral do século XV, o *flyting*. Injuriar seu interlocutor demonstrava tanto uma habilidade lexical como um meio para chamar a atenção:

¹¹ - No original: “trois comportements fondamentaux de l’homme”.

“Ramponneau, [...], sabia chamar a atenção da aristocracia aos 'Porcherons' cobrando-a de insultos”. (DONLEY, 2000, p. 121, Tradução nossa)¹² E Céline chama a atenção de seu leitor com palavras da raiva proferidas sobre as atrocidades da guerra, ou seja, contra a aristocracia da direita republicana.

O teatro patético e trágico francês são os modelos de Céline. Seu romance é uma viagem que vai até o fim de suas raivas, como o drama na arte teatral. No entanto, as palavras de raiva são condenadas pela igreja, a qual denuncia essa prática que implica mentiras, traições, trapaças, linguagem coloquial e do calão. Em suma, a Igreja Católica vê esse método como uma expressão verbal sem educação, marginal e vulgar. O romance *Voyage au bout de la nuit* se situa entre ambas as Guerras Mundiais, neste sentido, esses recursos linguísticos do teatro clássico, o qual se nutriu de um período rico em contradições políticas, é o de Céline nutrido de raiva contra as ideologias da direita republicana que governava sob a presidência de Raymond Poincaré. Há uma passagem significativa que Céline mostra: é uma oposição quanto ao partido político do presidente, quando Ferdinand Bardamu diz para o seu interlocutor Arthur Ganate: “você está coberto de razão, sou um anarquista mesmo! E a melhor prova é que escrevi uma espécie de oração vingativa e social pela qual vai me dar já já os parabéns: AS ASAS DE OUROS! É o título!...”. Esse exemplo é um trecho que demonstra certa oposição ao presidente.

1.3 O romance *Voyage au bout de la nuit* é inovador

A frequência das distorções em nível da construção sintática da forma do romance *Voyage au bout de la nuit* permite mencionar que a obra sofreu várias reescritas. Por conseguinte, na sua *pequena música*, o autor sofisticou a sintaxe e em relação ao uso dos recursos de escrita¹⁵. O resultado faz aparecer uma mecânica veloz e até agressiva devido à fluidez do ritmo bem como à pontuação muito organizada. Céline (apud DONLEY, 2000, p. 120, Tradução nossa) o confirma quando sua sintaxe é da “dentele qui proquo..., [que ele define pelo termo “tac au tac” significando] uma troca recíproca, de uma situação em que podemos responder de imediato 'do tac (tic) au tac’”¹³. No conteúdo da obra, as linguagens cotidianas e constitucionalizadas são encaixadas sem respeitar certas regras de combinações das palavras, sintagmas e grupos gramaticais. E as numerosas reescritas modificaram os

¹² - No original: “Ramponneau, [...], savait attirer l'aristocratie aux 'Porcherons' en la couvrant d'insultes”. ¹⁵ Neste texto, são considerados os recursos de escrita os procedimentos que auxiliam o escritor na sua construção da narrativa. Esses recursos são, entre outros, as sonoridades, a sintaxe, o léxico, as imagens.

¹³ - No original: “dentelles qui proquos..., [qu'il définit par le terme “tac au tac” signifiant] un échange réciproque, d'une situation où l'on peut riposter du 'tac (tic) au tac’”.

aspectos fônicos, semânticos e lexicais, a fim de produzir certa expressão emotiva. Com esses aspectos e em certos casos, é possível dizer que a escolha da palavra foi mais relevante que as modificações sintáticas, embora fundem um tudo. Ambas as variedades da língua francesa sobressaindo do conteúdo no romance decorrem da oposição do grau de educação linguística entre as classes sociais superiores e inferiores. A palavra “*débrouillait*”, na frase “*elle se débrouillait la mère Henrouille*” (l.7; p. 390 na obra original): 1) não produz a mesma força expressiva que a palavra “*réussissait*” da norma constitucionalizada; 2) produz a aliteração “*ll*” marcada em negrito na referida frase; e 3) produz um certo sentido provocado por sua combinação com o sentido das palavras do micro contexto verbal.

No entanto, neste caso, a frase é canônica na medida em que respeita a ordem convencional dos grupos na frase: Sujeito + Verbo + Complemento. Na primeira metade do século XX, o romance é sobretudo inovador pelos numerosos casos de distorções sintáticas que aparecem em nível das frases, as quais são compostas por grupos gramaticais encaixados de maneira a produzir o ritmo e a expressividade que o autor procura. Sua intenção é estabelecer sua *pequena música* ou seu estilo e Donley (2000, p. 3, Tradução nossa) o define quando cita:

“Uma obra que poderíamos dizer de musical, cujos temas vivem, se sucedem, se desenvolvem, [é uma] sinfonia literária [que fez do autor] sua reputação de estilística pensativo”¹⁴. A função sintática representa as relações que os sintagmas (grupos) têm entre eles e quanto à sintaxe da frase. As funções estabelecem a ordem sintagmáticas e são, entre outras, posições, verbo, complemento (objeto direto e objeto indireto), sujeito e epítetos. As distorções sobre a sintaxe das frases no romance, não modificaram a ordem paradigmática da língua ou a classe das palavras, o qual conservou sua função. Na frase “*Pour se nourrir à l'économie en Amérique, on peut aller s'acheter un petit pain chaud avec une saucisse dedans, c'est commode, ça se vend au coin des petites rues, pas cher du tout*” (l.1-2-3, p. 203 na obra original e l. 1-2-3, p. 219 na obra traduzida)¹⁵, o complemento de maneira “*pas cher du tout*”, marcado em negrito na referida frase, é encaixado no final da frase ou posposto à última vírgula ou ao sintagma nominal “*au coin des petites rues,*”. E a frase seguiria a ordem canônica se esse complemento estivesse encaixado entre o verbo “*vend*” e o complemento “*au coin des petites rues*”, pois, formaria o sintagma verbal “*se vend pas cher du tout*”. Porém, a classe gramatical da palavra “*cher*”, marcada em negrito no complemento “*pas cher du tout*”, ficaria idêntica. Isso porque, em ambos os casos (no final da frase ou posposto ao verbo “*vend*”), essa palavra “*cher*” conserva sua exceção, isto é, sua classe gramatical “*advérbio*”. Fala-se de exceção, pois, frequentemente sua classe gramatical é adjetivo, neste sentido, sempre anteposto por um substantivo.

¹⁴ - No original: “*une oeuvre que l'on pourrait dire musicale, dont les thèmes vivent, se succèdent, se développent, [c'est une] symphonie littéraire [qui a fait de l'auteur] sa réputation de styliste réfléchi*”.

¹⁵ - A tradução do trecho original: “*PARA SE ALIMENTAR fazendo economia, na América, pode-se ir comprar um pãozinho quente com uma salsicha dentro, é prático, isso se vende na esquina das ruelas, bem baratinho*”.

A gramática francesa possibilita as distorções sintáticas sem que se diga que a frase é agramatical. Neste sentido, certos sintagmas são autônomos na medida em que uma classe gramatical aberta, por exemplo um advérbio, pode se encaixar tanto em cabeça de frase como no final ou anteposto ao verbo. Observamos que a classe gramatical “advérbio” fica idêntica tanto após o verbo como no final da frase e, em ambos os casos, a classe gramatical “advérbio” fica idêntica. No entanto, o sintagma “pas cher du tout” mudou, pois é “sintagma adverbial” na frase do romance e “sintagma verbal” quando é anteposto ao verbo “vend”. Isso porque todas as classes gramaticais não podem ter todas as funções, pois, a palavra “vend” é verbo e núcleo, e não pode ser adjetivo a fim de compor um sintagma nominal, cujo substantivo seria o núcleo.

1.4 A personagem principal no romance

Louis-Ferdinand Destouches, com o apelido de Céline, dedica seu romance para a americana Elizabeth Graig¹⁶. Na época de Céline, Graig trabalha na cidade de Genebra, na escola de dança e de música do professor Jaques-Delcroze. O autor estabelece um dinamismo rítmico que Donley (2000, p. 59, Tradução nossa) define da seguinte forma:

Devemos trazer para a superfície as alternâncias mais profundas e de maior alcance que existem na obra de Céline, de contradição e de liberdade, tensão e resolução, expansão e atenuação. Estas formas – que fazem aparecer uma oscilação rítmica fundamental, como no caso do ameba – têm o que nós nos riscaremos a apresentar no papel central no universo imaginário de Céline. Tal é a forma artística 'significante' que o interesse.²⁰

A liberdade é representada pelos Estados-Unidos, pois salvaram a França dos horrores e do sangue despejado durante um período de contradição memorial, a primeira Guerra

16 - É quando foi para Genebra trabalhar na seção higiene da Sociedade das Nações, que Céline encontrou Elizabeth Graig a quem dedicou sua obra *Voyage au bout de la nuit*. Elizabeth Graig foi importante para Céline na medida que ela o inspirou a respeito da sua pequena música, a qual construí o ritmo falado da língua na sua obra. 20 No original: “Nous devons amener à la surface les alternances plus profondes et de plus grande portée qui existent dans l'oeuvre de Céline, de contradiction et de relâchement, tension et résolution, expansion et atténuation. Ces formes – qui font apparaître une oscillation rythmique fondamentale, comme dans le cas de l'amibe – jouent ce que nous nous risquerons à présenter comme le rôle central dans l'univers imaginaire de Céline. Telle est la forme artistique 'signifiante' qui l'intéresse”.

Mundial. Definida pelas palavras de Céline, o autor faz soar as palavras da guerra com suas sonoridades. No meio desse conflito internacional, inicia-se *in media res* o incipit¹⁷ da narrativa no romance. Essa maneira para o leitor entrar na história do romance, a conversa entre as personagens Ferdinand Bardamu e Arthur Ganate justifica-se, pois já tinha começado. Na obra traduzida, as três primeiras frases (l.1-2; p. 14) da narrativa – “Foi assim que isso começou. Eu nunca tinha dito nada. Foi Arthur Ganate que me fez falar” – mostram a técnica do *incipit in media res*, a qual denota a presença de um acontecimento ou uma conversa polêmica. E o assunto vai até a seguinte frase (l.1; p. 15): “E aí, partiu para me esculhambar”.

Entre ambos os trechos mencionados anteriormente, o assunto diz respeito a uma mídia da sociedade francesa, o diário *Le Temps*. A conversa se caracteriza por meio de um discurso judiciário ao contexto lexical contraditório, já que a raça francesa é acusada pelas personagens, enquanto que eles são franceses. A “raça” é uma palavra contraditória até do calão, quando certas conotações desta são empregadas na finalidade de criar conflitos de ordem racial. Mas, é contra a filosofia liberal que o autor usa essa palavra. Esse partido sustenta ideologias da direita republicana. É para ela que se destinou o referido diário publicado em Paris do 25 de abril de 1861 até o 29 de novembro de 1942. Eis um trecho (l.22 a 28, p. 14) do romance traduzido com as palavras “raça” e “Le temps”: “Depois, o papo voltou para o presidente Poincaré que ia inaugurar, justamente naquela manhã, uma exposição de cachorrinhos; e depois, conversa vai conversa vem, para o *Le Temps*, onde isso estava escrito. “Esse aí é um jornal do barulho, o *Le temps!*”, Arthur mexe comigo. “Igual a ele para defender a raça francesa não tem outro! – Bem que ela precisa, a raça francesa, já que não existe!, respondi na bucha, para mostrar que eu sabia das coisas”. A personagem repete mais uma vez o título “Le temps”, a fim de provocar a reação de seu interlocutor contra as ideologias em torno desse diário, em suma, o que é a raça francesa vista pela direita republicana. O trecho em português do Brasil mostra que a palavra “Le temps” não é traduzida, ficou em francês. Embora um título de jornal não se traduza, essa conservação é parecida com a maneira que processa a tradução por empréstimo.

A personagem principal está em constante movimento. O nome “Bardamu” é o decalque de duas palavras de etimologia distinta, no entanto, no campo léxico-semântico da guerra. Todos os soldados e Bardamu têm um equipamento de

¹⁷ - A palavra *incipit* tem origem do étimo latino *incipio*, o qual significa começar/iniciar. Neste sentido, são as primeiras palavras de um romance e permitem ao leitor entrar na história da narrativa. Porém, quando se usa a técnica ou o procedimento *in media res*, não é de forma tradicional ou romanescos que o leitor entra na história, ou melhor, pela definição dos lugares e da época (o quadro espaço-temporal), das personagens, do clima, entre outros, em suma, de forma lenta. Ao invés, o *incipit in media res*, também chamado dinâmico, joga o leitor numa história já iniciada e sem explicações anteriores sobre as personagens, os lugares, ou seja, os critérios fundando o *incipit* estática e progressivo. Ao geral, no *incipit in media res*, inclui-se um acontecimento importante, o qual é a brecha para entrar no enredo.

sobrevivência, o prefixo “Barda” significa “equipamento do soldado em campanha”. E esse prefixo se aglutina ao sufixo “mu”, proveniente do prefixo “mu” da palavra “muer”, o qual significa “changer” (“mudar” em português do Brasil) de acordo com o *Dictionnaire étymologique & historique du français* (DUBOIS; MITTERAND; DAUZAT, 2007, p. 531). O dicionário faz referência à Canção de Roland (1080) no termo de “muer”, o qual teria um vínculo com o étimo latino “moue ” significando “mouvoir”, “bouger” (“mover” em português do Brasil), mais especificamente, com seu derivado “m t uus”, relativo ao movimento segundo o *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 416). Por analogia à “la forma artística” (DONLEY, 2000, p. 59, Tradução nossa)²³ de Céline, esse movimento representa o gesto entre as palavras do cômico e do horror ou da liberdade e da contradição/tensão, em suma, palavras a partir das quais a oscilação rítmica é produzida.

Embora o leitor saiba que as personagens Arthur Ganate e Ferdinand Bardamu são colegas de medicina – “Arthur, um estudante de medicina, ele também, um colega” (1.2-3; p. 14 na tradução) –, nada se sabe quanto às descrições físicas das personagens e às descrições dos lugares (cf. anexos B e C). No entanto, a respeito dos lugares no romance, o ápice que ilustra o discurso da locutora madame Henrouille descreve de maneira realista o porão das múmias. Os aspectos estilísticos e linguísticos do enunciado da protagonista (da linha 7 da página 390 à linha 23 da página 391 da versão original) afirma esse realismo, o qual se estabelece por meio dos elementos imediatos ou dos mortos mumificados, dos interlocutores ou dos turistas receptores da situação enunciativa da locutora guia turística. Há, nesse enunciado e na obra, níveis de língua, metáforas, comparações e expressões idiomáticas (cf. anexo F) que permitem tomar conta do grau de realidade, a fim de entender que esse lugar é obscuro, macabro e profundo sob a terra, como que a reproduzir a imagem de nossa viagem ao fim da vida. Sucintamente, a comparação com a tradução (da linha 6 na página 411 à linha 14 na página 412) mede a conservação desse grau de realismo estilístico e linguístico por meio do exame dos recursos de escrita, entre outros, as sonoridades e as expressões idiomáticas.

1.5 A tradição teórica entre literatura e tradução

O uso de palavras em torno do cômico e do horror no romance produz semelhanças com a linguagem dos atores em representação no teatro do período clássico francês do século XVI. Esse período não chegou a seu amadurecimento quanto à corrente artística da Renascença, ainda impregnada de um período rico em contradição em nível, entre outros, das reformas, das guerras de religião com origem na Idade Média. A literatura do século XV conta a vida

¹⁸ - A composição morfológica por aglutinação junta duas palavras com perda ou acréscimo de um ou mais elementos formadores dessas palavras. ²³ - No original: “Forme artistique”.

das personagens evoluindo numa sociedade que acabou de terminar com a mistura dos povos estrangeiros do período da Idade Média. No decorrer do século XVI, embora a reação de François I^{er} (1515) seja contra as ideias da Idade Média a fim de proteger o humanismo, a linguagem das personagens nos romances, entre outros, Gargantua e Pantagruel na obra de Rabelais *La vie très horrifiante du grand Gragantu, père de Pantagruel* (1534), o animismo d'Agrippa d'Aubigné no seu poema épico *Les Tragiques* (1616), é ainda bárbara e grotesca, de acordo com Lagarde e Michard (1970). Durante o século XVI, oito guerras marcaram a literatura francesa. Embora Montaigne procure medir o horror e o fanatismo, novos gêneros aparecem, entre outros, panfletos com linguagem da violência.

Antes da reedição em 1541 da referida obra de Rabelais, embora sua arte se torne rapidamente culta a partir do *Tiers Livre* (1546), haviam palavras de articulação barbara, “sarbonagres”, entre outras, a ilustra. O cômico de Rabelais é “herdada da Idade Média, a gauloiserie é empurrada ao ponto de grosseria, os jogos de palavras, trocadilhos e sagacidades, a caricatura grotesca” (LAGARDE; MICHARD, 1970, p. 39, Tradução nossa)¹⁹. Até 1593, guerras civis e de religião subsistem. D'Aubigné, poeta protestante, publica seu poema *L'épopée de la foi*, cheio de invectivas e de insultos contra os católicos. O poema *Les Tragiques* condena os homens, aparecem cenas de ressurreição, de inferno, de sofrimento, de torturas. Certas palavras empregadas por Céline, no romance *Voyage au bout de la nuit*, estabelecem uma linguagem grotesca, neste sentido, que apresentam efeitos da cultura cômica popular da tradição romanesca da Idade Média e do Renascimento. Bakhtin (1993, p. 3) assinala que a linguagem eclesiástica é a da “cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”. Nesse sentido, Céline se afasta da linguagem institucionalizada pelo regime feudal e pela religião, e se aproxima de Rabelais quando ambos os autores usam palavras da linguagem grotesca e do nível de língua coloquial.

Céline desenvolve a degradação do corpo humano a partir da máscara, ou melhor, entre um cômico ao mesmo tempo alegre e positivo, e obscuro e negativo. O autor usa de referência aos órgãos do corpo humano para chamar a atenção de seu público e provocar imagens grotescas a partir dos mortos: “Também, lhes dava umas tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor” (l.18-19; p. 411). É uma cena que apresenta um caráter cômico e alegre semelhante às improvisações populares nas praças públicas durante a Idade Média. A respeito desse caráter comum, Bakhtin (1993, p. 82) assinala que “nas praças públicas, durante as festas, [...], ouvia-se então uma outra verdade que se exprimia de forma cômica, através de brincadeiras, obscenidades, grosserias [...]. Todos os terrores, todas as mentiras se dissipavam, diante do triunfo do princípio material e corporal”. Mas as ideologias que defende a igreja se afastam de tal caráter, ela o vê como algo de negativo e obscuro. A igreja consagra seu tempo ao exercício do intelecto e reflete sobre a linguagem, enquanto que fora dela a linguagem é espontânea. A orientação do grotesco no século XVII será governada por tempos mais alegres e relações de poder absolutas.

¹⁹ - No original: “hérité du Moyen Age, la gauloiserie poussée jusqu'à la grossièreté, les jeux de mots, calembours et traits d'esprits, la caricature grotesque”.

O tema da morte era explorado para que o público gostasse, como no referido ápice do romance *Voyage au bout de la nuit*, para que os turistas gostassem, a mãe Henrouille, guardiã dessa armadilha para turistas “os fazia trabalhar os mortos, como num circo”, usando até mesmo a barriga deles como tambor, como para sublinhar a mistura ambivalente entre a fascinação e o medo, o cômico e o horror, que os cadáveres inspiram ao público”. (DONLEY, 2000, p. 170, Tradução nossa)²⁰.

1.6 Infidelidade das Belas Letras e literariedade: duas concepções ciceroniana

O teatro clássico do século de Louis XIV recusa a linguagem do horror, das guerras civis e religiosas passadas. A arte dramática procura representar a monarquia, da expressão *Belas-Letras*. O *trivium*, três das setes artes liberais da Grécia antiga, compõe-se da arte da gramática, da dialética e da retórica, e vem reforçar o estabelecimento do francês moderno do século XVII. Assim, a língua francesa se afastará pouco a pouco do idioma grego e latino e gozará do mesmo prestígio que ambas essas últimas. Uma nova geração de escritores intelectuais, de autores instruídos e de teóricos talentosos, vai desenvolver a língua francesa, assim, as categorias estéticas e literárias vão ser classificadas a partir de uma gramática moderna. Essa instruirá os mecanismos da língua: a dialética ligada ao pensamento e à análise, a retórica ligada à arte de comunicar a dialética, ou seja, ao pensamento pelos conhecimentos gramaticais. Assim, a aquisição das competências escritas e orais se baseava em torno do ensino da retórica, a fim de transmitir os valores morais da nação e de criar os homens de letra. A retórica considera duas bases de estudo:

- 1) a arte da expressão: a invenção, do étimo *inventio*, ou a arte de argumentar e convencer. A disposição, do étimo *dispositio*, ou a arte de expor argumentos. A elocução, do étimo *elocutio*, ou a arte de escolher as palavras para valorizar os argumentos. O estilo, do étimo *actio*, ou a arte da gestual. A memória, do étimo *memoria*, ou a arte de memorizar o discurso;
- 2) a arte de escrever pelos conhecimentos gramaticais e os princípios estruturando o discurso.

²⁰ - No original: “*les faisait travailler les morts, comme dans un cirque, utilisant même leurs ventres creux en guise de tambour, comme pour souligner le mélange ambivalent de fascination et de peur, de comique et d'horreur, que les cadavres inspirent au publique*”.

Em suma, a respeito do teatro clássico do período do século XVII e da arte dramática na sua relação com estes fundamentais, o palco clássico era lugar de demonstração das *Belas-Letras*. Essas tradições linguísticas da disciplina “língua francesa”, impactarão a reputação linguística do teatro clássico patético que evoluiu, assim, para o teatro clássico trágico em que o ideal ou o paradigma dominante será uma linguagem cuidadosa, fundamento de uma educação literária e científica elitista. Isso se tornará tradições e conhecimentos históricos quando deverão aparecer à luz de uma nova sociedade, aquela após a morte do rei Louis XIV em 1715. O século das Luzes (XVIII) ou a corrente artística literária e cultural concebe muito bem essa necessidade e a prescreverá com base nas teorias prescritivas.

Mas antes dessa nova época, as *Belas Infiéis* se consolidarão a respeito dos textos traduzidos, os quais deverão se conformar às *bienséances* de Richelieu e de seu século. Inseridas num período de transição entre o século XVI e XVIII, as *Belas Infiéis* foram fundadas a partir da tradição, a qual corresponde à primeira concepção de tradução “infiel” de Cícero, assim, aplicada às *Belas Infiéis* do século XVII. O objetivo nesta época é respeitar a língua nacional sendo o francês, assim, a concepção das *Belas Infiéis* tem como base tradutores que fingem ser o autor da obra original, ao plagiar e imitar a língua nacional. Diante de teorias da tradução quase inexistentes, Cícero nos mostra a origem da imitação, quando estabelece uma primeira concepção de tradução, vinculada ao campo da retórica, “mais exatamente, da *imitatio*” (OUSTINOFF, 2011, p. 33). O tradutor francês Berman (1991 apud OUSTINOFF, 2011, p. 35) menciona a “visada tradutória” quanto às traduções do período da Renascença, um termo comparável ao de “imitatio” quanto às transformações obedecendo a uma lógica linguística nacional, aquela das *bienséances*. Em tradução, essa lógica imitará os textos gregos e latinos por “adaptação”, em suma, a necessidade de uma infidelidade, a fim de que todos os textos traduzidos em francês correspondam a uma equivalência da linguagem normatizada e conscientizada com base na polícia de Richelieu.

A final de conta e na perspectiva ciceroniana, é pouco tempo depois da adaptação semântica do étimo latino “traductor”, que deu origem ao termo francês antigo “traduction” no século XIII e de acordo com a entrada “Traduire” (DUBOIS et al., 2007, p. 839), que o termo “traduction” se torna “adaptação”, em suma, o motivo do desenvolvimento da tipografia textual ligada às numerosas imitações dos textos gregos e latinos. Essa adaptação corresponde ao raciocínio de Cícero “aplicado à língua nacional: a imitação dos antigos não deve ser servil, ela deve ser feita a serviço da língua francesa” (OUSTINOFF, 2011, p. 34). E Du Bellay (1549, Tradução nossa) retoma o referido raciocínio em *Défense et illustration de la langue française* (1949, p. 9), quando sugere que o tradutor deve ser visto como um infiel, assim, melhor é pensar no termo “*traditeur*” em vez de “*traducteur*”, pois, soa com o termo “*trahisseur*” (em português do Brasil, “traidor”): “o que eu diria de nenhum, verdadeiramente dignos de serem chamados de traditeurs que traducteurs? querem que eles traíssem aquilo que eles se comprometem a expor”²¹. Por

²¹ - No original: “que diray-je d'aucuns, vrayement mieux dignes d'estre appelez traditeur que traducteurs? veu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer”.

fim, no mesmo período, em 1540, Dolet procura teorizar a tradução. A esse respeito, Oustinoff (2011, p. 39) menciona que devemos o termo “traduction” a Dolet, porém porque essa palavra já existia no século XIII, melhor mencionar que o teórico reinventou o referido termo por sua visão da tradução, a qual corresponde a um movimento/uma ação dinâmica que pode ser vista por meio do sentido dos étimos latinos “trādūcō” significando “faire” (“fazer” em português do Brasil) ou “trā” do prefixo de “trādūcō”, e “passer” (“passar” em português do Brasil) ou “dūcō”, do sufixo de “trādūcō”, de acordo com a entrada “trādūcō” no *Dictionnaire latin-français / français-latin* (NIMMO, 2013, p. 782).

Por conseguinte, com essas posições de autores, tradutores e teóricos apoiando que traduzir é trair ou adaptar, as concepções das *Belas Infiéis* amadurecem. A língua francesa é o modelo para os escritores e tradutores ingleses. Shakespeare, por exemplo, não conhecia suficientemente o latim e o grego. Para traduzir a obra *Vidas paralelas* de Plutarco, North retoma a tradução produzida em francês por Amyot. Oustinoff (2011, p. 37) menciona que “o texto de Amyot tem valor de modelo no que se refere à língua tradutora” e apoia assinalando a seguinte citação de Montaigne: “Eu dou razão, me parece, a palma a Jacques Amyot, sobre todos os nossos escritores franceses [...]. Em suma, é dessa apropriação que nasce e que deve ser entendido o termo “plágio” em tradução. Mas, o “plágio” se tornará um procedimento de tradução não mais aceito no século XVIII ou “no momento em que a originalidade se torna o valor literário”. (RABAU, 2002, p. 237, Tradução nossa)²².

É no século das Luzes que aparecem, por analogia, as noções de tradução que baseiam a teoria dos “detalhes luminosos” de Ezra Pound, poeta do século XX. Esses conceitos se aproximam dessa visão do século das Luzes a respeito da transmissão dos conhecimentos linguísticos. No entanto, quando os traços linguísticos da tradição das *Belas Letras* devem reaparecer à luz de uma sociedade mais nova, para Pound, são os traços estilísticos caracterizando o estilo do autor, em outras palavras, a *literariedade* que pode corresponder à originalidade e sendo o valor literário mencionado a respeito do século passado. Localizada no texto de partida do autor, essa *literariedade* deve aparecer no texto de chegada: “a energia na língua, as palavras em uma página, os detalhes específicos, não eram vistos simplesmente como marcas tipográficas pretas e brancas em papel, representando outra coisa, mas sim como imagens esculpidas” (GENTZLER, 2009, p. 38). As marcas pretas e brancas ou as imagens esculpidas da tradição devem aparecer no texto de chegada, em outros termos, a mensagem que o autor produz a partir de seu trabalho sobre a estilística do som, da palavra e da frase precisa estar presente no texto de chegada. Essa necessidade de conservar o absoluto do valor literário nas traduções do século XVIII é representativa da tradição ocidental, ou melhor, de um contexto histórico que situa a segunda concepção da tradução “infiel”, fundada por Cícero.

²² - No original: “au moment où l'originalité devient la valeur littéraire”.

Esse segundo princípio pode ser, por exemplo, encontrado em São Jerônimo (apud LARBAUD, 1946, p. 15, Tradução nossa), pois, baseia-se nos modelos em prosa de Cícero quando cita, em *De optimo genere interpretandi* (395): “Quando traduzo os gregos [...], não é uma palavra por uma palavra, mas uma ideia por uma ideia que exprimo”²³. Em suma, o conteúdo desta citação mostra inspiração da segunda concepção ciceroniana quanto aos textos literários: “não se deve traduzir 'verbum pro verbo', 'palavra por palavra’” (OUSTINOFF, 2011, p. 31). E, a sexta acepção (p. 2093) da entrada “traduzir” no dicionário *Michaelis*:

Moderno dicionário da língua portuguesa (1998), a qual corresponde a “realizar (uma ideia, um pensamento), o bom escritor recebe e traduz a impressão o meio em que vive”, faz o vínculo com a segunda concepção ciceroniana que corresponde ao motivo da outra infidelidade na tradução. Em suma, é aquilo que o autor quer dizer que orienta “em tradução como um modelo para a arte poética: sangue revitalizando os fantasmas” (KENNER, 1971, p. 150). A atividade de tradução é sutil e delicada, pois, os fantasmas são impossíveis de observar, portanto, entende-se que identificar os traços caracterizando o “querer dizer” do autor, é tarefa árdua para o tradutor. Pound orienta desenvolver um pensamento modernista através sua corrente estética, que ele chamará “Imagismo” e em que elaborará sua teoria da estética chamada de “Vorticismo”:

A ênfase de Pound não era tanto o 'significado' do texto traduzido, nem sequer o significado de palavras específicas. Ele enfatizava, isso sim, o ritmo, a dicção e o movimento das palavras. Associações inconscientes, reverberações de sons dentro de palavras e padrões de energia eram usados para reenergizar, em inglês do século XX, o 'original', ou pelo menos o mais antigo poema inglês. (A mesma técnica seria usada no Primeiro Canto, a tradução de Pound do começo da Odisséia de Homero.) O nono artigo da série Osíris se intitulava On Technique [...] e continha a primeira referência ao vórtice. Nela, Pound dizia que as palavras eram “cones eletrificados”, palavras carregadas com 'o poder da tradição, de séculos de consciência de raça, de concordância, de associação' (GENTZLER, 2009, p. 40).

Quando o texto é autônomo, não se considera o sistema linguístico de uma língua como estrutura profunda, universal ou metafísica, na medida em que o texto é uma matéria construída a partir das impressões do autor. Neste sentido, a língua não é importante por suas regras, mas sim por seus efeitos estilísticos que ela pode fornecer a partir dos recursos de escrita, entre outros, as sonoridades produzindo emoções. Lefevere (1978, p. 12 et seq.) informa que:

²³ - No original: “quand je traduit les grecques [...], ce n'est pas un mot par un mot, mais une idée par une idée que j'exprime”.

[...] o positivismo lógico, a estratégia dominante empregada pelos estruturalistas de tradução, gramáticos de textos e semióticos, reduzia o estudo da literatura a uma língua pretendida para a ciência física, baseava as verdades em dados sólidos e regras de correspondência e apresentava ideias de ciência que eram monísticas, reducionistas e fisicalistas.

As regras de correspondência fundam as prescrições, desejando que a beleza da letra de chegada seja o objetivo metodológico da tradução. Com essa perspectiva linguística, a intenção do autor não é considerada. Mas os Rezende (1995, p. 145) traz um exemplo que demonstra que a universalidade não é possível em nível da regularidade prosódica do francês, a qual “permite jogos de linguagem praticamente impossível em outros idiomas”. E tal regularidade ou uma língua francesa analítica é confirmada por Lagarde e Michard (1965, p. vi, Tradução nossa): “a ordem das palavras na frase deve indicar a construção que especifica um aumento do uso das posições: o francês se torna uma língua analítica”²⁴.

Isto posto e a partir dessa ambiguidade linguística, é possível assinalar que as teorias contemporâneas da tradução literária vão procurar a identificação da historicidade no texto ou nos “cones eletrificados” mencionados por Pound (1911 apud GENTZLER, 2009, p. 40), o que se refere à noção de “literariedade” dos formalistas russos ou a “o que faz os textos literários diferentes de outros textos, o que os torna novos, criativos, inovadores” (GENTZLER, 2009, p. 111). O romance *Voyage au bout de la nuit* se insere na tradução romanesca, pois, ilustra contrastes ou movimentos constantes entre palavras do horror e do humor, as quais eram aceitas na arte tanto literária como teatral no período da Idade Média e do teatro patético clássico francês. Essa posição diacrônica interessa aos formalistas, embora considerem também o texto literário sob um ângulo sincrônico ou semiótico, em suma, uma posição perigosa quando cada palavra deve ter relação com outros segmentos do mesmo texto e não com sua história, sua sociedade e seu autor. É o outro lado da reputação da obra de Céline, ela é inovadora, pois ilustra uma sintaxe ou uma estrutura profunda muito trabalhada. A partir da combinação das palavras produzida por Céline e de acordo com a teoria de Quine (1959 apud GENTZLER, 2009, p. 114), o tradutor deve “aprender significado por meio de grupos estruturais”. A parte 1.3 deste capítulo argumentou e exemplificou um caso de distorção sintática, neste sentido, seu conteúdo ilustra como Céline estabeleceu seus grupos estruturais. Para Levý (1969), estamos diante de um caso de *literariedade*, ou melhor, para o tradutor, a procura da *literariedade* passa, então, pela compreensão do significado do texto, o qual é estabelecido pelas distorções sintáticas no caso da escrita celiniana no romance *Voyage au bout de la nuit*.

²⁴ - No original: “l'ordre des mots dans la phrase doit indiquer la construction que précise un usage accru des prépositions: le français devient alors une langue analytique”.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PROCEDIMENTOS DE TRADUÇÃO



Esse capítulo apresenta discussões sobre os métodos de tradução. Apresentar teorias e métodos de tradução importa porque, diferentemente de outras atividades às quais se vê envolvido o tradutor de textos, o que diz respeito à Literatura exige aguçado domínio, por parte de quem traduz, de elementos linguísticos, culturais, sociais, entre outros, se comparado, por exemplo, à tradução de legenda para filmes. Para dar conta da defesa pretendida, mobilizamos pelo menos seis conjuntos de autores que têm refletido sobre essa prática, sendo eles: Vinay e Darbelnet (1977); Ballard (2006); Oseki-Dépré (1999); Raková (2014); Cristea (2000); e LeeJahnke, Delisle e Cormier (2013). Os primeiros apresentam uma perspectiva metodológica quanto aos sete procedimentos de tradução, três envolvidos na tradução direta e quatro na indireta.

O segundo faz uma crítica a respeito dos procedimentos de tradução estabelecidos por Vinay e Darbelnet. A terceira trabalha as teorias prescritivas, descritivas e prospectivas da tradução. A quarta debate os procedimentos da tradução de Vinay e Darbelnet. A quinta discute obstáculos da tradução. Os sextos trazem uma visão terminológica da tradução. O trabalho de resenha crítica que desenvolvemos neste capítulo será importante ao próximo, quando analisamos algumas passagens de romance investigado para confirmar ou não a tese, levantada a partir de uma afirmação de Santos (2007), conforme mostramos no Capítulo 1, segundo a qual o “procedimento de tradução por transposição” foi a principal metodologia empregada por Rosa Freire d'Aguiar em *Viagem ao fim da noite*.

Danica Seleskovitch, da *École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs* (ISIT), criada em 1957, junto com Jean Delisle, contribuíram para um modelo interpretativo do processo de tradução. Primeiro, eles informam a necessidade de ler o texto de partida de maneira a despertar um

“conjunto de informações que o tradutor armazena à medida que lê e analisa o texto de partida do qual depende sua compreensão” (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER, 2013, p. 35). Segundo, eles defendem a desverbalização, que permite desconsiderar a tradução literal, pois interpretar não se baseia em traduzir os signos linguísticos por meio de outros signos linguísticos, mas traduzir sentidos das palavras da língua de partida na sua relação com o contexto situacional. Raková (2014, p. 95, Tradução nossa) faz o vínculo entre ambos esses aspectos e menciona a respeito do sentido: “descodificar o texto fonte ao analisar as relações semânticas entre as palavras e ao determinar o conteúdo conceptual pelo intermediário do contexto”²⁵. Os sentidos das palavras num texto de partida têm uma relação semântica que se produz entre as palavras, por conseguinte, podem se identificar redes de sentido, a intertextualidade é um desses. Dito de outro modo,

Na formulação mais recente de Julia Kristeva, a literatura nasce de uma mosaica de textos, de referências às criações anteriores, numa relação intertextual similar àquelas do processo de tradução. Otávio Paz avança na mesma direção. Para o escritor cubano, toda literatura consiste em traduções de traduções de traduções: cada obra é, simultaneamente, uma realidade única e uma tradução das outras. Se reafirma assim a concepção da criação artística como um processo em perene apropriação (RIBEIRO OLIVEIRA, 2007 apud ARAÚJO; BEZERRA, 2011, p. 1 e seq.).

Os fatos culturais e sociais, e os dados históricos, são tantas marcas a considerar num processo de tradução. A partir do semantismo produzido pela relação entre as palavras, identificar e descrever as marcas da intertextualidade vai além da experiência e da reflexão sobre a ética, a poesia e o pensamento do autor, como propõe Berman (FOURNIER-GUILLEMETTE, 2011, p. 87, Tradução nossa): “Uma crítica informante e que enriquece, marcada por uma vontade de melhoria da tradução”.³¹ A citação do autor revela uma visão da descrição baseada em características estilísticas e linguísticas, respectivamente, do autor do texto de partida e de sua língua. Apropriar-se de aspectos menos singulares significa dizer que o tradutor segue o princípio da palavra que nunca é a primeira nem a última: “mesmo os sentidos passados, isto é, aqueles que nasceram no diálogo dos séculos passados, não podem nunca ser estabilizados [...] – eles sempre se modificarão (serão renovados) no desenrolar subsequente e futuro do diálogo” (BAKHTIN, p. 170 apud FARACO, 2009, p. 53). Seleskovitch e Delisle se aproximam do que assinala Raková (2014) e Ribeiro Oliveira (2007), pois, para os autores, a reformulação dos sentidos das palavras do texto de partida no texto de chegada serve para interpretar a partir da associação de ideias provenientes da imaginação e da criação do tradutor. Por fim, eles informam que interpretar a verificação das escolhas do tradutor é uma ação produzida por um movimento de ida e volta entre o texto de partida e de chegada.

²⁵ - No original: “décoder le texte source en analysant les relations sémantiques entre les mots et en déterminant le contenu conceptuel par le biais du contexte”. ³¹ - No original: “une critique enrichissante et informée, marquée par une volonté d’amélioration de la traduction”.

Gorlée (1993 apud RAKOVÁ, 2014, p. 99, Tradução nossa) traz sua contribuição quanto à maneira de associar as ideias. No entanto, o tradutor é limitado por soluções alternativas quando “o jogo da tradução é um jogo de decisão pessoal fundado sobre escolhas relacionais e reguladas entre as soluções alternativas”²⁶. Aparece um perigo para os métodos descritivos, os quais aceitam várias traduções para um mesmo texto de partida. Isso porque, se uma solução alternativa tendesse para a dominância favorecida pela teoria do jogo (com base as regras do jogo de xadrez), as idas e voltas entre o texto de partida e o de chegada são sem importâncias, assim, a associação de ideias é sem existência. Neste sentido, são as regras e normas da sociedade e da língua de chegada que são dominantes, em suma, o que funda os métodos prescritivos. De fato, a contribuição de Gordée é a de Wittgenstein (apud VIEIRA, 1996, p. 139 e seq.), que tende para o etnocentrismo e o patriotismo quando “a cultura na qual somos nascidos são os jogos de linguagens nos quais crescemos”. As regras, as leis e normas de uma sociedade dada correspondem aos jogos de linguagens que governam por um vocábulo específico a cada domínio, o direito, entre outros.

Embora esses limites tenham sofridos de uma “virada cultural” (MARTINS, 2010, p. 63) em direção dos métodos descritivos, a tradução literal e técnica são métodos desconsiderados na tradução literária, a qual dá relevância aos sentidos das palavras, em suma, uma atividade de tradução orientada para as normas culturais e histórico-sociais da sociedade de partida, a saber, essa concepção reforça que a tradução “não é uma operação linguística, mas uma operação literária” (CARY, 1985, p. 8). Assim,

[...] a teoria da tradução não é uma linguística aplicada. Ela é um campo novo na teoria e na prática da literatura. Sua importância epistemológica consiste em sua contribuição a uma prática teórica da homogeneidade entre significante e significado própria à prática social que é a escrita (MESCHONNIC, 1973).

Os fundamentos teórico-metodológicos da atividade de tradução contemporânea, do século XX até no presente, são identificáveis com base nos métodos de análise que correspondem a várias áreas de conhecimento. No domínio da tradução, o eixo de estudo se inicia a partir dos “mecanismos subjacentes à tradução” (OUSTINOFF, 2011, p. 9), em outros termos, da tentativa em responder às seguintes perguntas: como se deve traduzir? O que é traduzir? Numa perspectiva descritiva, interpreta-se a tradução da frase francesa “le feu est orange” quanto aos sinais de trânsitos franceses e com base nos procedimentos de tradução enquadrados pelas teorias descritivas, a fim de observar como se processa a metodologia de tradução. De fato, descobrem-se tanto os obstáculos como as soluções no processo de criação do sujeito tradutor. A palavra “orange”, na língua francesa, e a palavra “orange”, na língua inglesa americana, foram escolhidas para servir de exemplos a respeito do desenvolvimento

26 - No original: “le jeu de la traduction est un jeu de décision personnelle fondé sur des choix rationnels et réglés entre des solutions alternatives”.

dos procedimentos de tradução. Ambas as palavras são interessantes na medida em que apresentam semelhanças morfológicas, grafêmicas e fonéticas, mas também dessemelhanças entre suas significações relacionadas a fatos culturais e de sociedade. Inicia-se esse capítulo pelos fundamentos teórico-metodológicos da tradução “contemporânea” ou do século XX, os quais são baseados em princípios: 1) prescritivos, 2) descritivos e 3) prospectivos.

2.1 Prescrever, descrever e proscrever as análises dos procedimentos de tradução

Prescrever procura produzir resultados obtidos a partir do método mais dominante, o qual tende a responder às exigências do destinatário ou do comanditário da tradução. As exigências apresentam um risco para a cultura de partida, pelo motivo que o tradutor toma suas decisões em função do (s) receptor (es) que pode (em) favorecer a cultura de chegada. Quando for o caso, aparecem traduções etnocêntricas que submetem o tradutor a diversas servidões, a palavra de partida pode “perde sua definição” (BERMAN, 2007, p. 11). Assim, o tradutor se torna um estrangeiro que se apaga ao trazer tudo para a cultura de chegada, suas normas, sua sociedade, suas religiões, suas ideologias, a fim de “tornar o texto como se estivesse sido escrito pelo autor na língua de chegada”. (FOURNIER-GUILLEMETTE, 2011, p. 86, Tradução nossa)²⁷. Avisar que prescrever o método o mais dominante apresenta riscos é querer alertar mais uma vez os estudiosos que procuram universalizar as gramáticas, por exemplo, Mounin (1963) com a uniformização das línguas, Lemaistre (apud FOURNIER-GUILLEMETTE, 2011, p. 86, Tradução nossa) com suas dez regras “literalistas”²⁸, as quais tendem ao texto como sendo escrito pelo autor na língua de chegada. Essa é uma prevenção porque a universalização diminui os jogos de sonoridades que as assonâncias e as aliterações próprias a cada língua produzem, as possibilidades rítmicas, as deformações sintáxicas, entre outros. A adaptação, a imitação, a invenção são os produtos da infidelidade, em suma, o que fundava a corrente das *Belas Infieis* a respeito da língua francesa, quando considerada como língua de chegada.

Além dessa perspectiva etnocêntrica, estabelecer um método dominante pode se realizar a partir dos três tipos de mensagens definidos por Aubert (1994, p. 73). O tradutor estabelece a “mensagem pretendida, virtual e efetiva”, a partir da análise, respectivamente, do “quererdizer” do autor, de sua intenção comunicativa em função de sua expressão linguística e de sua intenção receptiva em função de seu(s) interlocutor(es) ou destinatário(s). Por exemplo, e na sua tentativa de produzir o melhor método, o tradutor pode centrar sua análise na mensagem efetiva, de maneira a transformá-la em mensagem pretendida e, a partir desta última, lhe dar uma nova expressão linguística. O tradutor pode reforçar sua fidelidade no que há de sempre presente no ato tradutório:

²⁷ - No original: “rendre le texte comme s'il avait été écrit par l'auteur dans la langue d'arrivée”.

²⁸ - No original: “Littéralistes”.

(i) Fatores vinculados aos participantes do ato tradutório (competência, intencionalidade, relação diacrônica com o texto original e com os destinatários, e outros tantos); (ii) fatores relacionados com o complexo código/referente (semelhanças e dissemelhanças entre a língua/cultura de partida e a língua/cultura de chegada); (iii) fatores que derivam das funções do texto (referencial, apelativa, estética, metalinguística etc.) e do grau de identidade ou diversidade entre essas funções no contexto do ato tradutório e as funções – supostas, implícitas ou explicitadas – que presidiram à geração do texto original (AUBERT, 1994, p. 76).

Tantos termos técnicos sobressaem da citação do autor, no entanto, o objetivo não é os definir, mas informar ao leitor de um procedimento metodológico que tende à fidelidade, a qual considera os códigos linguísticos e o referente (o conteúdo) no texto de partida ou do autor.

Descrever procura produzir resultados desconsiderando que tal método de tradução é mais dominante que outro, seja qual for o ponto de vista, econômico, estratégico, entre outros. Ao invés, prescrever procura produzir resultados considerando o melhor método no presente. Assim e no caso da descrição, o resultado não é singular, mas plural. Observar diferentes traduções de um mesmo texto de partida permite descrever, tomar conhecimento e estruturar a variedade de características vinculada aos métodos de tradução. De fato, abordar a *literaridade* inicia mencionando a definição do termo, mas não somente aquela do Riffaterre (1979, p. 1, Tradução nossa), que parece tender para a prescrição: “O texto é sempre único em seu estilo.

E, essa necessidade, é, me parece, a definição a mais simples que possamos dar a literaridade”²⁹. É necessário considerar também aquela definição que liga o sistema linguístico à linguagem, isto é, o texto único aos mecanismos literários e socioculturais. Neste sentido, surge uma relação com a definição de Jakobson (1969), que procura estabelecer uma relação homogeneizante entre a linguagem poética, caracterizada pela linguagem do autor, e a linguagem de comunicação ou do cotidiano, a qual se caracteriza pelas interações do poder social situado na sociedade. Isto posto, descrever baseia seu método a partir do texto e da sociedade de partida, pois, de acordo com Fournier-Guillemette (2011, p. 87, Tradução nossa), “Devemos [...] traduzir as redes de sentidos bem como as palavras do texto, e forçar a língua de chegada para ir em direção daquela de partida”³⁰. Portanto, a relação homogeneizante age sobre os sentidos da palavra e da expressão mantidos pelos indivíduos do poder social e sobre seu próprio significado.

Proscreever procura produzir resultados que antecipam o futuro. Com essa perspectiva, proscreever permite que o tradutor atue com grande liberdade de ação, sua tradução pode ser concebida como sendo uma recriação. O acréscimo das expressões linguísticas do tradutor é permitido quando, por exemplo, um fato social da sociedade de partida precisa de ser destacado a fim que o destinatário entenda a mensagem e que esse seja protegido. Também, o

²⁹ - No original: “Le texte est toujours unique en son style. Et, cette nécessité, est, me paraît-il, la définition la plus simple que nous puissions donner à la littérature”.

³⁰ - No original: “il faut [...] traduire les réseaux de sens tout autant que les mots du texte, et forcer la langue d'arrivée vers celle de départ”.

tradutor pode compensar certas marcas que se referem à estilística e à linguística quando sabe que são governadas por regras próprias a uma língua, ou seja, “à musicalidade, às representações quanto às construções sintáticas, semânticas” (FERREIRA; SOUSA, GOROVITZ, 2014, p. 174). Em suma, o ato de recriação se assimila às marcas impossíveis de traduzir, comumente encontradas na poesia: “A tradução poética leva inevitavelmente a um processo de criação literária. Neste sentido, a tradução pode ser concebida como uma função especializada da literatura” (OSEKIDÉPRÉ, 1999, p. 113 apud FOURNIER-GUILLEMETTE, 2011, p. 89, Tradução nossa)³¹. Essa orientação artística visa conservar o essencial, isto é, a *literariedade* no texto do autor ou o estilo do autor, ao recriá-lo. Por conseguinte, essa perspectiva concebe as supressões, acréscimos e transformações.

2.2 Algumas teorias contemporâneas da tradução

As teorias da tradução parecem dar importância ao sistema linguístico na primeira metade do século XX, melhor dizendo, durante um período estruturalista e funcionalista, que dá continuidade à “teoria interpretativa” pensada a partir da criação, em 1957, da *École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs* (I.S.I.T.), e dão importância ao “sentido” na segunda metade deste século. Entretanto, a “teoria interpretativa” se distingue da língua vista como sistema linguístico na medida em que seus princípios metodológicos se baseiam no texto refletindo um contexto, podendo se definir por um contexto situacional entendido como um conjunto de significações da palavra associado à sociedade, à cultura e à história. Danica Seleskovitch, entre outros, contribui para a “teoria interpretativa” juntamente com Jean Delisle. Ambos se completam quanto à elaboração de um modelo do processo da tradução interpretativa, definido como: 1) a *compreensão* do texto de partida sendo sua leitura despertando um “conjunto de informações que o tradutor armazena à medida que lê e analisa o texto de partida do qual depende sua compreensão” (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER, 2013, p. 35); 2) a *desverbalização* indo contra a tradução literal, pois não é traduzir signos linguísticos, mas sentidos em relação ao contexto situacional. Raková (2014, p. 95, Tradução nossa), por sua vez, concentra ambas as etapas (1 e 2) em uma só, e traz um complemento determinativo para mostrar o que se entende por sentido. Repetimos a citação já mencionada anteriormente: “Descodificar o texto fonte ao analisar as relações semânticas entre as palavras e ao determinar o conteúdo conceptual pelo intermediário do contexto”³². Seleskovitch e Delisle acabam formulando duas últimas etapas, respectivamente: 3) a *reformulação* dos sentidos pela associação de ideias solicitando a imaginação e a criação do tradutor; 4) a *análise justificativa* objetivando verificar as escolhas do tradutor realizando idas e voltas entre o texto de partida e o de chegada.

³¹ - No original: “La traduction poétique entraîne inévitablement un processus de création littéraire. Dans ce sens, la traduction peut être conçue comme une fonction spécialisée de la littérature”.

³² - No original: “décoder le texte source en analysant les relations sémantiques entre les mots et en déterminant le contenu conceptuel par le biais du contexte”.

Entre a primeira e segunda metade do século XX, surgem os estudos de Gorlée (1943), que são a base do processo de associação de ideias solicitando a imaginação e a criação do tradutor, mencionado anteriormente, ou, na terceira etapa, quanto à “teoria interpretativa” de Seleskovitch. Repetimos o que Gorlée (1993 apud RAKOVÁ, 2014, p. 99, Tradução nossa) cita: “o jogo da tradução é um jogo de decisão pessoal fundado sobre escolhas relacionais e reguladas entre as soluções alternativas”³³. Porém, se houvesse soluções alternativas é que tiveram impossibilidades de traduções, com esse motivo, a base de Gorlée é a da “teoria do jogo”, buscando sistematicamente a solução ótima respeitando regras como as do jogo de xadrez, por analogia, as da linguagem. Neste sentido, essa teoria do jogo a respeito da tradução adapta-se melhor aos textos pragmáticos (científicos, informativos e técnicos), os quais são regidos por regras vinculadas à forma e ao formato, por exemplo, a carta de motivação, o *Curriculum vitae*, a um vocábulo específico. Essa proposta se inspira da “noção de jogo de linguagem” (RAKOVÁ, 2014, p. 99, Tradução nossa)³⁴ de Wittgenstein (apud VIEIRA, 1996, p. 139 e seq.), em que, e nós o repetimos, “a cultura na qual somos nascidos são os jogos de linguagens nos quais crescemos”. Neste sentido, as regras são associadas às técnicas, às convenções, aos recursos, entre outros, os quais foram historicamente desenvolvidos por seus participantes, aqueles da comunidade linguística de chegada e integrados numa cultura que provocou, então, uma “virada cultural” (MARTINS, 2010, p. 63) na evolução dos estudos descritivos da tradução buscando transcender os limites do sistema da língua saussuriana.

A partir de um modelo descritivo, a elaboração de teorias sistematizadas reforça os Estudos Descritivos da Tradução (EDT). Os *Translation Studies*, um estudo descritivo da tradução fundado por James Holme's e a *Teoria do Polissistema*, é uma perspectiva descritiva elaborada por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury. Ambas as correntes se unem para formar uma só escola de estudos da tradução, chamada de *Translation Studies* e à qual Lefevre, Bassnett e Lambert se interessam. A teoria do polissistema releva o mecanismo que rege as relações entre gêneros literários, posição e papel dos gêneros literários na existência histórica da literatura. O ato de traduzir se afasta da palavra por palavra quando, por um lado, o texto literário não se deve traduzir “palavra por palavra ('verbum de verbo')” (OUSTINOFF, 2011, p. 35). A ideia de adaptar é a de uma situação para conservar palavras de partidas a fim de adaptá-las à língua de chegada. A finalidade é apresentar os mesmos pensamentos que “eu não julguei necessário de os desenvolver palavra por palavra, mas conservei no seu inteiro o gênero das expressões e seu valor”, menciona Cícero (1964, p. 114 apud RAKOVÁ, 2014, p. 108, Tradução nossa)³⁵. Por outro lado, conforme Fílon (OUSTINOFF, 2011, p. 31), “unicamente a tradução literal seria capaz de não alterar os textos sacros”, neste sentido, o gesto de traduzir a literatura e a religião não é o dos textos seculares. Embora sejam dois grandes tradutores da Bíblia, estimando que alguns trechos devem se traduzir por seu sentido, São Jerônimo (347-419) e Martin Luther (1483-1546) concordam com Fílon, pois,

³³ - No original: “le jeu de la traduction est un jeu de décision personnelle fondé sur des choix rationnels et réglés entre des solutions alternatives”.

³⁴ - No original: “notion de jeu de langage”.

³⁵ - No original: “je n'ai pas jugé nécessaire de les rendre mot pour mot, mais j'ai conservé dans son entier le genre des expressions et leur valeur”.

estimavam também que, “para alguns trechos da Bíblia, o tradutor deve reproduzir até a ordem das palavras (São Jerônimo, *Lettre à Pammachius*) ou ficar à letra (Luther, *Épître sur l'Art de Traduire et l'Intercession des Saints*)” (RAKOVÁ, 2014, p. 108, Tradução nossa)³⁶.

A consideração da estilística da língua latina na tradição ocidental era tal que, pois, era a língua “mãe” das línguas romanas, o ideal de tradução por Cícero visava a formalidade. Porém, a equivalência dinâmica ou a infidelidade não era negligenciada. Era vista como um ato livre de traduzir quando o valor de sentido dos costumes latinos era mais privilegiado, em relação ao peso das palavras ou de seu aspecto qualitativo, que o aspecto quantitativo, isto é, que o mesmo número de palavras entre o texto de partida e de chegada. Na consideração do qualitativo, observa-se que a relevância é a adaptação e não o literal, em suma, é esse princípio que fundara as abordagens funcionalistas da teoria de Skopos (que será explicada mais adiante). Com base nessas abordagens, pode se dizer que os textos literários, religiosos e seculares se traduziam por procedimentos considerando: 1) os valores de sentido das palavras e 2) a palavra por palavra.

Fundada nas origens da tradução, a abordagem funcionalista visava adaptar a reação do autor do texto fonte, e essa mesma reação devendo ser a do seu leitor, ao texto alvo para que seu leitor tenha a mesma reação que o autor e o leitor do texto fonte. Essa finalidade da tradução é chamada de “translatum” ou de “texto-fonte” e integrada à teoria de Skopos, a qual procura adaptar o texto alvo aos obstáculos vinculados às diferenças culturais, porque “a tradução consiste em reproduzir na língua alvo o equivalente natural o mais perto da mensagem em língua fonte” (NORD, 2008, p. 18 apud RAKOVÁ, 2014, p. 109, Tradução nossa)³⁷. Por conseguinte, a equivalência natural se encontra uma vez que o tradutor tomou conhecimento dos obstáculos sobressaindo dos valores de sentido das palavras. Essa finalidade, que é o equivalente natural, em suma, é o princípio que funda a função do skopos. Porém, parece que essa função tem vínculo com a continuidade das teorias prospectivas, pois, foi mencionado anteriormente que as reações do(s) destinatário(s) da tradução precisam ser as mesmas que as do autor do texto fonte. Mas, os objetivos são elaborados pelo receptor da tradução, por conseguinte, o tradutor sendo o responsável pelo equivalente natural, ele o produz com base num diálogo com o interlocutor. De fato, a equivalência natural é influenciada com as exigências do receptor. Assim, os obstáculos não são apenas de ordem cultural, a coerência intra e intertextual é para considerar. Respectivamente, o tradutor deve produzir uma tradução equilibrada entre o mundo de referência do cliente e o mundo do texto de partida. São duas regras de coerência: 1) intratextual ou infiel sendo o “translatum” que deve ser entendido pelo receptor e 2) intertextual ou fidelidade sendo o “translatum” que deve manter um vínculo com o texto fonte.

³⁶ - No original: “pour certains passages de la Bible, le traducteur doit reproduire jusqu'à l'ordre des mots (st Jérôme, *Lettre à Pammachius*) ou s'en tenir à la lettre (luther, *Épître sur l'Art de Traduire et l'Intercession des Saints*, 1530)”.

³⁷ - No original: “la traduction consiste à reproduire dans la langue cible l'équivalent naturel le plus proche du message en langue source”.

Para se fazer esse equilíbrio, a teoria de Skopos de Hans Vermeer (1970) tem fundamentos sobre a tipologia textual de Katharina Reiss (1984), pois, um dos objetivos do autor é tentar “vincular o texto fonte a um tipo textual ou a um gênero discursivo” (RAKOVÁ, 2014, p. 110, Tradução nossa)³⁸. Na tentativa do referido autor, é possível assinalar que o estudo da recepção ou do “translatum” se produz a partir do emissor, ou melhor, de um questionamento quanto à tipologia do texto fonte: informativa, expressiva ou operacional. As respostas ou informações sobressaindo são, em seguida, analisadas em relação com as exigências do receptor.

Essas informações situam a obra a ser traduzida, e é a partir dessa delimitação que se podem identificar marcas e traços pertencentes a esse contexto. Somente então é possível avaliar se essas particularidades são transferíveis para o novo contexto de produção. De fato, todo ato de fala se inscreve em uma comunidade interpretativa com seus padrões e seus hábitos de recepção, suas normas muitas vezes altamente prescritivas” (FERREIRA DE; PEREIRA SOUSA DE; GOROVITZ, 2014, p. 179).

Os obstáculos são os hábitos de recepção ligados aos formatos textuais que caracterizam os aspectos normativos, os quais estruturam a escrita no texto de chegada. Neste sentido, a infidelidade é um ato necessário, portanto, a teoria de Skopos tende para as regras de coerência intratextual. No entanto, sobressaem questionamento na medida em que a tipologia textual é globalizada, a saber, as características que determinam a natureza de um texto informativo valem na maioria das línguas e sociedades. Por conseguinte, revela-se inútil de se questionar a respeito da adaptabilidade das marcas linguísticas na sociedade receptora. Por exemplo, é inútil identificar a palavra, a construção textual e a lógica interna do texto. Porém, e para ter fundamentos funcionalistas, considerar a teoria de Skopos em tradução significa comparar dois sistemas linguísticos, a fim que o tradutor chegasse à equivalência funcional entre as frases e as ideias, e ter “plena consciência dos fatores em jogo na inserção funcional do texto que ele irá produzir. Espaços, tempo, público-alvo, são variáveis determinantes para a tomada de decisão ao longo do ato tradutório” (FERREIRA DE; PEREIRA SOUSA DE; GOROVITZ, 2014, p. 181).

É a partir dessas considerações que é possível avaliar se essas particularidades são transferíveis no novo contexto de recepção. Os modelos e os paradigmas de gêneros textuais, o que descobre a tipologia textual, são pré-estabelecidos para serem formatos normativos e universais, neste sentido, não influenciam no ato de traduzir. Neste sentido e embora a teoria de Skopos se interesse pela tipologia textual de Reiss (1984), o objeto dessa teoria parece se afastar da influência que tem o tipo de texto, pois, as funções ou as informações são identificadas por marcas fora da tipologia textual, a saber, as marcas que interessam o tradutor são as do cliente, o qual determina. Portanto, o skopos do texto é

³⁸ - No original: “rattacher le texte source à un type textuel ou à un genre discursif”.

idêntico ou diferente entre as duas línguas em relação: se ficasse idêntico, Vermeer e Reiss falam de permanência funcional; se variasse, eles falam de variância funcional. Num caso, o princípio da tradução é a coerência intertextual, num outro, a adequação do skopos (RAKOVÁ, 2014, p. 111, Tradução nossa).³⁹

A segunda parte dessa citação vem confirmar que a teoria de Skopos tende para princípios de funcionamento baseado na infidelidade ou na coerência intratextual, por conseguinte, a variância funcional é mais valorizada que a permanência funcional. Em suma, a citação de Raková (2014) significa que um mesmo texto de partida pode ter várias traduções ou skopos. Isso porque a permanência funcional adapta fielmente o texto de partida, enquanto a variância funcional o adapta infielmente por conta das exigências do tradutor, as quais são o Skopos. A teoria de Skopos é uma teoria da ação intencional que age em função das exigências do receptor (os destinatários, a(s) função(ões) do texto alvo bem como o seu lugar de recepção, o suporte de transmissão), enquanto os princípios de Reiss (1984) agem a partir do texto fonte. Para Vermeer (1989), o texto fonte é só uma oferta de informações servindo para as transformações, as quais são norteadas pelas referidas exigências do cliente, isso é a adaptação para a finalidade e não o ponto de partida que o texto fonte representa.

Inspirada na teoria da ação intencional desenvolvida por Justa Holz-Mänttari (1980), a teoria de Skopos mostra, porém, algumas dessemelhanças na medida em que ela procura ultrapassar os obstáculos culturais, enquanto a teoria da ação intencional procura reduzi-los buscando as semelhanças culturais existentes em nível de ambas as sociedades em questão. Contudo, ambas as teorias parecem ter uma perspectiva idêntica em relação a seu respectivo processo, pois, 1) a finalidade é a mesma, isto é, a comunicação intercultural, a fim de produzir traduções apropriadas a situações específicas; 2) o ponto de partida é o mesmo, a saber, o texto fonte serve só para identificar sua construção e sua função. Em suma, ambas as teorias têm a mesma preocupação com base no equivalente cultural, entretanto, a teoria da ação age sobre a cultura alvo, enquanto a teoria de Skopos sobre a cultura fonte.

As prescrições da teoria da ação são mais rigorosas para ser definidas pelas seguintes exigências: “o objetivo da comunicação, o modo de realização, a remuneração prevista, o prazo imposto, etc.” (GUIDÈRE, 2010 apud RAKOVÁ, 2014, p. 106, Tradução nossa)⁴⁰. Essas exigências parecem ser aquelas da tradução de textos técnicos e científicos, pelo motivo que, a partir dos anos 1970, esse crescimento foi proporcional com o crescente número de tradução de textos técnicos e relacionado à “profissionalização e o crescente aperfeiçoamento dos tradutores, assim como o surgimento de associações nacionais e

³⁹ - No original: “*identique ou différent entre les deux langues concernées: s’il demeure identique, Vermeer et Reiss parlent de permanence fonctionnelle; s’il varie, ils parlent de variance fonctionnelle. Dans un cas, le principe de la traduction est la cohérence intertextuelle, dans l’autre, l’adéquation au skopos*”.

⁴⁰ - No original: “*le but de la communication, le mode de réalisation, la rémunération prévue, les délais imposés, etc.*”.

internacionais, a criação de sites de especialistas etc.” (BATALHA; PONTES JR, 2007, p. 17). Guidère (2010, p. 71-72 apud RAKOVÁ, 2014, p. 106, Tradução nossa) menciona que “o tradutor é responsável do sucesso como do ehech da comunicação na cultura alvo”⁴¹. Assim, é importante contradizer assinalando que certos obstáculos culturais de partida ou de chegada não podem ser eliminados, pois, têm-se ideologias culturais indiscutíveis nas culturas e que as reforçam, neste sentido, a culpa não é a do tradutor. Numa perspectiva resolutiva, um compromisso é necessário, o que passa pelo diálogo com o receptor, a fim de avisá-lo destas impossibilidades.

Para reduzir sua reputação de teoria radical, seu desenvolvedor fala de “ação traducional” que usa transmissor de mensagens a fim de ultrapassar os obstáculos culturais. São imagens e símbolos que vêm se combinar ao texto de chegada, então concebido como sistema de ação superior ou supremo que permite entender a impossibilidade de eliminar certos fatos culturais. Portanto, vista como mediatizante, pode se dizer que o objetivo das traduções decorrentes dessa teoria é a notoriedade e o sucesso financeiro como o menciona Raková (2014, p. 106, Tradução nossa) a respeito de Holz-Mänttari: “sua abordagem era demasiado orientada para o business e as relações públicas”⁴².

A teoria de Skopos elaborada por teóricos alemães age sobre os textos técnicos, cujos aspectos formais e normativos foram considerados por Reiss (1984) em relação às marcas vistas como determinantes no ato de traduzir ou no funcionamento da comunicação no texto de chegada. Todavia e embora a teoria do polissistema se funda a partir de um paradigma funcionalista centrado no texto de chegada, essa teoria diz respeito essencialmente a um paradigma descritivo, que considera a literatura como um sistema complexo e dinâmico em que aquilo que rege um gênero literário é visto diferentemente de como o vê a teoria de Skopos, quanto à construção do texto de chegada. A respeito de ambos os paradigmas, primeiro e para o funcionalismo ou a teoria de Skopos, a “função” do texto fonte é vista como sendo uma ação permitindo ao texto alvo se realizar eficientemente, para que o leitor estrangeiro possa entender a situação comunicacional na tradução ao ler o objeto traduzido, e, segundo e para o descritivismo, a “função” do texto alvo consiste em obter uma certa posição, periférica entre outras, no interior de um sistema dado. Em suma e quanto a essa certa posição, essa visão sistêmica da tradução analisa e esses exames revelam sua base descritiva, a posição das traduções numa literatura nacional dada. Com esses estudos e esses posicionamentos, possibilita-se o encontro das relações mútuas existentes entre as literaturas nacionais.

Quanto à descoberta da “função” da literatura traduzida, por um lado, é possível fazer o paralelo com a literatura original, pois, essa última mostra as possibilidades de posições, central entre outras, quando ela faz sobressair traços caracterizantes de um idioma aceit o por uma certa literatura original central. E, essa língua faz o contato entre as obras do

⁴¹ - No original: “le traducteur est responsable du succès comme de l'échec de la communication dans la culture cible”.

⁴² - No original: “son approche était trop orientée vers le business et les relations publiques”.

sistema da literatura original, assim, esse contato produz uma correlação que põe em concorrência as obras originais no seu objetivo de obter uma posição central. Por outro lado, e considerando esse primeiro lado no tocante ao sistema da literatura traduzida, a fim de tentar descobrir sua “função”, surgem dois questionamentos, os quais buscam respostas: 1) quais tipos de correlações, ou melhor, sobre que bases se podem criar posições sabendo que os idiomas são diferentes?; 2) para classificar as características dos fatos culturais, é possível buscar coerências culturais no seio das obras do sistema da literatura traduzida? Para que se faça a correlação entre as obras do *corpus* de textos da literatura traduzida, ambos os métodos propostos por Raková (2014, p. 128) procuram neutralizar uma posição desse *corpus* dentro de um dado sistema da literatura original de chegada, a fim de que ambos os sistemas sejam no mesmo pé de igualdade, melhor dizendo, em leal concorrência: 1) as obras do sistema da literatura original de chegada fazem a seleção de obras no sistema da literatura traduzida. Nesta perspectiva, as obras do sistema da literatura original e as obras traduzidas selecionadas podem participar para a correlação, ou seja, para a possibilidade que as obras traduzidas selecionadas se põem em correlação com os co-sistemas da mesma literatura de chegada; 2) a ação da correlação das obras da literatura traduzida permite que elas se apropriem os mesmos princípios normativos e formais que os da literatura original, isto é, e segundo Raková (2014, p. 128, Tradução nossa), os “comportamentos e linhas de condutas específicas”⁴³.

Quando Raková menciona que esses princípios normativos e formais adquiridos pelas obras do sistema da literatura traduzida podem lhe ser exclusivos, isso significa, então, a possibilidade de esse sistema integrar o polissistema, o qual se compõe de obras do sistema da literatura original e de obras dos seus co-sistemas. Convém lembrar que, historicamente, o polissistema fundava seus princípios a partir das características do idioma literário ideal, pois, observa-se uma ambiguidade no tocante aos princípios entre ambos os sistemas da literatura. Isso porque as características não podem ser as mesmas na medida em que as línguas diferem, ou melhor, a língua de origem ou de partida para as obras da literatura traduzida não é a língua de chegada ou das obras do sistema da literatura original. No entanto, Raková (2014, p. 128) não esquece de acrescentar que essa exclusividade se faz num certo limite. Com seu acréscimo, pode se pensar assim numa classificação dos princípios, a qual se formula por uma primeira pergunta própria ao sistema interno das línguas e por uma segunda própria ao sistema externo das línguas. Respectivamente: 1) quais as características comuns que sobressaem entre o sistema interno ou linguístico de uma língua e uma outra? 2) quais os fatos culturais comuns que sobressaem entre o sistema externo ou da sociedade de uma língua e uma outra?

O interesse das características que formam os gêneros literários em nível do paradigma descritivo fundando a teoria do polissistema é, portanto, a ação que produz a correlação entre as obras do sistema da literatura traduzida e as do sistema da literatura original. O processo de correlação, o qual permite as mudanças de posições no polissistema, produz-se com base em dois princípios: a inovação ou a conservação das obras do sistema da literatura traduzida.

⁴³- No original: “*comportements et lignes de conduites spécifiques*”.

A escolha da inovação ou da conservação na posição central no polissistema depende das circunstâncias que operam no polissistema. A inovação ou a conservação, pois, a literatura traduzida pode ser de natureza: 1) inovadora e em posição central ao lado das obras da literatura original no polissistema. Neste caso, não há características distintivas entre ambos os sistemas. E a literatura traduzida pode até mesmo reforçar a posição central das obras do sistema da literatura original no polissistema. De fato, as obras do sistema da literatura traduzida podem introduzir características linguístico-culturais-sociais nas obras do sistema da literatura original. E os gêneros conservadores estão nas posições periféricas. 2) conservadora e nas posições periféricas ao lado das obras da literatura original periférica no polissistema. Neste caso, os gêneros inovadores são decrescentes nas posições periféricas, e, quando um desses gêneros se neutraliza, ele retoma ser inovador e retoma uma posição central. Observa-se uma instabilidade, pois, “obras para traduzir são determinadas pela situação que rege o polissistema. Os textos são escolhidos em função de sua compatibilidade com as novas abordagens e segundo seu papel inovador presumido na literatura de chegada” (RAKOVÁ, 2014, p. 130, Tradução nossa)⁴⁴.

Para a seleção de uma tradução no sistema da literatura de chegada ou original, esse sistema se baseia sobre um critério que lhe pertence, isto é, sobre suas abordagens inovadoras, que vêm em complemento ao papel inovador da tradução. Em suma, a situação se cria sempre a partir de inovações, ou seja, 1) de uma jovem literatura ainda em formação, a qual, portanto, apresenta características inovadoras, entretanto, que não são suficientes para a neutralizar. Por conseguinte, considerando essa necessidade de neutralização, a integração de literaturas traduzidas é fundamental até mesmo fazer funcionar a língua literária pela incorporação de outros gêneros literários; 2) de uma literatura periférica ou fraca, na qual são integradas características inovadoras, a fim de melhorar sua posição no polissistema. Essa literatura é periférica, pois ela não conta com tantos sistemas ou gêneros literários quanto a literatura central. Assim, as características inovadoras são as traduções de outros gêneros que vêm complementar a literatura periférica, e, por conseguinte, que se tornam modelos para imitar. Também, a literatura não-canonizada pode ser traduzida. E o sistema da literatura original central pode adotar uma característica inovadora, isto é, uma tradução; 3) de mudanças e/ou lacunas na literatura central, a qual, portanto, precisa de inovações, pois, para as jovens gerações, os modelos já estabelecidos não são mais aceitáveis. Assim e neste momento de ruptura, os gêneros estrangeiros se infiltram e a literatura traduzida toma a vaga da posição central. Uma tradução em posição central é, portanto, um modelo em adequação ao original, neste sentido, a tradução é neutralizada, ou seja, em equivalência com seu original, neste sentido, a tradução se enriqueceu de inovações.

⁴⁴ - No original: “*oeuvres à traduire sont déterminées par la situation qui régit le polysystème: les textes sont choisis en fonction de leur compatibilité avec les nouvelles approches et selon leur rôle innovateur présumé dans la littérature d’arrivée*”.

2.3 Fundamentos metodológicos da tradução

No decorrer da segunda metade do século XX, observou-se que o processo de internacionalização tornou comum a leitura e/ou a escrita de uma mensagem escrita em um ou vários idiomas estrangeiros. É possível dizer, então, que a partir deste período “toda e qualquer comunicação pressupõe o exercício de uma faculdade, utilize-se uma só língua ou utilizem-se várias” (OUSTINOFF, 2011, p. 8). Já experimentada e aprovada como ferramenta eficiente, por conseguinte, a tradução automática auxiliava o locutor e/ou o interlocutor, respectivamente, para redigir a mensagem ou responder a esta, transcodificando todo e qualquer texto de partida ou fonte de maneira lógica. De um ponto de vista metodológico, Cristea (2000, p. 7-8, Tradução nossa)⁴⁵ assinala que

as reformulações devem tomar conta da lógica do código no qual se faz a textualização e não a textualização de partida [e ela acaba justificando que], a falha parcial das máquinas a traduzir vem do fato de que a máquina põe em equivalência expressões da língua fonte com expressões da língua alvo.

É por isso que organismos internacionais, entre outros, a Organização das Nações Unidas (ONU), selecionam seus tradutores segundo sua língua materna, a saber, o tradutor deve ser nativo da língua de chegada, a fim de reformular eficientemente o código no qual se produz a textualização de chegada. Nesta perspectiva, com base na teoria interpretativa da tradução, que considera o objeto da tradução como sendo o sentido e não a expressão, em suma, aquilo que não são capazes de entender as máquinas, os pesquisadores procuram sistematizar o ato de traduzir com o objetivo de estabelecer estudos da tradução envolvidos em duas disciplinas distintas e globalizadas. Suas reflexões estabelecem teorias e métodos da tradução distinguindo: 1) a tradutologia linguística, vista como um ato de tradução sistemática e 2) a tradutologia literária, vista como um ato de tradução artística.

A predominância do inglês no mundo, sendo a primeira língua de trabalho na ONU, vai substituir o francês, a partir de 1945, como a mais ensinada língua estrangeira do Planeta. Por sua hegemonia, então, muitos são os estudos em torno do inglês, tanto como língua de partida quanto de chegada ou alvo. Assim, Jean Darbelnet e Jean-Paul Vinay, entre outros, dedicam suas pesquisas a respeito do inglês e do francês. Na obra *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de Traduction* (1977), os autores enfatizam a necessidade de não considerar mais o ato de traduzir como arte, mas como sistematização. Embora a sistematização organize a tradução em um sistema procurando estabelecer mecanismos de

⁴⁵ - No original: “les reformulations doivent tenir compte de la logique du code dans lequel se fait la textualisation et non pas de la textualisation de départ [e ela acaba justificando que], l'échec partiel des machines à traduire vient du fait que la machine met en équivalence des expressions de la langue source avec des expressions de la langue cible”.

tradução da maneira mais objetiva possível, não pode se desconsiderar totalmente o ato de traduzir como arte no estabelecimento de novas teorias vinculadas à tradução, pois, a finalidade segundo a qual o tradutor utiliza suas representações linguísticas não é a mesma cada vez que traduz, pois, se ele utiliza suas representações

com a finalidade puramente prática da comunicação, trata-se do sistema da linguagem prática (do pensamento verbal), no qual as representações linguísticas (sons, elementos morfológicos etc.) não têm valor autônomo e são apenas um meio de comunicação, [...] a finalidade prática recua para um segundo plano (embora não pode desaparecer totalmente), [...] as representações linguísticas adquirem um valor autônomo (YAKUBINSKY, 1916, p. 16 apud TODOROV, 2015, p. 20-21).

Enquanto a tradução da linguagem prática ou do cotidiano parece ser assimilada a um sistema de tradução que não considera o valor autônomo das representações linguísticas, finalmente, Vinay e Darbelnet não desconsideram totalmente o gesto de traduzir como arte. Eles estabelecem dois procedimentos de tradução chamados de transposição e de modulação, dentre os quatro procedimentos que estruturam seu conceito de tradução oblíqua. A estes procedimentos, Oustinoff (2011, p. 77) opõe-lhes a tradução direta: “A posição tradutória é comparável à de *Enciclopédia*: toda vez que a tradução 'direta' ou 'literal' chega a um enunciado equivalente no plano linguístico e estilístico, ela será mantida; caso contrário, será necessário recorrer à tradução oblíqua”.

2.3.1 Traduções diretas: empréstimo e decalque

A língua de comunicação ou do cotidiano reproduz termos e expressões herdadas de fatos sociais transformando às vezes o sentido convencional de um sinal. É o caso da palavra “orange” empregada na língua e na sociedade francesa. A tese da arbitrariedade saussuriana permite mostrar que o signo “jaune” (tradução em português brasileiro: “amarelo”) na língua francesa e decorrente da expressão “sémaphore jaune” (tradução em português brasileiro: semáforo amarelo), a qual é a denominação convencional em relação à legislação de trânsito francesa, sofreu de uma mudança de signo linguístico pelo poder social da sociedade francesa, em suma, uma transformação social e cultural que foi conservada para ter sido mantida nos hábitos de fala dos indivíduos nativos da língua francesa, os quais, por conseguinte, o chamam de “feu orange” ou “sémaphore orange” (tradução em português brasileiro, respectivamente, “fogo laranja” e “semáforo laranja”). E isso confirma que o signo não é sempre linguístico, mas também não-linguístico ou social e/ou cultural.

Esse exemplo revela que, do ponto de vista dos métodos que descrevem o processo de tradução, três traduções se concebem para a expressão de partida “*sémaphore jaune*”: “semáforo amarelo”, “semáforo laranja” e “fogo laranja”. E, de um ponto de vista do método que prescreve a tradução dominante, uma só tradução é concebível para a legislação dos sinais de trânsito franceses e uma só tradução é concebível para o poder social francês, respectivamente, “semáforo amarelo” e “fogo laranja”. Ambos as propostas são dominantes, porém, a primeira é uma tradução direta literal e apropriada às traduções técnicas e/ou científicas, enquanto que a segunda é uma tradução direta por empréstimo. Aparece uma ausência de motivo concreto para que o significante e o significado de um signo na língua e na sociedade francesa estejam idênticos no tocante ao significante e ao significado de um signo na língua portuguesa do Brasil e na sua sociedade, mas também na sociedade americana e na sua língua inglesa americana, pois,

- a expressão “*le feu orange*” se traduz literalmente por “*the orange light*”, o qual não corresponde a uma das cores dos sinais de trânsito na sociedade americana.
- a expressão “*le feu orange*” se traduz não-literalmente por “*the yellow light*”, ambas as expressões correspondem a uma das cores dos sinais de trânsito, tanto na sociedade francesa como na sociedade americana.

Portanto, quando o signo é mutável, este não produz tradução literal, a qual “conserva, ao mesmo tempo, o significante e o significado” (OUSTINOFF, 2011, p. 79). Quando é imutável, “*Orange*” na sociedade e na língua francesa e “*orange*” na sociedade americana e na língua inglesa americana, resultam de significantes quase semelhantes na medida em que a articulação da associação de seus respectivos fonemas VCVCCV produzem quase o mesmo som, e de um significado idêntico, pelo motivo que “*orange*”, na língua e na sociedade francesa, e “*orange*”, na língua inglesa América e na sociedade americana, têm um sentido que corresponde ao fruto. Porém, “*orange*” na língua francesa e na sociedade francesa tem também um sentido que corresponde a uma das cores do semáforo, enquanto que não há essa mesma correspondência na língua inglesa americana e na sociedade americana, daí a mutabilidade do signo. Neste sentido, a tradução literal é um procedimento que cria ambiguidades quanto aos sentidos das palavras entre ambos os idiomas em questão, uma concepção que a ONU, junto com a UNESCO, não aceita quando justifica que a tradução não é uma simples operação linguística: “as línguas são inseparáveis da diversidade cultural, essa diversidade vital que a ONU, por meio da Unesco, pretende defender, a fim de evitar a proliferação de conflitos decorrentes do choque de culturas neste século XXI” (OUSTINOFF, 2011, p. 10).

Se a mensagem francesa a respeito da denominação “*orange*”, quanto a uma das cores de seus semáforos, se destinasse para a sociedade americana, a tradução literal provocaria um choque linguístico no âmbito da língua inglesa americana e da sociedade americana ou de chegada, e pode até apresentar um risco de acréscimo de um empréstimo no sistema lexical do idioma de chegada. A tradução literal é, neste sentido, um procedimento a evitar em

tradução literária, em suma, a palavra ou a expressão traduzida literalmente traz vários defeitos: essa “Daria um outro sentido, seja não teria de sentido, seja seria impossível por razões estruturais, seja não corresponderia para o mesmo registro de língua” (RAKOVÁ, 2014, p. 65, Tradução nossa)⁴⁶.

Com base na definição da sinonímia e da homonímia no *Dicionário de linguística* (DUBOIS et al., 2006, p. 326 e 555), as palavras “orange” (na língua francesa e inglesa) são equivalentes, pois, escrevem-se da mesma maneira e provocam sons quase idênticos, daí a homonímia. No entanto, essa entrada define também que um homônimo é diferente em nível de seu sentido. Essa dessemelhança é vinculada a contextos socioculturais diferentes (entre duas sociedades), pois, o seu respectivo poder social estabelece sentidos conotativos ou afetivos próprios a sua sociedade, daí a equivalência na diferença em tradução literária que considera com mais importância o caráter conotativo das palavras que o seu caráter denotativo, em suma, o que justifica mais uma vez que a tradução literal não é aconselhada em tradução literária.

Associar a diferença ao “problema cardeal da linguagem e o objeto da linguística” (JAKOBSON, 1963 apud OUSTINOFF, 2011, p. 57) permite de apoiar que a expressão “le feu orange” não é intercambiável em todos os contextos, na medida em que um contexto sociocultural produz uma linguagem que lhe é própria, pelo motivo que uma linguagem se caracteriza a partir da “interação das múltiplas vozes, características de uma sociedade” (TODOROV, 2015, p. 56) e de uma “língua particular [sendo] uma forma comum a um grupo social” (DUBOIS et al., 2006, p. 397), de acordo com a definição do termo “linguagem” no *Dicionário de linguística*. É necessário propor um método de tradução que antecipe o futuro, isto é, que se funda numa base metodológica prospectiva, a qual pode informar o leitor estrangeiro ou do texto de chegada, do fato de sociedade francesa ou de partida e sem provocar choque sociocultural, quanto ao poder social da sociedade de partida.

A respeito da tradução por empréstimo, no contexto do vocábulo dos sinais de trânsitos franceses usados por seu poder social, a palavra de partida “orange” na língua francesa é incompreendida pelo leitor estrangeiro que lê sua tradução “orange” na língua inglesa americana e quando ele não sabe de esse fato de sociedade francesa remeter a um hábito de fala de toda a comunidade linguística francesa. Embora na língua inglesa americana a palavra “orange” seja um empréstimo usado por um “procedimento de tradução que consiste em conservar no texto de chegada uma palavra ou uma expressão pertencente à língua de partida, seja porque a língua de chegada não dispõe de uma correspondência lexicalizada, seja por razões de ordem estilística ou retórica”, e de acordo com Lee-Jahnke, Delisle e Cormier (2013, p. 47), essa palavra fica incompreendida pelo leitor estrangeiro. Contudo, o motivo é outro, este é de ordem sociocultural e de incompatibilidade, assim e respectivamente, não é um procedimento de tradução, mas uma adoção para Ballard (2006, p. 4, Tradução nossa) quando “o empréstimo não é um ato individual, é um fato de sociedade [...] que ultrapassa a tradução e diz respeito à adoção por uma comunidade linguístico-

46 - No original: “donnerait un autre sens, soit n’aurait pas de sens, soit serait impossible pour des raisons structurales, soit ne correspondrait pas au même registre de langue”.

cultural de um termo pertencente a outra comunidade linguístico-cultural”⁴⁷, e uma não-tradução para Cristea (2000, Tradução nossa) quando “o tradutor decide recorrer a esse procedimento quando a expressão de partida lhe parece intraduzível e quando julga que a língua segunda tem uma lacuna que pode se resolver por esse empréstimo”⁴⁸.

No entanto, com base no conteúdo em ambas as citações anteriores, se o leitor estrangeiro não conhecesse o referido fato de sociedade francesa ou não possuísse esse conhecimento do mundo, aparece uma contradição quando “orange” é intraduzível. Uma hipótese pode resolver essa discrepância, ao mencionar no referente ou no conteúdo do texto de chegada que esse fato de sociedade francesa ou que a palavra “orange” corresponde a um hábito de fala dos indivíduos franceses. O tradutor pode inserir uma nota informativa numa nota de rodapé ou na margem do texto de chegada, em suma, um gesto permitido, pois, “as notas, geralmente de rodapé, apresentam um caráter didático e representam limites da tradução. Elas quase sempre tratam de enunciados ou elementos culturais e de civilização presumidamente intraduzíveis ou desconhecidos pelos destinatários da tradução” (LEE-JAHNKE; DELISLE, CORMIER, 2013, p. 81). Vinay e Darbelnet (1977) propõem a escrita em itálico dos caracteres da palavra. Embora o itálico procure chamar a atenção do leitor, no caso das palavras “orange” (na língua francesa e na língua inglesa americana), a atenção do leitor estrangeiro não é total ou pode ser desviada, pois, são palavras homógrafas. Neste sentido, Ballard (2006, p. 4, Tradução nossa) denuncia o mau funcionamento do procedimento de tradução por empréstimo e propõe resolver esse defeito pela nota de rodapé, a qual tem o interesse de “Fazer conhecer o estrangeiro [ou de] prorrogar”⁴⁹ uma informação de ordem cultural. Daí surgiu o termo “report” (tradução em português brasileiro: “prorrogar”) em vez de “empréstimo” no caso das palavras polissemânticas.

A nota de rodapé pode aumentar o volume do texto de chegada. Existe a “acrémentation”⁵⁰ que reduz seu volume. Esse procedimento consiste em uma explicação do fato de sociedade diretamente integrado ao sintagma ou ao micro contexto próximo à palavra em questão no texto de chegada. Enquanto que, para Cristea (2000, p. 20, Tradução nossa), a “acrémentation” “consiste em explicar o conteúdo sociocultural ligado a certos vocais (nomes próprios ou outros)”⁵¹, por outro lado, a autora assinala que a “acrémentation” não acresce informações, mas “avisa o leitor estrangeiro a **não perder** uma informação sociocultural contida no significado de uma expressão do texto de partida” (CRISTEA, 2000, p. 20, Tradução nossa)⁵⁸. Esse aviso pode ser “For the french” anteposto ao sintagma “the fire is orange”. No entanto, a

47 - No original: “l'emprunt n'est pas un acte individuel, c'est un fait de société [...] qui dépasse la traduction et concerne l'adoption d'un terme appartenant à une autre communauté linguistico-culturelle”.

48 - No original: “le traducteur se décide d'avoir recours à ce procédé quand l'expression de départ lui semble intraduisible et quand la langue seconde est jugée comme ayant une lacune qui se veut combler par un emprunt”.

49 - No original: “faire connaître l'étranger [ou de] reporter”.

50 - A palavra “acrémentation” é da língua francesa e não tem equivalência na língua portuguesa do Brasil.

51 - No original: “consiste à expliquer le contenu socio-culturel lié à certains vocables (noms propres ou autres)”. 58 No original: “prévient le lecteur étranger de ne pas perdre une information socio-culturelle contenue dans le sens d'une expression du texte de départ”.

palavra “orange” não é um vocal, “For the french” é uma informação que não possibilita uma compreensão total e quando o leitor estrangeiro não sabe se o semáforo é vermelho, amarelo ou verde, o que os franceses nomeiam “orange”. “The fire is orange” remete naturalmente ao seu sentido absoluto ou denotativo, o qual corresponde à(s) primeira(s) imagens produzidas pela nossa representação mental quando a palavra “orange” é pronunciada.

Primeiro, a representação mental de “the fire is orange” bem como “le feu est orange” remete à acepção “orange” no *Dictionnaire Larousse latin-français/français-latin* (2013, p. 904), em outros termos, à palavra “flama” e à cor da flama de acordo com: “◊ *adj inv* flammeus (-a, um). ◊ *nm* color *m* flammeus”. Essa representação mental remete à acepção “orange” no *Dictionnaire étymologique & historique du français* (MITTERAND et al., p. 567), isto é, ao fruto. A palavra viajou e atravessou as épocas, ela é de origem persa, um território que produziu as primeiras culturas dos frutos suculentos e saborosos que crescem em climas tropicais. Em seguida, os árabes realizaram o comércio do fruto e o chamaram de “n randj”. Por fim, a palavra “orange” na língua francesa é um decalque da palavra árabe “n randj”. E, para ser vendido no Norte da Europa, o fruto atravessou a cidade francesa Orange, daí tomou a inicial “o” do nome dessa cidade e foi chamado de “orange”. O resultado é que, para o estrangeiro, a expressão “the fire is orange” bem como a palavra “orange” não remetem a uma das cores do semáforo quanto a os sinais de trânsito francês.

Lee-Jahnke, Delisle e Cormier (2013, p. 55) são mais pertinentes, ao estabelecer uma definição terminológica chamada de “explicitação”. Para os autores, “explicitar” é uma “explicitação” que decorre do “resultado de uma amplificação que introduz, no texto de chegada, por motivo de clareza ou por causa de restrições impostas pela língua de chegada, precisões semânticas não formuladas no texto de partida, que são deduzidas a partir do contexto cognitivo ou da situação descrita”. A precisão semântica é a troca do sujeito “fire” pelo sujeito “traffic light”, o qual corresponde à situação descrita ou ao contexto no texto de partida.

Produziu-se uma amplificação que é lexical, a palavra “traffic” é acrescido no texto de chegada, assim, a definição do termo “explicitação” evoluiu para o termo “amplificação”:

Um procedimento de tradução que consiste em utilizar mais palavras no texto de chegada do que no texto de partida, para reformular uma ideia ou reforçar o sentido de uma palavra do texto de origem cuja correspondência na língua de chegada não goza do mesmo grau de autonomia (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER (2013 p. 55).

A amplificação “the traffic light” faz a correspondência semântica com o adjetivo “orange” e o complemento de agente “for the french”. Por isso, chama-se essa amplificação de correspondência. E quando a correspondência é amplificada, fala-se de “diluição”, a qual tem o objetivo de deixar mais claro os motivos de clareza ou o complemento de agente “For the french” e o adjetivo “orange”. Em suma, a diluição se caracteriza pelo acréscimo do complemento de nome “at France” posposto ao complemento de agente “For the french” e, de um ponto terminológico, pela seguinte definição: “resultado de uma amplificação na língua de chegada ligada à existência de uma correspondência e que se caracteriza pela presença de número maior de elementos do que as da língua de partida” (LEE-JAHNKE; DELISLE;

CORMIER, 2013, p. 44). É possível dizer que esse acréscimo é um aviso, em suma, o que menciona Cristea (2000) quanto ao procedimento de tradução por incrementação. O leitor estrangeiro é informado que se discute a respeito dos franceses que moram na França. Afinal, a amplificação antes sua evolução para a diluição, assimila-se à perífrase quando “le feu” é substituído “por um grupo de palavras ou uma expressão de sentido equivalente no texto de chegada (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER, 2013, p. 86), isto é, por “the traffic light”.

Para concluir, primeiro, supomos que a tradução se faz a partir da língua de partida inglesa americana ou da frase “the traffic light is orange”, a “diluição” se torna a “concentração” que é o antônimo da palavra “diluição”, assim, define-se a concentração por “um tipo de correspondência, resultado de uma economia linguística na língua de chegada, caracterizada por um número de elementos inferiores ao da língua de partida” (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER, 2013, p. 32), isto é, caracterizada pela supressão do elemento “traffic” (sua tradução é “transit” em francês) na frase francesa “le feu est orange”. Esse revertendo língua de chegada para língua de partida, demonstra que a tradução “the traffic light” é uma perífrase, neste sentido, o leitor estrangeiro poderia, pelo meio de um asterisco remetendo ao glossário do documento traduzido, ser informado da definição da “perífrase”, assim ter conhecimento que o sentido equivalente da frase “the traffic light is orange” é “le feu est orange”. Por conseguinte, o volume do texto de chegada não é maior que o do texto de partida, já que o asterisco toma pouco volume.

Um segundo propósito vem questionar a necessidade ou a omissão do complemento de nome “at France” na frase de chegada “For the french at France, the traffic light is orange”. A palavra “France” é um empréstimo à língua francesa e é da mesma família semântica que a palavra “french” (sua tradução em francês é “français”). A imagem provocada pela leitura de ambas as palavras remete à bandeira do país, ao país e a outros traços culturais comuns que caracterizam os franceses e a França. Por conseguinte, o acréscimo do complemento de nome “at France” é desnecessário e pode ser omitido. No entanto, a palavra “french” é relevante na medida em que, não é a legislação da França que produziu esse fato de sociedade francesa quanto a seus sinais de trânsito, mas todos os franceses e que transformaram esse fato de sociedade em um hábito de fala. Convém assinalar que são todos os franceses de todos os países francófonos e do mundo que empregam diariamente esse fato, neste sentido, pode se acrescentar por “expansão” a palavra “all” em vez de “at France”: “For all french, the traffic light is orange”. A expansão se define por

[...] um tipo de amplificação à qual o tradutor recorre a fim de reforçar o sentido insuficiente de uma palavra gramatical (por hábito: preposição, conjunção, pronome). A expansão tem lugar quando desenvolvemos uma preposição, uma conjunção ou um pronome ou outro elemento julgado insuficiente na língua alvo, a fim de recuperar todo o sentido virtualmente concentrado na frase de partida em torno desse elemento preposicional, pronominal, conjuncional etc. (CRISTEA, 2000, p. 19, Tradução nossa)⁵².

52 - No original: “un type d'amplification à laquelle le traducteur recourt afin de renforcer le sens insuffisant d'un mot grammatical (d'habitude: préposition, conjonction, pronom). L'étoffement a lieu lorsqu'on développe une préposition, une conjonction ou un pronom ou autre élément jugé insuffisant dans la langue cible, afin de récupérer tout le sens virtuellement concentré dans la phrase de départ autour de cet élément prépositionnel, pronominal, conjonctionnel etc. ”.

Embora Lee-Jahnke, Delisle e Cormier (2013, p. 55) definam a expansão como sendo um “aumento do tamanho do texto de chegada em relação ao do texto de partida”, a frase “For all french, the traffic light is orange” toma um espaço menor no texto de chegada que a frase “For the french at France, the traffic light is orange”, mesmo se por expansão o tamanho dessa primeira frase é um pouco maior que a frase de partida “le feu est orange”. Também, a preposição “For” é desenvolvida pela palavra “all” que corresponde a um “étoffement”, a fim de dar mais pertinência à tradução na sua relação de sentido com a frase de partida.

A respeito da tradução do decalque, quando a palavra “théâtre” na língua francesa se traduz pela palavra “theater” na língua inglesa, a tradução da frase francesa “Ces îles avaient été le théâtre de plusieurs attaques” pela frase inglesa “The islands had been the scene of several attacks” contradiz que a palavra “théâtre” na língua de partida se traduz pela palavra “scene” na língua de chegada. Oustinoff (2011, p. 84) traz uma explicação de ordem semântica: “a relação que vincula 'scene' a 'théâtre' é a relação da parte com o todo”, a saber, a tradução não é literal, palavra a palavra, na medida em que a palavra de partida “théâtre” é ligada semanticamente aos outros elementos da expressão de partida, neste sentido, essa relação semântica precisa ser traduzida, pelo motivo de essa produzir o sentido. Por conseguinte, e no objetivo de transferir o sentido de partida, durante o processo de tradução se estabelece um modo de expressão novo de ordem sintática, o qual usa outras palavras na língua de chegada que não correspondem àquelas da tradução literal. Duas definições determinam esse tipo de procedimento de tradução, porém, o “decalque” definido pela terminologia de Lee-Jahnke, Delisle e Cormier (2013, p. 39) não corresponde quando esse é um “procedimento de tradução que consiste em transferir diretamente para o texto de chegada uma palavra ou os elementos de uma expressão do texto de partida”. Essa falta de correspondência porque, mencionar a palavra “diretamente” traz o sentido de “literalmente”, nesta perspectiva, a palavra “théâtre” remeteria à palavra “theater”. Contudo, a definição do procedimento de tradução por decalque de Raková (2014, p. 64, Tradução nossa) pode servir de modelo, a fim de alterar a referida definição terminológica, pois, a autora se interessa por esse procedimento quando estuda as estruturas sintáticas entre os idiomas:

Empréstimos à língua estrangeira o sintagma, mas traduzimos literalmente os elementos que o compõe. Chegamos seja a um decalque de expressão, que respeita as estruturas sintáticas da língua-alvo, ao introduzir um modo expressivo novo, seja a um decalque de estrutura, que introduz na língua-alvo uma construção nova⁵³. (grifo nosso).

53 - No original: “On emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent . On aboutit, soit à un calque d’expression, qui respecte les structures syntaxiques de la langue-cible, en introduisant un mode expressif nouveau, soit à un calque de structure, qui introduit dans la langue-cible une construction nouvelle”.

De acordo com a autora, o modo de expressão novo aparece na língua de chegada por meio do procedimento de tradução literal, pois, traduzimos literalmente os elementos que compõem o sintagma do idioma estrangeiro, isto é, da língua de partida. A língua de chegada inglesa traduz a palavra “*théâtre*” da língua de partida francesa, pela palavra “*scene*” que existe na sua língua com um outro sentido, e concluímos mencionando que esse outro sentido corresponde ao sentido da palavra de partida “*théâtre*” considerada na relação da parte com o todo. Assim, assinalamos que o sentido é traduzido literalmente, mas não as palavras.

A citação de Raková (2014) ilustra duas partes correspondentes à tradução, respectivamente, não-literal e literal. A tradução não-literal respeita a estrutura sintática de chegada e sua relação com a estrutura sintática de partida a respeito da tradução interlíngua.

Isso porque “*Avaient été*” e “*had been*” são dois sintagmas verbais e “*le théâtre*” e “*the scene*” são dois sintagmas nominais. E “*the scene*” não é a tradução literal de “*le théâtre*”. Quanto à tradução literal, essa não respeita a construção sintática da língua de partida na língua de chegada. Para o explicar, começamos mencionando que se a frase de chegada fosse traduzida literalmente, isto é, “*The islands had been the theater of several attacks*”, o sentido entre essa frase de chegada e a frase de partida “*Ces îles avaient été le théâtre de plusieurs attaques*” não seria o mesmo, o que corresponde a um erro em tradução, pois, o fundamental em tradução é a conservação do sentido, a primeira tarefa do tradutor. Nesta perspectiva, é necessário modificar a estrutura sintática de chegada, na sua relação com a de partida e com a segunda parte da citação de Raková (2014) que quer que sejam traduzidos literalmente os elementos. O sentido do conjunto produzido pelos elementos da nova frase “*The islands had been attacked on several times*” corresponde ao sentido do conjunto dos elementos da frase de chegada, porém, a tradução é não-literal, já que a palavra “*le théâtre*” desapareceu e que o segmento “*had been attacked on several times*” não é a tradução literal de “*avaient été le théâtre de plusieurs attaques*”. Porém, de acordo com a segunda parte da citação de Raková, a construção sintática entre “*on several times*” e “*plusieurs attaques*” é diferente, pois, aparecem, respectivamente, um sintagma adjetival e um sintagma nominal.

Por fim e submetendo os quatros modelos de Cristea (2000, p. 23) a respeitar durante o processo de tradução por decalque, o modelo 1 e 2 são respeitados, isto é, e respectivamente, a construção sintática de partida é conservada na frase de chegada e o sentido da frase de partida é o na frase de chegada. Justificam-no “*de plusieurs attaques*” e “*of several attacks*”, pois, ambos os sintagmas são nominais bem como “*le théâtre*” e “*the scene*”, e “*Ces îles avaient été le théâtre de plusieurs attaques*” e “*The islands had been of several attacks*” são duas frases que produzem o mesmo sentido. Contudo, tanto o terceiro modelo como o quarto não são respeitados, pois, a tradução de “*le théâtre*” por “*the scene*” não é literal, a saber, ambos os radicais não são da mesma família etimologicamente, neste sentido, a derivação nominal e a composição morfológica não podem ser as mesmas. Este capítulo mostrou que o procedimento de tradução por decalque é um método exigente, hipoteticamente, pelo fato de as pesquisas a respeito desse procedimento não serem acabadas. A consideração dos princípios de ordens sintáticas, léxico-morfológicas, semânticas, entre duas línguas, necessitam amplos conhecimentos gramaticais.

2.3.2 Traduções indiretas: adaptação para a equivalência, transposição e modulação

Dois signos linguísticos de duas línguas são observados pelo tradutor em nível da relação de sentido que ambos os signos linguísticos têm e não têm em comum. Quando se sabe que a arbitrariedade do signo é relativa, este é um fator determinante para o tradutor e em nível das traduções indiretas, pois, aparece para Oustinoff (2011, p. 8) “as que se operam sobre o significante e aquelas que se operam sobre o significado (os dois procedimentos podendo naturalmente ser combinados)”. Quando a arbitrariedade relativa orienta a tradução por transposição e por modulação, a motivação interna e externa norteia a tradução por equivalência e por adaptação. Mas, motivação e arbitrariedade se completam. A motivação externa nasce de uma arbitrariedade relativa, pois, o barulho do choque corresponde à onomatopeia “boom” tanto para os franceses como para os ingleses, no entanto, a onomatopeia “ouch”, representando o barulho da dor para os ingleses é dessemelhante para os franceses: “aie”. Mas esse exemplo não tem precisão na medida em que a análise se produziu a partir de dois termos. A palavra “orange” na língua francesa e na língua inglesa é, por conseguinte, mais pertinente para definir aquilo que é a relatividade. A palavra “orange” em francês produz sentidos que existem pela palavra “orange” em inglês, são sentidos idênticos. Porém, a palavra “orange” em francês tem um sentido que não existe em inglês, já que o fato, a respeito do hábito de fala dos franceses quanto aos sinais de trânsitos franceses, é próprio à sociedade francesa e daí também a motivação externa, pois, não é motivo do sistema interno da língua, mas é motivo extralinguístico. Em suma, para ser relativa, a arbitrariedade pode ser absoluta ou inexistente. A motivação interna mostra com eficiência ambos os polos quando a palavra “orange”, na língua francesa, e a palavra “orange”, na língua inglesa, são morfologicamente e foneticamente idênticas. Pelo aspecto morfológico e fonético sobressai a imagem, por um lado, do mesmo objeto ou do mesmo fato social ou cultural decorrente de ambas os signos linguísticos, por conseguinte, a arbitrariedade é inexistente e, por outro lado, de objetos ou de fatos sociais diferentes, por conseguinte, a arbitrariedade é absoluta.

A respeito da adaptação para a equivalência, Ballard (2006, p. 4, Tradução nossa) menciona que “não vemos o que diferencie a equivalência, em que 'la soupe' corresponde para 'tea' (no domínio militar), da adaptação, em que 'cyclisme' corresponde para 'cricket'”⁵⁴. Nenhuma equivalência existe quanto ao fato da sociedade francesa na língua inglesa americana. Então, a equivalência precisa ser criada a fim que o leitor estrangeiro seja informado desse fato de sociedade. Com essa criação, estabelece-se a equivalência. Neste sentido, há uma diferença entre a tradução por equivalência e por adaptação, como há uma diferença entre arbitrariedade absoluta e inexistente. Mas, a adaptação apaga a diferença, pois, vem fazer existir a equivalência. Pela palavra “yellow”, a frase “For all the french, the yellow traffic light is orange” destinada aos americanos, adaptou-se ao fato de sociedade francesa, assim,

⁵⁴ - No original: “on ne voit pas ce qui différencie l'équivalence, où 'la soupe' correspond à 'tea' (dans le domaine militaire), de l'adaptation, où 'cyclisme' correspond à 'cricket'”.

essa frase se torna sua equivalência, como a palavra “cricket” mencionada na citação do autor. Por conseguinte, a adaptação em tradução permite a criação da equivalência. Neste sentido e considerando esse exemplo, a arbitrariedade relativa nascida da motivação externa ou da sociedade francesa, é uma arbitrariedade inexistente, pois, a palavra “yellow” permitiu traduzir essa motivação externa. O resultado é que empregar a palavra “yellow” não choca a cultura e a sociedade francesa nem americana, pois, em ambas as legislações a respeito dos sinais de trânsito, a palavra “yellow” e sua tradução literal “jaune” são as usadas pelas respectivas legislações a respeito dos sinais de trânsito. A tradução por adaptação age da seguinte maneira sobre a estrutura sintática de chegada:

[...] a adaptação se faz para transmitir elementos do sentido se ligando às conotações de um signo (ao registro a língua, em nível de língua) [...]. O emprego dos procedimentos indiretos de tradução se impõe, então, com necessidade e isso responde para a existência que uma tradução L₂ respeita sempre a estruturação gramatical, semântica e retórica que são próprias à língua de chegada (CRISTEA, 2000, p. 24, Tradução nossa)⁵⁵.

A palavra “yellow” é a adaptação e tem uma conotação que pertence aos signos linguísticos do campo lexical da legislação dos sinais de trânsito. Essa adaptação se produz pelo adjetivo qualificativo de cor “yellow” que integra o sintagma nominal “the traffic light”, a fim de trazer uma informação que qualifica o seu núcleo “traffic light”. A função gramatical do adjetivo “yellow” é complemento de nome e integra o enunciado ou a unidade essencial, à qual corresponde à unidade de tradução por Vinay e Darbelnet (1977 apud OUSTINOFF, 2011, p. 26) e que a definisse como sendo “no plano dos significados, a 'unidade do pensamento', no plano dos significantes, a 'unidade lexicológica', à qual corresponde, em perfeita simetria, a 'unidade de tradução’”. Para desenvolver a partir do enunciado de chegada “the yellow traffic light is orange” ou da relação semântica que corresponde ao sentido produzido pela coesão das palavras desse enunciado, a unidade do pensamento é nossa representação mental da imagem visual do conceito, isto é, do semáforo amarelo que é laranja, equivalente à unidade lexicológica, que é nossa representação psíquica do som das letras (em nível fonético, dos fonemas) do enunciado, o qual é o equivalente da unidade de tradução, que é o enunciado de partida “le feu est orange”. Isso é a melhor definição que podemos dar à tradução por equivalência que se realiza a partir da adaptação da palavra “yellow” no sintagma nominal “the traffic light”.

No contexto dos sinais de trânsito, a palavra “orange” produz uma diferença entre ambas as sociedades, em suma, uma diferença ligada a uma motivação externa deste signo linguístico que produz uma arbitrariedade absoluta entre “orange”, na língua francesa, e “orange”, na língua inglesa americana. Oustinoff (2011, p. 28) chama essas palavras socioculturais de

⁵⁵ - No original: “l'adaptation se fait pour transmettre des éléments du sens se rapportant aux connotations d'un signe (au registre la langue, au niveau de langue) [...]. L'emploi des procédés indirects de traduction s'impose donc avec nécessité et cela répond à l'exigence qu'une traduction en L2 respecte toujours la structuration grammaticale, sémantique et rhétorique qui est propre à la langue d'arrivée”.

unidade diferencial, porém, o autor menciona que “a noção de 'unidade diferencial' parecerá abstrata e difícil de delimitar”. No entanto, o limite ou a fronteira são ambas as sociedades e a concretude é que o fato sociedade francesa não na sociedade americana. Por conseguinte, isso significa com clareza que a palavra “orange” é uma unidade diferencial, a qual é assinalada por Oustinoff que retoma as palavras do Ferdinand de Saussure (2002, p. 83 apud OUSTINOFF, 2011, p. 28): “como não existe nenhuma *unidade* (de nenhuma ordem e de nenhuma natureza que possamos imaginar) que repouse algo além das *diferenças*, na realidade a unidade é sempre imaginária, só a diferença existe”.

A tradução por adaptação, em seguida, por equivalência, é a tarefa do tradutor que deve “operar as modificações lexicais, sintáticas e culturais” (VINAY; DARBELNET apud RAKOVÁ, 2014, p. 68, Tradução nossa)⁵⁶. Em suma, essas modificações procuram diminuir a distância sociocultural e linguística entre, respectivamente, ambas as sociedades e ambos os sistemas linguísticos. A alteridade ou o reconhecimento do outro na sua diferença e na sociedade de partida, deve ser aceitado pelo leitor estrangeiro “eu” da sociedade de chegada. A relação coesiva ou semântica, ou de sentido, entre as palavras do enunciado de partida deve ficar a mesma no enunciado de chegada, assim, a distância é reduzida entre ambos os sistemas linguísticos, o que justifica Morini (2007, p. 63-64 apud RAKOVÁ, 2014, p. 68, Tradução nossa): “tem que operar modificações que fazem diminuir a distância entre ambos os sistemas linguísticos”⁵⁷.

A respeito da tradução por transposição, quando o tradutor transpõe, ele muda a categoria gramatical da palavra ou da expressão de partida a traduzir, meio de uma palavra ou de uma expressão da língua de chegada que constrói a estrutura sintática do enunciado de chegada. Integrar a palavra “yellow” no enunciado de chegada “for all the french, the yellow traffic light is orange” não é uma mudança de categoria gramatical, mas um acréscimo de uma nova categoria gramatical “complemento de nome”. Neste sentido, convém analisar a partir de um exemplo mais pertinente, “dès son levé” da língua de partida francesa.

Da palavra “transposição”, o prefixo “trans-” significa “mudar” no sentido próprio do termo e o sufixo “posição” significa encaixar ou posicionar. Assim e durante o processo de tradução por transposição, toma-se a categoria gramatical de partida e posiciona-se essa na estrutura sintática de chegada, mas que corresponde a uma outra categoria gramatical. No entanto, o sentido do enunciado de partida não deve mudar. Isso significa que sua equivalência aparece na estrutura sintática de chegada. Por sua vez, a palavra “recategorização”, definida por Lee-Jahnke, Delisle e Cormier (2013, p. 91), aparece mais adaptada que a palavra “transposição”. Os autores assinalam a definição da recategorização: “procedimento de tradução que consiste em estabelecer uma equivalência por meio de uma mudança de categoria gramatical [e os autores terminam por mencionar que] o termo *transposição*, aplicável em muitos procedimentos de tradução, não é usado nesse sentido”. Retomamos o exemplo de Ballard

56 - No original: “opérer les modifications lexicales, syntaxiques et culturelles”.

57 - No original: “il faut opérer les modifications qui font diminuer la distance entre les deux système linguistiques”..

(2006). A tradução inglesa “as soon as he gets up” da expressão francesa de partida “dès son levé” exhibe o segmento “he gets up” que corresponde ao segmento de partida “son levé”. O pronome pessoal “he” e o verbo “get up” compõem, respectivamente, o segmento de chegada. E o adjetivo possessivo “son” e o substantivo “levé” compõem, respectivamente, o segmento de partida. Por conseguinte, o processo de tradução por recategorização gramatical produziu uma pronominalização na língua de chegada do adjetivo possessivo “son” de partida e uma verbalização na língua de chegada do substantivo de partida “levé”.

Contudo, Vinay e Darbelnet (1977, p. 50 apud RAKOVÁ, 2014, p. 66) falam de “transposição dupla”, a qual ilustra a obrigação bem como o facultativo, em outros termos e respectivamente, a transposição e o decalque. Neste sentido, a transposição não é sempre o procedimento de tradução a impor. A expressão de chegada “as soon as he gets up” pode ser o decalque da expressão de partida “dès qu’il se lève”, e a regras do decalque reaparecem, pois, o sentido é o mesmo em ambos os enunciados bem como a estrutura sintática. “He” é um determinante num sintagma nominal, e “gets up” e “se lève” são verbos num sintagma verbal. As expressões “as soon as he gets up” e “dès qu’il se lève” são sintagmas nominais, cujos respectivos núcleos são os sujeitos “he” e “il”. Por fim, convém mencionar que, entretanto, a recategorização gramatical pode se revelar obrigatória quando se quer conservar uma nuance ou um efeito de estilo.

A respeito da tradução por modulação, quando o procedimento de tradução por modulação se define por “uma variação na mensagem obtida ao mudar de ponto de vista, de esclarecimento”⁵⁸, conforme Vinay e Darbelnet (1977). Por conseguinte, a finalidade não é adaptar um fato social para ser informado na sociedade de chegada, mas adaptar um fato social, o qual pode dizer respeito a todo Planeta, a certa visão do mundo que tem o poder social ou os indivíduos da sociedade de chegada. Para tanto, é necessário que o tradutor meça as proporções que apresentam certo acontecimento social na sociedade de partida, mas também, saiba o efeito que esse fato terá na sociedade de chegada. Com essas compreensões, o tradutor antecipará o futuro ao criar um ponto de vista adaptado ao poder social da sociedade de chegada, porém, sem que o sentido geral do enunciado em questão mudasse. E Raková (2014, p. 24, Tradução nossa) insiste quanto à conservação do sentido global de partida no enunciado de chegada, pois e embora a autora inicie assinalando que a modulação implica uma mudança “de ordem semântica que se manifesta no interior de um sintagma ou de uma frase, o sentido global ficando idêntico”⁵⁹, por um lado, é possível assinalar que a modulação tem uma forte relação com a globalização, quando esta última produz fatos de sociedade que são lugares-comuns para todos e até nos hábitos de fala na linguagem de comunicação ou do cotidiano:

Os lugares-comuns preenchem aqui as mesmas funções que eles preenchem no discurso cotidiano, jornalístico ou humorístico. Contudo, seu uso está submetido aos critérios estéticos da época e do gênero dos quais o texto participa, acrescentando assim parâmetros que deverão ser levados em conta pelo tradutor (AMOSSY apud OUSTINOFF, 2011, p. 88).

⁵⁸ - No original: “une variation dans le message obtenu en changeant de point de vue, d’éclaircissement”.

⁵⁹ - No original: “d’ordre sémantique qui se manifeste à l’intérieur d’un syntagme ou d’une phrase, [a autora termina mencionando que] le sens global restant identique”.

Voltamos, por fim, à citação de Amossy que Oustinoff (2011) menciona, em outros termos, à importância dos parâmetros que correspondem à estética da época e ao gênero do texto de partida. Quando Oustinoff (2011, p. 118) toma como exemplo de tradução por modulação o título de partida inglês *Globalization and its Discontents*, da obra de Joseph E. Stiglitz (2002), e sua tradução em francês *La grande désillusion*, traduzido por Paul Chelma em 2002, nenhum aspecto enunciativo do título da tradução altera o gênero jornalístico da obra de partida, a qual procura demonstrar como a informação afeta o mercado, e, a respeito da estética da época, o texto traduzido foi publicado no mesmo ano que o da obra de partida. O título de chegada “la grande désillusion” tem menor pertinência que o título de partida “Globalization and its Discontents”, já que esse último informa o leitor que a obra discute os descontentes com a globalização, enquanto que nada o informa no título de chegada.

ABORDAGENS ANALÍTICAS



Este capítulo analisa métodos de tradução literária. Apresentar análises socioculturais e gramaticais, entre outras, importa porque no diz respeito à tradução literária, exige conhecimentos do sistema linguístico e sociocultural. Para apoiar as análises teórico-descritivas, mobilizamos pelo menos quatro autores, os quais nos permitiram justificar a ação dos métodos de tradução, sendo eles: Dubois et al. (2007), Azevedo (1989), Riegel et al. (2016) e Bechara (2010). Os dois primeiros contribuem com reflexões etimológicas e históricas quanto às palavras. Azevedo dá dados lexicográficos que permitem tomar conta das significações que têm as palavras.

Os terceiros e o quarto dizem respeito às gramáticas metódicas das línguas, respectivamente, francesa e portuguesa do Brasil. Por fim, foram utilizados manuais lexicográficos a fim de aprofundar as pesquisas, sendo eles: o *Le Littré* (dicionário da língua francesa), o *Le Trésor de la langue française* (TLF), o *Michaelis dicionário da língua portuguesa* e o *Dictionnaire latinfrançais / français-latin*.

A atividade de análise que desenvolvemos neste capítulo se baseia num *corpus* de vários segmentos sintáticos retirados na obra francesa *Voyage au bout de la nuit* e da obra traduzida em português brasileiro *Viagem ao fim da noite*. A ação de cada procedimento de tradução é descrita três a quatro vezes pelo paralelo entre três ou quatro segmentos sintáticos e sua respectiva tradução. De fato, descobrem-se as justificativas do uso desses procedimentos de tradução bem como o procedimento mais empregado. Inicia-se esse capítulo pelos procedimentos de tradução direta, os quais são a tradução literal, a tradução por empréstimo e a tradução por decalque de estrutura e de expressão. E, os procedimentos de tradução oblíqua são desenvolvidos a partir da tradução por equivalência e adaptação, e da tradução por transposição e modulação.

O contexto verbal em torno de cada exemplo localizado na obra é informado, tanto da obra de partida quanto da de chegada. O motivo de postar o contexto é o de entender plenamente o sentido dos exemplos prelevados e em análise. Inicia-se a primeira análise pela palavra “gueulera” quanto ao procedimento de tradução literal.

3.1 Tradução literal

A tradução literal de palavras de textos literários não é recomendada. Isso porque é em relação ao sentido das palavras, esses textos, em geral, compõem frases formadas por palavras simples, ou seja, diariamente usadas, que denotam sentidos vinculados a fatos de sociedade. Neste sentido, disponibilizam uma variedade maior do que, por exemplo, textos técnicos e/ou científicos. Observam-se dois exemplos, uma palavra de sentido denotativo e uma empregada diariamente e com vários sentidos conotativos. Retirada no *Dictionnaire étymologique e historique du français* (DUBOIS et al., 2007, p. 268), a palavra grega “embruon” diz respeito a um jovem organismo humano, vegetal ou animal. Tanto a palavra francesa “embryon” como a portuguesa do Brasil “embrião” denotam o sentido de sua origem grega e possuem poucos outros sentidos. Neste sentido, justifica-se a necessidade de traduzir literalmente essa palavra.

A palavra “acontecer” (verbo) bem como sua correspondente francesa “arriver” (verbo) remetem a um “acontecimento”. Porém, a palavra francesa simples “arriver” tem dois outros valores de sentido, entre outros, o de chegar e o de conseguir (cf. capítulo 2 de acordo com o exemplo da palavra “orange”). As análises a seguir dizem respeito às palavras: a) berrar, b) violino e c) múmias, as quais são marcadas em negrito nos seguintes contextos:

- a) “A gente fica lá embaixo, nos porões, botando os bofes pela boca, fedendo, os colhões pingando, e azar o nosso! Lá em cima, no tombadilho, no fresco, estão os mestres, pouco se lixando, com lindas mulheres cor-de-rosa e inundadas de perfumes, nos joelhos. Mandam a gente subir até o tombadilho. E aí, põem suas cartolas e depois nos metem pelo meio da cara um esporro daqueles: “Cambada de escrotos, estamos em guerra!” dizem. “Vamos atracar onde estão os filhos da puta da pátria número 2, vamos meter-lhes bala nos peitos! Andem! Andem! A bordo vocês têm tudo o que é preciso! Todos em coro! Comecem a se esgoelar, a plenos pulmões, vamos ver só, e que tudo estremeça: *Viva a Pátria número 1! Que sejam ouvidos de longe! Quem **berrar** mais alto vai receber a medalha e uns santinhos do Menino Jesus! Santo Deus!* ”. (Tradução, l. 23, p. 16).

*Original (l.39; p. 9): “Celui qui **gueulera** le plus fort, il aura la médaille [...]”.*

Para estabelecer a tradução da palavra “gueulera”, marcado em negrito no segmento original, a tradutora se apoiou sobre a hierarquia dos registros de línguas, no tocante à língua de chegada e, mais especificamente, sobre o registro da língua coloquial, o qual possui a palavra “berrar” marcada em negrito no segmento traduzido. Convém assinalar que as palavras na obra literária são do registro de língua tanto culto e normativo como coloquial, em suma, um critério relevante para a tradutora na medida em que os registros norteiam-no tanto na sua atividade de tradução quanto na sua escolha do procedimento de tradução, pois, a palavra do registro da língua coloquial “berrar” está no futuro simples do subjuntivo enquanto que na obra francesa “gueulera” está no futuro simples do indicativo. Por conseguinte, embora a tradutora usasse o procedimento de tradução literal, ela usou também um outro procedimento de tradução. A palavra “berrar” é uma variante de sentido que têm o verbo “gritar”. O tipo de interação verbal, usado na obra, é orientado para uma situação e um contexto social específico, isso é o aspecto pragmático.

- b) “Entre suas freguesas e protegidas, muitas pequenas artistas lhe chegavam com mais dívidas do que vestidos. Madame Herote aconselhava a todas, e elas se davam bem, Musyne entre outras, que para mim parecia a mais graciosa de todas. Um verdadeiro anjinho musical, um amor de violonista, um amor placável em seu desejo de vencer na terra e não no céu, no momento em que a conheci ela ganhava a vida com um pequeno número, tudo o que havia de mais mimosa, muito parisiense e desprezioso, no Variétés. Aparecia com seu **violino** numa espécie de prólogo improvisado, versificado, melodioso. Um gênero adorável e complicado”. (Tradução, l.13, p. 85)

*Original (l.3; p. 77): “Elle apparaissait avec son **violon** dans une manière [...]”.*

A palavra francesa “violon”, marcada em negrito no segmento original, é enganadora para a tradutora, na medida em que ela é semelhante, de um ponto de vista fonético e gráfico, à palavra portuguesa brasileira “violão”. No entanto, ambas as palavras são consideradas falsos cognatos, ou melhor, têm um significado diferente, a saber, cada palavra corresponde a um instrumento de música distinto. Em suma, a palavra portuguesa do Brasil “violão” é a tradução literal da palavra francesa “guitare”, pois ambos os signos têm o mesmo significado, o qual corresponde ao mesmo instrumento de música. De fato, justifica-se o uso do procedimento de tradução literal em nível da palavra francesa “violon”, a qual tem o mesmo significado ou objeto que sobressai da palavra “violino”, marcada em negrito no segmento traduzido.

- c) “POR CAUSA DESSA ESCADINHA tão apertada e tão traiçoeira, Robinson não descia a toda hora ao porão das múmias. Para falar a verdade, ficava mais era diante da porta a fazer um pouco de propaganda para os turistas e a se

exercitar também em redescobrir a luz, aqui e acolá, através de seus olhos. Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava. Trabalhava por dois, na verdade, com as **múmias**". (Tradução, l. 6, p. 411)

Original (l.8-9; p. 390): "Elle travaillait pour deux en réalité avec les momies".

Com base na definição de Oustinoff (2011, p. 79) para tradução literal, a tradutora é orientada a traduzir uma palavra como "momies", marcada em negrito no segmento original, pois "a tradução literal conserva, ao mesmo tempo, o significante e o significado", os quais correspondem, por conseguinte, aos da palavra de chegada "múmias", marcada em negrito no segmento traduzido. O que justifica que o significado é o mesmo para ambas as palavras, a primeira e segunda acepção da entrada "múmia" no *Grande dicionário Português-Francês* (AZEVEDO, 1989, p. 945). E, ambas as acepções correspondem ao valor de sentido definido pela entrada "momie" no *Dictionnaire étymologique e historique du français* (DUBOIS et al., 2007, p. 520). Por fim, essa última entrada justifica, com a origem no árabe "moûmîya" e sua evolução "múmia" em latim medieval, que ambas as palavras "múmia" e "momie" são muito próximas em níveis fonético e morfológico. O resultado é que, para a tradutora que tem recurso a esse procedimento de tradução, seu gesto é simples e veloz na medida em que, em caso de dúvida, os dicionários são a solução.

3.2 Empréstimo

Segundo Lee-Jahnke, Delisle e Cormier (2013), quem traduz utiliza o "empréstimo" por motivos 1) estilísticos; 2) retóricos; 3) lexicais. Quanto a esse último motivo, Ballard (2006) acrescenta que o motivo lexical tem origem de um fato de sociedade e/ou de cultura. Respectivamente, três amostras foram retiradas na obra traduzida e mencionadas com a amostra na obra de partida e que corresponde a cada tradução. O objetivo é desenvolver um comentário a respeito da escolha desse procedimento de tradução, ao justificar porque as palavras em questão são empréstimos. As análises dizem respeito às palavras: a) francos, b) mãe e c) Le Temps, as quais são marcadas em negrito nos seguintes contextos:

- a) "Incrementava a visita dos turistas com um pequeno discurso sobre seus mortos de pergaminho. "Eles não são nada repugnantes, senhores e senhoras, já que foram preservados na cal, como estão vendo, e há mais de cinco séculos... Nossa coleção é única no mundo... A carne é claro que desapareceu... Só sobrou pele, mas é curtida... Estão nus, mas não são indecentes... Os

senhores vão reparar que uma criancinha foi enterrada ao mesmo tempo que a mãe... Também está muito bem conservada, a criancinha... E aquele grandalhão ali, com sua camisa e a renda que ainda está ali atrás... Tem todos os seus dentes... Reparem...” Também lhes dava uns tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor. “Vejam, senhores e senhoras, que deste aqui só sobra um olho... sequinho... e a língua... que também ficou dura como couro!” Ela puxava. “Ele está de língua de fora mas não tem nada de repugnante... Podem dar o que desejarem na saída, senhoras e senhores, mas em geral dão dois **francos** por pessoa e a metade por cada criança...” (Tradução, l.24, p. 411, grifo nosso)

*Original (l.1; p. 391): “[...] on donne deux **francs** par personne [...]”.*

Um fato social em relação à sociedade de partida e inexistente na sociedade de chegada, a palavra “franco”, prelevada na tradução e marcada em negrito no segmento traduzido é aportuguesada. Para justificar que diz respeito a um empréstimo, a palavra “franco” é sinônimo de “franc” em francês antigo, marcado em negrito no segmento original. Ambas as palavras possuem o étimo latino *francus* e “franc” ficou “franc” em francês moderno. Dessa etimologia, estabeleceu-se um fato social da sociedade francesa, pois, em 1630, o rei Jean, dos Francs, ordena a criação de uma moeda chamada “denier d'or” e inscrita da divisa *Francorum rex*, de acordo com a entrada “franc” do *Dictionnaire Etymologique & historique du français* (DUBOIS et al., 2007, p. 339). O nome dessa moeda se torna “Franc d'Or”, por conseguinte, define o resultado da escolha da tradutora quanto a ação de aportuguesar esse nome, em suma, o qual considerou o valor de sentido que tem a palavra “franc” na sociedade francesa.

- b) “POR CAUSA DESSA ESCADINHA tão apertada e tão traiçoeira, Robinson não descia a toda hora ao porão das múmias. Para falar a verdade, ficava mais era diante da porta a fazer um pouco de propaganda para os turistas e a se exercitar também em redescobrir a luz, aqui e acolá, através de seus olhos. Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava”. (Tradução, l.6, p. 411)

Original (l.7-8; p. 390): “[...] elle se débrouillait la mère Henrouille”.

A tradutora recorreu à palavra “mãe” para produzir um empréstimo de ordem estilística, mais especificamente, sonora e na medida em que o som produzido pela articulação do conjunto grafêmico “ãe”, marcado em negrito na palavra “mãe” em relação ao segmento traduzido, representa o empréstimo sonoro da articulação do conjunto grafêmico “ll”, marcado em negrito na palavra “Henrouille”, no tocante ao segmento original. E, pelo conjunto grafêmico “ll”, em itálico na palavra “Henrouille”, observa-se que este é idêntico ao conjunto em itálico na palavra “Henrouille”, e que, em nível de sua articulação, produz o mesmo som que o conjunto grafêmica “ll”, sublinhado na palavra “débrouillait”. Convém assinalar que, em francês e no tocante ao valor de sentido do segmento “mère Henrouille”, esse segmento significa uma pessoa mexeriqueira, de fato, procura-se entender porque a tradutora não traduziu por “mexeriqueira

Henrouille”. O motivo foi a reprodução do som do conjunto grafêmico francês “ll” na palavra “débrouillait”, pelo som “ãe” na palavra “mãe”, pois, o som “ll” na palavra “débrouillait” não aparece na sua tradução, que é a palavra “virava”. Embora a reprodução do som francês “ll” não realize uma aliteração, a qual diz respeito às consoantes ou fonemas oclusivos e constrictivos, essa reprodução é o motivo do emprego do procedimento de tradução por empréstimos, melhor dizendo, do empréstimo de ordem estilística, a saber, o som do conjunto grafêmica “ãe” é quase idêntico ao som do conjunto grafêmica “ll” na palavra “Henrouille”, em nível do segmento traduzido. Assim, o resultado é que aparece tanto no segmento original como no segmento traduzido duas vezes o som “ll”. Neste sentido, o desejo do autor em reproduzir o som “ll” na mesma frase foi conservado na frase traduzida.

- c) “Depois o papo voltou para o presidente Poincaré que ia inaugurar, justamente naquela manhã, uma exposição de cachorrinhos; e depois, conversa vai conversa vem, para o *Le temps*, onde isso estava escrito. “Esse aí é um jornal do barulho, o Le Temps! [...]”. (Tradução, l.25, p. 14)

Original (l.2-3; p. 8): “Tiens, voilà un maître journal, le Temps! [...]”.

Embora a palavra francesa “Temps” na obra traduzida, sublinhada no seguinte trecho, remeta para um empréstimo a respeito da palavra francesa “Temps” na obra original, a qual se vincula para um fato social francês, pois, “le Temps” é o título de um diário francês publicado em Paris do 25 de abril de 1861 até o 29 de novembro de 1942, o autor repete essa palavra, marcada em negrito no seguinte trecho bem como nos segmentos traduzido e original, com objetivo retórico na medida em que serve para acusar (característica do tipo de discurso judiciário) a raça francesa durante a conversa (Tradução, l.22 a 28; p. 14) entre as personagens Ferdinand Bardamu e Arthur Ganate:

“Depois, o papo voltou para o presidente Poincaré que ia inaugurar, justamente naquela manhã, uma exposição de cachorrinhos; e depois, conversa vai conversa vem, para o Le Temps, onde isso estava escrito. “Esse aí é um jornal do barulho, o Le temps!”, Arthur mexe comigo. “Igual a ele para defender a raça francesa não tem outro! – Bem que ela precisa, a raça francesa, já que não existe!, respondi na bucha, para mostrar que eu sabia das coisas”.

Em suma, a repetição dessa palavra é necessária para o autor, e seu empréstimo para a tradutora, na medida em que incentiva sua personagem Arthur Ganate a provocar a reação do seu interlocutor Bardamu a respeito da raça francesa, ou melhor, das natas da sociedade francesa que leem o jornal “Le Temps”, pois, esse diário se inspira de uma filosofia liberal, a qual funda as ideologias da política da direita republicana, em suma, o partido político do Presidente da República Raymond Poincaré. Se a repetição da palavra “Le Temps” não tivesse acontecido, o efeito de provocação não teria se realizado, assim, o assunto do discurso teria sido diferente.

3.3 Decalque de estrutura e de expressão

Apresentam-se as análises a respeito dos dois tipos de decalque que o procedimento de tradução por decalque disponibiliza: 1) o decalque de estrutura; 2) o decalque de expressão. Os estudos realizados por Raková (2014) e Cristea (2000) quanto ao decalque de estrutura (cf. capítulo 2) mostraram a distinção de dois tipos de decalques de estrutura. Essa distinção resulta de modelos diferentes em ambas as pesquisadoras. Quanto aos estudos a respeito do decalque de expressão, o sentido próprio ou figurado, dependendo do contexto verbal na obra e em torno da expressão de partida, é para conservar no texto de chegada. Neste sentido, o decalque de expressão não é uma ação que traduz obrigatoriamente os elementos do sintagma de partida de maneira literal (cf. capítulo 2).

Por Raková (2014), o resultado do procedimento de tradução por decalque de estrutura se produz quando o sintagma de chegada é diferente daquele encaixado na estrutura sintática da língua de partida. Essa definição considera a perspectiva de Raková (2014), e à qual acrescenta que os elementos compondo o sintagma da língua de partida devem ser traduzidos literalmente em relação ao valor de sentido. As análises dizem respeito às palavras: a) azarado, b) aqui e acolá e c) otário, as quais são marcadas em negrito nos seguintes contextos:

- a) “A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um otário... Mais uma vez.... Sou **um azarado** mesmo! [...]”. (Tradução, l.6, p. 412)

Original (l.14; p. 391): “J’suis pas verni!”.

Com base no procedimento de tradução por decalque de estrutura segundo o modelo de Raková (2014), o segmento traduzido marca em negrito um sintagma nominal, cujo núcleo é o nome “azarado”, enquanto o segmento original marca em negrito um sintagma adjetival, cujo núcleo é o participio adjetivado “verni”. Por enquanto, assinala-se que a tradução é literal na medida em que ambas as expressões idiomáticas “ser um azarado” e “ne pas être verni” têm um valor de sentido idêntico, em outros termos, significam “não ter sorte”.

A partir das palavras-chaves, seguem-se as análises a fim de desenvolver a respeito do mesmo valor de sentido. Para justificar do valor de sentido idêntico, por conseguinte, do emprego pela tradutora do procedimento de tradução por decalque de estrutura, convém iniciar assinalando que o interesse é a partir da palavra-chave (termo utilizado no campo do idiomatismo e segundo Xatara e Leonardo de Oliveira (2002)) “verni” da língua de partida.

Essa palavra se nominaliza por “le verni”, a qual se traduz por “o verniz” de acordo com a primeira acepção da entrada “verniz” no *Dicionário Francês-Português/Português-Francês* (NONNENBERG; CURTENAZ, 1956, p. 588). Ambas as palavras têm um valor de sentido idêntico: uma matéria líquida protegendo o ferro, o papel, o plástico ou a madeira. Para interpretar “être verni / não ser azarado”, é necessário, primeiro, pensar se uma pessoa poder se envernizar, igual a madeira, o papel, o ferro e o plástico, e, segundo, pensar que, quando o verniz está seco, deixa a pele da pessoa protegida. Neste momento, é possível mencionar que já está se descobrindo um sentido figurado à palavra “verni”. Por fim, e terceiro, é necessário pensar na pele da pessoa envernizada, ser protegida. Deste fenômeno, a pessoa é protegida de todos os problemas, pelo motivo de esses problemas deslizarem na superfície da pele, a qual é protegida pelo verniz seco. Por conseguinte, fala-se de uma pessoa “être verni”, ser uma pessoa com sorte, e na forma negativa, como no segmento original “ne pas être verni”, ser uma pessoa sem sorte. O autor redigiu “J’suis pas verni!”, significando e de acordo com a análise antecedente, “não ter sorte”. E a tradutora traduziu “J’suis pas verni!”, por “Sou um azarado”.

A fim de verificar a significação da palavra “azarado”, e pela razão de não ter encontrada a entrada “azarado” num dicionário, pois, é no nível de língua coloquial que se situa essa palavra, procurou-se a entrada “azarento”, no nível de língua normatizada. A terceira edição do *Novo dicionário de gíria brasileira* (VIOTTI, 1957, p. 55) informa que a primeira acepção da entrada “azarento” é: infeliz nos negócios e em tudo, sem sorte, “pesado”. Para reforçar a significação da palavra “azarento”, o *Grande Dicionário Português-Francês* (AZEVEDO, 1989, p. 185), diz significar *malchanceux*. Embora o sentido da expressão idiomática francesa “j’suis pas verni!” tenha sido respeitado pela tradutora, o resultado é que essa tradução “sou um azarado” não é uma expressão idiomática, mas, sim, a tradução literal da palavra “un malchanceux” e com uma mudança em relação à língua, isto é, de “um azarento” para “um azarado”, a fim de respeitar o nível de língua da expressão idiomática francesa “J’suis pas verni!”. Uma proposta a respeito da tradução da expressão idiomática “J’suis pas verni!”, por uma expressão idiomática do português brasileiro, seria: “não ser pé quente”.

- b) “No Laugh Calvin eu ainda podia em cima daqueles tapetes espessos parecer que procurava alguém entre as mulheres bonitas demais da entrada, e ir aos poucos adquirindo segurança naquele ambiente equívoco. Pensando nisso, reconheci que eles tinham razão, os outros, do *Infanta Combitta*, percebia, com a experiência, que meus gostos não condiziam com minha condição de miserável. Eles fizeram bem, os companheiros da galera, de me passarem aquele sabão. No entanto, a coragem insistia em não me voltar. Bem que eu ia tomar doses e mais doses de cinema, **aqui e acolá, [...]**.” (Tradução, l.17, p. 219)

*Original (l.18; p. 203): “[...] allait bien reprendre des doses [...], **par-ci par-là, [...]**”.*

A tradução do sintagma preposicional, marcado em negrito no segmento original, limita-se a um sintagma adverbial, em negrito no segmento traduzido. Neste, a preposição correspondente à preposição francesa “par” é omitida, o que justifica a mudança de estrutura sintática. No entanto, embora o desaparecimento da preposição que construa a locução adverbial, a tradução é literal, ou melhor, conserva o valor de sentido dos advérbios franceses

de partida “ci...là”, pois, os advérbios de chegada “aqui e acolá” denotam uma mesma circunstância de lugar provocada sobre a locução verbal “ia tomar”, sublinhada no segmento traduzido. A *Gramática escolar da língua portuguesa* (BECHARA, 2010, p. 280) e a *Grammaire méthodique du français* (RIGEL; PELLAT; RIOUL, 2016, p. 658) possibilitam mencionar que os advérbios, respectivamente, português brasileiro “aqui” e “acolá”, e francês “ci” e “là”, são pronominais e demonstrativos, e, na medida em que completam as locuções verbais, respectivamente, “ia tomar” e “allais reprendre”.

Com essas categorias gramaticais que lhes são associadas, tem-se o motivo de sua origem e significação, as quais, após análise, vão justificar que a tradução dos advérbios de partida “ci” e “là” é literal em relação ao sentido. Ambas as construções locucionais adverbiais (proposição, sublinhada nas seguintes palavras) + advérbio (marcado em negrito nas seguintes palavras)) “par-ci” e “par-là” têm como étimo latino, respectivamente, *il hic* e *il hac* e, de acordo com sua respectiva entrada em francês moderno, “ici” e “là” (respectivamente, p. 411 e p. 447) do *Dictionnaire étymologique & historique du français* (DUBOIS et al., 2007). Também, essas entradas confirmam que os advérbios “ci” e “là” têm como étimos latinos, nesta ordem, *hic* e *lac*. Os advérbios traduzidos 1) “aqui” tem como étimo latino *hic*, em suma, o que confirma que esse étimo é o também do advérbio de partida “ci”; 2) “acolá” tem como étimo latino *accu illac*, em suma, sua terminação *-lac* é idêntica àquela do étimo latino *lac* quanto ao advérbio original “là”. Esse comentário de ordem etimológico justifica que a tradução de “par-ci” e “par-là” é literal. Por conseguinte, o resultado é que a justificativa da tradução literal e da mudança de sintagma durante o processo de tradução, no qual se conservou o valor de sentido das palavras de partida “par-ci par-là”, o que confirmam as análises, informam que o procedimento de tradução utilizado é o por decalque de estrutura e segundo as condições estabelecidas por Raková (2014).

- c) “A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um **otário**...

[...]. (Tradução, l.6, p. 412)

Original (l.13; p. 391): “[...] qu'il concluait lui, fait comme un rat...[...]”.

A analogia da comparação “fait / para trás” com o comparado “piégé / prezo” é uma figura que tem o comparado “rat / otário” e se realizado pelo nexos gramatical, ou melhor, pela conjunção comparativa “comme / que nem”. Essa comparação é um símile, pois, a relação do termo pronome de caso reto “j' / eu” com o termo “rat / otário”, mostra palavras com diferentes níveis de referência ou de natureza dessemelhante. Ambas as palavras, nesta diferença, fazem que o símile seja uma comparação qualitativa. Por fim, a tradução de o

nexo gramatical “como” é “que nem”, em suma, uma palavra nocional do nível de língua coloquial ou popular. A dizer a verdade, “fait comme un rat / passar para traz que nem um otário” se aparenta como uma expressão idiomática. Não foi traduzida literalmente, pois, há alteração sintática e lexical. Porém, na sua transferência para a língua de chegada, a tradutora conservou o sentido figurado desta, bem como o seu nível de língua coloquial, pois traduziu “como” por “que nem”.

O som na palavra “otário” tem um papel nessa comparação. Embora seja uma expressão idiomática e uma comparação, há certa comicidade pela obstinação do Robinson a respeito do pagamento de seu serviço: “Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um otário...”. É a partir do caráter da personagem Robinson que pode desenvolver os efeitos dos elementos sonoros na palavra. O sistema fonético da língua considera com regras e princípios que a palavra “otário” é paroxítona. Porém, é pelo sistema fonológico da língua, mais abstrato, que se pode considerar que o acento tônico na palavra possui valores expressivos, um aspecto estilístico fundamental para os romancistas e poetas. Em suma, Céline brinca muito com as sonoridades. Pelo som da palavra “otário”, mais especificamente, pela vogal acentuada “á”, marcada em negrito, descobre-se de Robinson seu estado de espírito, isto é, seu desespero, o qual é também ligado à escolha da palavra, pois, tem uma relação expressiva som/imagem (a comparação) entre “Robinson” e o comparado “otário”, em suma, uma metáfora semântica: “o modo como o locutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados de espírito ou traços de sua personalidade” (MARTINS, 2012, p. 45). Nesta relação com o efeito sonoro da vogal “á”, em suma, a emoção é chocante, brusca, um sentido forte ou uma emoção chocante. A palavra emoção justifica sua etimologia pela ideia de um efeito de movimento a partir do sentimento, do qual sobressai a emoção. Em Céline, a música é a arte de pensar pelos sons, analogicamente, as emoções, as quais provocam o ritmo da língua com base nos sentimentos.

De acordo com Cristea (2000), a ação do procedimento de tradução por decalque de estrutura deve se produzir respeitando quatro modelos: 1) o sintagma da língua de partida na estrutura sintática da língua de chegada; 2) as derivações sufixais e prefixais em relação ao nome ou ao verbo da língua de partida; 3) o sentido da palavra de partida; 4) a composição da palavra em nível morfológico. A primeira análise remete à estrutura em nível derivacional e diz respeito à expressão a) para mudar. As quatro últimas análises remetem à estrutura em nível composicional e dizem respeito às palavras: b) neuromédico, c) alguns, d) conta-pulgas e e) amor-próprio. As palavras são marcadas em negrito nos seguintes contextos.

- a) “Em resumo, andava intrigado e chateado ao mesmo tempo. Tendo chegado até aqui, me faltava mais uma vez a coragem de ir ao fundo das coisas. Agora que se trata de abrir os olhos na noite, eu desejava quase com idêntica intensidade deixá-los fechados. Mas parece que Robinson queria que eu os abrisse, que eu percebesse. **Para mudar** de assunto [...]”. (Tradução, l.7, p.335)

Original (l.13; p. 314): “Pour changer un peu, [...]”.

Sempre com base experimental, mas com uma outra regra de derivação lexical, mais especificamente, aquela que faz a derivação a partir das formas verbais, o segmento original marcado em negrito é um sintagma preposicional bem como sua tradução, marcada em negrito no segmento traduzido. Os verbos “changer” e “mudar” têm o mesmo sentido, isto é, o valor de mudar algo por outro algo. Com base na composição morfológica do verbo “changer”, forma-se o nome “changement” pela queda da desinência verbal “-r” e o acréscimo do sufixo “-ment” ao radical “change-“. No que toca ao verbo “mudar”, forma-se o nome “mudança” pela queda da desinência verbal “-r” e o acréscimo do sufixo “-nça” ao radical “muda-“. Com essa análise, o resultado é que as derivações entre ambas as palavras são semelhantes e, de modo geral, esse procedimento de tradução por decalque de estrutura poderia permitir auxiliar a tradutora para traduzir um verbo a partir da composição morfológica do verbo no idioma de partida. Neste sentido, é possível assinalar que o aspecto morfológico das palavras é um auxílio para a tradutora.

- b) “BRANLEDORE MEU VIZINHO DE HOSPITAL, o sargento, gozava, conforme contei, de uma persistente popularidade entre as enfermeiras, estava coberto de curativos e esbanjava otimismo. Todo mundo no hospital o invejava e copiava seus trejeitos. Quando ficamos apresentáveis e moralmente nada repugnantes, começamos também a receber as visitas de pessoas bem colocadas no mundo e altamente situadas na administração parisiense. Repetia-se nos salões que o centro **neuromédico** do professor [...]”. (Tradução, l.8; p. 108)

*Original (l.9; p. 98): “[...] le centre **neuro-médical** du professeur [...]”.*

A composição consiste em formar uma palavra a partir de duas palavras. Os nomes “neuro-médical” e “neuromédico”, marcados em negrito nos segmentos original e traduzido, correspondem à aglutinação, respectivamente, do substantivo “neurologie” (que diz respeito ao estudo e o tratamento das doenças em nível do sistema nervoso central) e do adjetivo “médical” (que é relativo à medicina), e do substantivo “neurologia” e do substantivo “médico”, ambos tendo a mesma significação que as palavras francesas. Observa-se que o adjetivo “médical” no segmento original e o substantivo “médico” no segmento traduzido não sofreram modificações morfológicas, enquanto que o substantivo “neuro”, no segmento original, e o substantivo “neuro”, no segmento traduzido, sofreram de uma queda de seu sufixo, respectivamente, “logie” e “-logia”. Por conseguinte, esse tipo de composição se chama composição por aglutinação, a saber, quando ocorre a queda de um ou mais elementos formadores de palavras, fala-se de aglutinação entre duas palavras. Na língua francesa, o sentido da sequência “centre neuro-médical” remete a um lugar onde se tratam as doenças em nível do sistema nervoso central. E, o sentido da sequência “centre de neurologie” remete à mesma significação que a da sequência “centre neuro-médical”, por conseguinte, “centre de neurologie” é uma outra sequência de partida que a tradutora poderia traduzir por “centre de neurologia”.

- c) “Primeiro Ferdinand, tudo não acaba se equivalendo em presença de uma inteligência realmente moderna? Não há mais branco! Também, não há mais preto! Tudo se esgarça!... É o novo gênero! É a moda! Por que, a partir daí, não enlouquecermos, nós mesmos?... Já, já! Para começar! E ainda por cima nos vangloriarmos! Proclamamos a grande baderna espiritual! Fazemos reclame para nós mesmos, com nossa própria demência! Quem vai nos segurar? Me diga, Ferdinand! **Alguns** supremos e supérfluos escrúpulos humanos?”. (Tradução, l.8, p. 446)

Original: (l.12-13; p. 424): “Quelques suprêmes et superflux scrupules humains?”.

Mais uma composição por aglutinação na obra. Esta é marcada em negrito nos seguintes segmentos. Justifica-se essa composição por aglutinação em nível do adjetivo “alguns”: compõe-se da palavra “algo” e da palavra “uns”, e se percebe a queda da letra final “o” na palavra “algo”. Por fim, convém mencionar que na língua francesa, o adjetivo “quelque” se compõe das palavras “quel” e “que” quando se refere para um substantivo masculino, neste sentido, não há composição por aglutinação, mas por justaposição. No entanto, quando se refere para um substantivo feminino, a composição morfológica é por justaposição, pois, “quelque” se compõe das palavras “quelle” e “que”. Em suma, observa-se pela palavra “quelle” a queda das letras finais “le” no adjetivo “quelque”. O resultado é que esse procedimento de tradução age rapidamente, na medida em que as palavras compostas são frequentemente palavras científicas ou técnicas e com aspectos morfológicos e fonéticos próximos entre ambas as línguas em questão. No entanto, é possível mencionar que a tradução do nome “neuro-médical” põe em ação um outro procedimento de tradução, pois, houve uma mudança de classe gramatical durante a transferência, melhor dizendo, o nome “médical” foi traduzido pelo adjetivo “médico”.

- d) “De noitinha, eu ficava, de tanto esmagar as pulgas, com as unhas do polegar e do indicador machucadas, e no entanto não tinha terminado minha tarefa, já que me restava ainda o mais importante, preencher as colunas dos sinais característicos do dia: Pulgas da Polônia de um lado, da Iugoslávia... da Espanha... Chatos da Crimeia... Sarnas do Peru... Tudo o que em matéria de furtivo e de picador viaja em cima da humanidade enjeitada me passava pelas unhas. Era uma obra, vê-se, ao mesmo tempo monumental e meticulosa. Nossas adições eram feitas em Nova York, num serviço especial dotado de máquinas elétricas **conta-pulgas**”. (Tradução, l.19, p. 205)

*Original (l.5; p. 190): “[...] doté de machines électriques **compte-puces**”.*

A composição morfológica por justaposição consiste em formar uma palavra a partir de duas palavras e sem queda ou acréscimo de um elemento formador de palavras. Os nomes “compte-puces” e “conta-pulgas”, marcados em negrito nos segmentos original e traduzido, correspondem à justaposição, respectivamente, do verbo “compte” e do substantivo “puces”, e do verbo “conta” e do substantivo “pulgas”. Observa-se que as palavras na língua tanto

francesa como portuguesa do Brasil não sofreram modificação, por conseguinte, o que justifica a composição morfológica por justaposição. Na tradução, a palavra “conta-pulgas” é um neologismo por empréstimo ao neologismo “compte-puces”, que o autor Céline elaborou na obra de partida. Embora os neologismos dificultem a atividade de tradução, ao produzir a tradução literal de ambas as palavras “compte” e “puces”, observa-se na tradução a conservação do sentido presente no fragmento original “machines électriques compte-puces”, a saber, “compte-puces” e “conta-pulgas” correspondem ao complemento nominal do nome, respectivamente, “machines électriques” e “máquinas elétricas”, isto é, a uma informação que permite ao leitor tomar conhecimento da tarefa específica desta máquina.

- e) “Meus negócios ficaram com jeito de quem ia tomar um pouquinho e justamente naquela noite. Só ao prédio da delegacia fui chamado duas vezes de urgência. No domingo de noite todos os suspiros, as emoções, as impaciências estão desabotadas. O **amor-próprio** está de fola dominical e [...]”. (Tradução, l.32, p. 319)

*Original (l.23; p. 299): “L'**amour-propre** est sur le pont dominical et [...]”.*

Mais uma composição por justaposição na obra, marcada em negrito nos segmentos. Justifica-se essa composição por justaposição pela morfologia dos respectivos substantivos das referidas palavras compostas, isto é, pelos substantivos “amor” e “próprio”; “amour” e “propre”. O resultado é que a ação desse procedimento de tradução parece ser a do procedimento de tradução literal, porém, ele considera as palavras em nível de sua composição morfológica e aceita só as palavras, entre ambas as línguas, de composição morfológica idêntica.

Quanto ao decalque de expressão, as análises dizem respeito às palavras: a) de quando em quando, b) juvenzinho e c) custavam a crer, as quais são marcadas em negrito nos seguintes contextos.

- a) “Após cada crepúsculo, fazíamos uma parada promontório rochoso. Certa manhã, deixamos finalmente aquela imunda canoa selvagem para entrarmos na floresta por uma picada escondida que se insinuava na penumbra verde e úmida, iluminada apenas **de quando em quando** por um raio de sol mergulhando do mais alto dessa infinita catedral de folhas”. (Tradução, l.24, p. 176)

*Original (l.35-36; p. 162): “[...] seulement de place en place **par un rai de soleil** [...]”.*

A tradutora produz um decalque de expressão quando traduz a expressão de partida “de place en place”, marcada em negrito no segmento original, pela expressão de chegada “de quando em quando”, marcada em negrito no segmento traduzido. Esta produção é o resultado do sentido figurado, justificado pelo contexto verbal do trecho em torno da

expressão na obra de partida, da expressão de partida que foi, por conseguinte, traduzida não literalmente ou por “de quando em quando”, no objetivo de conservar o seu sentido. O resultado é que a tradução “de um lugar para outro”, a qual corresponde literalmente ao sentido próprio da expressão de partida “de place en place”, poderia equivaler ao contexto verbal do trecho em torno da referida expressão. Interpreta-se o contexto por somente alguns lugares do caminho que são iluminados por um raio de sol, pelo motivo que as folhas das árvores da floresta impedem a iluminação total do caminho. Nesse contexto, o raio do sol ilumina “de um lugar para outro”, no entanto, o efeito de movimento que sobressai do sentido dessa tradução não é necessário ou procurado quando é relacionado com o contexto do trecho na obra de partida. Por conseguinte, a utilização do procedimento de tradução por decalque de expressão, que produz com mais pertinência a expressão de chegada “de quando em quando”, é justificada na medida em que um só raio do sol ilumina alguns lugares dispersados sobre o caminho, em suma, um número de lugar proporcional aos espaços entre as folhas das árvores da floresta por onde passa o raio do sol. É importante assinalar que a expressão de partida “de place en place” é pouco empregada na língua francesa, podendo mencionar que essa é criação do autor. Essa observação é relevância porque, a tradução literal da expressão de chegada “de quando em quando”, a qual é “de temps en temps” de acordo com a décima primeira acepção da entrada “quando”, no *Grande dicionário Português-Francês* (AZEVEDO, 1989, p. 1112), dá orientação a respeito do sentido sobressaindo da expressão de partida “de place en place”, quando essa é considerada no seu contexto verbal na obra. Neste sentido, entende-se que o efeito de movimento que sobressai da expressão “de um lugar para outro” não é o sentido procurado pelo autor.

- b) “Bem no mio daquela clareira, um pavilhão com um arzinho campestre, e cercado de gramados pobres coitados. Perguntei a diversos de multidão o que é que era aquela construção ali que a gente estava vendo, mas a maioria fingiu não me ouvir. Não tinham tempo a perder. Um **jovenzinho**, passando bem perto, teve mesmo assim a gentileza de me avisar que era a Prefeitura, velho monumento da época colonial, acrescentou, tudo o que havia de mais histórico... que tinham deixado ali...”. (Tradução, l.15-16, p. 209)

*Original (l.20-21; p. 193): “Un **petit jeune**, passant tout près, voulut bien tout de même m’avertir que c’était la Mairie [...]”.*

O nome “petit”, anteposto ao nome “jeune”, faz que a expressão “un petit jeune”, marcada em negrito no segmento original, e segundo o contexto verbal em torno da expressão na obra, produz um sentido de afeição, de compaixão até de simpatia, pelo motivo que esse jovem mostra para a personagem narradora, o qual se interessa para um velho monumento da época colonial, que esse prédio corresponde ao da Prefeitura. Justifica-se que a tradutora utilizou o procedimento de tradução por decalque de expressão, na medida em que as palavras “petit” e “jeune” não foram traduzidas pelas palavras “pequeno” e “jovem”, mas pela palavra “jovenzinho”, a qual é marcada em negrito no segmento traduzido. De fato, o sufixo de diminuição “-zinho”, o qual compõe a palavra “jovenzinho”, traz o mesmo sentido emotivo que sobressai da expressão de partida “petit jeune”.

- c) “Pois bem, o que tinham, os Henrouille, de não natural, era nunca terem gasto durante cinquenta anos um só tostão, nenhum dos dois, sem terem se lamentado. Era com a própria carne e o próprio espírito que haviam comprado a casa, tal qual o caracol. Mas ele, o caracol, faz isso sem nem perceber. Eles, os Henrouille, **custavam a crer** que tinham passado pela vida unicamente para ter uma casa e, como pessoas que acabam de sair do cárcere, isso aí os espantava”. (Tradução, l.25, p. 266)

Original (l.26-27; p. 247): “Les Henrouilles eux, n'en revenaient pas d'avoir passé à travers la vie [...]”.

A expressão de partida “n'en revenaient pas”, marcada em negrito no segmento original, produz uma conotação figurada, a qual tem o sentido de “surpreender-se”, enquanto que o sentido próprio dessa expressão é “não voltar de um lugar”. Pelo contexto em torno da expressão na obra, é o sentido figurado que sobressai, nesta perspectiva, a expressão de partida foi traduzida pela expressão de chegada “custavam a crer”, a qual é marcada em negrito no segmento traduzido. Assim, justifica-se a utilização do procedimento de tradução por decalque de expressão.

3.4 Equivalência

Os procedimentos de tradução oblíqua por equivalência e adaptação dizem respeito à motivação externa e interna do signo (cf. capítulo 2). A tradução oblíqua por equivalência é um procedimento que põe em relação a existência de um mesmo fato de sociedade em ambas as sociedades e/ou culturas em questão, enquanto a tradução oblíqua por adaptação é usada pela tradutora quando o fato social da sociedade de partida é inexistente na de chegada. No entanto, pelo motivo que a equivalência e a adaptação nascem de uma arbitrariedade relativa, daí a motivação, convém assinalar que a grande quantidade de palavras compoem a biblioteca lexical da língua de chegada, em geral, permite transcrever um fato da sociedade de partida inexistente na de chegada, porém, às vezes ocorrem modificações em nível da sintaxe. As análises a seguir dizem respeito às palavras: a) vinho de mesa, b) cripta dos condenados, c) mantenha a porta fechada e d) companheiros, marcadas em negrito nos seguintes contextos:

- a) “O fato é que saí bem de fininho do meu entressolho de Rancy. Eles estavam em volta do **vinho de mesa** e das castanhas quando passei defronte da portaria pela última vez. Na calada da noite. Ela se coçava e ele, debruçado sobre a estufa, paralisado com o calor, já estava tão tonto que o arroxeadado lhe fazia fechar os olhos”. (Tradução, l.34, p. 367)

*Original (l.1; p. 347): “Ils étaient autour du **vin de table** et [...]”.*

O complemento de nome francês “table” do nome “vin”, ambas as palavras sendo marcadas em negrito no segmento original, produz um sentido em relação ao nome “vin”, a saber, o vinho de mesa é um vinho de qualidade baixa, assim, podendo estar presente diariamente sobre as mesas. E a tradução desse sentido é “vinho de mesa”, marcada em negrito no segmento traduzido. O resultado é que o sentido da expressão “vin de table” da língua de partida tem uma equivalência ou é existente na língua de chegada. Convém acrescentar que essa equivalência ou existência de mesmo sentido em ambos os idiomas ou entre “vin de table” e “vinho de mesa”, era devida, outrora, às expressões do calão, isto é, a um vocabulário ou linguagem dos meios sociais marginais, ou melhor, das pessoas com poucos recursos financeiros, por conseguinte, que só podiam se oferecer esse tipo de vinho. Em seguida ou no presente, pode se dizer que o vinho de mesa se generalizou na medida em que essa expressão se tornou um hábito de fala, assim, sua origem em nível de seu sentido se reduziu até esse vinho ser presente sobre as mesas de indivíduos de todas as classes sociais.

- b) “Um dia, se vocês não reagirem, Ferdinand, vocês os jovens, vamos morrer, compreenda-me bem, morrer! De tanto nos puxarem, nos sublimarem, nos azucrinarem o entendimento, o outro lado da inteligência, o lado infernal, esse aí, o lado de onde ninguém retorna!... Aliás, parece que já estão trancados, esses superespertos, na **cripta dos condenados** [...]”. (Tradução, l.27, p. 446)

*Original (l.33; p. 424): “[...] ces supermalins dans la **cave aux damnés** [...]”.*

De acordo com o *Dicionário latin-français / français-latin* (NIMMO, 2013, p. 867), a palavra francesa moderna “damné”, quando associada à palavra “cave” para construir a expressão “cave aux damnés”, marcada em negrito no segmento original, conservou a grafia do seu étimo latino “damnatio”. Porém, em francês moderno, quando associada à expressão “cave aux damnés”, a palavra “damné” toma a grafia “condamné”, parecida com a palavra “condenado” na expressão “cripta dos condenados”, marcada em negrito no segmento traduzido. Com a definição do substantivo “damné”, a qual corresponde a uma pessoa condenada ao inferno, basta para a tradutora entender que é a equivalência na identidade da palavra “condamné” e de sua tradução “condenada”. O resultado é que a evolução morfológica do étimo latino “damnatio” não foi a mesma no que toca à língua francesa e portuguesa do Brasil quando a palavra francesa “damné” é presa na expressão “cave aux damnés”. Essa dessemelhança é hipotética devido ao fato de que a “cave aux damnés” corresponde historicamente ao lugar onde os homens, ou melhor, os seus sentimentos do desejo de fugir de Deus, que eles ofenderam, iam para se afastar de Deus. Por conseguinte, para que esse valor de sentido sobressaia na tradução, “cave” não foi traduzido por “porão”, mas por cripta, a fim de produzir um sentido fúnebre, o que confirma o uso do procedimento de tradução por equivalência.

- c) “Isso me incomodava, não era da minha que eu precisava para ir morrer bem magnificamente um dia, como Léon. Eu não tinha tempo a perder com caretas. Mãos à obra! dizia para mim mesmo. Mas a coisa não vinha. Ela não quis nem que eu me virasse para ir olhá-lo mais uma vez o cadáver. Portanto, fui embora sem me virar. **“Mantenha a porta fechada”**, estava escrito”. (Tradução, l.23-24, p. 529)

Original (l.26; p. 503): “Fermez la porte” qu’était écrit.

A expressão francesa e portuguesa do Brasil, respectivamente, “Fermez la porte” e “Mantenha a porta fechada”, ambas marcadas em negrito em ambos os segmentos, produzem um sentido absoluto, o de fechar o acesso. Mas, a partir desse sentido formado de um princípio ou de uma convenção social, a tradutora percebe uma pequena diferença de sentido entre ambos os idiomas, justificada de um ponto de vista gramatical: 1) em nível da expressão francesa, a obrigação ou a ordem produzida pela forma verbal imperativa afirmativa do verbo “fermez” produz um sentido que quer manter uma certa distância entre os indivíduos, pois, essa forma verbal decorre da segunda pessoa do plural e é representada pelo pronome de tratamento “vous”. A frase curta, ou melhor, a construção verbo + objeto intensifica a relevância de fechar a porta, a saber, a ação obrigatória de fechar a porta é a ordem dada pelo imperativo do verbo “fermer”, o qual age diretamente sobre seu objeto “porte” e sem considerar o indivíduo. 2) Em relação à expressão portuguesa do Brasil, a obrigação ou a ordem produzida pela forma verbal imperativa afirmativa do verbo “mantenha” produz um sentido de distanciamento entre os indivíduos, pois, essa forma verbal decorre da terceira pessoa do singular, representada pelo pronome de tratamento “você”.

Porém, a frase é mais comprida que a francesa, ou melhor, a construção verbo + objeto + adjetivo considera o indivíduo, a saber, o verbo “manter” age sobre o indivíduo, enquanto o adjetivo “fechado” sobre o objeto “porta”, em suma, o que produz uma relevância menos intensa em nível da obrigação para o indivíduo em fechar a porta. Neste sentido, o indivíduo parece ser mais livre, ou melhor, parece ser a decisão sua para fechar a porta. Para a tradutora, o procedimento de tradução por equivalência pode se empregar em nível da tradução dessa expressão francesa, no entanto, com uma pequena reserva que traz a hipótese de uma tradução por adaptação em vez de uma tradução por equivalência quanto a essa noção de intensidade desenvolvida anteriormente. Assim, se a tradutora traduzisse por “fechai a porta”, essa tradução parece incomum à cultura brasileira.

- d) “Portanto, não havia mais como fugir. Aquela interpelação devia ter sido minuciosamente preparada. “Cavalheiro, o senhor tem diante de si o capitão Frémizon das tropas coloniais! Em nome de meus **camarades** e dos passageiros [...]”. (Tradução, l.9, p. 131)

Original (l.31; p. 119): “Au nom de mes camarades et des passagers [...]”.

Na tradução, a tradutora realizou a equivalência do sentido da palavra “camarades” da língua de partida, marcada em negrito no segmento original, ao utilizar o mesmo sentido produzido pela palavra “companheiros” da língua de chegada, marcada em negrito no segmento traduzido. Neste sentido, observa-se que não foi traduzido “camarade” por “camarada”. O contexto histórico-político na obra é o da guerra e a passagem apresenta interações entre infantarias sobre um barco militar, em suma, aquilo que justifica o emprego da palavra “camarade” na obra de partida, pois, essa palavra, primeiro, “começou a ser utilizado no sentido político sob o impacto da revolução francesa em 1789 e passa a ter uma conotação ideológica” (SAMPAIO, 2008). Segundo essa conotação ideológica sendo de origem militar “circunscreve os termos: militanismo, companheirismo, partidarismo” (TECCHIO, 2010, p. 72). Convém assinalar que, embora sejam sinônimos na língua francesa, as palavras “compagnon” e “camarade” são graduadas na toca ao seu respectivo sentido, pelo motivo que o sentido histórico de “compagnon” é o de só acompanhar alguém sem compartilhar a mesma vida e/ou as mesmas ocupações. Assim, considerando que um “camarade” é um militar que tem a mesma vida que seus “camarades”, a equivalência das palavras “camarades” é “companheiros”, em suma, o que justifica o uso do procedimento de tradução oblíqua por equivalência.

3.5 Adaptação

Na sua atividade, a tradutora precisa adaptar certas conotações de um signo produzidas sob o efeito da cultura de partida, por exemplo, um produto central no que diz respeito à cultura, como o vinho. As análises dizem respeito às palavras: a) eu estava morto de sede, b) grilo, c) comer e d) macarrão, marcadas em negrito nos seguintes contextos:

a) “ - Você não tem uma garrafa de vinho para me vender? – perguntei.

- Tem que falar com a mãe... Ela talvez saiba se ainda tem... Indagora os alemães nos pegaram uma porção... E então começaram a conversar depois do meu pedido, e baixinho [...].

- E mais de cem garrafas, com toda a certeza – acrescentou o pai, ainda ajoelhado.

- Então não tem mais nenhuma? – insisti, ainda esperançoso, de tal forma **eu estava morto de sede** [...]. (Tradução, l.9, p. 47)

*Original (l.29; p. 39): “[...] , tellement]’avais **grand-soif**, [...]”.*

Embora a primeira acepção da entrada “soif” no *Dictionnaire de l'Académie française* (1835, p. 752) seja “besoin de boire” e a primeira acepção da entrada “sede” no *Grande Dicionário Português-Francês* (AZEVEDO, 1989, p. 1229) seja “Soif, désir, envie de boire: ter sede, avoir soif. Ter muita sede, avoir grand-soif”, a expressão “j'avais grand-soif”, marcado em negrito no segmento original, é associado ao vinho na França, mais especificamente, ao sentido figurado que tem a palavra “boire”, isto é, a motivos diferentes que os da necessidade de beber no objetivo de se hidratar ou desalterar, ou que os mencionados nas referidas acepções.

E, marcada em negrito no segmento traduzido, a expressão “eu estava morto de sede” corresponde ao sentido de “necessidade de se hidratar”, em suma, uma sede intensificada pela palavra “morto” que o justifica por sua entrada “*Mort, accablé, harassé (de faim, de soif, de fatigue, etc.)*” em sua sexta acepção no *Grande Dicionário Português-Francês* (AZEVEDO, 1989, p. 940). Pelo motivo que a expressão “grand-soif” da língua de partida, em seu sentido figurado, não sobressair ao da tradução “morto de sede”, o resultado é que a tradutora escolheu o procedimento de tradução oblíqua por adaptação, hipoteticamente para não trair a sintaxe da frase da língua de partida. Porém, a consequência é a perda de sentido. De fato, numa perspectiva resolutiva, embora o procedimento de tradução seja outro, a expressão “de tanto que ele queria beber” permitiria de se aproximar do sentido sobressaindo da expressão “grandsoif” integrada na sociedade de partida.

- b) “Meu jovem guia corria agilmente em cima de seus pés descalços. Devia haver europeus nos matagais, ouvíamos por ali, perambulando, suas vozes de branco, muito reconhecíveis, agressivas, alteradas. Os morcegos não paravam de voar, de abrir sulcos entre os enxames de insetos que nossa luz atraía ao redor de nossa passagem. Debaixo de cada folha de árvore devia se esconder um **grilo** pelo menos [...]”. (Tradução, l.31, p. 143)

*Original (l.22; p. 131): [...] devait se cacher un **cri-cri** au moins [...].*

O nome “grillon” corresponde a um inseto ortóptera saltador, o nome comum “cri-cri”, marcado em negrito no segmento original. Embora as fêmeas sejam mudas, convém assinalar que os machos produzem sons agudos, daí a onomatopeia francesa “cri-cri”, a qual não pode ser confundida com a palavra “cri-cri” no trecho em questão na obra, pois, “cri-cri” não corresponde a onomatopeia neste trecho, mas ao nome “grillon”. Neste sentido e para não existir na língua de chegada como nome comum, “cri-cri” foi adaptado pela palavra “grilo”, a qual é marcada em negrito no segmento traduzido. O resultado é que o nome comum “cri-cri” produz diretamente a imagem do som, produzido pelos machos, no espírito de quem lê ou articula “cricri”, enquanto que o nome “grilo” remete mais a imagem do inseto do que para o som dos machos. Neste sentido, é possível confirmar que ocorre uma redução de sentido em relação à estilística do som da palavra.

- c) “A verdade é uma agonia que não acaba. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher, morrer ou mentir. Eu, eu nunca pude me matar. O melhor portanto era sair para a rua, esse pequeno suicídio. Cada um possui seus pequenos dons, seu método para conquistar o sono e **comer**”. (Tradução, l.34, p. 216)

*Original (l.17; p. 200): “[...] sa méthode pour conquérir le sommeil et **bouffer**”.*

A palavra “**bouffer**” na língua francesa pertence ao registro de língua do calão, isto é, a um vocabulário ou linguagem popular, entretanto, que não se generalizou ou se tornou um hábito de fala. Nesse sentido, “bouffer” não foi aceitado pela norma, assim, usa-se só na literatura. Por conseguinte, esse desaparecimento progressivo dessa palavra deixou difícil a procura da sua tradução em português do Brasil e a um nível lexicográfico. Porém, e embora o *Grande dicionário Português-Francês* (AZEVEDO, 1989, p. 332) mencione “nous bouffons là-bas” na entrada do termo “comer”, mais especificamente, da acepção em calão que menciona “nos comeremos lá”, uma outra acepção parece apresentar um sentido mais próximo: “comer com ânsia” (p. 331). O resultado é que, quando se olha a palavra “comer”, marcada em negrito no segmento traduzido, e a integralidade de suas acepções no referido dicionário, produz-se uma dúvida quanto ao registro de língua da palavra “comer”, sabendo que é usada diariamente para ser do domínio da comida e parece não ser do registro de língua do calão. Numa perspectiva resolutiva, e de acordo com Diez (1854) e a entrada “bouffer” no *Dictionnaire étymologique & historique du français* (DUBOIS et al., 2007, p. 99), a tradutora poderia, hipoteticamente, trocar a palavra “comer” pela onomatopeia “pouf” (da língua de partida francesa) se essa existisse na língua de chegada. Essa proposta porque, “pouf” em francês é o som produzidos quando sopramos inchando a boca cheia de comida, assim, produz-se a imagem de alguém produzindo um gesto grosseiro, neste sentido, “bouffer” e a onomatopeia “pouf”, do verbo “pouffer”, são duas formas da mesma palavra do calão. Se essa solução fosse adotada, portanto, o procedimento de tradução seria outro que o por adaptação e o registro de língua do calão em nível do francês seria conservado na língua portuguesa do Brasil.

- d) “Baryton se abastecia de **macarrão** e legumes em Paris, por atacado. Assim, não gostavam nada de nós os comerciantes de Vigny-sur-Seine. Inclusive se podia afirmar que estavam com a gente por aqui, ó. Isso não nos diminuía o apetite, essa animosidade”. (Tradução, l.12, p. 438)

*Original (l.15; p. 416): “Baryton se fournissait en **nouilles** et [...]”.*

Convém assinalar que a origem da palavra “nouille” é alemã. A palavra “nudel”, na língua alemã, tem ao menos duas conotações. A primeira corresponde a um tipo de macarrão com uma forma plana e alongada. A segunda corresponde à imagem de uma pessoa macia como os macarrões uma vez que são cozidos. A língua francesa ficou com essa segunda conotação que

sobressai da palavra “nouille”. Porém, o resultado é que a utilização do procedimento de tradução oblíqua por adaptação é uma ação raciocinada da tradutora, pois, o contexto verbal no trecho em que se localiza a palavra “nouilles” não procura denunciar que a personagem Baryton é um indivíduo macio ou não ativo. Por conseguinte, o autor da obra de partida só teria empregado a palavra “nouille” no seu desejo de brincar com os registros de língua. Por fim, o que chama a atenção é que a tradutora poderia empregar uma palavra do registro de língua coloquial na língua de chegada, a fim de conservar o mesmo registo de língua em relação à língua de partida.

3.6 Transposição

Quando se consideram as concepções jakobsonianas (apud OUSTINOFF, 2011, p. 23) da tradução literária, traduzir implica interpretar os “signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos”. No geral, um signo linguístico no sistema da língua de partida tem sempre um equivalente no de chegada. Mas traduzir por um sistema de signos não linguísticos corresponde em transferir a relação de sentido que os signos linguísticos têm entre eles num contexto verbal de partida. Para o tradutor, essa concepção de tradução intersemiótica, mas também de unidade de tradução quando se consideram os autores Vinay e Darbelet (1958), consiste em produzir uma reflexão quanto a essa relação semântica, ou melhor, quanto à necessidade de fidelizar a significação do contexto verbal de partida no de chegada. Na prática e para realizar essa fidelidade, o tradutor deve mobilizar signos linguísticos do sistema da língua de chegada, que não resultam de uma tradução literal, pois, em geral, o emprego desse procedimento de tradução não é fiel ao sentido. Por conseguinte, traduzir ou interpretar a relação de sentido existente entre os signos linguísticos de partida mobiliza procedimentos de tradução diferentes, entre outros, a transposição quando uma categoria gramatical de partida deve ser outra no sistema da língua de chegada. Observam-se as análises que dizem respeito às palavras: a) enquanto, b) nas, c) suficiente, d) nisso e e) igual, as quais são marcadas em negrito nos seguintes contextos:

- a) “POR CAUSA DESSA ESCADINHA tão apertada e tão traiçoeira, Robinson não descia a toda hora ao porão das múmias. Para falar a verdade, ficava mais era diante da porta a fazer um pouco de propaganda para os turistas e a se exercitar também em redescobrir a luz, aqui e acolá, através de seus olhos. **Nas** profundezas, **enquanto** isso, ela, a Henrouille mãe, se virava”. (Tradução, l.6, p. 411)

*Original (l.7; p. 390): “Dans les profondeurs, **pendant** ce temps-là, [...]”.*

As sequências “pendant ce temps-là” “enquanto isso” são duas locuções adverbiais, em suma, uma categoria gramatical comum. A união ou a dependência das palavras que produzem a relação de sentido na referida locução adverbial de partida produz também uma relação semântica com o contexto verbal anteposto, a saber, as palavras “pendant” e “temps” remetem, respectivamente, a uma situação temporal sem movimento e a um sentido de momento parado, e a palavra “ce” remete anaforicamente ao momento, o qual é definido no contexto verbal anteposto, isto é, o momento em que Robinson ficava diante da porta a fazer um pouco de propaganda para os turistas indo em visita no porão. As palavras “pendant” e “temps” traduzidas por “enquanto” sofreram uma mudança de categoria gramatical, a saber, o advérbio “pendant” se tornou a conjunção subordinativa temporal “enquanto”. Isso é o resultado do processo de tradução por transposição ou recategorização gramatical, o qual procura fidelizar, na locução adverbial de chegada, a relação de sentido produzida pelo conjunto das palavras compondo a locução adverbial de partida “pendant ce temps-là”.

- b) “A partir da mesma frase, uma outra tradução por transposição é identificada. Ela remete à tradução da palavra de partida “dans” por a palavra de chegada “nas”, essa última iniciando a frase “**N**as profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava”. (Tradução, l.6, p. 411)

*Original (l.7; p. 390): “**D**ans les profondeurs, pendant ce temps-là, [...]”.*

Mas, por esta vez, essa tradução é mais sutil na medida em que a preposição traduzida “nas” decorre, na sua origem, de uma composição morfológica. Na sua obra *Gramática escolar da língua portuguesa*, Evanildo Bechara (2010, p. 295 e seq.) fala da origem dessa composição, isto é, da “contração” entre duas palavras, melhor dizendo, entre a preposição “em” e o artigo definido feminino plural “as”. Neste sentido, a preposição “nas” resulta do processo de tradução por transposição, pois, essa tradução de somente uma categoria gramatical é a de duas classes gramaticais ou das duas palavras “dans” e “les”, respectivamente, da preposição simple “dans” e do artigo definido “les”. Em suma, na língua de partida, as palavras “dans” e “les” não sofreram de contração, assim, justifica-se que a preposição “nas” decorre de uma tradução por transposição, pois, tem uma só classe gramatical, a saber e embora a palavra “nas” tenha sua origem da formação das duas classes gramaticais “preposição” e “artigo definido”, a palavra “nas” é chamada de preposição e tem apenas uma classe gramatical, enquanto que, na língua de partida, decorre de duas classes gramaticais: uma preposição e um artigo. Na sua *Grammaire méthodologique du français*, Riegel, Pellat e Rioul (2013, p. 271) explicam a presença obrigatória dos artigos definidos em francês. Para se construir o sintagma preposicional “dans les profondeurs” deve corresponder a seguinte forma mínima: preposição (dans) + o artigo definido (les). E, quando se acrescenta o substantivo “profondeurs”, o sintagma preposicional pode se estender ao sintagma nominal “dans les profondeurs”, com função gramatical de “complemento circunstancial de lugar” que a preposição “dans” introduz.

Quanto à compreensão da relação de sentido, não é necessário postar o contexto verbal, pois, esse é o mesmo que serviu para a análise anterior quanto à palavra “pendant”, a saber, a palavra “dans” remete anafóricamente a um lugar, isto é, ao porão das múmias localizado sob a igreja Sainte-Éponime. O substantivo “profondeurs”, reportando-se a um lugar, é integrado pelo conector espacial “dans”, o qual significa “ser nesse lugar”, que é as profundezas e o referente catafórico da situação espacial, o porão das múmias. O termo “metáfora” significa “transferência” ou “transporte”, na medida em que este termo reenvia o sentido figurado de uma palavra para o seu sentido próprio. Há etimologicamente uma derivação sendo a modificação do sentido convencional ou próprio para um sentido figurado: o comparando implícito “profondeurs / profundezas” e o comparado explícito “caveau / porão”. Isso justifica que essa metáfora é nominal e *in absentia*, pois metafórico “profundezas” é um substantivo e permite sozinho indicar seu sentido próprio. No plano comparativo bilíngue, e primeiro em relação ao sentido, é possível dizer que o funcionamento do referido substantivo é universal, pelo motivo de a tradução do referido comparado do francês e do referido comparado ser fiel, respectivamente, a “profundezas” e “porão”, os quais transmitem o mesmo sentido em francês. Segundo, em relação ao contexto discursivo e situacional, também a tradução é fiel, pois, o contexto enunciativo que é a obscuridade passa tanto por “profondeurs” e “cave” como para sua respectiva tradução “profundezas” e “porão”.

- c) “A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão **suficiente**, era o que achava”. (Tradução, l.3-4, p. 412)

Original (l.12; p. 391): “[...] elle ne lui donnait pas assez de ristourne, qu'il trouvait”.

Robinson está insatisfeito com a guia turística, senhora Henrouille, pois esta não lhe dava uma porcentagem dos ganhos que ele achava merecer. Céline emprega com frequência palavras da língua coloquial. A palavra “ristourne”, por exemplo, lhe permite tornar a miséria mais expressiva, em suma, a miséria permite a expressão de um certo

[...] ódio que faz a gíria. A gíria é feita para exprimir os verdadeiros sentimentos da miséria. Lede a Humanidade, você vai ver apenas o vasconço de uma doutrina. A gíria é feita para permitir ao trabalhador dizer para seu patrão que ele detesta: você viva bem e eu mal, você me explora e anda num carão, vou te matar. (CÉLINE apud DUBOIS; SORIN, 2009, Tradução nossa)⁶⁰

60 - No original: “*haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère. Lisez l'Humanité, vous n'y verrez que le charabia d'une doctrine. L'argot est fait pour permettre à l'ouvrier de dire à son patron qu'il déteste: tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et roules dans une grosse voiture, je vais te crever*”.

68 No original: “*Tout mon travail a été précisément d'essayer de rendre la prose française plus sensible [...] en lui injectant un langage parlé, son rythme*”.

Mas Céline (1949, p. 78 apud DONLEY, 2000, p. 5, Tradução nossa) procura também organizar seu estilo por meio da gíria, isto é, seu ritmo emotivo que a linguagem do cotidiano produz. Por conseguinte, a perspectiva artística celinea é também estilística, o autor cita: “Todo o meu trabalho foi precisamente tentar deixar a prosa francesa mais sensível [...] ao lhe injetar uma linguagem falada, seu ritmo”.⁶⁸ Céline empresta a linguagem popular do século XX, período em que “a gíria passou a ser escolhida na literatura, evocando os meios populares dos grandes centros urbanos” (MARTINS, 2014, p. 117). O autor ainda estabelece seu ritmo para uma grande qualidade emotiva. Assim, a expressividade de suas palavras é construída a partir da gíria para uma certa poesia, em outros termos, da linguagem popular que é a do povo sobre quem exerce o poder e que produz a gíria. Retomando as palavras de Mattoso Câmara, Martins (MARTINS, 2014, p. 117) confirma essa base da linguagem popular na realização do estilo dos autores daquela época: “a gíria assinala o estilo na linguagem popular, é o aspecto poético da linguagem falada”. Quando a tradução literária procura transferir os aspectos estilísticos caracterizados pelo autor ou a literariedade, os níveis de língua são, assim, uma prioridade. Mas antes de demonstrá-lo, responde-se a que justifica que o tradutor precisou de alterar as categorias gramaticais do sintagma nominal de partida no sintagma nominal de chegada.

Ao redigir “assez de ristourne”, o autor constrói uma locução preposicional por meio do advérbio “assez” e da preposição “de”. O tradutor transfere o advérbio por meio do adjetivo “suficiente”, em suma, o que justifica o uso do procedimento de tradução por recategorização gramatical. De um ponto de vista semântico, “de ristourne” é um complemento de objeto indireto, enquanto que sua tradução “uma comissão suficiente” é um complemento de objeto direto. Ambos os complementos são integrados num sintagma nominal. Ao complemento “de ristourne” se atribui também a função gramatical de complemento proposicional pela relação semântica, então, de dependência com o advérbio “assez”, que produz um certo grau de intensidade sobre o substantivo “ristourne” ou quanto à medida de quantidade de “ristourne”. Neste sentido, a preposição “de” é um conector semântico. E, a relação semântica é produzida de maneira diferente no sintagma nominal de chegada, isto é, diretamente, já que nenhuma preposição separa o adjetivo “suficiente” do substantivo “comissão”.

Quando se sabe que, em relação à língua portuguesa do Brasil, “a maioria dos adjetivos se transforma em advérbio com o recurso ao sufixo [-mente]” (MONTEIRO, 2002, p. 161), princípio que se atribui também à língua francesa, um questionamento surge: por que o tradutor não emprega o advérbio “suficientemente” composto por derivação a partir do adjetivo “suficiente”, tradução literal do adjetivo francês “suffisant” que compõe por derivação o advérbio “suffisamment”, que tem uma intensidade de sentido muito próximo de seu sinônimo “assez”? Embora seja muito pouco empregado em português do Brasil de hoje, é possível que o tradutor tenha empregado a tradução literal do advérbio francês “assez”, pois, o advérbio “assaz” é presente em obras que apresentam marcas da língua francesa. No conto de Machado de Assis (1997, p. 20), intitulado *A parasita azul* na obra *Histórias da meia-noite*, encontra-se a palavra “assaz”: “A senhora a quem cumprimentara era a esposa do Tenente-coronel Veiga. Representava ter quarenta e cinco anos, mas estava assaz conservada. De um ponto de vista semântico, os advérbios “assez” e “assaz” são palavras cognatas, pois produzem sentido semelhantes em ambas as línguas, o que justificaria a tradução literal. No entanto, o seguinte conteúdo é uma introdução à resposta, nem “assaz” e

nem “suficientemente” podem ser antepostas a um substantivo no português do Brasil de hoje. Aliás, quanto à língua francesa, sem a preposição “de”, os advérbios franceses “assez” e “suffisamment” não podem ser antepostos a um substantivo. Por conseguinte, o motivo do emprego do procedimento de tradução por recategorização gramatical ou por transposição pode encontrar sua resposta no que se refere à origem da preposição francesa “de” ou a um nível da linguística diacrônica.

- d) “Sabe-se que nessas coisas é sempre difícil de dar um jeito e que dar um jeito custa sempre muito caro. Para início de conversa, nem mesmo sabíamos onde botá-lo, Robinson. No hospital? Isso ia gerar mil mexericos evidentemente, falatórios... Mandá-lo para casa? Tampouco se devia pensar **nisso** por causa da cara dele, do estado em que se encontrava”. (Tradução, l.5, p. 345)

Original (l.6; p. 324): “Il ne fallait pas **y** songer non plus à cause de sa figure [...]”.

A palavra “nisso” remete anaforicamente a um fato, o de mandar Robinson para casa.

Neste sentido, a frase em português pode se reescrever “Tampouco se devia pensar **a esse fato** por causa [...]” e a frase francesa “Il ne fallait pas songer **à ce fait** non plus à cause [...]”. A preposição “nisso” corresponde à contração da preposição “em” com o pronome demonstrativo “isso”. Os respectivos étimos latinos são “in” e “ipso”. O primeiro étimo remete a uma circunstância que corresponde à preposição francesa “à” e de acordo com a terceira acepção da entrada “in” no *Dictionnaire latin-français / français latin* (2013, p. 365). O étimo “in” corresponde à preposição portuguesa “em”, correspondente à preposição francesa “à”. Neste sentido, deve se procurar a resposta quanto à seguinte pergunta: “por que é empregada a preposição francesa “y” em vez de “à”, enquanto que, no português, a preposição “em”, na sua contração com a palavra “isso”, ficou fiel a seu étimo latino, o que justifica o seguinte conteúdo:

Concernente ao português, o étimo latino “in” sofreu de uma reestruturação vocálica: “O grafema <e> (este, directo, pees) representa a vogal média fechada /e/, oriunda tanto de Ĩ (ĪSTE) quanto de Ē (DERĒCTUM), assim como a vogal média aberta /ɛ/, derivada de Ĕ (PĔDĒS)” (MARCOTULIO et al., 2018, p. 148). O motivo da reestruturação vocálica da vogal “ĭ” para a vogal “e” seria devido ao timbre do som produzido pelos povos estrangeiros ao contato dos povos da região, em suma, o resultado de uma assimilação parcial caracterizada por uma nasalização total ajudada pela consoante proposta “n” nasal, e quando “no português, a presença de uma consoante nasal pode nasalizar a vogal antecedente” (MARCOTULIO et al., 2018, p. 149). É neste sentido que, para Silva (2006, p. 68), elas são “vogais *nasalizáveis* ou *nasalizadas* [...], na história do português, as *vogais nasais* teriam como origem as vogais seguidas de consoantes nasais no latim”. E a autora (2006, p. 68) finaliza assinalando que a consoante nasal “n” se torna “m”, e menciona três exemplos, cujo segundo corresponde à preposição “em”: “consoantes nasais em posição implosiva em final de palavra: AMANT > amam; IN > em; CUM > com”.

O segundo étimo latino “ipso” foi identificado dentro da variedade de acepções da entrada “ipse, ipsa, ipsum” no *Dictionnaire latin-français / français-latin* (AUTOR, 2013, p. 407). A correspondência de “ipso” com o pronome demonstrativo português “isso” e francês “ce” parece justificada quando a quinta acepção “ex eo ipso intellegere” cita “à ce fait” e corresponde aos pronomes demonstrativos, respectivamente, “isso” e “ce”. Em relação à posição mediana no étimo “ipso”, o grupo consonântico “ps” evolui para a geminada “ss”. Embora tenha somente nos “compostos que os copistas tomaram o hábito de dobrar o grafema para o deixar surdo” (ZINK, 2016, p. 66, Tradução nossa)⁶¹, essa citação permite situar a referida evolução na época medieval e talvez tirar o mesmo motivo que teria tornado paroxítona a palavra “isso”. Na ortografia do étimo vulgar “ipso”, a consoante de epêntese (presente na origem para facilitar a articulação) cai por assimilação regressiva. Porém, os autores Marcotulio et al. (2018, p. 144) citam que essa consoante de epêntese “se assimilou à segunda”, e quando eles examinam o étimo “epse” que se tornou, por assimilação à consoante “s”, o pronome demonstrativo masculino “esse”, assim, “ipso” se tronou “isso”.

No decorrer da sua história, a língua francesa conservou certos advérbios de lugares, entre outros, “y”, que corresponde aos étimos latinos “ībī” e “in” (DUBOIS et al., 2007; NIMMO, 2013). Daí a denominação de “pronome adverbial” da palavra “y” em sua categoria gramatical. E no francês atual, os autores Riegel, Pellat e Rioul (2016, p. 369) assinalam que as preposições, entre outras, “y”, são formas que “funcionam como formas sintéticas amalgamando respectivamente as preposições à [...]”⁶². O pronome adverbial “y” se assimila à preposição “à”, que pode remeter a um fato, neste sentido, “y” não remete mais exclusivamente a um lugar. E “y” tem a função gramatical de complemento de objeto indireto na frase de partida “Il ne fallait pas y songer non plus à cause [...]”, em suma, uma função que lhe confere a categoria gramatical de “pronome de objeto indireto” quando o verbo “songer” produz uma pronominalização pela preposição “y” em relação a seu complemento. A classe gramatical “preposição” da palavra português “nisso” justifica o uso do procedimento de tradução por transposição ou por recategorização gramatical.

- e) “Nós aqui íamos andando na claridade cá debaixo, doente como aquela da floresta e tão cinzenta que a rua estava toda tomada como por uma grande mistura de algodão sujo. Era **igual** a uma chaga triste a rua que não acabava mais [...]”. (Tradução, l.9, p. 208)

*Original (l.10; p. 192): “C’était **comme** une plaie triste la rue qui n’en finissait plus [...]”.*

A classe gramatical da palavra de partida “comme” é “advérbio de maneira”, enquanto que a da palavra “igual” é “adjetivo”. Um advérbio é invariável, enquanto que um adjetivo é variável, por exemplo, se o substantivo feminino singular “rua” estivesse no plural, a palavra “igual” seria “iguais” bem como o verbo “era” que seria “eram”. Justifica-se o uso do procedimento de tradução por transposição ou por recategorização gramatical.

⁶¹ - No original: “composés que les copistes ont pris l’habitude de redoubler le graphème pour rendre la sourd”.

⁶² - No original: “fonctionnent comme des formes synthétiques amalgamant respectivement les prépositions à [...]”.

CONCLUSÃO



A ampla utilização das preposições na língua francesa justifica sua reputação de língua analítica, o que Lagarde e Michard (1965, p. vi) assinalam. O *caso sujeito* e o *caso regime*, estabelecidos a partir de certas declinações latinas conforme a função das palavras, sujeito ou complemento, são ambos os casos que se mantiveram na transição do latim para o antigo francês. A conservação, em relação ao latim vulgar, do *caso regime* ou do *acusativo* construído com preposições, vai tomar o lugar de todos os outros casos e com o *caso sujeito*.

A consequência é uma modificação da sintaxe, da ordem das palavras, em suma, modificações devidas às preposições. Em seguida, o *caso regime* ou o *acusativo* construído com preposições, se integrou ao *caso sujeito* e até a transição do antigo francês para o médio francês. Após essa evolução, somente a declinação do *caso regime* ou do *acusativo* construído com preposições, ficou. A palavra conservará somente uma forma para o singular e somente uma para o plural. Isso justifica que, traduzir a sintaxe da língua francesa para outra língua, cuja construção sintática necessita de um número menor de preposições, obriga o tradutor a recorrer com frequência ao procedimento de tradução oblíqua por transposição ou por recategorização gramatical. Por conseguinte, o que sustenta a tese de Santo (2007), isto é, o procedimento de tradução oblíqua por transposição é uma das melhores metodologias para a formação do tradutor de inglês, vale também para a formação do tradutor de francês.

Com base nos princípios descritivos, prescritivos e de proscrição, esse trabalho apresentou, no capítulo 2, as análises das teorias dos procedimentos de tradução diretas e oblíquas elaboradas por Vinay e Darbelet (1958). Para as análises metodológicas quanto às teorias

dos referidos autores, o capítulo 3 adotou como *corpus* fragmentos literários da obra francesa *Voyage au bout de la nuit*, de Céline, e de sua tradução para o português do Brasil. No início, o capítulo 1 desenvolve o que se sabe a respeito da escritura celiniana no romance *Voyage au bout de la nuit*, ou melhor, que a sintaxe foi elaborada a partir da linguagem do cotidiano.

Em suma, um dos objetivos desse trabalho era demonstrar a existência dessa linguagem nos textos medievais, a fim de confirmar a reputação da obra, isto é, a inserção dela na tradição romanesca. Embora a sintaxe decorra da linguagem do cotidiano no romance, a partir da observação das análises no capítulo 3 e de ambos os seguintes exemplos analisados, é possível confirmar que a linguagem do cotidiano não influenciou plenamente a tradutora a respeito da escolha de tal procedimento de tradução, em suma, o que permite assinalar que a maioria desses procedimentos de tradução se adaptam bem à tradução literária. A transcrição escrita da linguagem do cotidiano provoca, por um lado, agramaticalidades perceptíveis na língua escrita e, por outro lado, não provoca agramaticalidades. A partir da seguinte frase de partida, “L'hôtel, parlons-en, c'est plus inquiet, c'est pas prétentieux [...]”, o seguinte trecho em que a tradução da referida frase é inserida, vem apoiar a primeira confirmação, isto é, o fato que uma agramaticalidade na língua escrita não interfere na escolha do procedimento de tradução. Quanto às deformações sintáticas numa obra literária, o caso analisado anteriormente permite justificar que essa deformação foi conservada na frase de chegada. Neste sentido, é possível assinalar que o papel do tradutor não é reestabelecer uma sintaxe formal ou que concorda com a gramática do idioma de chegada, e mesmo quando o procedimento de tradução que o permite fica o mesmo empregado para conservar a sintaxe modificada, e mesmo quando a relação de sentido entre as palavras fica idêntica na frase de chegada.

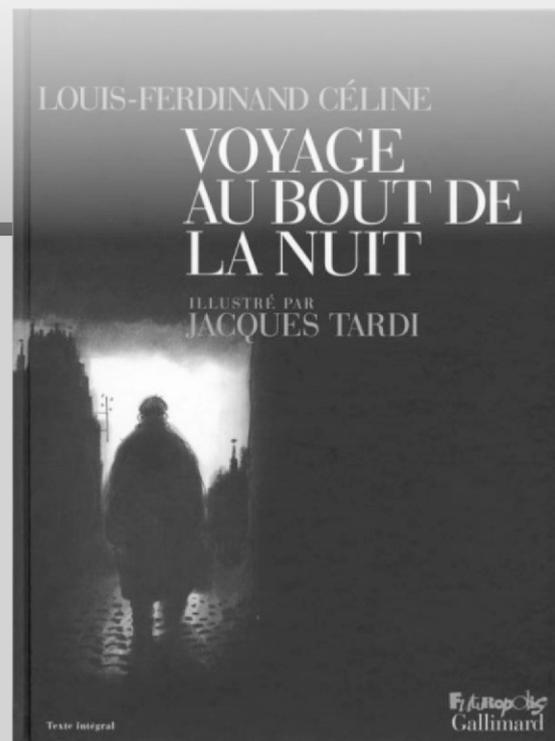
Embora a tradução literal conserve o sentido próprio de um signo linguístico de partida, o tradutor não pode excluir esse procedimento em tradução literária. Isso significa que os efeitos estilísticos, entre outros, as assonâncias, as aliterações, e as deformações sintáticas bem como as relações de sentido, são os aspectos do romance que governam a escolha do tradutor quanto ao procedimento de tradução. Traduzir Céline é uma atividade árdua que necessita de uma reflexão paciente e de várias habilidades quanto à tradução dos dois extremos em literatura, isto é, da poesia e do romance. Ao invés, a tradução de documentos informativos, técnicos e científicos é bem menos complexa, muitas vezes se recorrendo à tradução automática.

A intervenção humana em tradução literária é fundamental, já que as máquinas não possuem conhecimentos contrastivos no tocante ao campo da estilística da língua. A grande dificuldade para traduzir *Voyage au bout de la nuit* não é a significação das palavras da língua de partida e as palavras da língua de chegada, mas o entendimento da significação do micro e/ou marco-contexto, a assimilação das dessemelhanças entre a estrutura e a gramática da língua francesa e portuguesa do Brasil. O micro e/ou

macrocontexto de partida é a maneira que transcreve os fatos culturais e sociais, aqueles que pertencem a uma cultura e uma sociedade dada. E, essa transcrição se realiza pelo sentido provocado pela combinação das palavras reconhecidas por uma cultura dada, porém, essa mesma combinação na língua de chegada não transfere o sentido ou o fato cultural de partida. Daí um outro aspecto árduo da atividade de tradução literária, pois, são outras palavras que vão fidelizar um fato cultural de partida na sociedade de chegada.

Por conseguinte, na maioria dos casos em tradução literária, não se pode afirmar que a tradução dos signos linguísticos por meio de outros signos linguísticos orienta a escolha do procedimento de tradução quanto à tradução do romance *Voyage au bout de la nuit*. Neste sentido e considerando os resultados das análises neste trabalho, melhor é afirmar que são as redes de sentidos que se produzem por meio da combinação das palavras, que norteia a escolha do procedimento de tradução.

BIBLIOGRAFIA



Uma análise
da tradução de
elementos socioculturais na obra
Viagem ao fim da noite

BIBLIOGRAFIA

AMARAL PEIXOTO DO, M. M. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. *Revista Caderno de Letras (UFRJ)*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 5972, dez. 2010.

ARAÚJO BRANDÃO, A.; BEZERRA, H. Intertextualidade, tradução e reescrita: comentários sobre *Otelo* e *Dom Casmurro*. *Cultura & Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1-5, 2011.

ARAÚJO FERREIRA DE, A. M.; HENRIQUES PEREIRA SOUSA DE, G.; GOROVITZ, S. *Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

ASSIS DE, M. *Histórias da meia-noite*. São Paulo: Globo, 1997.

AUBERT, F. H. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

AZEVEDO DE, D. *Grande Dicionário Português/Francês*. 9. ed. rev. e ampl. Lisboa: Editora Bertrand, 1989.

BAKHTIN MIKHAILOVITCH, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/ Mikhail Bakhtin*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALLARD, M. À propos des procédés de traduction. *Palimpsestes*, Paris, Hors série, p. 113-130, 2006. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/386>>. Acesso em: 09 out. 2018.

BATALHA, M. C.; PONTES Jr., G. *Tradução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BECHARA, E. *Gramática Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. I-II. ed. Paris: Gallimard, 1966, 1974.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

BISOL, L. *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 5. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

CARY, E. *Comment faut-il traduire?*. 1. ed. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1985.

CÉLINE, L.-F. *Viagem ao fim da noite*. 2. ed. rev. e ampl. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Éditions Gallimard, 2016.

- CRISTEA, T. *Stratégies de la traduction*. Bucuresti: Carti Editora Fundatei Romania de Maine, 2000.
- DIEZ, F. C. *Etymologischen Wörterbuch der romanischen Sprachen*. Bonn: Marcus, 1854.
- DONLEY, M. *Céline musicien*. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000.
- DUBOIS, B.; SORIN, R. Céline. *L'argot est né de la haine*. Paris: André Versaille éditeur, 2009.
- DUBOIS, J. et al. *Dicionário de lingüística*. 12. ed. rev. e ampl. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ENGLEBERT, A. *Phonétique historique et histoire de la langue*. 2. ed. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur, 2015. Disponível em: <<https://www.decitre.fr/media/pdf/feuillestage/9/7/8/2/8/0/7/3/9782807300293.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*. Paris: C. Klincksieck et Cie, 2001.
- ESTEBAN, C. *Le partage des mots*. Paris: Gallimard, 1990.
- FARACO, C. A. *O efeito Saussure – cem anos do Curso de linguística geral*. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.
- FOURNIER-GUILLEMETTE, M.-P. *La traductologie: entre littérature et linguistique. Postures, Montréal Québec*, n. 13, p. 81-94, 2011. Disponível em: <<http://revuepostures.com/fr/articles/fournier-guillemette-13>>. Acesso em: 11 out. 2018.
- GENTZLER, E. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Tradução Marcos Malvezzi. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.
- GREGORIM, C. O.; et al. *MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- KENNER, H. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- KRISTEVA, J. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LAGARDE, A.; MICHARD, L. *Moyen Age: Les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1965.
- _____. *XVIe SIÈCLE: Les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1970.
- LARBAUD, V. *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris: Gallimard, 1946.
- LEE-JAHNKE, H.; DELISLE, J.; CORMIER, C. M. *Terminologia da tradução*. Tradução Álvaro Faleiros e Claudia Xatara. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- LEFEVERE, A. *Translation: The Focus of the Growth of Literary Knowledge*. In: BROECK, R. van; HOLMES, J. S.; LAMBERT, J. (Org.). *Literature and Translation*. Leuven, Belgium: Acco, p. 7-28, 1978.

- LEMOS MONTEIRO, J. Morfologia portuguesa. 4. ed. rev. e ampl. Campinas: Pontes, 2002.
- MARCOTULIO, L. L.; et al. Filologia, história e língua: olhares sobre o português medieval. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2018.
- MARTINS, N. S. A. Introdução à Estilística. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MATTOS E SILVA, R. V. O português arcaico. Fonologia, morfologia e sintaxe. São Paulo: Contexto, 2006.
- MATTOSO CÂMARA JR, J. Problemas de linguística descritiva. Petrópolis: Vozes, 1969.
- MESCHONNIC, H. Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction. Paris: Gallimard, 1973.
- MITTERAND, H.; DUBOIS, J.; DAUZAT, A. Dictionnaire étymologique & Histoire du français. 2. ed. rev. e ampl. Paris: Larousse, 2007.
- MORETTO, F. M. L. O teatro clássico francês: a tragédia. In: MORETTO, F. M. L.; BARBOSA, S. (Org.). Alguns aspectos do teatro ocidental. Unesp: Araraquara, p. 63-80, 2006.
- MOUNIN, G. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris: Gallimard, 1963.
- NIMMO, C. Dictionnaire maxi poche + latin. 1. ed. Paris: Larousse, 2013.
- NONNENBERG, M. J.; CURTENAZ, L. Dicionário Francês-Português/PortuguêsFrancês. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.
- OSEKI-DÉPRÉ, I. Théories et pratiques de la traduction littéraire. Paris: Armand Colin, 1999.
- OUSTINOFF, M. Tradução: história, teorias e métodos. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- RABAU, S. L'intertextualité. Paris: Flammarion, 2002.
- RAKOVÁ, Z. Les théories de la traduction. 1. ed. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- REZENDE, L. Agora que vocês já leram. In: QUENEAU, R. Exercícios de estilo. Tradução Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, p. 11-15, 1995.
- RIBEIRO PIRES VIEIRA, E. Teorizando e contextualizando a tradução. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996.
- RIEGEL, M.; PELLAT, J.-C.; RIOUL, R. Grammaire méthodique du français. Paris: Editeur Presse Universitaire de France, 2016.
- RIFFATERRE, M. La production du texte. Paris: Seuil, 1979.
- RÓNAI, P. A tradução vivida. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SAMPAIO, M. C. H. Semântica enunciativa-discursiva na perspectiva Bakhtiniana. *Minicurso USP. (2008)*. Disponível em: <http://www.fllch.usp.br/dl/noticias/downloads/Curso_Bakhtin2008_Profa.%20MaCristina_Sampaio/CURSO_BAKHTIN_AULA_02.pdf>. Acesso em: jan. 2010.

SAUSSURE DE, F. *Écrits de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 2002.

SOARES DOS SANTOS, A. *Guia Prático de Tradução Inglesa*. Rio de Janeiro: CampusElsevier, 2007.

TECCHIO, I. Ideologia e tradução em *Animal farm*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de comunicação e expressão pós-graduação em estudos da tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

TODOROV, T. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. Tradução Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

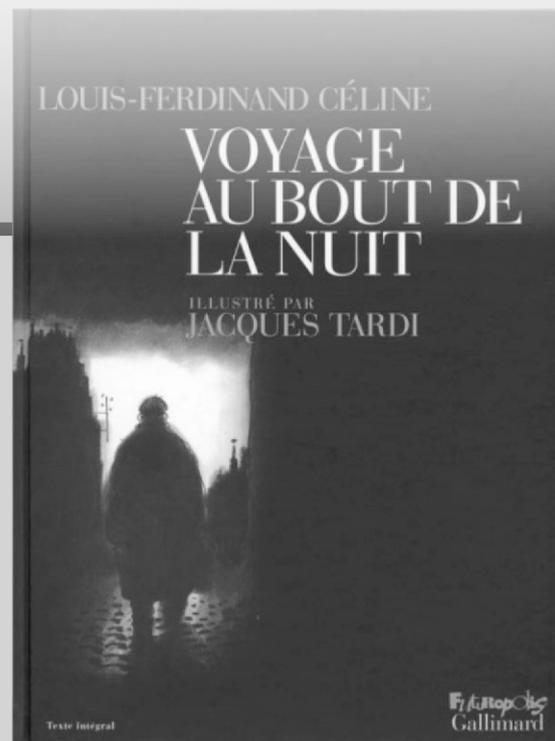
VINAY, J.-P.; DARBELNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier, 1977.

VIOTTI, M. *Novo dicionário de gíria brasileira*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, São Paulo: Tupã, 1957.

XATARA, C. M.; LEONARDO OLIVEIRA DE, W. *Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões: francês-português / português-francês*. São Paulo: Cultura, 2002.

ZINK, G. *Phonétique historique du français*. 2. ed. rev. e ampl. Paris: Presses Universitaires de France, 2016.

ANEXOS



Uma análise
da tradução de
elementos socioculturais na obra
Viagem ao fim da noite

ANEXO A

O ÁPICE DO ROMANCE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT E O DA TRADUÇÃO VIAGEM AO FIM DA NOITE

Versão portuguesa do Brasil:

Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava. Trabalhava por dois, na verdade, com as múmias. Incrementava a visita dos turistas com um pequeno discurso sobre seus mortos de pergaminho. “Eles não são nada repugnantes, senhores e senhoras, já que foram preservados na cal, como estão vendo, e há mais de cinco séculos... Nossa coleção é única no mundo... A carne é claro que desapareceu... Só sobrou pele, mas é curtida... Estão nus, mas não são indecentes... Os senhores vão reparar que uma criancinha foi enterrada ao mesmo tempo que a mãe... Também está muito bem conservada, a criancinha... E aquele grandalhão ali, com sua camisa e a renda que ainda está ali atrás... Tem todos os seus dentes... Reparem...” Também lhes dava uns tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor. “Vejam, senhores e senhoras, que deste aqui só sobra um olho... sequinho... e a língua... que também ficou dura como couro!” Ela puxava. “Ele está de língua de fora mas não tem nada de repugnante... Podem dar o que desejarem na saída, senhoras e senhores, mas em geral dão dois francos por pessoa e a metade por cada criança... Podem encostar neles antes de ir embora... Para verem bem... Mas não puxem com muita força, não... É o que recomendo... São tão frágeis...”. A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás –

concluía –, passado para trás que nem um otário... Mais uma vez... Sou um azarado mesmo!... E no entanto é um troço bom à beça, o porão dela, da coroa!... E ela enche os bolsos, aquela safada, posso afirmar. – Mas você não botou dinheiro no negócio! – eu objeta – va para acalmá-lo e verse ele compreenderia... – E tem casa e comida!... E cuidam de você!...

Versão original francesa:

Dans les profondeurs, pendant ce temps-là, elle se débrouillait la mère Henrouille. Elle travaillait pour deux en réalité avec les momies. Elle agrémentait la visite des touristes d'un petit discours sur ses morts en parchemin. « Ils sont nullement dégoûtants, Messieurs, Mesdames, puisqu'ils ont été préservés dans la chaux, comme vous le voyez, et depuis plus de cinq siècles... Notre collection est unique au monde... La chair a évidemment disparu... Seule la peau leur est restée après, mais elle est tannée... Ils sont nus, mais pas indécents... Vous remarquerez qu'un petit enfant fut enterré en même temps que sa mère... Il est très bien conservé aussi le petit enfant... Et ce grand là avec sa chemise et de la dentelle qui est encore après... Il a toutes ses dents... Vous remarquerez... » Elle leur tapait sur la poitrine encore à tous pour finir et ça faisait tambour. « Voyez, Messieurs, Mesdames, qu'à celui-ci, il ne reste qu'un œil... tout sec... et la langue... qui est devenue comme du cuir aussi ! » Elle tirait dessus. « Il tire la langue mais c'est pas répugnant... Vous pouvez donner ce que vous voudrez en vous en allant, Messieurs, Mesdames, mais d'habitude on donne deux francs par personne et la moitié pour les enfants... Vous pouvez les toucher avant de vous en aller... Vous rendre compte par vous-mêmes... Mais ne tirez pas fort dessus... Je vous les recommande... Ils sont tout ce qu'il y a de fragile... ». La mère Henrouille avait songé à augmenter ses prix, dès son arrivé dès son arrivée, c'était question d'entente avec l'Èvêché. Seulement ça n'allait pas tout seul à cause du curé de Sainte-Èponime qui voulait prélever un tiers de la recette, rien que pour lui, et puis aussi de Robinson qui protestait continuellement parce qu'elle ne lui donnait pas assez de ristourne, qu'il trouvait. « J'ai été fait, qu'il concluait lui, fait comme un rat... Encore une fois... J'suis pas verni !... Un bon truc que c'est pourtant sa cave à la vieille !... Et elle s'en met plein les poches, la vache, moi je te l'affirme. – Mais tu n'as pas apporté d'argent toi dans la combinaison ! que j'objectais pour le calmer et lui faire comprendre... Et t'es bien nourri !... Et on s'occupe de

toi!... »

LISTA DAS PERSONAGENS NO ROMANCE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Arthur Ganate (p.7); O presidente Pointcaré (p.7); Le colonel (p.8); Le Déroulède (p.11) ; Le général des Entrayes (p.12) ; Le Maréchal des logis Barousse (p.15) ; Vanille (p.17); Fragson

(p.19) ; Le brigadier Pistil et l'autre avant-poste, nos soldats (p.19) ; Empuolle et Kerdoncuff

(p.19) ; Le chef d'État Major et l'officier (p.21) ; Le commandant Pinçon (p.22) ; Le Capitaine de gendarmerie (p.24) ; Kersuzon (p.27) ; Le lieutenant de Sainte-Engence (p.31) ; Le capitaine Ortolan (p.31) ; Adjudant Cretelle (p.36) ; Le général Céladon des Entrayes ; La jeune fille ; Joseph ; Bardamu le réserviste (p.44) ; Le maire de Noirceur-sur-La-Lys (p.48) ; Le Pasteur

(p.49) ; Lola l'infirmière américaine (p.52) ; Le directeur de l'hotel (p.52) ; Ortolan (p.53) ; La commodité des dames du Corps expéditionnaire américain (p.53) ; L'arrière grand-oncle de Lola (p.54) ; Duval (p.64) ; La mère de Bradamu (p.66) ; La concierge et le médecin-chef (p.67) ; Le brigadier de Spahis (p.67) ; Le caporal professeur dans un lycée de Touraine (p.68) ; Princharde (p.69) ; Madame Herote la lingière-gantière-libraire (p.78) ; Les puritanistes anglossaxon (p.79) ; Le célèbre pâtissier du n°112 (p.82) ; Sambanet le relieur de musique (p.82) ; Mademoiselle Hermance (p.82) ; Les armateurs de Rio (p.87) ; Claude Lorrain (p.87) ; Le père Birouette (p.98) ; Le médecin-chef Bestombes et ses beaux yeux (p.98) ; Le sergent Branledore (p.99) ; Vaudesquin (p.101) ; Le grand Dupré (p.101) ; Philibert

Margeton le psychiatre français (p.102) ; La mère de Bardamu (p.106) ; Madame et Monsieur Puta le bijoutiers (p.113) ; Jean Voireuse (p.116) ; La Bragamance (p.129) ; L'amiral Bragueton (p.130) ;

L'institutrice du Congo (p.132) ; Le capitaine Frémizon (p.135) ; Le directeur de la compagnie

Pordurière du Petit Congo (p.143) ; Monsieur Tandernot (p.150) ; Le général Tombat (p.159) ;

Le lieutenant Grappa et commandant de poste de Topo (p.169) ; Le sergent Alcide (p.169) ; Surgeon général (p.213) ; Monsieur Mischief l'aide major de Surgeon (p.213) ; L'enfant que s'occupe Lola ; Le nègre de Lola (p.244) ; Molly (p.257) ; Léon (p.263) ; Bébert et le docteur Frolichon (p.275) ; Les Henrouilles (p.280) ; La mère Sezanne la concierge du 8^{ème} (p.304) ; Périchon l'allumeur (p.310) ; Bioduret (p.316) ; Jaunisset le professeur et le grand secrétaire de l'institut (p.317) ; Octave (p.317) ; Martrodin le patron du bistrot (p.358) ; Sévérine la bonne de Martrodin (p.359) ; L'abbé Protiste (p.383) ; Pomone le providentiel et proxénète (p.407).

LISTA DOS LUGARES NO ROMANCE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

La route des Étrapes (p.15); Les champs des Flandres (p.18); L'alhambra (p.19); le village de Barbagny (p.22); Les Ardennes (p.28); La Meuse (p.29); Le Nord (p.31); La ville des tisserands de Noirceur-sur-La-Lys (p.37); Condé-sur-Yser (p.48); L'hotel Paritz; Le bois de Boulogne (p.59); Les courses à Longchamp (p.61); Le lycée d'Issy-les-Moulineaux (p.66); Biribi ou l'Asil de Clamart (p.70); La taverne de l'Olympia (p.78); L'impasse des Beresinas, derrière les Folis-Bergère (p.78); Le passage des Beresinas (p.81); Les gros immeubles du quai de Passy (p.86); Le théâtre aux Armées (p.87); Billancourt (p.90); Le Val-de-Grâce ou la citadelle ventrue (p.92); Le bastin de Bicêtre, le « 43 » (p.93); Le théâtre de la Comédie Française (p.110); Les tuilerie (p.117); Garance, dans la Meuse (p.119); L'avenue Henri Martin (p.120); Du côté de Grenelle (p.122); Le navire l'Amiral Bragueton (p.125); Marseille et son quai d'embarquement (p.130); Bombola-Fort-Gono, en Afrique (p.139); La colonie de Bombola-Bragamance, au Soudan (p.140); Le square Faidherbe et le boulevard Bugeaud de Fort-Gono (p.142); Bikomimbo (p.144); La colonie du Rio del Rio nommée San Tapeta.

(p.201); Ellis Island et ses émigrants (p.213); Broadway e Manhattan (p.217); L'hotel Laugh Calvin (p.227); Le train de Détroit (p.251); Les Batignolles (p.269); La Garenne-Rancy

(p.269); Rancy (p.269); Saint Cloud (p.353); Le caveau de l'église Saint Éponimie (p.390);

La statue du Maréchal Moncey depuis 1816 sur la place Clichy (p.397); Le cinéma Tarapout (p.402); La pâtisserie « aux Petits Oiseaux » (p.435).

LISTA DAS ALITERAÇÕES NO ÁPICE DO ROMANCE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

As cinco aliterações no ápice (são marcadas em negrito nos seguintes constituintes sintáticos):

- 1) fonema /s/ representado pelos grafemas S ; C' ; SS ; C: {[...] des touristes d'un petit discours **sur ses** morts [...]}; {[...] avait **songé** à augmenter ses prix dès **son** arrivée, **c'**était question [...]}; {Ils **sont** nus, mais pas indécents...}; {[...] bien conservé **aussi** [...]}; {Et **ce** grand là avec sa [...]}; {[...] **celui-ci** il ne reste qu'un oeil tout **sec** [...] **aussi** [...]}; {Ils **sont** tout **ce** qu'il y a [...]}; {[...] de la recette [...] et puis **aussi** de Robinson qui protestait continuellement **parce** qu'elle ne lui donnait pas assez de ristourne [...]}; {[...] que **c'**est pourtant **sa** cave [...]}; {[...] obstiné comme un bourdon Robinson, une vraie nature de persécuté que **c'**était. Il ne voulait pas comprendre, pas **se** résigner};
- 2) fonema /d/ representado pelo grafema D : {**D**ans les profondeurs, pendant ce temps-là, elle se **débrouillait** [...]}; {[...] **de** la **d**entelle [...]}; {[...] **d'**habitude on **donne** **deux** francs [...]};
- 3) fonema /v/ representado pelo grafema V : {[...] **vous** le voyez [...]}; {**V**ous pouvez donner ce que vous voudrez en vous en allant [...]}; {**V**ous pouvez les toucher avant de vous en allez... **V**ous rendre compte par vous même...};
- 4) fonema /f/ representado pelo grafema F: {[...] petit enfant **fut** [...]}; {[...] et pour finir ça **faisait** [...]};

fonema /t/ representado pelo grafema T: {[...] qu'un petit enfant fut enterré en même **temps** [...]}; {[...] leur **tapait** sur la poitrine encore à tous et pour finir ça **faisait** **tambour**}; {[...] à augmenter ses prix, [...], **c'**était question d'entente avec [...]}.

LISTA DAS ASSONÂNCIAS NO ÁPICE DO ROMANCE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

As seis assonâncias no ápice (são marcadas em negrito nos seguintes constituintes sintáticos):

- 1) fonema /ã/ do sistema fonético francês representado pelos grafemas AN; EM e EN: {**Dans** les profondeurs, **pendant** ce **temps**-là [...]}; {Ils sont nullement dégoûtants [...]}; {[...] qu'un petit **enfant** fut enterré em même **temps** [...]}; {[...] ce **grand**-là avec sa chemise et de la **dentelle** qui est encore après... Il a toutes ses **dents**...}; {[...] la **langue** mais c'est pas répugant...}; {[...] **avant** de vous **en** allez... Vous **rendre** compte [...]}. - fonema /u/ representado pelo grafema

OU: {Elle se débrouillait la mère Henrouille}; {**Vous** pouvez donnez ce que **vous** voudrez

[...]};

- 2) fonema /ɛ/ representado pelos grafemas È; ELL; AI; ES; ÈS: {**Elle** se débouillait la mère Henrouille. **Elle** travaillait [...]. **Elle** agrémentait [...]}; {[...] leur **est** restée après, **mais elle est** tanée...}; {[...] **et** de la **dentelle** qui **est** encore après...}; {**Elle** leur tapait sur la poitrine et ça faisait [...]}; {La mère Henrouille **avait** songé à augmenter ses prix **dès** son arrivée, c'était

[...]}; {[...] qui protestait parce qu'**elle** ne lui donnait pas assez de ristourne, qu'il trouvait};

{**J'ai** été fait, qu'il concluait lui, fait comme [...]}; {[...] que c'était. Il ne voulait pas [...]};

- 3) fonema /I/ representado pelo grafema I: {[...] em réalité avec les momies. Elle agrémentait la **visite** des touristes d'un petit **discours** [...]}; {[...] aussi le petit [...]}; {[...] ce qu'il ya de fragile...}; {**J'suis** pas verni !...};

- 4) fonema /ə/ representado pelos grafemas É ; ES ; EZ ; ER ; ET: {[...] dégoûtants, **Messieurs**,

Mesdames, puisqu'ils ont été préservés dans la chaux, comme vous le voyez [...]}; {[...] restée après, mais elle pas tannée...}; {Vous pouvez donner ce que vous voudrez [...]}; {Vous pouvez les toucher avant de vous en allez...}; {[...] avait songé à augmenter ses prix dès son arrivée, c'était question d'entente avec l'Évêché}; {[...] pour le calmer et lui faire comprendre... **Et t'es bien nourri!... Et [...]**};

- 5) fonema /œ/ representado pelo grafema EÛ: {**Seule** la peau leur est [...]}; {**Seulement** ça n'allait pas tout seul à cause [...]};

- 6) fonema /ɔ/ representado pelos grafemas ONN ; OMM ; OR: {[...] **donne** deux franc par personne [...]}; {[...] **comme** un rat... **Encore** une fois...}.

ALGUMAS PALAVRAS PARA OS NÍVEIS DE LÍNGUA, COMPARAÇÕES E EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS NO ROMANCE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Os níveis de língua:

Culto: (p.11) Dès lors, **mafrousse** devint panique. (p.113) Une harmonie de **placidite**. (p.119) C'est pas **durillon**. (p.125) Des **miasmes** délétères. (p.127) Des **pédérasities**. (p.139) A la lueur des **falots** d'entreponts. (p.163) A cause des **dysentériques**. (p.213) Assez **palabré**.

Colloquial: (p.6) A souffler de la **gueule**. (p.16) Comme **l'autre** nous l'avait appris. (p.19) Puis tachez de vous **démerder**. (p.33) Et **croûter**. (p.108) Les vers **comme pas une**. (p.178) Ton sale **pognon**. (p.148) Dans la **piaule**. (292) **Fou ton camp**.

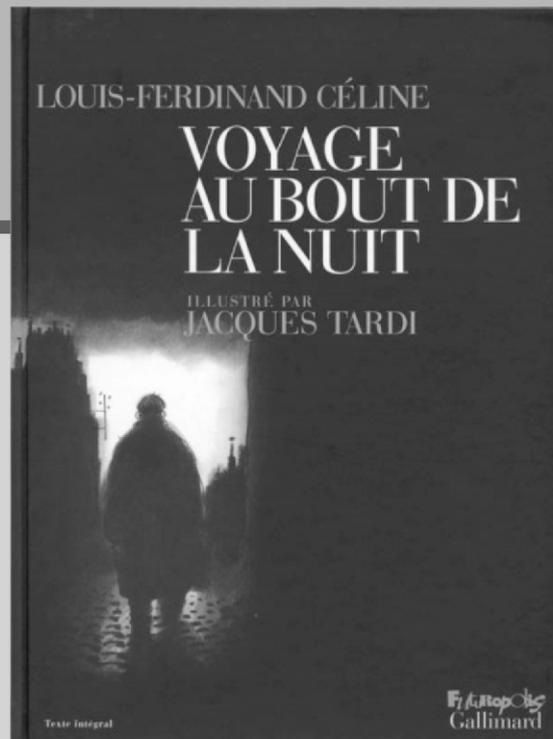
Comparações:

- 1-Mais il était **obstiné comme un bourdon** Robinson: a analogia do comparante *bourdon* e do comparado *obstiné* provoca por comparação uma intensidade na obstinação.
- 2- Elle travaillait **pour deux en réalité** avec les momies: o autor deixa pensar ao leitor, ao submeter uma anástrofe.
- 3- Qui est devenue **comme du cuir** aussi: a analogia do comparante *cuir* com o comparado *dure*, é uma comparação que se opera pelo termo como.
- 4- Et **ça** faisait **tambour**: a analogia revelada pela metáfora do comparante *tambour* dá a impressão de um barulho surdo.

Expressões idiomáticas:

(p.391) J'suis **fait comme un rat**. (p.258) J'**me suis réfléchi**s. (p.377) Et **dare-dare** encore. (p.375) **Ravoder** des bouts de souvenirs.

RUDY KOHWER



Uma análise
da tradução de
elementos socioculturais na obra
Viagem ao fim da noite



Compartilhando conhecimento

SOBRE O AUTOR

À PROPOS DE L'AUTEUR

Rudy Kohwer



Ses recherches concentrent des domaines d'étude dans le cerne des Sciences du langage, comme la psychologie scientifique, la philosophie moderne et la pragmatique. Outre sa participation à des congrès scientifiques, nous retrouvons ses travaux de recherche dans deux précédents ouvrages, mais également sous forme d'articles publiés dans des revues à comité de lecture scientifique et sous forme de chapitres de livre dans des ouvrages collectifs.



<https://www.facebook.com/Synapse-Editora-111777697257115>



<https://www.instagram.com/synapseeditora>



<https://www.linkedin.com/in/synapse-editora-compartilhando-conhecimento/>



31 98264-1586



editorasynapse@gmail.com



Uma análise
da tradução de
elementos socioculturais na obra
Viagem ao fim da noite



Compartilhando conhecimento