

3. O autor como tradutor (de referentes culturais) dentro da teoria da tradução literária

3.1. Reflexões gerais

A reflexão sobre o que é ou o que deveria ser a tradução é milenária e nas exposições dos “clássicos” da Teoria da Tradução, deparamo-nos com referências a praticamente todos os conceitos e problemas tradutológicos que ainda hoje se encontram no centro do debate teórico, mas surpreende, à primeira vista, a pouca importância que neles se atribui, a nível teórico, ao facto das diferenças não existirem apenas ao nível da língua, visto que cada obra se encontra enquadrada e se entende sobretudo dentro de um contexto cultural, muitas vezes pouco conhecido pelo destinatário, o leitor das traduções, leitor esse que necessita “compreender” o enquadramento cultural em que a obra se desenrola (as chamadas marcas ou referências culturais de acordo com a mais moderna terminologia tradutológica) para poder partilhar a obra na sua totalidade. O papel do tradutor terá sido, por isso, de fundamental importância ao longo dos tempos também neste campo, apesar de não se encontrar reflectido nos diferentes textos conhecidos.

Podemos aventurar alguns motivos para a falta de referência aos aspectos culturais que aqui apenas pretendemos esboçar.

Os primeiros grandes contributos para o que hoje chamamos Tradutologia tratam, por um lado, a tradução dos Textos Sagrados (por exemplo, a Vulgata de São Jerónimo) para latim (a tradução para grego, a Septuaginta, não colocava problemas teóricos porque se assumia que os setenta tradutores que nela trabalhavam, em pequenos grupos, se encontravam inspirados directamente pelo Espírito Santo que lhes ditava a tradução) e, por outro lado, a tradução do grego para latim dos clássicos helenos, não menos “sagrados”. No primeiro caso, encontramos-nos perante a dificuldade do tradutor expressar a nível língua o Verbo, a palavra de Deus, problema em relação ao qual o contexto cultural não podia ter qualquer relevância tanto na forma como fora pronunciado como transcrito: por exemplo, Jesus não fala para os judeus e São Paulo não escreve para os coríntios e romanos, pelo contrário, ambos se dirigem a toda a humanidade. Assim sendo, justifica-se plenamente que a transferência cultural (de acordo com a terminologia moderna) não tivesse qualquer relevância.

Para traduzir os discursos de Demóstenes e as tragédias de Eurípides ou a *Ilíada* e a *Odisseia*, os tradutores também não tinham de preocupar-se em reflectir sobre o contexto em que culturalmente se encontravam inseridas as obras originais. Tratavam-se de obras de carácter universal, obras de arte, em relação a cujas traduções se impunha exclusivamente a reflexão sobre o método de traduzir: se a tradução deveria ser literal (em que se supunha que o tradutor era fiel, “interpretes”) ou se o tradutor podia ou devia assumir a licença para adaptá-la ao gosto vigente e apresentar-se como “orator”.

No momento em que surgiram as línguas bárbaras, as línguas “fáceis” como lhes chama Dom Quixote (espanhol, português, alemão, etc.), os tratados teóricos sobre a tradução continuaram a centrar-se nas dificuldades que representava então verter a Bíblia ou os clássicos gregos e latinos para essas línguas vulgares, consideradas tão pobres linguisticamente falando. Não fazia sentido incluir na discussão teórica conceitos como o de transmissão cultural, tratava-se sobretudo de realizar uma reflexão sobre como traduzir, para quem (vejam-se entre outros os ensaios de Lutero) e até mesmo sobre o porquê dessas traduções (no século XVI, na carta de Duarte Resende a Garcia de Resende sobre a sua tradução de obras de Marco Túlio, dá a seguinte explicação:

“(…) por tanto eu, por me parecer proveitoso à nossa nação Portuguesa, (…) quis empregar minha ociosidade em tirar de Latim em nossa linguagem este pequeno tratado dela, composto por aquele Fonte de eloquência, Marco Túlio. (…) que bem creio que nenhuma das Línguas de Espanha (e se disser de toda a Europa não me arrependerei) tem a vantagem da Portuguesa, para em ela se tratar de graves e excelentes matérias, como são as deste Autor.”¹¹⁴

Por outro lado, ainda em 1891 Schopenhauer afirmava:

“Um homem que não entende latim é como alguém que se encontra num belo lugar num dia de nevoeiro (…) Sinal de letargo e criadouro de ignorância são aquelas edições de autores gregos e (*horribile dictu*) latinos com notas em alemão que aparecem agora. Que infâmia!”¹¹⁵

Esta discussão sobre a maneira de traduzir textos sagrados e clássicos e agora já também os “novos clássicos” que eram produzidos nessas línguas “bárbaras” prosseguiu de maneira férrea. August Wilhelm Schlegel, por exemplo, chega a não fazer distinção entre os que escreviam em latim e os que escreviam nas diferentes línguas: “(…) mas não

¹¹⁴ Cit: CASTILHO PAIS, C.(1997): *Teoria Diacrónica da Tradução Portuguesa- Antologia (Séc. XV-XX)*. Lisboa: Universidade Aberta, Nº 132: pag. 60

¹¹⁵ Cit: STÖRIG,op. cit: pag.106

me deixei intimidar e procurei (traduzir): a Dante, a Calderon, a Ariosto, a Petrarca, a Camões, etc, e também a alguns poetas clássicos. ”¹¹⁶

Mas os componentes culturais continuavam a não ter importância, a discussão centrava-se nos conceitos de: traduzibilidade/ intraduzibilidade a nível linguístico; na necessidade de criar novas palavras e no exercício da tradução como indispensável para o enriquecimento do próprio idioma (em vários países mas especialmente na Alemanha assiste-se nessa altura a uma “fúria tradutora”: “En el siglo XVIII no hay poeta alemán de renombre que no haya ensayado la versión de obras clásicas o modernas.”¹¹⁷

No entanto, é precisamente a partir da discussão sobre a traduzibilidade/ intraduzibilidade de certos conceitos que, na nossa opinião, aparecem implicitamente as primeiras referências ao que hoje designamos como “marcas culturais”. Surgem incluídas em reflexões teóricas sobre a dificuldade de traduzir características nacionais que vão ligadas ao discurso (ou seja, aparentemente apenas de carácter linguístico), como por exemplo, quando os tradutores defendem a necessidade de converter:

“una lengua terminológicamente rica también en ingeniosa, sin que por ello tenga de sonar tan pronto a orgulloso castellano, nada de acuerdo con el idioma alemán, como a insulso boato italiano, o a pronunciación y descripción francesas, ambas carentes de brillo y gusto, y más bien tenga el conciso y sonoro modo de expresión alemán. ”¹¹⁸

ou como se refere no Diário do Governo nº 91 de 18 de Abril de 1838, pag. 384, sobre a tradução portuguesa de Ivanhoe:

“(…) porque sendo Ivanhoe uma pintura da Idade Média, árdua empresa fora para homem pouco lido nos nossos livros, o verter com propriedade as frases de cavalaria, os nomes de armas, vestuários, adornos, adereços daqueles tempos diversíssimos dos nossos. Com raro engenho e exacção verteu o Sr. Ramalho tudo isto em português limpo e corrente. Ficou além disso, o todo da obra com a viveza de estilo, rapidez, e concisão do original, (...). O traduzir coisas boas em bom português vale muito: o compor bagatelas em português afrancesado e bastardo nada vale. ”¹¹⁹

Entretanto começavam a surgir propostas concretas para salvar a tradução, dirigidas especificamente aos procedimentos a utilizar pelos tradutores, referentes concretamente à utilização de empréstimos, ou “calcos”, à adaptação e à explicitação até que, a pouco e pouco, se foi aceitando a tarefa do tradutor não só como uma translação a nível linguístico

¹¹⁶ cit: STÖRIG, op. cit: pag. 100

¹¹⁷ VEGA, op. cit.: pag. 44

¹¹⁸ SCHOTTEL, cit: VEGA, op. cit.: pag. 41

¹¹⁹ cit: CASTILHO PAIS, op. cit.: pag. 128

mas também a nível cultural: “(O tradutor) é um mensageiro entre nação e nação, um mediador da admiração e do respeito mútuos, onde antes apenas existia indiferença ou até rejeição.”¹²⁰ Contudo, mesmo no nosso século, só nas últimas décadas alguns teóricos, essencialmente alemães, têm vindo a tratar a questão (o grosso dos trabalhos de pesquisa, pioneiros no âmbito da cultura e civilização, provêm essencialmente da escola de tradutologia alemã, ou seja, da perspectiva funcionalista da tradução), embora dois grandes tradutólogos como Nida e Newmark tenham apontado a grande relevância do tema ao definirem (sobretudo Newmark) as possibilidades técnicas das quais o tradutor se pode socorrer face a problemas concretos de tradução relacionados com as marcas culturais, só que dirigidos sobretudo para os textos não literários, técnicos, ou de uso.

3.2. O conceito de “marca cultural”

3.2.1. Enquadramento teórico

Esta temática das marcas culturais como problema de tradução tem sido, segundo a perspectiva de alguns teóricos, amplamente tratada como afirma Roberto Mayoral: “La traducción de referencias culturales es uno de los problemas de traducción que ha sido más y mejor estudiado (...)”¹²¹

Passamos, pois, a realizar um breve historial da forma como tem sido analisada por alguns dos principais teóricos da tradução.

O historiador de tradução alemão Störig, na introdução à sua antologia sobre os clássicos da teoria da tradução, a propósito dos limites da traduzibilidade (pag. xxii) apresenta uma série de exemplos que acabam por não ser mais do que uma enumeração de problemas de tradução colocados por marcas culturais. Embora sem fazer referência directa a que se trata de marcas culturais, implicitamente, refere as seguintes:

- a) nomes próprios que provocam uma certa associação no idioma em que a obra está escrita;
- b) nomes em geral, visto que para além do conteúdo têm uma fonética e uma grafia (refere como exemplo os idiogramas);

¹²⁰ SCHLEGEL, cit: VEGA, op. cit.: pag. 100

¹²¹ MAYORAL, R. (1994): “La explicitación de información en la traducción intercultural”. In: Hurtado Albir, A. (1994): *Estudis Sobre La Traducció*. Universitat Jaume I:Col. Estudis sobre la traducció, Nº 1: pag. 79.

- c) formas de tratamento, por ex. “tu” e “você” nos diferentes idiomas (Störig refere que na tradução para o alemão dos romances cor de rosa ingleses há uma regra editorial: até ao primeiro beijo utiliza-se o tratamento por você e só depois por tu, uma coisa simples mas que não é extrapolável para a literatura em geral);
- d) falta de sinonímia num idioma, por exemplo, o “equus” latino tem muitas mais palavras em espanhol ou alemão do que em francês, neste caso dá como exemplo típico o espectro das cores que varia de acordo com a língua;
- e) falta de denominação para algo existente noutras latitudes (porque se trata de um outro meio, outra sociedade, outra religião, etc.), por exemplo: totem, tabú, fariseu, termos que têm sido tomados como “empréstimo” das outras línguas pelos tradutores e que têm enriquecido os idiomas. (Störig refere que estes “empréstimos” podem adquirir vida própria embora sofram alterações de sentido ao longo do tempo).

De destacar em relação a este autor o facto de entrar em linha de conta com as formas de tratamento e dar um exemplo concreto onde se apresentam como marca cultural.

Por seu lado R. Stolze na sua obra *Hermeneutisches Übersetzen*¹²² apresenta uma proposta de categorização de marcas culturais que designa como “Kulturspezifika” e uma relação de soluções práticas para a tradução das mesmas. Na sua perspectiva a questão das diferenças culturais nas traduções reflecte-se essencialmente na necessidade de solucionar as “incongruências culturais” que são tanto maiores quanto mais distanciadas forem as culturas em questão. Assim, considera que essas “incongruências” podem ser de três tipos:

- a) incongruências reais, quer dizer, referências a elementos culturais que não são conhecidos na cultura de chegada;
- b) incongruências formais, ou seja, referentes que existem na cultura meta mas linguisticamente de outra forma;
- c) incongruências semânticas, que provocam falsas conotações ou evocam até reacções negativas.

Para Stolze as “incongruências reais” dão-se essencialmente no campo dos chamados “realia” (“nomes para certos factos de índole política, sociocultural ou geográfica que são específicos de certos países”, como os define Koller¹²³) e, para ultrapassar os problemas de tradução que colocam, aponta como técnicas: a omissão, a adaptação e a paráfrase ou aposição, a explicação metacomunicativa e a explicação do sentido implícito. Esta autora

¹²² STOLZE, R. (1992): *Hermeneutisches Übersetzen*. Tübingen: G.Narr.

¹²³ KOLLER, W. (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer

critica algumas investigações de recompilação empírica de dados, em que se fazem listagens de soluções adoptadas pelos tradutores para resolver estes casos afirmando que não têm interesse científico. Do seu ponto de vista, seria muito mais interessante saber a razão pela qual o tradutor utiliza, numa determinada situação, uma técnica e, noutro momento, outra técnica. Ao incluir a técnica de “incorporação do conteúdo no texto” pretende, com certeza, à semelhança do que sucede com a técnica de compensação de Nida, ajudar o tradutor a desprender-se mais da pequena unidade de tradução e a tomar todo o texto como uma grande unidade de tradução passível de compensar as informações ou os sentidos que se vão perdendo nas pequenas unidades.

As “incongruências formais” dão-se, segundo a autora, sobretudo ao nível dos nomes, das abreviaturas e das convenções textuais. Para Stolze, que neste caso se revela muito prescritiva, as convenções textuais requerem uma adaptação às convenções da língua de partida bem como as citações literárias que considera deverem ser procuradas na língua de chegada de modo a provocarem nos leitores da língua terminal, ou língua alvo, a mesma associação que nos leitores da língua original.

Em relação a este ponto pensamos que a autora deveria talvez ter limitado as suas considerações às citações literárias que podem ser partilhadas pelas duas culturas, tanto a de partida como a de chegada, por exemplo a citações da Bíblia ou de autores universais tais como Shakespeare, Camões ou Lenine, e ressaltar que se deverá proceder desse modo somente nos casos em que não pertençam à área cultural da tradução. Por outro lado, também não nos parece que mesmo que os tradutores utilizem as citações na língua de chegada tenham que, só por esse facto, provocar as mesmas associações, por exemplo a citação “As armas e os barões assinalados” não provocará as mesmas associações, por exemplo, para um leitor catalão que para um português, por muito que o tradutor transcreva a citação da tradução catalã d’*Os Lusíadas*.

Quanto às “incongruências semânticas”, R. Stolze afirma que se referem àqueles elementos do texto que, à primeira vista, parecem fáceis de traduzir mas que estão carregados de conotações próprias da cultura de partida e que não são partilhadas pelos leitores da língua de chegada. Utiliza um exemplo retirado de um romance de Kafka no qual o escritor utiliza metaforicamente a distância (muito curta) entre duas aldeias da Boémia e afirma que é incompreensível numa tradução brasileira. Neste caso, parece-nos que não se trata de um problema de marca cultural na medida em que um leitor brasileiro

da obra de Kafka decerto estará tão metido dentro do mundo ficcional criado pelo autor checo que será quase impossível que associe o texto com a realidade do seu país.

Stolze defende ainda que a tradução deve manter a “fidelidade às conotações do texto original” (citando o conceito utilizado por Burghart e Kroeber) que, em nosso entender, pode constituir um problema de tradução sobretudo entre línguas e culturas próximas ou transparentes quando certas palavras, actos ou expressões, perfeitamente compreensíveis na língua de chegada, provocam associações não desejadas nem desejáveis.

Das reflexões de R. Stolze destacámos as que nos parecem de maior relevo para o nosso trabalho:

- a necessidade que esta estudiosa menciona de relacionar sempre a solução adoptada para ultrapassar um problema de tradução posto por uma marca cultural com a situação translatória em que se encontra;
- a perspectiva de incluir entre as marcas culturais as incongruências provocadas por conotações muito particulares de determinadas palavras e expressões fáceis de traduzir e que, a nível denotativo, não apresentam problema algum.

Não podemos deixar de referir-nos, como é evidente, à grande tradutóloga alemã, Katharina Reiss. Em 1971 publica um pequeno livro, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*¹²⁴ (*Possibilidades e Limites da Crítica da Tradução*) onde realiza uma reflexão sobre como realizar uma crítica da tradução sob uma perspectiva objectiva, que viria a marcar o começo da tradutologia funcionalista, também chamada “Escola de Heidelberg”. Nessa obra, K. Reiss analisa o que influencia uma boa tradução: a literariedade, o uso da língua e as soluções adoptadas para transladar os “determinantes extralinguísticos”. Parte do pressuposto que, quando um escritor se dirige aos leitores da sua mesma língua pode prescindir de explicitar certas coisas mediante meios linguísticos, sem que essa omissão tenha quaisquer repercussões na compreensão do seu texto. Ou seja, segundo K. Reiss existem factores extralinguísticos que determinam a apresentação linguística. Socorre-se das palavras de H. Weinreich que afirma: “as palavras existem em frases, textos e situações”, para determinar que as frases se relacionam com o

¹²⁴ REISS, K. (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München, Max Hueber Verlag.

microcontexto, o texto com o macrocontexto e os factores extralinguísticos com o contexto situacional.

Com este seu conceito vem unificar aquilo a que Nida chama o “communicative context” e que define como: “circumstances involved in the original communication, including such matters as time, place, author, audience, intent” e “the cultural context of the source language”.¹²⁵

Para K. Reiss os “determinantes extralinguísticos” subdividem-se em:

- a) aspectos que se relacionam com situações concretas, especialmente referências a obras literárias, acontecimentos históricos, acontecimentos actuais, modas, etc.;
- b) referências temáticas que aparecem em traduções especializadas;
- c) referências temporais que pretendem realçar as alterações que sofre uma obra ao longo do tempo;
- d) referências locais, o que a tradutologia moderna denomina como “realia”;
- e) aspectos que se relacionam com as expectativas do receptor, onde inclui expressões idiomáticas, provérbios, ditos populares e metáforas comuns;
- f) aspectos que se relacionam com os personagens, tais como, a maneira de falar de um personagem (que possui tantas conotações que torna desnecessária uma descrição pormenorizada);
- g) implicações afectivas que estão relacionadas com o uso de interjeições, insultos, diminutivos, comparações com animais, etc.

A seu ver, o tradutor não deve traduzir as palavras mas a realidade que elas têm por trás, afirmando que, se se perder alguma coisa com a tradução não é grave na medida em que, dentro de uma mesma comunidade linguística, também não se dão exactamente as mesmas associações.

De destacar a clareza das reflexões desta grande mestra da tradutologia e sobretudo de realçar a perspectiva que já naquela época possuía do que pode constituir uma marca cultural: considerar, por exemplo, como marca cultural a “maneira de falar” de um determinado personagem de uma obra (acrescentaríamos, a maneira de vestir, de comer, de reagir), tomar em consideração as “implicações afectivas”, aspecto que alguns teóricos não referem e que, na nossa opinião, é de suma importância precisamente no âmbito da tradução literária.

¹²⁵ NIDA, E. (1964): *Toward a Science of Translating With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden, pag: 243

No que diz respeito às “referências temporais” consideramos que talvez se devessem acrescentar todos aqueles aspectos que, pertencendo ao enquadramento cultural da obra, nalgum momento, deixam de ser partilhados pelos leitores reais, inclusivamente os da obra original.

Há outros dois autores anglo-saxões que não podem deixar de ser assinalados pela sua destacada contribuição neste campo, que são Nida e Newmark.

Eugene Nida, conhecido essencialmente pelo seu laborioso estudo sobre as traduções da Bíblia, vem introduzir na análise tradutológica os grandes conceitos da teoria geral da comunicação tais como: ruído, interferência, redundância, impacto, emissor, receptor, mensagem, codificação, descodificação, etc. Mas o seu contributo mais significativo para a tradutologia corresponde à diferenciação entre “equivalência formal” (a correspondência o mais aproximada possível, tanto de forma como de conteúdo, entre o texto original e a tradução) e “equivalência dinâmica” (o princípio de equivalência do efeito da tradução no leitor) através dos quais Nida transfere o debate entre tradução livre ou literal para o plano das estratégias, de acordo com as quais o tradutor pode desprender-se mais ou menos do texto original, visto considerar que muitos dos erros que se cometem nas traduções são provocados por um excessivo respeito dos tradutores pela forma do T.O. (Texto Original). Eugene Nida ao afirmar que: “O tradutor tem de esforçar-se para conseguir obter a equivalência e não a igualdade formal para alcançar a igualdade a nível de conteúdo e de efeito.” está a defender o conceito de “equivalência dinâmica”, que possibilita ao tradutor utilizar processos de compensação com o objectivo de acerrar e fazer entender a cultura original ao leitor final, tão fundamentais ao nível das marcas culturais.

Os ensinamentos de E. Nida são de importância capital para este nosso trabalho tanto mais que ele chama a atenção para aspectos tão importantes como:

- a) dificuldade, que ele considera a maior de todas, de transpor para a outra língua o ambiente, a atmosfera que rodeia a mensagem e também a carga emocional que ela inclui;
- b) forma final da tradução depender, para além do tempo, da finalidade da tradução (que ele chama “perspectiva do tradutor”) e das duas línguas entre as quais se traduz.

Com a sua obra obrigatória *Toward a Science of Translating* E. Nida consagrou-se como o pai da tradutologia moderna.

Por seu lado Peter Newmark¹²⁶, baseando-se nas categorias culturais já anteriormente definidas por Nida, realiza uma adaptação referente àquilo que ele designa como “palavras culturais estrangeiras” cujo resultado é a seguinte categorização (a mais utilizada e citada):

1. Ecologia: flora, fauna, ventos, vales, colinas, montanhas, etc.
2. Cultura material (objectos, produtos, artefactos)
 - a) Comidas e bebidas
 - b) Roupa
 - c) Casas e cidades
 - d) Transporte
3. Cultura social: trabalho e lazer
4. Organizações, costumes, actividades, procedimentos, conceitos
 - a) Políticos e administrativos
 - b) Religiosos
 - c) Artísticos
5. Gestos e hábitos

O que nos interessa destacar é que, de acordo com o tipo de referência cultural, Peter Newmark dá indicações para os tradutores poderem escolher os procedimentos de tradução mais adequados, que são conhecidos como os sete procedimentos de tradução (embora ele tenha defendido mais):

- 1) Transferência (também designada *emprunt*, empréstimo ou transcrição é o processo de traduzir uma palavra da LO para o texto da LT enquanto procedimento translatório; a palavra transferida converte-se então num “empréstimo”);
- 2) Equivalente cultural (é a tradução aproximada de um termo cultural da LO por outro termo cultural da LT);
- 3) Tradução directa ou “trough translation” (tradução literal de colocações correntes de nomes de organizações, componentes de palavras compostas, etc., por exemplo, “Comunidade Europeia” por “European Community”);
- 4) Tradução literal;
- 5) Equivalente funcional, que consiste em utilizar uma palavra culturalmente neutra e acrescentar, às vezes, um novo termo específico, p.e., no caso de “Las Cortes” espanholas corresponderia à Assembleia da República);
- 6) Equivalente descritivo, por exemplo “La Generalitat” em português podia ser traduzido por: “O Governo da Catalunha”;¹²⁷

¹²⁶ NEWMARK, P. (1992): *Manual de Traducción*. Madrid: Catedra.

- 7) Translation couplets (combinação de dois ou mais dos procedimentos anteriores para resolver um problema, p.e., “le baccalauréat” em inglês pode ficar: “the “baccalauréat”, the French secondary school leaving examination”).

Debruça-se ainda sobre as dificuldades de traduzir metáforas e acrescenta também uma ampla classificação dos tipos de metáforas.

No nosso entender trata-se também de um contributo fundamental para o tratamento das marcas culturais, na medida em que analisa a fundo os diferentes procedimentos a serem utilizados nos diferentes casos pelos tradutores de tal forma que a sua obra *A Textbook of Translation (Manual de Traducción)* continua a ser essencial tanto para os tradutores como para os alunos, futuros tradutores, portanto, também para a Didáctica da Tradução. No entanto, neste estudo, embora tenha o grande mérito de fornecer diversos procedimentos para os tradutores resolverem múltiplos problemas no campo das referências culturais, no campo propriamente dito das marcas culturais limita-se ao tratamento de palavras, mesmo quando trata das metáforas. Certamente tem influência o facto de Peter Newmark defender em determinados casos a tradução literal e não considerar a língua como uma marca ou componente cultural, o que leva a que a sua teoria se reduza essencialmente ao tratamento dos “realia”.

A maioria dos estudiosos seguindo a perspectiva de Newmark, acabam por tratar as marcas culturais essencialmente como “realia” e apresentam definições muito similares. Destacamos aqui três delas: “realia” são:

“...palavras ou nomes para certos factos de índole política, sociocultural ou geográfica que são específicos de certos países.” (Koller);

“...unidades concretas que se relacionam com uma cultura e/ou um espaço geográfico, quer dizer: objectos e conceitos que mantêm uma relação com actos culturais, instituições políticas, económicas, sociais e culturais” (Bödeker e Freese);

“... portadores da identidade de um conglomerado nacional/étnico, uma cultura nacional/étnica que se relaciona com um país, uma religião ou um continente.” (Elisabeth Markstein –Escola de Viena).

Ora neste nosso estudo deparamo-nos com a necessidade de ir mais além dos “realia”, necessidade que Christiane Nord parece ter sentido também sobretudo no âmbito do seu

¹²⁷ Nota: os exemplos dados em 5) e 6) são nossos.

estudo das traduções da obra *Alice No País das Maravilhas* que deu origem (entre diversos outros) ao seu artigo intitulado *Alice im Niemandsland* (“Alice no País de Ninguém”).¹²⁸

Como é sabido, C. Nord é, dentro da escola funcionalista alemã, uma das teóricas mais destacadas e, embora esta corrente de pensamento se debruce essencialmente sobre a tradução de “textos de uso”, esta investigadora decidiu dedicar-se também à análise de textos literários com o objectivo de modernizar a perspectiva teórica, embora afirme rotundamente que não pretende em caso algum “apresentar uma nova teoria de tradução literária”. A importância da dimensão cultural no campo da tradução perpassa por toda a sua obra, mas é no artigo referido que publica em *Traducere Navem* (livro de homenagem editado aquando do 70º aniversário de Katarina Reiss) onde encontramos uma reflexão mais aprofundada, concisa e clara sobre o papel das referências culturais no âmbito da tradução literária, a partir da análise do papel dos “culturemas” e dos “behavioremas” em diversas traduções da obra *Alice no País das Maravilhas*.

C. Nord parte do princípio de que a realidade própria de um texto literário (que ela designa por “Textwelt”, mundo textual, equivalente à de “universo ficcional” por nós adoptada ao longo deste trabalho) representa uma alternativa à realidade do leitor, embora possa também estar em relação directa com essa realidade, e considera, portanto, que essa realidade ficcional tem de ser criada dentro do próprio texto. Ora, segundo a autora, isso pode ocorrer das seguintes formas:

- a) de forma explícita mediante referências a um certo modelo que existe na realidade (“Saí do táxi, o Chiado estava deserto, uma mulher vestida de preto com um saquinho de plástico estava sentada por baixo da estátua do António Ribeiro Chiado, entrei na Brasileira (...)”¹²⁹ (*Requiem*, pag. 25);
- b) de forma implícita, aludindo a comportamentos, acções, factos e elementos que se atribuem convencionalmente a um modelo existente numa realidade.” E só então reparou que muitas pessoas vestiam a camisa verde e traziam um lenço ao pescoço.” (exemplo retirado da obra *Afirma Pereira* quando o narrador se está a referir implicitamente à farda da Mocidade Portuguesa);
- c) sem referência nenhuma, simplesmente descrevendo a nível explicativo.

¹²⁸ NORD, C., (1993): “Alice im Niemandsland”. In: Holz-Mänttari, J., Nord, C. (Eds) (1993): *Traducere Navem*. Tampere, Studia Translatologica: 395-416.

¹²⁹ os exemplos são nossos.

Ora, os leitores podem identificar esse “mundo textual” com uma determinada cultura através de certas marcas ou “sinais”. Nesse caso C. Nord considera que há três possibilidades:

- a) o mundo textual não corresponder a nenhuma realidade cultural, ser neutro, assim o leitor não o identificará com nenhuma realidade cultural, ou seja, existirá uma distância zero entre o mundo textual e o mundo real;
- b) o mundo textual corresponder à realidade cultural do leitor, portanto, existir uma grande identificação, uma distância zero entre o mundo textual e o mundo real,
- c) o mundo textual estar marcado como pertencente a outra realidade cultural, o leitor compreende que existe uma distância cultural e aceita o que lhe é explicado (se está convenientemente explicado) e por vezes relaciona aspectos desse mundo com o que conhece (pode pensar: “isto é parecido a...” ou então “tudo é diferente de...”).

Em relação a este último ponto, C. Nord refere que quanto menos marcas existirem num texto sobre o “mundo textual” mais o leitor terá tendência para identificar a acção com o seu próprio mundo real e que, quanto menos conhecimentos o leitor possuir sobre esse “mundo textual” mais necessitará de marcas culturais explícitas para compensar a sua suposta falta de conhecimentos.

Parece-nos que esta reflexão de C. Nord centrada na relação autor-leitor é de grande pertinência do ponto de vista da tradução dado que, num grande número de obras a traduzir, o autor narra toda a acção dentro da cultura a que pertencem os leitores, geralmente na cultura comum a ambos. Porém, quando se trata de uma tradução esse aspecto ganha implicações diferentes, a obra passa a ter outros destinatários que na maioria dos casos possuem um conhecimento enciclopédico e socio-cultural diferente dos destinatários originais. Assim, ao traduzir, o tradutor terá que fazer o papel de explicar, ou melhor, fornecer aos leitores da tradução todos aqueles dados que eles, em princípio, desconhecem e que aos leitores do original o autor não tem de explicar, ou seja, o tradutor encontra-se no papel daqueles autores que descrevem ou narram uma acção que se desenrola num âmbito cultural totalmente diferente do dos seus leitores originais (como é por exemplo o caso de António Tabucchi ao criar a obra *Sostiene Pereira*. A obra versa sobre a cultura portuguesa, portanto os leitores naturais seriam os portugueses, mas escreve-a originariamente em italiano para leitores italianos. Como se poderá perceber

mais adiante, Antonio Tabucchi utiliza técnicas de um tradutor para ajudar os seus leitores italianos a perceberem certos aspectos da cultura portuguesa).

C. Nord tenta encontrar, pois, uma definição de marca cultural que se adeque ao acto de tradução especificamente, aquilo a que chama “culturema” e que define do seguinte modo:

“A cultureme is a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compare with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X.”¹³⁰

Esta definição parece-nos bastante útil na medida em que C. Nord entra em linha de conta com a comparação de um determinado fenómeno social de uma cultura X com uma cultura Y e só na base dessa comparação é que considera que é tomado como pertencente especificamente à cultura X, porque no campo da tradução essa comparação ganha fundamental importância, visto que as marcas culturais só se revelam específicas quando não se encontra nenhuma equivalência formal na outra cultura. Ora, no campo da tradução literária esse mecanismo de comparação está quase permanentemente a ser realizado, não só ao nível linguístico mas sobretudo ao nível de convenções sociais, de modo de ver, de sentir, de estar no mundo, etc., tendo o tradutor como mediador e conhecedor de ambas culturas a tarefa de saber detectar quando se trata de uma marca cultural de facto ou quando se trata de uma referência ou marca que os próprios leitores empíricos da obra original podem não conhecer.

Para C. Nord os “culturemas” distinguem-se em :

- a) culturemas que têm relação com a situação em que se desenrola a acção: lugar, tempo, motivo da acção e com os agentes da acção (pessoas, animais, etc.) com as suas características (nome, profissão, dialecto, etc.);
- b) culturemas que têm relação com o meio, quer dizer, com a atmosfera natural em que se desenrola a acção (geografia, clima, flora, fauna, etc.) e o meio social com os seus hábitos e costumes (indumentária, gastronomia, formas de vida, educação, instituições estatais, etc.);
- c) culturemas que têm relação com a história anterior à situação concreta;

¹³⁰ NORD (1997), op. cit.: pag. 34.

- d) culturemas que têm relação com os bens culturais (literatura, arte, monumentos, edifícios, etc., e a língua que também forma parte do património cultural de uma comunidade).

Em relação a este último ponto, Nord cita a Els Oksaar que afirma: “(...) a língua tem uma relação muito particular com a cultura, pois por um lado está marcada pela cultura e forma parte dela e, por outro lado, é o meio de observação e descrição da cultura.” A autora considera que este ponto de vista defendido por Oksaar pode ser de grande relevância pois “enquanto numa situação real de comunicação não se costuma descrever a situação em si, nem o ambiente, nem o fundo socio-cultural que a envolve, no caso dos textos ficcionais esses aspectos podem ser objecto de uma descrição linguística fora da comunicação interna do texto, ou seja, no âmbito da comunicação externa entre o autor e o leitor.”¹³¹

C. Nord ao destacar estes aspectos está, por um lado, a insistir numa ideia fulcral que é a da complexidade de factores e de códigos que se entrecruzam no texto literário e, por outro lado, ao fazer a distinção entre o “nível da comunicação interna do texto” e o “nível da comunicação externa” está a alertar-nos para um problema que tem implicações acrescidas na tradução: um tradutor certamente não poderá tratar da mesma maneira uma marca cultural inserida, por exemplo, num diálogo entre personagens (nível de comunicação interna) do que se se encontra incluída numa descrição feita pelo narrador (nível da comunicação externa) terá certamente de utilizar procedimentos diferentes, porque senão introduziriam uma grande artificialidade no acto de comunicação como também refere Koller:

“Para lograr una equivalencia en el ámbito conotativo existe siempre la posibilidad de utilizar procedimientos metalingüísticos (...), pero en textos en los que lo conotativo adquiere un papel importante (p. e., en textos literarios) no puede utilizarse este procedimiento sin perder la calidad del texto que se convertiría realmente en ilegible.”¹³²

Podemos concluir assim que, por exemplo, procedimentos como os de explicação, de expansão ou de ampliação não deverão ser utilizados em diálogos ou em textos dramáticos na sua componente de diálogo.

Vejamos como exemplo uma passagem ilustrativa da obra *Requiem* de Antonio Tabucchi:

¹³¹ NORD (1993), op. cit.: pag. 399.

¹³² KOLLER (1992²), op. cit.: pag 169.

português: "...é uma bebida de minha invenção, chama-se "Janelas Verdes'Dream". O nome é muito bem achado, disse eu (...)" (pag. 71)

espanhol: "...es una bebida de mi invención, se llama "Janelas Verdes'Dream". El nombre está muy conseguido, dije, (...)" (pag. 71)

italiano: "...è una cosa di mia invenzione, si chiama "Janelas Verdes'Dream". Il nome è proprio ben trovato, dissi io, (...)" (pag. 71)

O personagem "Eu" encontra-se no bar do Museu de Arte Antiga a conversar com o Barman, que lhe sugere tomar um cocktail por ele denominado "Janelas Verdes'Dream". Depois o personagem "Eu" pergunta quais são os ingredientes e o Barman confidencialmente revela-lhos: "...o vodka e o sumo de limão ligam perfeitamente, e o xarope de hortelã pimenta além de dar o cheiro, dá a cor verde que é necessária por causa do nome, não sei se está a perceber: verde, Janelas Verdes, é fundamental. "

Ora, tanto os tradutores espanhóis como o tradutor italiano tratam o nome do cocktail como uma referência cultural visto que implicitamente se refere ao nome da rua onde se encontra situado o Museu que acolhe os retábulos do século XVI com o mesmo nome, por esse motivo, também é conhecido sobretudo entre os lisboetas como o Museu das Janelas Verdes. Assim, como procedimento decidem utilizar, no final da tradução (junto a outras), uma explicação sobre o nome do cocktail:

italiano: "Il "Janelas Verdes'Dream", creazione del Barman del Museo di Arte Antica (quindi dell'Autore), è così chiamato perché il Museo è anche noto come Museo "das Janelas Verdes" (finestre verdi), dal nome della strada in cui è ubicato."

espanhol: "El "Janelas Verdes'Dream", un cóctel creado por el Barman del Museo de Arte Antiguo de Lisboa (por lo que, en última instancia, ha de atribuirse al autor de este libro), se denomina de esta forma porque dicho Museo es conocido también como "Museu das Janelas Verdes" (de las ventanas verdes), a causa del nombre de la calle en la que se encuentra."

Ora, entende-se que os tradutores não utilizassem um procedimento dentro do próprio texto, uma ampliação não seria possível dentro do diálogo pelas razões que anteriormente expomos. Os dois personagens entendem-se perfeitamente e ambos sabem a razão do nome dado ao cocktail pelo Barman; um procedimento de compensação poderia ser uma outra possibilidade que descartaram talvez pelo respeito pelo texto original, pela relutância que a maioria dos tradutores têm em acrescentar palavras ou frases suas ao texto original

e pela dificuldade que esse procedimento supõe. Optaram, pois, pela nota final. A estratégia dos tradutores está bem marcada, encontra-se fundamentalmente centrada no autor e menos nos leitores porque, estes de facto, não perdem nenhuma informação importante do ponto de vista do conteúdo, da compreensão da mensagem tanto no que se refere à micro-estrutura como à macro-estrutura, ou seja, ao nível do diálogo propriamente dito, compreendem a mensagem na sua totalidade (talvez só não se dêem conta da ligeira ironia que o personagem “Eu” utiliza quando felicita o Barman dizendo que “O nome é muito bem achado” ou, se a percebem, atribui-la-ão provavelmente ao facto do nome ser em inglês) e como não tem qualquer relação com o conteúdo global da obra a sua interpretação não pode ser afectada de modo nenhum. Os tradutores sabem por que razão o Barman escolhe esse nome para o cocktail (uma referência que o autor certamente decidiu fazer sabendo que seriam essencialmente os leitores lisboetas que o iriam entender) e resolvem dar conta aos leitores da tradução, da L. T., dessa estratégia do autor. Mas se analisamos dum outro ponto de vista, centrado nos leitores portugueses, percebemos que neste caso também um leitor português, seja de Faro, de qualquer sítio do Alentejo ou de Bragança, pode não saber o nome da rua do Museu de Arte Antiga em Lisboa e Antonio Tabucchi estando consciente desse facto decide não o explicitar. Assim, um leitor português que não viva em Lisboa ou que não seja conhecedor de que o Museu de Arte Antiga também é conhecido por Museu das Janelas Verdes, vai ler o diálogo da mesma maneira que um leitor italiano ou espanhol. Trata-se de uma referência implícita, uma “piscadela de olho” feita pelo autor a um grupo restrito de leitores, totalmente independente da intriga cuja compreensão ou detecção não vai influenciar de modo nenhum a interpretação da mensagem, tanto ao nível da contexto específico como do contexto global.

Os tradutores poderiam ter mantido a mesma estratégia, ou seja, deixar que os leitores da tradução que tivessem essa informação adquirida a percebessem sem ter de a explicar nas respectivas notas.

Por outro lado, o facto de se manterem talvez centrados na intenção do autor leva-os a fazerem uma referência totalmente exterior ao nível diegético: numa frase intercalada sugerem aos leitores que a criação do cocktail deva ser atribuída ao autor mais do que ao Barman. Ora, de acordo com o texto e, estritamente com o texto, a única questão que se pode colocar ao leitor da tradução nesta passagem é a interpretação da ironia que transparece na frase do personagem “Eu” (que não deve ser confundido com o autor) que,

de acordo com a estratégia do autor, só pode ser percebida por alguns dos leitores, e essa ironia refere-se ao facto do Barman estar satisfeitíssimo com uma descoberta que, afinal, não é tão criativa assim visto que consiste apenas no facto de inventar um cocktail com o mesmo nome da rua do Museu. Assim, a nosso ver, a intenção dos tradutores poderá dar um resultado adulterado, na medida em que as suas explicações acabam por estabelecer uma relação ilícita entre o plano diegético e o plano da realidade ao indicarem também que a criação do cocktail deva ser atribuída ao autor.

Este exemplo, entre outros, leva-nos a confirmar que é dentro do plano diegético que o tradutor há-de encontrar os fundamentos da sua interpretação, e que a distinção entre o que pode pertencer à estratégia textual e o que são marcas culturais fundamentais para a interpretação global, pode ajudá-lo a definir mais adequadamente as suas opções translatórias.

Em suma, este exemplo demonstra os riscos de tratar a marca cultural, neste caso um topónimo, ao nível do real, fora da relação autor-obra-leitor, sem entrar em linha de conta com esse entendimento mútuo e cumplicidade implícita que o autor estabelece através da obra com os seus leitores, que tão importante se nos afigura para a detecção, o mais aproximada possível, do que pode funcionar no texto literário como uma marca cultural. Essa “piscadela de olho” do autor é tratada pelos tradutores como marca cultural, embora verifiquem que não é passível de ser solucionada com procedimentos nem a nível unidade de tradução nem a nível do texto, adoptando o da nota final. No entanto, se tivessem realizado uma outra análise, baseada como preconizamos na relação autor-leitor, verificariam que se trata de um falso problema visto que afinal, não passa de uma pseudo-marca cultural que dá origem a uma sobretradução e para mais, de acordo com a interpretação dos tradutores, acaba por passar para os leitores uma perspectiva ilícita na medida em que é também função dos tradutores exactamente manter os leitores o mais possível, dentro dessa outra realidade, a do mundo ficcional.

Neste sentido, são também de acrescentar as perspectivas dos estudiosos da tradução Hönig e Kussmaul que numa das suas obras, um manual de tradução para principiantes *Strategie der Übersetzung*¹³³ defendem, a propósito da tradução dos “realia” a que chamam “Unika”, que se deve analisar a sua função no texto e traduzir a nível da função para evitar dizer “demasiado pouco” (que poderíamos designar como infra-tradução) o que

¹³³ HÖNIG, H., KUSSMAUL, P. (1982) *Strategie der Übersetzung*. Tübingen, Narr.

provocaria que o leitor não compreendesse suficientemente a mensagem mas também evitar “dizer demasiado” (sobretradução) ou seja, dar ao leitor informações sobre esses “Unika” que vão além da sua função concreta num texto concreto (dão como exemplo a tradução do inglês de “public school”). Para estes autores a função comunicativa do texto original e a do texto final determinam o grau de diferenciação que a tradução exige. Para tal os tradutores devem colocar a seguinte pergunta: “Quantos pormenores tenho de dar neste momento para alcançar o meu objectivo comunicativo (na língua terminal, L.T.)?”.

Segundo estes estudiosos da tradução, cuja linha é predominantemente funcionalista (embora eles não se designem como tal), existem convenções linguísticas, por exemplo as formas de tratamento que não pertencem ao âmbito da língua mas sim ao âmbito socio-cultural de uma comunidade linguística, porque muitas vezes a língua não determina o que se diz ou o que se deve dizer, serve apenas como um meio para fazê-lo. Embora neguem que estas convenções sejam reveladoras do “carácter de um povo”, sublinham que originam muitas vezes equívocos a que chamam “cultural fallacy”. Podemos encontrar um bom exemplo nas nossas formas de tratamento: se, por exemplo, um espanhol decide visitar Portugal pode pensar ou convencer-se de que os portugueses são demasiado distantes nas suas relações humanas porque se tratam essencialmente por “senhor”, por “minha senhora”, por “senhor doutor”, ou que são demasiado servis. Estará a cair, portanto, numa “falácia cultural” (seria muito mais grave se se tratasse de um(a) tradutor(a), porque não consegue mudar a perspectiva, entende os outros a partir da sua própria cultura e, segundo König e Kussmaul, se esse espanhol se comportar (a nível língua) da mesma maneira que os portugueses, terá um comportamento fora do normal, anormalidade que será interpretada como “distanciamento humano”. Assim sendo, consideram que os tradutores devem interpretar essas convenções a nível da sua “raíz”, não a nível da língua, nesses casos devem “retirar o texto dos seus laços socio-culturais para corresponder às expectativas socio-culturais dos leitores da língua meta”.¹³⁴

Não podemos deixar de salientar, por fim, a perspectiva da conhecida teórica da escola finlandesa de tradução, actualmente fixada em Viena, Hanna Risku que, trabalhando na linha de análise cognitiva da tradução, defende a noção de cultura como um conceito “de

¹³⁴ op. cit.: pag 52

cooperação entre pessoas”: “Chamo cultura ao processo constante de alteração mútua dos conhecimentos e à formação de compatibilidades” e critica o conceito de “culturema” por considerar que quando se querem isolar, os culturemas passam a ter carácter de fenómenos singulares e “adquirem o estatuto de falsos amigos culturais que, tal como sucede com os falsos amigos linguísticos, se podem recompilar em listas e até memorizar como estratégia de evitar erros de tradução” o que, na sua perspectiva pode levar a “traduzir a cultura palavra por palavra até que um culturema torne essa tarefa impossível.”¹³⁵ Esta autora, além de comparar as marcas culturais com os “sintomas semióticos” de que fala Umberto Eco, baseia-se também na perspectiva de interpretação de Koller que considera que: “Interpretar significa deduzir a partir do observável o não observável.”

Nesse sentido acreditamos, tal como defendem certos teóricos entre os quais destacamos Hatim e Mason,¹³⁶ que a análise semiótica, especialmente nas suas vertentes de análise do discurso e da pragmática, pode constituir um método privilegiado de apoio à tarefa do tradutor nas diferentes fases do processo translatório e portanto também no âmbito da análise específica das marcas culturais.

Por outro lado, é preciso não esquecer a linha de análise que se debruça sobre a complexidade das relações intertextuais e interculturais em geral, os conceitos defendidos pelos teóricos dos “Descriptive Translation Studies” que, a partir de uma recompilação de artigos representativos desta perspectiva teórica, editada por Theo Hermans em 1985 sob o título “The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation”,¹³⁷ receberam o nome genérico de *Manipulation School*. De acordo com esta vertente tradutológica, cada cultura alberga um “polissistema literário”, noção que foi desenvolvida por Itamar Even-Zohar em Tel Aviv. Esta concepção postula que a literatura de uma determinada sociedade não constitui um todo monolítico, pelo contrário, cada fase da sua evolução está influenciada por géneros, tendências ou escolas diversas e que, inclusivamente se opõem entre si, numa constante competição para obter a aceitação por parte dos leitores, dentro da qual, segundo os estudiosos desta escola, as traduções jogam um “papel inovador

¹³⁵ RISKU, H. (1998): *Translatorisches Handeln. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen, Stauffenburg, pag.: 56.

¹³⁶ HATIM, B., MASON, I.(1995): *Teoría de la Traducción – Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.

¹³⁷ HERMANS, T. (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Croom Helm.

primário” ao introduzirem elementos, pensamentos, visões do mundo, métodos e gostos alheios no polissistema literário da cultura de chegada. Por outro lado, muitas vezes não são mais do que “traduções secundárias” que se adaptam às normas do polissistema existente. O modo como as sociedades incorporam ou não o discurso que vem de fora, “alheio”, “diferente”, as estratégias para o ocultar, manipular ou potenciar evidenciam também o modo como se perspectivam e se definem a si próprias e em relação às outras. Assim, a tradução é chamada a fazer parte integrante da dinâmica socio-cultural pelas estratégias que adopta face ao discurso do outro, mais receptivas ou mais limitativas, que vão determinar o grau de heterogeneidade de uma cultura. Gideon Toury apresenta uma nova concepção da noção de equivalência afirmando que uma tradução, independentemente do grau de fidelidade ou de qualidade, se é aceite, se é considerada como a tradução de um texto original, é porque mantém com ele uma relação de equivalência que é determinada pelas “normas”, entendidas como as pautas de comportamento dos tradutores que são aceites ou tomadas como válidas por uma determinada cultura num determinado período histórico.

Dado que as “normas” translativas se encontram estreitamente unidas aos conceitos estéticos e ideológicos de uma sociedade, estes teóricos defendem que há que analisar os textos traduzidos dentro do amplo enquadramento sociocultural; o problema que no nosso caso mais nos interessa radica, contudo, no facto de, como o próprio Theo Hermans afirma em 1998¹³⁸, “el punto flaco [de los DTS] sigue siendo, desde el punto de vista metodológico, la falta de un módulo operativo para realizar un análisis comparativo entre TO y TT a nivel micro-contextual”. A este nível continuam a predominar as análises formalistas com abordagens deductivo-inductivas, devido essencialmente ao limitado instrumentário com que conta a teoria dos polissistemas a este nível.

Como bem aponta Ovidi Carbonell¹³⁹, os “Descriptive Translation Studies”, cuja aproximação é descritiva e não prescritiva (como bem se infere do próprio nome), partem essencialmente de que “o conhecimento do Outro se adquire basicamente através da tradução”, com a inerente transmissão dos “elementos socio-culturais forâneos que aparecem no texto” (segundo a denominação de Surkku Aaltonen, da escola finlandesa,

¹³⁸ HERMANS, T. (1998): “Descriptive Translation Studies”. En: SNELL-HORNBY M., HÖNIG, H.G., KUBMAUL, P., SCHMITT, P.A. (eds.): *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg: pag. 99.

¹³⁹ CARBONELL I CORTÉS, O. (1999): *Traducción y Cultura. De La Ideología al Texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España: pag. 194.

que acertadamente fala de “rewriting the exotic: the manipulation of otherness”), em suma, que a tradução dos referentes socio-culturais determina a nossa visão do Outro.

Portanto, no que se refere à análise de “marcas culturais”, um estudo perspectivado a partir dos “Descriptive Translation Studies” perguntar-se-ia: como se reflectem as referências socio-culturais nos textos traduzidos, quais as que se traduzem e quais não, porque se realiza a tradução de uma certa maneira, que recepção obtém, que visão do Outro provocam. Pensamos que, com vista a analisar esses referentes, o nosso conceito seria perfeitamente compatível com um estudo descritivo a nível micro-contextual.

3.2.2. A competência cultural

A importância da dimensão cultural no processo de tradução é consubstancial à tradutologia moderna que ressalta o papel do tradutor como mediador entre culturas e por isso postula que, além de bilingue, o tradutor deve também ser bicultural. Este acto milenário que é o de traduzir, na sua essência já constitui um acto de comunicação extraordinário, em relação ao qual pouco a pouco se tem vindo a perceber que a sua complexidade está ligada não só ao aspecto linguístico mas a diversos outros porque em si mesmo já encerra uma multiplicidade comunicativa. Como bem explicam Hatim e Mason na sua obra *Teoría de la Traducción – una aproximación al discurso*:

“Al crear un nuevo acto de comunicación a partir de otro preexistente, los traductores están, quiéranlo o no, actuando bajo la presión de sus propios condicionamientos sociales y, al mismo tiempo, tratando de colaborar en la negociación del significado entre el productor del texto en la lengua de salida, u original, y el lector del texto en en la lengua de llegada, o versión; quienes existen, por su parte, dentro de sus respectivos y propios marcos sociales diferentes.”¹⁴⁰

Obrigatoriamente a tradutologia como área transdisciplinar e interdisciplinar que é na sua essência, tem tido de socorrer-se dos avanços teóricos de outras áreas afins como da línguística, da sociolinguística, da pragmática, da semiótica, da análise do discurso, etc., para poder definir e explicar cada vez mais aproximada e objectivamente esse acto tão complexo, subjectivo e polifacetado que é o de traduzir. A nosso ver, essa complexidade encontra-se bem patente sobretudo no âmbito da tradução literária, na medida em que a literatura, já por si, constitui um universo à parte, funcionando ora paralelamente ora

¹⁴⁰ op. cit.: pag 11

independentemente do mundo real, que leva Beaugrande a definir o texto literário como: “un texto cuyo mundo descansa por principio en una relación de *alteridad* con la versión aceptada del “mundo real”.”¹⁴¹ Assim, se o trabalho do escritor já implica uma “tradução” para esse outro universo, a tarefa do tradutor literário torna-se, a nosso ver, duplamente complexa e os factores que nela interferem aumentam significativamente. Toda a discussão que se realizou no âmbito da linguística, mas sobretudo da sociolinguística e da sociologia da linguagem influenciou a definição dos conceitos de língua e de cultura do ponto de vista da tradução.

Sem dúvida a contribuição de Saussure, de Peirce, de Morris e de Barthes para a definição de “signo”, veio ajudar a fundamentar a teoria semiótica que define:

“Con independencia del modo en que se usen para designar objetos o estados, los signos hacen referencia al sistema de unidades en el cual las distintas culturas organizan su percepción del mundo (...); las estructuras culturales (la manera según la cual una sociedad dada organiza el mundo que percibe, analiza y transforma) son estructuras semióticas y, por tanto, sistemas de unidades, cada una de las cuales puede representar a otra.” (Umberto Eco)¹⁴²

A semiótica ao assumir que a significação abarca fenómenos que podem englobar a totalidade do universo cultural (Umberto Eco realiza estudos não só de fenómenos linguísticos complexos tais como as estruturas da intriga, tipologias textuais, entre outros, mas também sobre todos os fenómenos culturais), que os seus mecanismos básicos são universais e ao introduzir o conceito de intertextualidade constitui, juntamente com a pragmática (onde se destacam os estudos de Austin e de Searle) uma frutuosa via de análise no âmbito do estudo da tradutologia em geral e, no nosso entender, de grande importância na área que nos ocupa, ou seja, da tradução das marcas culturais.

Laura Berenguer, que realizou o seu doutoramento nesta área, no artigo sobre a “Aquisição da competência cultural nos estudos de tradução”¹⁴³ faz uma sistematização das principais fases do processo de tradução que nos recorda a proposta de Nida de 1969:

“ – uma primeira fase de *comprensão* do texto original, de captação do sentido do texto (Delisle, 1980);

¹⁴¹ BEAUGRANDE, R. (1991): “Communication and Freedom of Access to Knowledge as Agenda for the Special Purpose Language Movement”. In: Fachsprache 3-4, 98-109.

¹⁴² cit: HATIM, MASON, 1995: 149.

¹⁴³ BERENGUER, L. (1998): “La adquisición de la competencia cultural en los estudios de traducción”. In: *Quaderns*, Revista de Traducció 2: pp. 119-129.

- uma segunda fase em que se estabelecem as estratégias para levar a cabo o encargo de tradução (Nord, 1991). Nesta fase tomam-se as decisões necessárias para superar as distâncias que separam o texto original do texto de chegada, quanto a factores como a finalidade, as funções, a intenção, etc, e avaliam-se os problemas de tradução resultantes das discrepâncias entre o texto de partida e o texto terminal (Presas, 1996);
- uma fase de *re-expressão* na língua de chegada, em função das estratégias elaboradas e das decisões tomadas na fase anterior.” (pag. 120)

Como é sabido o tradutor para concretizar os vários passos que implica cada uma destas três fases tem de possuir competências específicas que se enquadram dentro dessa ampla competência global que se denomina “competência tradutora”. A tradutologia procura ainda hoje encontrar uma definição operacional para essa competência tão ampla e tão complexa. Mas já tem como certo que a competência tradutora há-de forçosamente incluir a competência bicultural (como competência ou subcompetência). Se analisarmos as três fases do processo de tradução percebemos que a competência cultural perpassa por todas elas e no caso da tradução literária ainda se visualiza com muito maior nitidez:

- a compreensão global do obra original só pode ser realizada em toda a sua dimensão pelo tradutor se ele se constitui verdadeiramente como um leitor “modelo” no sentido da definição de Umberto Eco, do leitor ideal, ou seja, aquele que em geral os escritores idealizam. Para tal tem forçosamente de possuir a competência cultural, porque este leitor “modelo” já realiza um tipo de leitura diferente, já lê portanto como futuro autor e na perspectiva de mediador. É nesta fase que Laura Berenguer defende a importância da pragmática e da semiótica tal como postulam Hatim e Mason: “Comprender el texto original significa ser capaz de captar la estructura morfosintáctica, pragmática e semiótica de sus componentes;”¹⁴⁴

- na 2ª fase a competência cultural é decisiva, na nossa opinião, porque é imprescindível na tomada de decisões para o tradutor “superar as distâncias que separam o texto original do texto de chegada” segundo a perspectiva de muitos teóricos, embora a nosso ver seja sobretudo para o tradutor ou tradutora poder adequar a mensagem à língua e à cultura de chegada;

- e na última fase, de “re-expressão” ou de “reescrita”, é onde a competência cultural se efectiva e é actuante (o/a tradutor/a lê e relê com espaços de tempo para poder distanciar-

se do original e da sua própria tradução) na medida também em que é nesta fase do processo que todas se interligam ou operam em inter-relação.

Pelas razões apontadas, a competência cultural tem de ser considerada como uma competência fundamental do tradutor literário (e dos tradutores em geral). L. Berenguer avança uma definição de competência cultural baseada nos conceitos de Goehring e de M. Agar: "Si por cultura entendemos, pues, la totalidad de factores que regulan el comportamiento de los individuos, la competencia cultural será, así, el conocimiento y el dominio de esos factores."¹⁴⁵

3.2.3. Proposta de definição operacional de marca cultural

Existem diversas definições de cultura, umas provenientes da Antropologia, outras da Sociologia, outras da Sociolinguística, da Filologia, etc, todas elas muito amplas como a de Goehring, frequentemente citada:

"Cultura é o conjunto de normas, convenções e crenças que regulam o comportamento dos membros de uma sociedade."¹⁴⁶

Prescindimos de fazer aqui uma extensa lista dessas definições dadas por cada área de estudo. A única ressalva que gostaríamos de fazer é que, cada uma delas, parte de uma definição mais geral para depois se socorrer duma mais particular que melhor ilustra os interesses do próprio campo, por exemplo, o conceito de cultura que está na base da teoria marxista. Evidentemente que campos tão vastos como o da tradutologia têm de entrar em linha de conta com múltiplas acepções do conceito de cultura, visto que todas elas têm vertentes comuns e todas lhe são úteis para a sua finalidade, mas cada área de estudo vê-se na necessidade de chegar a definições mais específicas de cultura a partir de determinados dados observados.

A teoria da tradução pode adoptar uma definição geral como a que é dada por Peter Newmark: "Para mí, la cultura es el modo de vida propio de una comunidad que utiliza una

¹⁴⁴ cit. BERENGUER, op. cit.: pag. 120

¹⁴⁵ cit. BERENGUER, op. cit.: pag. 122

¹⁴⁶ GOEHRING, H. (1978): "Interkulturelle Kommunikation". In: *Kongressberichte der 8. Jahrestagung der GAL*. Stuttgart.

lengua particular como medio de expresión y las manifestaciones que ese modo de vida implica.”¹⁴⁷ mas terá de continuar a buscar outras sub-definições que se vão acercando a questões fundamentais e estratégicas do ponto de vista tradutológico. No caso vertente, das que se colocam na área da tradução cultural e da competência cultural do tradutor. Por exemplo, terá de encontrar certamente uma definição específica que se enquadre na geral mas que sirva para explicar certos fenómenos que se observam regularmente, como por exemplo, a sobre-tradução e a infra-tradução para o tradutor poder estabelecer mais objectivamente quando está a traduzir, sobre-traduzir ou infra-traduzir uma referência cultural. Essas sub-definições têm uma inter-relação directa com a definição do conceito de competência cultural e com a delimitação das marcas ou referências culturais.

Embora como vimos, diversos estudiosos se tenham debruçado sobre esta questão, deparamo-nos com a dificuldade de estabelecer uma definição de marca cultural funcional dentro da teoria da tradução literária, porque todas se revelam, de acordo com o nosso objectivo, demasiado amplas.

Procurámos, pois, estabelecer uma definição operacional de marca cultural sem a pretensão de que tenha validade geral, apenas que seja manejável e aplicável no âmbito do nosso estudo.¹⁴⁸

Considerámos que essa definição devia respeitar os seguintes aspectos :

- a tipologia específica do texto literário: as marcas ou referências culturais em literatura desempenham um papel particular dentro do universo ficcional (onde se multiplica a complexidade dos códigos) cujos referentes podem manter inter-relações com a realidade existente, a do “mundo real”, mas sempre de acordo com a realidade do “mundo ficcional”, constituindo-se, não raras vezes, os textos literários numa junção de vários tipos de textos, o que ocasiona uma situação translativa bastante diferente da de um texto de uso,

pelo que:

¹⁴⁷ op. cit.: pag 133

¹⁴⁸ Uma “definição operacional” (que também se costuma denominar “definição empírica”) explica as operações que se vão realizar para poder observar (ou medir) os conceitos (ou postulados) teóricos ao nível do mundo real (no nosso caso em traduções). Quando um conceito é demasiado amplo e/ou vago, a teoria da ciência propõe uma “definição operacional” que permita descrever e precisar os dados observáveis e cuja validade, em princípio, se limita ao universo a analisar.

- deve centrar-se na relação autor-obra-leitor e não na relação autor-realidade-leitor, quer dizer, só o mundo ficcional em que se desenvolve a acção (o contexto) deve determinar o carácter de marca ou referência cultural no âmbito da comunicação autor-leitor;

- deve basear-se no acto de mediação entre as duas línguas e as culturas que cada uma representa;

- não se deve basear no princípio de existência de uma cultura nacional/étnica/religiosa cujos “portadores de identidade” são observáveis e identificáveis fora da mesma e que geralmente são definidos como protótipos ou estereótipos;

- não se deve limitar aos “realia” nem às suas conotações – aquilo que se sabe “por defeito”-, mas que permita incluir também aspectos outros que parecendo aparentemente linguísticos, de acordo com o contexto, se revelam ou de carácter afectivo (de acordo com a reflexão de K. Reiss, tudo aquilo que se sente “por defeito”);

- deve ser suficientemente limitada para nos permitir uma análise objectiva, “dirigida”, cujos resultados se possam sistematizar e generalizar a outras situações translatórias;

- deve permitir uma análise crítica de um *corpus* de textos literários traduzidos para avaliar, positiva ou negativamente, as soluções adoptadas em situações translatórias de eminente cariz cultural.

Assim, neste trabalho partimos da seguinte definição operacional:

sob o conceito de “marca cultural” (mc) entendemos todas as denominações ou expressões ou referências presentes num texto literário a analisar cujo valor conotativo e/ou carga afectiva (no macro-contexto da obra literária e no micro-contexto do segmento em que aparecem) são entendidas e partilhadas, de forma implícita, pelo autor apenas com os integrantes da área cultural a que se dirige a obra e que estão vetadas ou provocam associações diferentes aos integrantes da área cultural a que vai dirigida a tradução.

Esta definição operacional baseia-se, como já referimos, essencialmente nos factores que a nosso ver um tradutor há-de considerar na análise da obra literária para decidir sobre a sua estratégia de tradução das marcas culturais e, como factor fundamental, surge à partida a relação autor-leitor e, dentro dela, tudo o que implicitamente ambos partilham através da obra literária de acordo com os seguintes pressupostos:

- 1) Uma parte do pensamento do autor, como de qualquer indivíduo, (que depende naturalmente também das suas faculdades e capacidades biológicas) encontra-se marcado por determinados conceitos e ideias que não partilha com ninguém, que são só dele, resultantes da sua experiência pessoal, intransferível, que aqui denominamos como imaginário (embora como ser social esteja indelevelmente marcado por influências socio-culturais diversas);
- 2) Parte do seu pensamento encontra-se marcado pelo meio em que cresceu, em que realizou a sua “aculturação”, o meio, familiar, educacional, do grupo ou da posição social, etc.;
- 3) O pensamento do autor está influenciado pela(s) cultura(s) e sociedade(s) onde se move, seja a cultura materna ou a(s) que assumiu como própria(s);
- 4) O seu universo de pensamento está obviamente marcado pela língua em que se expressa que nem sempre coincide com a do ponto 3 (o caso por exemplo de grandes línguas em que, por razões históricas como o colonialismo, entre outras, levaram a que as comunidades linguísticas não coincidam com as áreas geográficas);
- 5) Compartilha o seu universo de pensamento com uma determinada área geográfica, definida essencialmente pela história que, muitas vezes, não é linguisticamente uniforme mas em que as diferentes línguas têm uma raíz comum, são línguas próximas como sucede no caso vertente, dos países latinos, ou da Península Ibérica, etc.;
- 6) Esse universo encontra-se também profundamente influenciado pela civilização a que pertence entendida como uma ampla área cultural como por exemplo a “ocidental”, ou a “judaico-cristã”, ou a asiática, com toda a carga de influências históricas, filosóficas, religiosas, literárias, etc.;
- 7) Partilha com os seus leitores universos marcados pela intertextualidade;
- 8) Partilha grande parte do seu pensamento e dos seus conceitos como tristeza, lealdade, amor, e um longo etc., com a Humanidade.

Ora todos estes aspectos essenciais interligam-se indissolavelmente no autor formando a sua individualidade e marcando o seu imaginário, ao mesmo tempo individual e colectivo. Assim, a obra literária, fruto desse imaginário complexo, constitui um universo ficcional onde esses aspectos subjazem numa relação dialéctica e dinâmica que é “traduzida” pelo autor através da língua que ele escolhe para se comunicar com os seus hipotéticos leitores, o “imperativo linguístico” a que se refere Günter Grass numa entrevista dada a

propósito da obtenção do Prémio Nobel da Literatura: "No estoy dispuesto a aceptar la literatura como algo sólo nacional. Claro que hay un imperativo lingüístico pero tiene, debe tener, un carácter transfronterizo. El Nobel no se ha concedido a un autor alemán, sino a un autor germanófono."¹⁴⁹ Também José Saramago utilizou esse conceito amplo de língua no momento em que, emocionado, se dirigiu a todos os presentes na Feira de Frankfurt, no dia em que soube ter ganho o primeiro Nobel da Literatura, o primeiro da Língua Portuguesa: "O Prémio é também vosso, não só de todos os portugueses mas de todos os que escrevem em português." Esta decisão é fulcral porque inclui implicitamente os leitores aos quais a obra vai dirigida e já pressupõe a estratégia como ele marca as referências culturais. Um escritor pode, embora escreva numa língua determinada, tratar na obra temas:

- sobre a cultura que utiliza essa língua;
- sobre uma das culturas que utiliza essa língua;
- sobre uma sub-cultura;
- sobre outra cultura próxima;
- sobre outra cultura distanciada;
- sobre uma cultura imaginária/histórica;

pelo que poderá perspectivar diferentes tipos de leitores empíricos:

- leitores da mesma língua e cultura;
- leitores de uma determinada cultura dentro da mesma língua;
- leitores de outra língua, cultura e civilização;
- a Humanidade.

Em suma, de acordo com os seus destinatários, o autor marca o seu texto de modos bem diferentes do ponto de vista das marcas ou referências culturais - o que vai ser determinante, depois, para o tradutor com vista à realização da tradução.

No caso de um autor dirigir a sua obra à Humanidade vai utilizar a sua língua para representar o mundo ficcional por ele construído só que não estabelecerá com os leitores dessa língua o tal "entendimento implícito" a que nos referimos na nossa definição de marca cultural, quer dizer, as referências que utiliza não adquirem o cariz de marca cultural no sentido em que as entendemos neste trabalho, neste caso, os conceitos, as expressões e referências serão utilizadas para descrever a nível linguístico o seu pensamento e não com o objectivo de marcar aspectos específicos que os leitores da língua original

¹⁴⁹ EL PAÍS, entrevista: 24/10/99

supostamente conhecem e os restantes não. Trata-se de um caso em que o autor tenderá a explicitar, de acordo com estratégias e recursos por ele definidos, as referências a esse mundo ficcional de modo a que qualquer hipotético leitor, de qualquer língua ou cultura, possa compreender a obra na sua totalidade. Portanto, o texto literário já apresentará tais características universalizantes, pelo que, a tarefa do tradutor estará muito facilitada do ponto de vista das marcas culturais, teoricamente o trabalho do tradutor limitar-se-á a uma tradução mais a nível língua e da literariedade. Este caso pode constituir uma armadilha para o tradutor porque já que o autor tem de utilizar uma língua para se poder comunicar, forçosamente tem de manejá-la em toda a sua complexidade para poder fazer passar a mensagem e para cumprir as expectativas estéticas, literárias, o que poderá levar o tradutor a confundir o que é apenas uma maneira de “traduzir” o seu pensamento com o que o autor poderia querer utilizar expressamente para provocar determinadas associações específicas no leitor, ou seja, a confundir uma pseudo-marca cultural com uma marca cultural de facto.

Este caso, do ponto de vista translatório, é semelhante ao que sucede numa obra de ficção científica em que a acção se desenrola num mundo totalmente fictício cujas relações comunicativas têm de realizar-se através de um código existente, a língua do autor. Torna-se evidente que numa obra de ficção científica o autor tem de utilizar determinadas referências que o leitor, através da língua, possa identificar não para estabelecer uma relação de entendimento implícito com o leitor sobre uma realidade conhecida de ambos, mas para fazê-lo partícipe desse mundo imaginário, ou seja, transportá-lo para um mundo irreal de modo a que o possa ir acompanhando e percebendo. Por exemplo o tradutor para espanhol da obra *Sphere* de Michael Crichton, conhecido autor de obras de ficção científica como *Parque Jurásico*, interpreta a intervenção de um extraterrestre através de um computador que diz: “Llévenme ante quien los guia” como uma referência cultural que comenta numa nota de rodapé: “Frase que en la mayoría de las películas de ciencia ficción de la década de los cincuenta, solían decir los extraterrestres (de Marte, de Vénus o de otro planeta), ya fueren invasores belicosos o visitantes benévolos (...)”.¹⁵⁰ Neste exemplo, o tradutor por uma falsa interpretação, estabelece uma relação ilícita entre o mundo real e o mundo ficcional para além de, num momento de grande suspense, interromper totalmente a leitura, anulando a estratégia de gradação da tensão pretendida pelo autor.

¹⁵⁰ CRICHTON, M. (1989): *Esfera*. Barcelona, Plaza & Janés: pag. 178.

Se por outro lado o autor decide criar um universo ficcional que enquadra numa das grandes áreas culturais ocidentais, como sucede com o autor catalão Antoni Marí na obra *El Camí de Vincennes* que analisamos na primeira parte do presente trabalho, teria com certeza em mente (além de pensar como afirma num leitor como ele), dirigi-la a um leitor modelo catalão, mas certamente também, potencialmente, a todos quantos partilham o interesse pela cultura francesa e pelos dois grandes filósofos, Diderot e Rousseau, pelo menos os leitores cultos. Do ponto de vista tradutológico esta obra contém marcas culturais que são partilhadas por todos os integrantes dessa grande área cultural que, só serão tratadas como tais, se se desejar realizar a sua tradução a línguas e culturas tão distantes como a chinesa ou japonesa. No que diz respeito à tradução para uma das línguas europeias, a portuguesa, por exemplo, realiza-se mais a nível linguístico porque deixam, de acordo com a nossa perspectiva, de se constituir como marcas culturais visto que são perfeitamente identificáveis e teoricamente partilhadas por todos os leitores que se incluem na área de cultura ocidental, pelo que não constituem um problema de tradução dado que tanto os leitores portugueses (como os espanhóis, italianos, alemães, ingleses, etc) interessados pelo tema podem identificar perfeitamente as associações ou as referências dadas pelo autor na obra aos leitores originais, e quando não, o próprio autor as explicita. Só poderá ter consequências diferentes no caso da obra ser traduzida para francês.

A nossa definição de “mc” além de permitir analisar neste tipo de casos os problemas de tradução de marcas culturais, pretende sobretudo aplicá-la aos casos de obras literárias (os mais frequentes) previstas pelo autor como destinadas exclusivamente aos leitores dessa língua e cultura. Nestes casos, se a obra é traduzida pode suceder que seja traduzida a uma língua e cultura próxima¹⁵¹

Nas obras traduzidas entre duas línguas e culturas próximas, pela similitude e proximidade das mesmas, o tradutor é por vezes levado a cair naquilo que Hanna Risku chama os “falsos amigos culturais”, ou seja, na sua pressuposta condição de bilingue e bicultural, pode interpretar uma marca cultural à luz da língua e/ou cultura de chegada e

¹⁵¹ Um outro tema que poderá ser estudado neste âmbito é o da distância temporal entre original e obra traduzida que, pela sua importância também no campo das “mc” merece um trabalho à parte, certamente numa perspectiva diacrónica que não cabe neste nosso estudo baseado numa análise sincrónica de diferentes traduções.

portanto não detectar que na sua tradução está a utilizar um falso amigo cultural, deixando portanto passar para os leitores da tradução uma associação ou uma interpretação incorrecta, mas que será plenamente aceite.

Por outro lado pode dar lugar à sobre-tradução, procedimento em que os tradutores caem por vezes também entre línguas próximas ao considerarem uma marca cultural indevidamente. Estas traduções aparentemente mais fáceis do ponto de vista translatório às vezes contêm “rasteiras” para o tradutor mais experimentado. Como bem detecta Neubert ao falar sobre a tradução de textos de tipo literário: “...vão dirigidos de uma maneira dialéctica aos leitores originais mas não só aos leitores originais. A criação destes textos vai determinada pela sociedade mas também a transcende porque se refere a necessidades comuns a todo o ser humano”. No caso por exemplo de três culturas e línguas próximas como a portuguesa, a espanhola e a catalã pertencentes à área da Península Ibérica se por um lado têm a vantagem de partilharem muitos aspectos a nível histórico, social, político, religioso, etc., para além dos universais culturais, por outro lado mais facilmente originam sobre-traduições. São frequentes as obras em que os autores utilizam estratégias textuais para dar determinadas referências à realidade que só poderão ser percebidas por poucos leitores, mais especializados na obra do autor, ou mais eruditos, esses leitores modelo de que fala Eco, e que se revelam de importância para estudos no âmbito filológico ou hermenêutico mas que carecem de importância para a tradutologia (já para não falar de todos aqueles processos intuitivos ou inconscientes que só terão interesse para uma análise psicanalítica do texto ou para estudos no âmbito da criatividade). Se um leitor empírico do texto original que se insere na sociedade e na cultura de que trata a obra não puder captar essas subtilidades, ou seja, se não as puder associar a nenhuma realidade conhecida, o tradutor não terá de fornecê-las aos seus leitores que, apesar da proximidade, estarão muito mais distanciados dos acontecimentos.

No caso da tradução se realizar a uma outra língua cuja cultura é totalmente diferente, o tradutor terá de tratar como “mc” tudo o que implicitamente compartilham os leitores da obra original com os leitores da cultura sobre a qual trata a obra.

Ora, a nossa definição de marca cultural pretende esquivar os problemas criados pela amplitude e complexidade de que a própria temática se reveste e procura objectivar ao máximo em que há-de consistir uma marca cultural, em termos estritamente tradutológicos,

para podermos delimitar e estabelecer os critérios de análise no âmbito específico deste trabalho.

Esta definição operacional de marca cultural ao centrar-se na relação autor-leitor tem a vantagem de nos permitir prescindir de uma definição de “cultura” como um conceito amplo que pode identificar e distinguir uma comunidade geográfica, histórica, étnica, linguística, nacional, religiosa, com as suas diversas sub-áreas culturais que tão difícil se torna de utilizar na análise tradutológica, e tratar cada obra de *per si*, de acordo com a relação cultural particular que cada autor estabelece com os seus leitores através da obra e as consequências ou implicações que tem no processo de tradução específico da mesma a uma outra língua.

Permite-nos também não considerar como marcas culturais todos aquelas referências culturais cuja função é apenas de servir de pano de fundo, de cenário a determinadas situações dentro da narração, ou seja, todas as denominações, expressões ou referências que podendo ter um valor conotativo ou afectivo, na situação específica não se utilizam como tal. Por exemplo quando se refere o “Tejo” numa obra portuguesa tem um valor conotativo e afectivo para um português, mas quando se utiliza para designar um dos maiores rios da Península Ibérica esse valor muda e já passa a ser partilhado por qualquer pessoa suficientemente instruída. Este exemplo é relativamente fácil de detectar mas nas traduções de obras literárias deparamo-nos com situações aparentemente ambíguas. Por exemplo, na obra *Sostiene Pereira* há várias passagens em que Pereira apanha um táxi para ir para casa e diz ao chauffer de táxi que vai para o Largo da Sé. O topónimo podia ter características de mc mas, se o microcontexto, por um lado (e o macrocontexto por outro, em termos de coesão textual) não aponta para tal, podemos perfeitamente assumir que nesse caso o topónimo não contém referência cultural alguma, que se utiliza simplesmente para responder às expectativas do leitor que espera que se alguém se senta num táxi há-de indicar ao chauffer um lugar para onde quer ir. Ora, do ponto de vista da tradução há que estabelecer uma diferença entre o tratamento das marcas culturais consoante o papel que desempenham num contexto determinado e analisar como são tratadas pelos respectivos tradutores no caso das obras que seleccionámos, ou como marca cultural ou como pseudo-marca cultural.

É interessante verificar que W. Koller também alude a esta distinção, embora apenas do ponto de vista linguístico: “Há que referir que –no caso de valores conotativos – devemos distinguir a nível texto entre valores relevantes para o texto/tradução e valores irrelevantes.

Forma parte da tarefa do tradutor detectar e calibrar o valor conotativo das unidades linguísticas e estabelecer uma hierarquia com vista à necessidade de mantê-lo no texto final.”¹⁵²

Em suma, a definição operacional de marca cultural que damos tem também a vantagem de definir a nível tradutológico um conceito de marca cultural em relação às duas línguas e culturas em jogo, a do original e a da tradução e, de acordo com a relação entre ambas, detectar o que de facto se constitui como marca cultural ou não. Pensemos por exemplo, na tradução de uma obra catalã para português, certamente tratar-se-ão as marcas culturais de uma maneira diferente consoante se traduza para um público português ou para um público brasileiro.

Por outro lado, permite rodear a questão tão complexa em tradução de que tudo na língua é marca cultural. Com esta definição operacional podemos distinguir os aspectos meramente linguísticos que costumam ser incluídos como identificadores culturais mas que são perfeitamente compreensíveis dentro do contexto das expressões ou referências que têm implicações afectivas ou de outro cariz, convenções e formalismos, normas sociais institucionalizadas, entre outras que são compartilhadas pelo autor e os seus leitores como por exemplo: formas de tratamento, diminutivos, registos de língua de determinados personagens que servem para tipificá-los, etc. E também, tal como referem König e Kussmaul, distinguir quando “a língua determina o que se diz ou o que se deve dizer, ou quando serve apenas como meio para fazê-lo”.¹⁵³

3.3. O autor: tradutor de referentes culturais

O estudo de traduções de obras literárias com forte carga cultural é, sem dúvida, de grande importância para a investigação tradutológica no âmbito do tratamento de marcas culturais, mas implica sempre o perigo de os resultados não serem suficientemente “objectivos”, pois não podemos descartar que as traduções tenham sido elaboradas em situações adversas ou que os tradutores não tenham encontrado soluções pertinentes que nos possam servir de modelo. Assim, propomos estudar o trabalho de tradutores privilegiados e que designamos como “sui generis” que, como já referimos correspondem,

¹⁵² op. cit.: pag. 168

¹⁵³ op. cit.: pag. 53

por um lado, aos autotradutores e, por outro, aos autores que tratam, na sua língua, universos socio-culturais diferentes dos dos leitores originais, como é o caso do romance *Sostiene Pereira* de António Tabucchi, cuja acção se localiza em Portugal mas que é escrito em italiano. Estes autores assumem, de acordo com o nosso estudo e pelo menos no que se refere ao tratamento das marcas culturais, tarefas próprias de um tradutor. No caso vertente, na medida em que se trata de um autor que também é um tradutor de reconhecido prestígio, afigurou-se-nos poder servir de exemplo para a tradutologia em geral, mas especialmente para a tradução literária.

De acordo com a nossa análise observamos que na obra referida (podemos extrapolar a outras similares a partir da comparação com a obra que nos serve de apoio), o autor bilingue e bicultural teve de realizar um processo semelhante ao do tradutor literário: no âmbito das marcas culturais o autor vê-se na necessidade de fazer compreender aos seus leitores (italianos) tudo o que seria implícito para os leitores da cultura em que se desenrola a acção da obra (portuguesa) mas que, em determinados casos, se encontra vetado ou pode ser mal interpretado por pertencerem à cultura cuja língua o autor utiliza para escrever a obra. Nesse sentido, podemos afirmar que o autor actua como um mediador cultural, um tradutor com a autoridade que lhe confere o seu estatuto de autor. Os tradutores da obra *Sostiene Pereira* para línguas próximas como a espanhola, a catalã, a francesa, etc, poderão perfeitamente seguir o caminho traçado pelo autor-tradutor que à partida lhes facilita a tarefa porque também já se exime de explicar tudo aquilo que, na sua qualidade de bilingue e bicultural, sabe de antemão que ambas culturas compartilham.

No entanto, no caso da tradução para a língua portuguesa (a língua cuja cultura é tratada no âmbito ficcional), o tradutor tem de omitir ou tratar de outro modo todas as marcas explicitadas pelo autor para os leitores originais mas que os leitores portugueses já associam implicitamente por se tratar da sua própria cultura.

Do ponto de vista da criação, da escrita da obra original, estes autores vêem-se na necessidade de realizar um “processo mental” diferente do habitual, ao mesmo tempo que vão construindo o mundo ficcional, pela sua qualidade de biculturais vão “traduzindo” as referências a certos aspectos específicos da cultura forânea para facilitar a compreensão aos seus leitores. Por uma parte, à partida, já evitam utilizar denominações, topónimos e outros referentes que não seriam compreendidos pelos receptores e, por outra, evitam

explicitar as marcas que estes podem compreender, seja pela proximidade linguística, seja pela proximidade cultural. Postulamos que, consciente ou intuitivamente, os escritores que se deparam, ou melhor, que optam por esta situação de criação literária específica, acabam por assumir também uma função de mediadores, de intermediários culturais, que não é mais do que a função do tradutor, portanto, realizam simultaneamente a função de autor e de tradutor no que diz respeito ao tratamento das marcas culturais. Trata-se, pois, de um caso *sui generis* de autotradutor que traduz directamente na sua própria língua, sem passar explicitamente por uma língua intermediária.

Entre autores catalães que escrevem em espanhol podemos observar, obviamente, o mesmo fenómeno: Eduardo Mendoza, também objecto do nosso estudo, situa a sua obra prima *La Ciudad de los Prodigios* em Barcelona e, em muitas passagens, vê-se obrigado a realizar traduções para espanhol de referências catalãs, muitas vezes marcando-o *expressis verbis*: “Esta pensión, a la que Onofre Bouvila fue a parar apenas llegó a Barcelona, estaba situada en el carreró del Xup. Este carreró, cuyo nombre podría traducirse por “callejuela del aljibe”, iniciaba a poco de su arranque (...)”.¹⁵⁴ Mendoza assume abertamente nesta passagem, como noutras, que está traduzindo enquanto escreve a obra para acercar a compreensão dos referentes aos seus leitores hispanofalantes.

Mas centremo-nos no romance *Sostiene Pereira*: a narração é feita, como já vimos, utilizando a sua língua materna, o italiano; mas do ponto de vista narrativo toda a acção nos é narrada através da perspectiva do personagem Pereira, um português. Esta obra apresenta, a nosso ver, características muito especiais do ponto de vista da sua construção no que se refere essencialmente às referências específicas da cultura portuguesa. Ao idealizá-la, Antonio Tabucchi teve obrigatoriamente de realizar um processo mental diferente do habitual, imaginamos que se trata de um processo duplo, ao mesmo tempo que vai criando o mundo ficcional, paralelamente, na sua qualidade de bicultural, vai trasladando os conhecimentos que possui sobre a cultura portuguesa para os leitores italianos, para poderem entender certos aspectos específicos e para que a obra possa cumprir a sua função tanto do ponto de vista literário, ou estético, como do ponto de vista comunicativo. Entretanto, na sua condição de bicultural, evita também explicitar aspectos culturais que os italianos compreendem ou de que têm conhecimento pela

¹⁵⁴ MENDOZA, E. (1986): *La ciudad de los prodigios*. Barcelona, Seix Barral: pag. 17

proximidade das culturas. Ao escrever esta obra em italiano, o autor seja consciente seja intuitivamente, teve de modificar o seu posicionamento e assumir, para além do seu papel de autor, também a função de mediador, de intermediário cultural que é geralmente a que tem o tradutor, ou seja, realiza simultaneamente, duas funções extremamente complexas, a de autor e de tradutor. Na obra *Sostiene Pereira* evidencia-se essa dupla qualidade do autor, ele já traduz para os seus leitores certos aspectos da cultura portuguesa que sabe que desconhecem pelo que serve de modelo para os restantes tradutores que, já encontram solucionados, no original, grande parte dos problemas de marcas culturais.

Passamos a referir dois exemplos que nos parecem bem ilustrativos (retirados da análise comparativa das traduções apresentada no ponto seguinte):

No Capítulo 1, Pereira conversa por telefone pela primeira vez com Monteiro Rossi, seu futuro colaborador:

italiano: "...Pereira ebbe la precauzione de dirgli che in redazione no, per ora era meglio di no, magari si trovavano fuori, in città, e che era meglio darsi un appuntamento." (pag. 10)

português: "...mas Pereira, prudentemente disse-lhe que na redacção não, para já era melhor que não, podiam talvez encontrar-se fora, na Baixa, e que era melhor marcar um encontro." (pag. 12)

Antonio Tabucchi, no original também podia ter posto Pereira a marcar um encontro na "Baixa". Pensamos que não o terá feito dado que os leitores italianos não entenderiam. Optou, pois, por uma solução pragmática, pô-lo a marcar um encontro no centro, porque o que interessa de facto que os leitores entendam é que ele não quer marcar o primeiro encontro na redacção do "Lisboa". Ora o tradutor para português tem de estar atento a este facto e funcionar como se estivesse a escrever o original. E o escritor do original adoptou um procedimento de tradutor, traduziu automaticamente o referente português "Baixa".

No Capítulo 3 quando se refere à Mocidade Portuguesa:

italiano: "Sostiene Pereira che solo in quel momento capì che quella era una festa salazarista, e per questo non aveva bisogno di essere presidiata dalla polizia. E solo allora si accorse che molte persone avevano la camicia verde e il fazzoletto al collo.

português: "Afirma Pereira que só nesse momento compreendeu que se tratava de uma festa salazarista, e por isso não precisava de ser vigiada pela polícia. E só então reparou que muitas pessoas vestiam a camisa verde e traziam um lenço ao pescoço." (pag. 22)

Nesta passagem Antonio Tabucchi faz, pois, uma referência indirecta à Mocidade Portuguesa através da indicação que dá da farda que as pessoas presentes usavam, “vestiam camisa verde e traziam um lenço ao pescoço”. No entanto já diz que se trata de uma festa salazarista. Mas porque está a escrever para leitores italianos, vê-se na necessidade de explicitar o que é a Mocidade Portuguesa e utiliza a estratégia de pôr Pereira a fazer a pergunta directamente a Monteiro Rossi:

italiano: “(...) e senza pensarci più di troppo chiese a Monteiro Rossi: questa è una festa della gioventù salazarista, lei è della gioventù salazarista?” (pag. 22)

português: “(...) e sem reflectir mais perguntou a Monteiro Rossi: isto é uma festa da mocidade salazarista, o senhor é da Mocidade Portuguesa?” (pp. 23-24)

espanhol: “ (...) y sin pensárselo mucho, preguntó a Monteiro Rossi: Ésta es una fiesta de las juventudes salazaristas, ¿ pertenece usted a las juventudes salazaristas?” (pag. 20)

catalão: “(...) i sense donar-hi més voltes va preguntar a Monteiro Rossi: aquesta és una festa de la joventut salazarista, vostè n'és, de la joventut salazarista?” (pag. 20)

Percebe-se portanto que Antonio Tabucchi além de ter de explicar a referência às camisas verdes e aos lenços que os jovens levam ao pescoço, já evitou no original utilizar a designação “Mocidade Portuguesa” simplesmente para não estar a utilizar uma referência que os leitores italianos não possuem. Utilizou a estratégia de dar uma explicação pelo que os tradutores para as restantes línguas (excepto o tradutor português) já não se confrontaram com o problema de ter de arranjar um procedimento para tratar esta referência cultural.

Só o tradutor português teve de estar muito alerta para proceder ao contrário, funcionar como se a obra fosse a original visto que, para os seus leitores, basta indicar Mocidade Portuguesa cuja associação já tinham de certeza feito antes quando Pereira referira que as pessoas vestiam camisas verdes com o lenço ao pescoço.

Estes e outros exemplos levam-nos a concluir que uma obra escrita por um autor bilingue e bicultural para os leitores de uma cultura A sobre outra diferente B (dominando portanto ambas as línguas e culturas A+B) apresenta seguramente sempre características de uma tradução dado que o autor já se assume como autor-tradutor e por isso não gera, no texto original (T. O.) as dificuldades comuns às restantes obras que não estão pensadas para leitores outros que não os leitores da língua original e que têm consequências diversas para os tradutores das restantes línguas. Neste caso, ao contrário do que costuma suceder, a obra terá de ser tratada de modo especial pelo(a) tradutor(a) da cultura em questão que se confrontará com questões totalmente diferentes das habituais e terá de usar procedimentos também diversos.

Em resumo, somos levados a crer que um autor ambilingue e bicultural que situa a trama da sua obra num ambiente diferente do da língua e cultura em que a narra realiza simultaneamente tarefas de tradutor literário, pelo menos no que se refere ao tratamento das marcas culturais, uma vez que:

- domina, tal como qualquer tradutor, ambas línguas;
- conhece profundamente, qual nativo, ambas culturas;
- tal como um tradutor tem de mediar entre duas culturas e acercar a outra cultura aos seus leitores;
- distinguirá entre marcas culturais e “pseudo marcas culturais”;
- no seu texto partirá dos conhecimentos do seu leitor e evidenciar-lhe-á apenas aqueles referentes que têm conotações na cultura original;
- procurará evitar cair em interferências, falácias culturais (estereótipos, preconceitos);
- evitará adaptações fáceis que “apaguem” a cultura retractada no universo ficcional;
- procurará permanecer “invisível” (no sentido positivo do termo que anteriormente referimos);
- encontrará soluciones que mantenham o estilo e a literariedade.

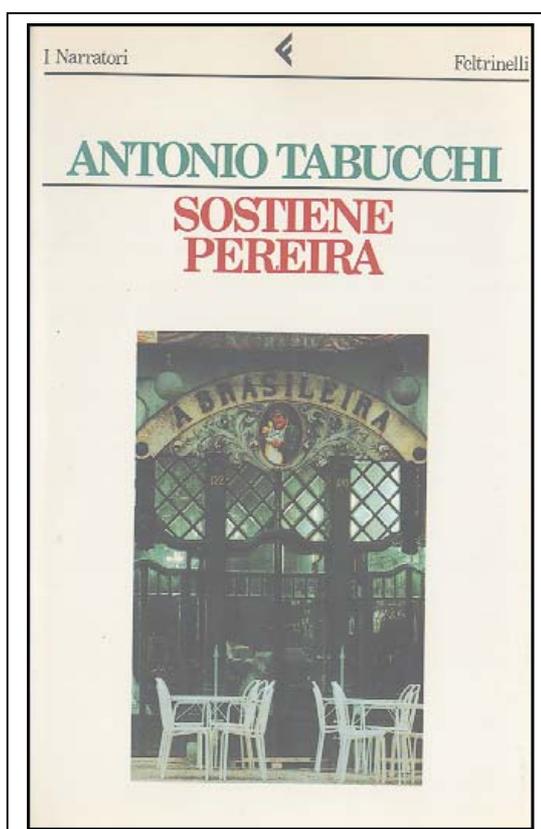
3.4. Características das obras seleccionadas

As razões que acabamos de apresentar levaram-nos a basear a nossa análise na obra *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi, na medida em que contém diversos referentes à cultura portuguesa cuja realidade socio-cultural o autor tem de transmitir aos seus leitores italianos. No sentido de assegurar a fiabilidade dos resultados, decidimos recorrer: às respectivas traduções para português, espanhol e catalão (também línguas próximas); a uma outra obra de Antonio Tabucchi, *Requiem*, escrita originalmente em português (mas igualmente sobre a cultura portuguesa), bem como às correspondentes traduções para italiano e espanhol; à autotradução *Restauración*, de Eduardo Mendoza, cuja análise iniciámos no ponto 2.5.2 e à sua obra *La Ciudad de los Prodigios*, escrita em espanhol

sobre Barcelona e que, do ponto de vista da temática que nos ocupa, contém rasgos bastante similares a *Sostiene Pereira*.

3.4.1. Antonio Tabucchi¹⁵⁵: *Sostiene Pereira*

Na obra *Sostiene Pereira*, Antonio Tabucchi, escreve na língua italiana para leitores italianos sobre a cultura portuguesa. Trata-se portanto de uma obra que aborda uma outra cultura, diferente, embora próxima da língua original, na qual o autor parte obrigatoriamente de “processos mentais” distintos (conscientemente ou não) dos que ocorrem com os autores que localizam a trama dentro da cultura dos seus leitores o que tem implicações, não só na construção e narração das obras, mas também do ponto de vista da tradução de cada uma delas a outras línguas. Ao escrever em italiano sobre a cultura portuguesa para leitores italianos trata as marcas culturais de uma maneira totalmente diferente de quando está a



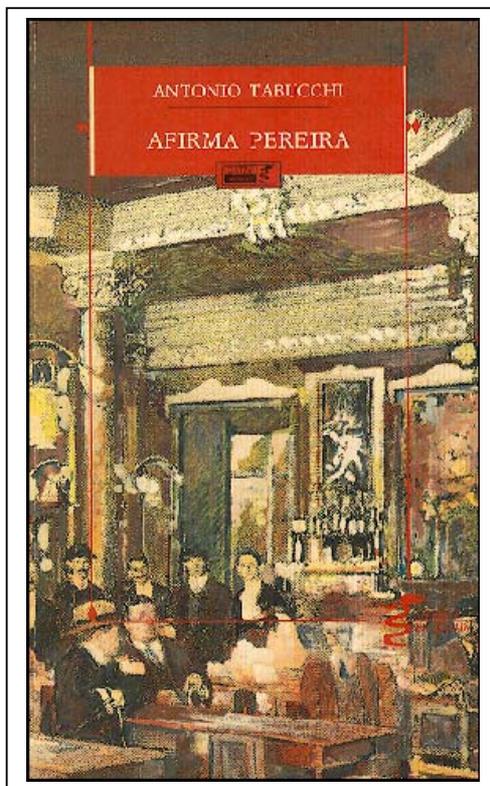
¹⁵⁵ Antonio Tabucchi (Pisa, 1943) é Professor Catedrático de Literatura Portuguesa na Universidade de Siena e, além de escritor, tem desenvolvido uma importante actividade como crítico literário, ensaísta e tradutor, tendo sido um dos principais divulgadores da língua e literatura portuguesas em Itália, sobretudo através das suas traduções da obra de Fernando Pessoa. É considerado um dos mais importantes romancistas italianos da actualidade, com uma vasta obra, tendo sido alguns dos seus livros traduzidos a 22 línguas. Além de diversos contos e uma peça de teatro, destacam-se as seguintes obras: *Piazza D'Italia* (1975), *Il Piccolo Naviglio* (1978), *Donna di Porto Pim* (1983), *Notturmo indiano* (1984), *Requiem* (1992, escrito em português), *Sostiene Pereira* (1994) e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997).

Dirigiu e traduziu, com Maria José de Lencastre, a edição italiana das obras de Fernando Pessoa e traduziu também a poesia de Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del Mondo* (1987). Recebeu numerosos prémios em Itália e no estrangeiro, entre os quais o Prémio Médicis Étranger em 1987 com *Notturmo indiano*, o Prémio Pen Club em 1992 com *Requiem*, os prémios Viareggio e Campiello em 1994, e o prémio internacional Jean Monnet em 1995 com *Sostiene Pereira*.

escrever em português, para leitores portugueses sobre a cultura portuguesa, como sucede na obra *Requiem*.

De facto, a acção de *Sostiene Pereira* centra-se em Lisboa, na Lisboa de finais dos anos 30, mais precisamente no ano de 1938, durante o Verão que é sobretudo a altura do ano em que Tabucchi a prefere, tanto do ponto de vista afectivo como estético, porque é quando Lisboa mais o fascina. Como ele diz: “el calor sofocante, la intensidad del cielo azul, la brisa atlántica, que en ocasiones llega a ser impetuosa, todo ello confiere a la ciudad su luz deslumbrante, esa blancura que posee, la vivacidad de sus colores.”¹⁵⁶ Gira,

pois, toda ela em torno à cultura portuguesa inserida no contexto europeu da época, tem como protagonista a figura de um jornalista, um anti-herói como o perspectiva o próprio autor, que, após muitos anos como reporter, passa a dirigir a página cultural de um vespertino da capital, bem a propósito intitulado “Lisboa”. Nela Antonio Tabucchi faz um retrato primoroso do Portugal dessa época e das contingências políticas, sociais e culturais que se faziam sentir devido ao momento histórico que se vivia, utilizando um tipo de narração e uns personagens, sobretudo Pereira, com uma enorme força social e humana. Pode-se afirmar que se trata da visão de um estrangeiro sobre o nosso país, a partir de uma língua outra, mas que, no entanto, nos é dada pelos olhos de um nativo, Pereira. É como se o autor assumisse e



perspectivasse a cultura portuguesa, que conhece extraordinariamente bem, como adoptada mas sua também, com tudo o que comporta a nível de implicação afectiva.

Trata-se de um caso digno de análise, não só pela sua qualidade literária como, sobretudo do ponto de vista que aqui mais nos interessa, o tradutológico: a obra está

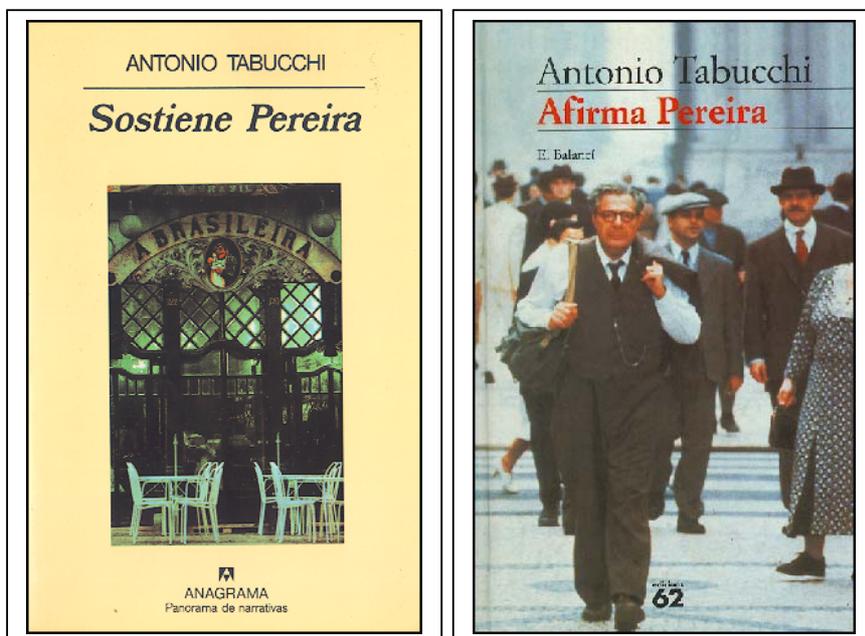
¹⁵⁶ GUMPERT. C. (1995): *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama.

construída na sua língua materna, o italiano, mas do ponto de vista narrativo toda a acção nos é narrada, como já vimos, através da perspectiva do personagem Pereira, um português, um caso *sui generis* que, a nosso ver, apresenta características muito interessantes, do ponto de vista da teoria da tradução.

3.4.2. Obras de Apoio

Para a nossa análise e consequentes reflexões, socorremos-nos das traduções de *Sostiene Pereira* para espanhol e catalão com o objectivo de confirmar se, ao traduzir uma obra na qual o autor

já solucionou os problemas de tradução do ponto de vista das marcas culturais, os tradutores revelam ou não problemas para traduzi-las. Contudo, no caso da tradução para português, o tradutor teria que “reduzir” os procedimentos empregues



pelo autor-tradutor no original italiano para evitar uma “sobretradução”, uma vez que no que diz respeito às marcas culturais, a tradução portuguesa deveria funcionar como o original.

Na obra *Requiem* Antonio Tabucchi escreve em língua portuguesa (caso único na sua carreira de escritor visto que todas as restantes obras são escritas na sua língua materna) para leitores portugueses sobre a cultura portuguesa. Trata-se de uma obra que, apesar de ser escrita por um estrangeiro, está criada como se o autor fosse português e a estivesse a escrever para portugueses, ou seja, na perspectiva de um autor cuja obra partilha com os

leitores a mesma língua e cultura. Na nota introdutória, Antonio Tabucchi justifica o facto de ter decidido escrever esta obra em português, afirmando:

“Se alguém me perguntasse porque é que esta história foi escrita em português responderia que uma história como esta só poderia ter sido escrita em português, e pronto. Mas há também uma outra coisa a especificar. Em rigor, um *Requiem* teria de ser escrito em latim, pelo menos é o que prescreve a tradição. Ora acontece que eu, infelizmente não me dou bem com o latim. Seja como for percebi que não podia escrever um *Requiem* na minha língua e que precisava de uma língua diferente, uma língua que fosse um lugar de afecto e de reflexão.” (pag. 9).

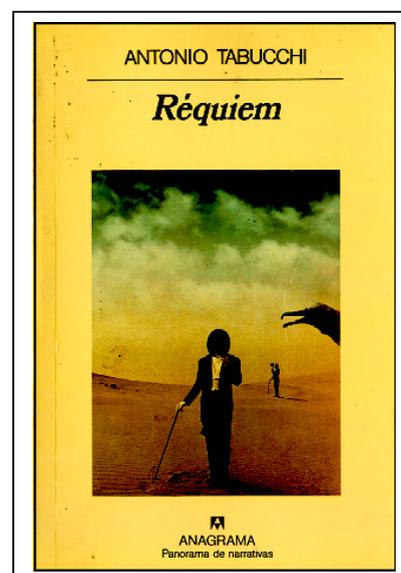
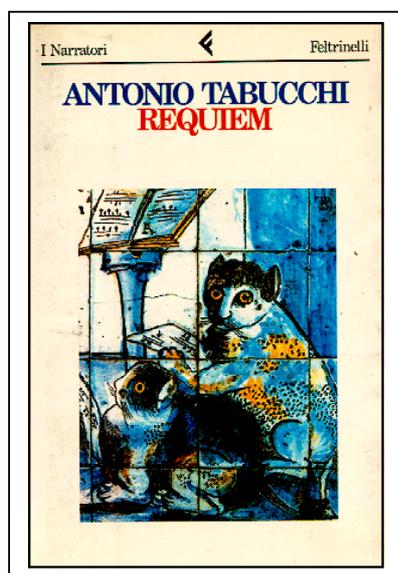
A acção de *Requiem* passa-se em Lisboa e seus arredores num domingo de Verão em que o personagem “Eu” (que assume também a função de narrador), um italiano, profundo conhecedor da língua e cultura portuguesas, movido por uma alucinação, vagueia pela cidade quase deserta e, numa mistura de sonho e realidade, se vai encontrando com diferentes personagens, algumas vivas mas, na sua maioria mortas, até se encontrar com Fernando Pessoa. É, como se refere na contracapa, uma obra que fala sobre a morte “quase com alegria, um “requiem” mas também uma espécie de viagem onírica, uma obra que faz lembrar “*Alice no País das Maravilhas* na qual o Wonderland é Lisboa”. Contudo, apesar da disparidade temática, o próprio Antonio Tabucchi afirma que estas duas obras têm muitos aspectos em comum:



“ambos libros están construidos fundamentalmente a base de diálogos, sobre todo entre dos personajes; si nos fijamos, hay paginas enteras de diálogos: preguntas, respuestas, charlas, afirmaciones, etcétera, aunque no haya adoptado los guiones y apartes tradicionales. Las concomitancias no son sólo de ambientación, sino también de tipo estilístico.”

Assim sendo, esta obra permite-nos estabelecer a comparação entre o modo como o mesmo autor trata as referências à cultura portuguesa ao longo de ambas.

Também nos pareceu pertinente analisar as traduções para

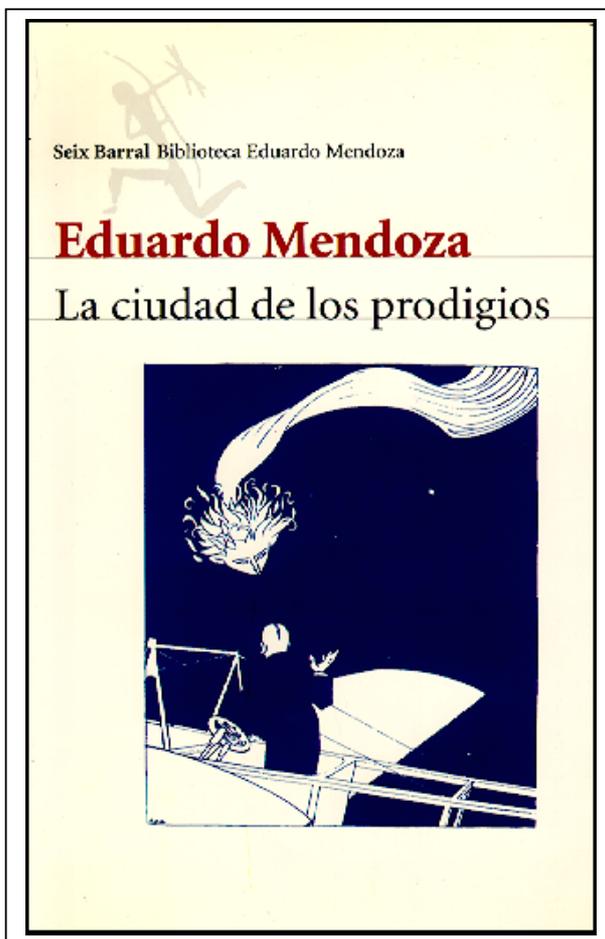


italiano e para espanhol da obra *Requiem*: por um lado, porque a tradução espanhola foi realizada pelos mesmos tradutores de *Sostiene Pereira*, Carlos Gumpert e Xavier González Rovira, e afigurava-se importante observar se existiam diferenças no tratamento das marcas culturais portuguesas entre uma e outra tradução); e por outro, parecia-nos interessante contrastar a forma como tinham sido trabalhadas as referências à cultura portuguesa presentes em *Requiem* relativamente às propostas apresentadas pelo próprio Tabucchi no seu original italiano de *Sostiene Pereira*.

Optámos finalmente por apoiar o nosso estudo em duas obras de Eduardo Mendoza, uma em que realiza abertamente uma autotradução, na peça de teatro *Restauración*, e outra, *La Ciudad de los Prodigios*, em que, salvaguardando todas as diferenças, realiza um processo similar ao de Antoni Tabucchi em *Sostiene Pereira*. No sentido de complementar as nossas conclusões, pretendíamos comparar o tratamento dos referentes culturais em ambas posições por parte do autotradutor Eduardo Mendoza com as propostas de Antonio Tabucchi em *Sostiene Pereira*, motivo pelo qual não incluímos esta parte do nosso estudo no ponto 2.5.2. onde analisamos a autotradução da obra *Restauració*.

Pelo seu lado, *La ciudad de los prodigios* reveste-se de características muito especiais do ponto de vista da nossa análise tradutológica. A acção desenrola-se na Barcelona de “fim do século” e narra a ascensão social do personagem Onofre Bouvila desde a sua chegada à cidade, tendo de partilhar as misérias de muitos cidadãos, até se converter num

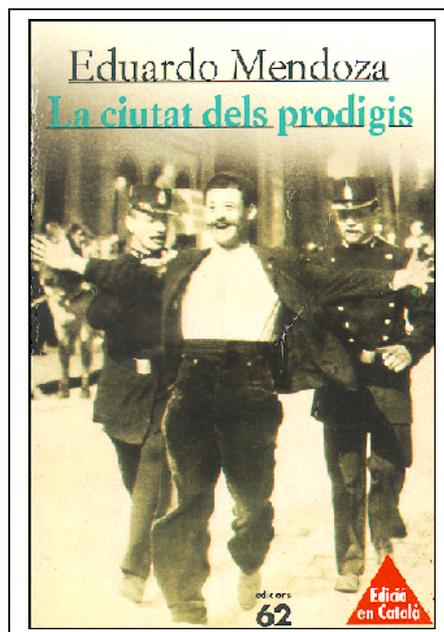
magnate financeiro, num mafioso. Por estar escrita em espanhol, o autor vê-se na necessidade de fazer chegar as referências à cultura e sociedade catalãs aos seus leitores hispanofalantes, quer dizer, de “traduzir” estes referentes culturais (tal como Antonio Tabucchi). No entanto, diferentemente do que sucede no caso de Tabucchi que em *Sostiene Pereira* tem de dar a conhecer muitos aspectos da cultura portuguesa unicamente para os seus leitores italianos, tal como sucede também com a autotradução da sua peça de teatro *Restauració / Restauración*, que se dirige a dois públicos marcadamente diferenciados, respectivamente os espectadores barceloneses no original catalão e os madrilenos no que concerne a tradução, em relação ao romance *La Ciudad de los Prodigios*, Eduardo Mendoza pode



contar com diversas categorias de leitores potenciais:

- por um lado, os espanhóis que residem fora da Catalunha a quem são certamente familiares certos aspectos de Barcelona e da cultura catalã daquela época, mas que provavelmente desconhecem certos pormenores;
- todos os hispanofalantes que vivem na Catalunha e que conhecem de perto a realidade e a história barcelonesa;
- por outro lado, os catalães que se identificam com a capital catalã e que podem ler (pelo facto da Catalunha ser um país essencialmente bilingue) em castelhano as obras de um dos seus grandes escritores;
- todos os leitores de outros países hispanofalantes.

Pelo tratamento que Eduardo Mendoza realiza das referências culturais, é de pressupor que não tivesse um leitor modelo, que tenha tido em conta esta situação realmente excepcional e procurasse respeitar esses hipotéticos leitores: por uma parte, não podia deixar alguns deles sem informações detalhadas que os impedisse compreender o contexto com os devidos detalhes; por outra parte, não pretendia maçar os outros com informações ou explicações redundantes. A elegância e versatilidade de Mendoza para solucionar esta situação nada fácil, utilizamo-la para exemplificar o tratamento que realiza dos (múltiplos) topónimos presentes ao longo da obra, aproveitando para comparar as suas propostas com as soluciones oferecidas nas restantes obras de estudo.



3.5 Análise comparativa do tratamento dos referentes culturais

Para exemplificar o tratamento das marcas culturais vamos basear-nos em algumas temáticas significativas tais como formas de tratamento, topónimos, gastronomia, que analisaremos a partir da nossa definição operacional de marca cultural com o objectivo de fazer a distinção a nível da tradução entre “marcas culturais reais” e “pseudo marcas culturais” que nos servirá de referência para reflectir sobre as diferentes propostas de tradução.

Partiremos de exemplos retirados de *Requiem* uma vez que é a única obra que dentro deste trabalho reflecte a cultura portuguesa no texto original pois está escrita em português sobre a cultura portuguesa. Compararemos o modo como Antonio Tabucchi trata os referentes da cultura portuguesa em situações similares às de *Requiem* mas na outra obra, *Sostiene Pereira* e na sua língua materna, o italiano, uma vez que as suas propostas representam de acordo com a nossa perspectiva, modelos de tradução válidos na medida em que já serve de mediador, ou seja, de tradutor da cultura portuguesa para os seus leitores italianos. Sempre que seja pertinente, pensamos recorrer às soluções adoptadas em situações translatórias similares por Eduardo Mendoza na sua autotradução da obra *Restauració-Restauración* e de *La ciudad de los prodigios*, em que o autor realiza um processo semelhante ao de Antonio Tabucchi.

Seguidamente, pretendemos comparar estas propostas com as traduções de *Requiem* para italiano e para espanhol no sentido de demonstrar que o “autotradutor” Antonio Tabucchi também se assume como tradutor e que segue por caminhos muito seus no âmbito do tratamento desta matéria. A comparação com a tradução para espanhol da obra *Sostiene Pereira*, realizada pelos mesmos tradutores, tem como objectivo comparar a actuação dos tradutores em cada uma das obras no sentido de verificar se, seguindo as propostas de Antonio Tabucchi já utilizadas no próprio original, já se encontram com muitos dos problemas de tradução das marcas culturais resolvidos e adequadamente para depois poder comparar o resultado de ambas as traduções. Utilizaremos também a tradução para português de *Sostiene Pereira* com vista a demonstrar que se constitui como um processo inverso de tradução das marcas da cultura portuguesa em que o tradutor tem de inverter os procedimentos de tradução utilizados por Antonio Tabucchi no original italiano, uma vez que está a traduzir precisamente para leitores portugueses.

3.5.1 Formas de tratamento

"O senhor desculpe, repliquei, sou italiano, por vezes engano-me nas formas de tratamento, as formas de tratamento em português são tão complicadas, tenha paciência." (*Requiem*: pag. 17).

Este aspecto, as formas de tratamento, como muito a propósito Antonio Tabucchi põe o personagem "Eu" a dizer na obra *Requiem*, reveste-se de grande dificuldade do ponto de vista da tradução, dado que não só implica com a micro-estrutura da obra, mas também com o contexto global.

As formas de tratamento são paradigmáticas das convenções linguísticas pois, implicitamente, marcam a relação social e/ou afectiva entre as pessoas de uma determinada sociedade. Em português as formas de tratamento são sobretudo complexas, não só pelo formalismo da nossa cultura, mas sobretudo pela diferença que existe entre o tratamento por "senhor(a)", por "você", pelo nome na 3ª pessoa. A dificuldade revela-se pois, essencialmente, ao nível da detecção das *nuances* existentes entre o tratamento na 3ª pessoa, entre o tratamento por senhor(a) ou por você, que, de acordo com as situações ou as circunstâncias de comunicação, umas vezes pode corresponder nas outras línguas a um tratamento por tu outras por "o(a) senhor(a)".

Nas obras literárias inserem-se no âmbito do que C. Nord chama a "comunicação interna" do texto, ou seja, surgem essencialmente ao nível dos diálogos, através dos quais se marca directamente o tipo de relações entre os personagens. É, pois, notória a dificuldade com que os tradutores se enfrentam ao longo da obra *Requiem* para traduzirem as *nuances* que são utilizadas pelos personagens nas diferentes situações, aliás porque toda ela tem um cariz teatral, está construída com base em diálogos, sempre entre dois personagens. Vejamos alguns exemplos mais evidentes:

No Capítulo 2, o personagem "Eu" apanha um táxi cujo chauffer é de São Tomé e começa a conversar com ele. Ao longo da conversa o "Chauffer de Táxi" vai-o tratando ora por "senhor", ora por "o meu amigo", forma muito comum de tratamento entre uma pessoa que está a prestar um serviço a um cliente e que quer marcar, com o decorrer da conversa, uma certa simpatia e cordialidade para amenizar o trajecto e a própria situação incómoda que ocorre sempre que se dá esta situação, duas pessoas dentro de um carro que nunca se viram e que têm de percorrer um determinado trajecto juntas. Vejamos como Antonio Tabucchi a cria na obra *Requiem*.

Quando o personagem "Eu" pede ao "Chauffer de Táxi" para o levar à rua das Pedras Negras, este, muito delicadamente explica-lhe:

"(...) desculpe, sou de São Tomé, trabalho em Lisboa há um mês, não conheço as ruas, no meu país era engenheiro, mas não há nada para engenhar no meu país, de maneira que estou aqui a fazer de chauffer de táxi e não conheço as ruas, conheço bem a cidade, isso sim, nunca me perco, só que não conheço o nome das ruas."(pag.23)

E mais adiante quando o personagem lhe pede para cometer uma pequena infracção para ganhar tempo, o chauffer responde:

Exemplo 1:

"não posso, o senhor desculpe mas não posso mesmo, ainda não tenho a licença de chauffer de táxi regularizada, se aparece um polícia passa-me uma multa despropositada e depois o que é que me acontece? , tenho de voltar para São Tomé, é o que me acontece, o senhor desculpe mas não posso mesmo." (*Requiem*, Capítulo 2: pag. 27).

Uma outra situação, na Casa do Alentejo onde o personagem "Eu" marcou um encontro e onde , quando chega à sala de bilhar, encontra, sem saber que o é, o Maître:

Exemplo 1- A:

português: "... ora boa noite, bem vindo. O senhor é um sócio?, perguntei. O homem sorriu, passou o giz na ponta do taco e replicou: e o senhor?, o senhor é um sócio?" (Capítulo 7: pag. 98)

Ora, nestes dois exemplos cujas situações de comunicação implicam formas de tratamento similares, encontramos o tratamento por "senhor" por se tratarem de relações formais em que os respectivos personagens não se conhecem e um presta um serviço ao outro, que é o cliente.

Na obra *Sostiene Pereira* encontramos situações similares, como por exemplo, entre Monteiro Rossi e Pereira, o primeiro subalterno contratado por Pereira como colaborador da página cultural do jornal "Lisboa" que o trata logicamente por "senhor" (e/ou "doutor Pereira"):

Pereira conversa com Monteiro Rossi que lhe pede dinheiro adiantado. Para demonstrar que é merecido, justifica-se do seguinte modo:

Exemplo 1- B

"Senta, dottor Pereira, disse Monteiro Rossi cavando di tasca un foglio che li tese, ho scritto un articolo e ne scriverò altri due la prossima settimana, mi sono permesso di fare una ricorrenza, ho fatto D'Annunzio, ci ho messo il cuore ma anche l'intelligenza, come lei mi ha consigliato, e le prometto che i prossimi saranno due scrittori cattolici come vuole lei." (*Sostiene Pereira*, Capítulo 12: pag. 87).

Através deste exemplo percebemos que Antonio Tabucchi já utiliza em italiano o tratamento por "lei" que corresponde, nesta situação (similar às anteriores) ao tratamento em português por "senhor". Na respectiva tradução, os tradutores para espanhol, seguindo o modelo utilizado por Antonio Tabucchi, utilizam um procedimento adequado tal como o tradutor português:

português: "Olhe, doutor Pereira, disse Monteiro Rossi tirando do bolso uma folha de papel que lhe estendeu, escrevi um artigo e vou escrever mais dois na semana que vem, tomei a liberdade de fazer uma efeméride, é sobre D'Annunzio, fi-la com o coração mas também com a

inteligência, como o senhor me aconselhou, e prometo-lhe que os próximos serão sobre dois escritores católicos como o senhor queria.” (pag. 89)

espanhol: Mire, señor Pereira, dijo Monteiro Rossi, sacando del bolsillo una hoja y dándosela, he escrito un artículo y escribiré otros dos la próxima semana, me he permitido hacer una efemérides, he hecho la de D’Annunzio, he puesto en ella el corazón pero también la inteligencia, como usted me aconsejó, y le prometo que los próximos serán dos escritores católicos, como usted desea.” (pag. 74)

No entanto, os mesmos tradutores na tradução para espanhol da obra *Requiem* nas situações acima apresentadas correspondentes aos exemplos 1 e 1-a) utilizam procedimentos diferentes:

Tradução referente ao exemplo 1:

espanhol: “No puedo, el señor me disculpará pero no puedo, de ningún modo, además no tengo la licencia de taxista en regla, si aparece un policía me pondrá una multa descomunal y después? sabe lo que pasará?, pues que tendré que volver a São Tomé, eso es lo que pasará, discúlpeme el señor, pero de verdad que no puedo.” (pp. 20 e 25).

E se verificamos na tradução italiana, o tradutor não procede como Antonio Tabucchi no seu original:

italiano:” non posso, il signore mi scuserà ma proprio non posso, la mia licenza di tassista non è ancora in ordine, se salta fuori una guardia mi dà una multa spropositata e poi lo sa cosa mi succede?, mi toca tornarmene a São Tomé, ecco cosa mi succede, il signore mi scusi ma non posso proprio.” (pp. 23 e 27).

Tradução exemplo 1-A:

espanhol: “Muy buenas noches, bienvenido. ¿El señor es un socio?, pregunté. El hombre sonrió, pasó la tiza por la punta del taco y replicó: ¿Y el señor?, el señor es socio?”(pag.101)

italiano: “...buonasera, benvenuto. Lei è un socio?, chiesi. L’uomo sorrise, passò il gesso sulla punta della stecca e replicò: e il signore?, il signore è socio?” (pag. 98)

Seleccionámos uma outra situação em que o tratamento é o mesmo mas entre um homem e uma mulher. Trata-se de uma passagem em que o personagem “Eu” vai visitar a casa do farol onde tinha vivido há anos e se encontra com a Mulher do Faroleiro, uma velhota que o recebe com grande amabilidade:

Exemplo 2:

“A senhora é a caseira?, perguntei-lhe.” (*Requiem*, Capítulo 6: pag. 87)

E ao despedir-se:

“Então muito obrigado, disse eu, bem haja, cumprimentos ao seu marido. O senhor não quer tomar nada na minha casa?, disse ela, tenho uma ginginha feita por mim.” (*Requiem*, Capítulo 6: pag. 94)

Da obra *Sostiene Pereira* retirámos um exemplo em que se dá uma situação idêntica entre Pereira e a Porteira, só que neste caso Pereira não está muito satisfeito com a actuação dela. Embora com posições sociais diferentes ambos se tratam logicamente na 3ª pessoa: a Porteira pela sua condição de estar ao serviço de todos os inquilinos e, neste caso, também por ser mais jovem do que Pereira; ele por ser um senhor já de sessenta e poucos anos, educado, que tem de manter a sua posição de cavalheiro e, além disso, não quer grandes confianças com a Porteira por não gostar da actuação dela. Noutro caso poderia tratá-la por você por já se conhecerem há bastante tempo:

Exemplo 2-A:

italiano: “Sul pianerottolo del primo piano trovò la portiera che gli disse: buongiorno dottor Pereira, c'è una lettera per lei, è un espresso, l'ha portata il postino alle nove, ho dovuto firmare io. (...) Mi sono presa questa responsabilità, continuò la portiera, ma non vorrei avere seccature, visto che non c'è il mittente. Pereira ridiscese tre scalini, sostiene, e la guardò in viso. Senta, Celeste, disse Pereira, lei è la portiera e tanto mi basta, lei è pagata per fare la portiera e riceve uno stipendio dagli inquilini di questo palazzo, fra questi inquilini c'è anche il mio giornale, ma lei ha il difetto di ficcare il naso nelle cose che non la riguardano, dunque, la prossima volta che arriva un espresso per me, lei non lo firmi e non lo guardi (...)” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 7: pag. 49)

Neste exemplo percebe-se que Antonio Tabucchi já utiliza no original italiano a forma de tratamento adequada que, como se percebe os tradutores seguem, à excepção do português que tem de realizar o processo de traduzir do italiano para português a forma como dois portugueses se tratam:

português: “ No patamar do primeiro andar encontrou a porteira que lhe disse: bom dia senhor doutor Pereira, há uma carta para si, é uma carta registada, trouxe-a o carteiro às nove, tive de assinar eu. (...) Tomei essa responsabilidade, continuou a porteira, mas não quero ter maçadas, porque não tem remetente. Pereira desceu três degraus, afirma, e olhou-a na cara. Oiça, Celeste, disse Pereira, a senhora é a porteira e até aqui tudo bem, a senhora é paga para fazer o serviço de porteira e recebe um ordenado dos inquilinos do prédio, e o meu jornal é um desses inquilinos, mas a senhora tem o defeito de meter o nariz nas coisas que não lhe dizem respeito, por isso a próxima vez que chegar uma carta registada para mim, a senhora não tem nada que assinar, nem tem nada que ver (...)” (pag. 51)

espanhol: “En el rellano del primer piso se encontró con la portera, quien le dijo: Buenos días, señor Pereira, hay una carta para usted, una carta urgente, la ha traído el cartero a las nueve, he tenido que firmar yo. (...) Espero que no me traiga problemas, continuó la portera, visto que no tiene remite, a ver si luego van a decir que la responsabilidad es mía. Pereira bajó tres peldaños, sostiene, y la miró a la cara. Escuche, Celeste, dijo Pereira, usted es la portera y eso basta, a usted le pagan para ser portera y recibe un sueldo de los inquilinos de este edificio, entre estos inquilinos se encuentra también mi periódico, pero usted tiene el defecto de meter las narices en asuntos que no le atañen, por lo tanto la próxima vez que llegue una carta urgente para mí, usted no la firme y no la mire (...)” (pag. 41).

No caso dos tradutores espanhóis verifica-se que, em situações similares, utilizam procedimentos diferentes na tradução de passagens de *Requiem*:

Tradução correspondente ao exemplo 2:

espanhol: “¿La señora es la guardesa?, le pregunté.” (pag. 90)

“De nuevo muchísimas gracias, dije, que siga usted bien y salude de mi parte a su marido. ¿El señor no quiere tomar nada en mi casa?, dijo, tengo un licor de guindas hecho por mí.” (pp. 98-99).

Uma outra situação interessante é a que apresenta Antonio Tabucchi quando põe o “Barman do Museu de Arte Antiga” a explicar ao seu cliente como o tinha tratado o Presidente da República, que serve também para exemplificar a forma de tratamento do personagem “Eu”, cliente, em relação ao empregado, o barman, portanto a forma como as pessoas com uma situação social mais elevada tratam as que se enquadram num nível inferior:

Exemplo 2-B:

“Bom, não é para me gabar, mas sabe o que é que ele me disse?, disse-me: boa tarde senhor Manel, imagine, chamou-me pelo nome, senhor Manel. (...) Disse-me como está senhor Manel, repetiu o Barman do Museu de Arte Antiga, não acha uma coisa excepcional? Acho, disse eu, e o senhor Manel o que é que respondeu?” (*Requiem*, Capítulo 5: pag. 70)

Podemos encontrar, entre outros, um exemplo similar em *Sostiene Pereira*. Trata-se de uma situação em que Pereira trata, como é comum na sociedade portuguesa (e sobretudo tratando-se de uma época histórica específica, os anos trinta), o seu futuro colaborador, o recém-licenciado Monteiro Rossi, por “senhor”. Mais adiante com a convivência e a proximidade que vão tendo, passa a tratá-lo por você.

Exemplo 2-C:

“(Pereira)...ma a lei, scusi, ecco, vorrei chiedere questo, a lei interessa la morte?” (pag.22).

Há uma outra passagem em que o superior de Pereira, o Director do jornal, o trata também por “senhor” ou por “doutor Pereira”:

Exemplo 2-D:

italiano: “Sono il dottor Pereira, disse Pereira, volevo solo farmi vivo, signor direttore. E fa bene, disse il direttore, perché ieri l'ho cercata ma lei non era in redazione. Ieri non mi sentivo bene, mentì Pereira, sono rimasto a casa mia perché il mio cuore non funzionava. Capisco, dottor Pereira, disse il direttore, ma mi piacerebbe sapere che intenzioni ha per le prossime pagine culturali.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 23: pag. 184)

Pensamos que nestes exemplos Antonio Tabucchi já evidencia no original italiano que na cultura portuguesa uma pessoa com uma posição social, ou com uma idade superior, na maior parte de situações de comunicação formais, como pode ser o caso das relações profissionais a que estes exemplos se referem, o tratamento é realizado também por “senhor”, por ambas as partes. Tabucchi já realiza uma adaptação das formas de tratamento de acordo com as situações e, como se pode verificar, serve de modelo para os tradutores espanhóis, excepto, como é óbvio, para o tradutor português:

Tradução correspondente ao exemplo 2-C:

português: "...mas o senhor, desculpe, bom, queria fazer-lhe uma pergunta, o senhor interessa-se pela morte?" (pag.24)

espanhol: " ... Pero a usted, perdone, a ver, quisiera preguntárselo, a usted le interesa la muerte?" (pag. 22).

Tradução correspondente ao exemplo 2-D:

português: "Daqui é o doutor Pereira, disse Pereira, era só para saber se é preciso alguma coisa, senhor director. E fez muito bem, disse o director, porque ontem procurei-o mas o senhor não estava na redacção. Ontem não me sentia bem, mentiu Pereira, fiquei em casa porque estava mal do coração. Compreendo, doutor Pereira, disse o director, mas gostava de saber quais são os seus planos para as próximas páginas culturais." (pag. 186).

espanhol: "Soy el señor Pereira, dijo Pereira, sólo quería dar señales de vida, señor director. Bien hecho, dijo el director, porque ayer le estuve buscando pero no estaba en la redación. Ayer no me encontraba bien, mentió Pereira, me quedé en casa porque mi corazón no marchaba del todo bien. Comprendo, señor Pereira, dijo el director, pero me gustaría saber qué proyectos tiene para las próximas páginas culturales." (pag. 157)

Em relação a este último exemplo, abrimos aqui um parêntesis para destacar outro aspecto que se apresenta interligado às convenções portuguesas de relacionamento hierárquico a nível profissional e, que tem a ver com o facto de, em português não se poder utilizar a expressão idiomática "era só para dar sinais de vida" neste contexto. Portanto, verifica-se que Antonio Tabucchi utiliza uma expressão equivalente em italiano de modo que o tradutor português se viu na necessidade de utilizar a fórmula que corresponde ao que, naquela situação poderia utilizar Pereira, porque utilizando literalmente a que usa Tabucchi, Pereira estaria como que a admitir perante o director que tinha desaparecido da circulação, como se costuma dizer vulgarmente.

Voltando às formas de tratamento, no que diz respeito às situações de comunicação que se podem considerar equivalentes que surgem na obra *Requiem* os tradutores não actuam da mesma maneira que em *Sostiene Pereira*:

Tradução correspondente ao exemplo 2-B:

espanhol: "Bueno, no es por alardear, pero ¿sabe lo que me dijo?, me dijo: Buenas tardes, señor Manel, imagínese, me llamó por mi nombre, señor Manel. (...) Me dijo: Como está, señor Manel, repitió el Barman del Museo de Arte Antigo, ¿no cree que es algo excepcional? Ya lo creo, dije, ¿y el señor Manel que le respondió?" (pag. 70)

Uma outra situação de comunicação significativa é a que encontramos em *Sostiene Pereira* quando os polícias irrompem pela casa de Pereira à procura de Monteiro Rossi. Pereira mantém-se na sua posição e trata-os com uma grande distância para mostrar que há um abismo entre os modos de comportamento e a actuação dele e dos polícias, que o

tratam evidentemente por senhor mas ao mesmo tempo insultam-no e maltratam-no. Por esse motivo dirige-se sempre a cada um deles utilizando o tratamento por “senhor”:

Exemplo 2-E:

“Questo non doveva farlo, dottor Pereira, disse l’uomo, mi hanno detto di aver rispetto per lei, ma tutto ha un limite, se lei è un imbecille che riceve sovversivi in casa non è colpa mia, io potrei piantarle una pallottola in gola e lo farei anche volentiere (...) Pereira si mise di nuovo a sedere, sostiene, e disse: gli scrittori francesi sono gli unici che hanno del coraggio in un momento come questo. Lasci che le dica che gli scrittori francesi sono delle merde, disse il magrolino basso andrebbero tutti messi al muro e dopo morti pisciarci sopra. Lei è una persona volgare, disse Pereira.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 24: pp. 196-197).

português: “Não devia ter feito isso, doutor Pereira, disse o homem, disseram-me para o respeitar, mas tudo tem um limite, não tenho culpa que o senhor seja um imbecil que recebe subversivos em casa, podia enfiar-lhe uma bala nas goelas e até o faria de bom grado (...) Pereira voltou a sentar-se, afirma, e disse: os escritores franceses são os únicos que têm coragem nos dias de hoje. Deixe que lhe diga que os escritores franceses são uns merdas, disse o magricela baixo, deviam ser todos encostados a um muro e depois de mortos mijarem-lhes em cima. O senhor é uma pessoa reles, disse Pereira.” (pp. 198-199).

espanhol: “ No debía haber hecho eso, señor Pereira, dijo el hombre, me han dicho que le tratara con respecto, pero todo tiene un límite, si usted es un imbécil que aloja subversivos en su casa no es culpa mía, yo podría pegarle un balazo en la garganta y lo haría con mucho gusto (...) Pereira se sentó de nuevo, sostiene, y dijo: Los escritores franceses son los únicos que tienen valor en momentos como éste. Déjeme que le diga que los escritores franceses son una mierda, dijo el delgadito bajo, tendrían que ir todos al paredón y habría que mearse encima de ellos una vez muertos. Usted es una persona vulgar, dijo Pereira.” (pag. 168-169).

Os tradutores para espanhol aqui, seguindo o modelo de Tabucchi, utilizam a forma adequada de tratamento o que não sucede em *Requiem* em situações similares.

Passamos agora a apresentar alguns exemplos relacionados com a forma de tratamento por “você”. Para dar uma explicação genérica, poderíamos dizer que o “você” se utiliza sobretudo entre pessoas que se conhecem bem, que têm uma relação ou profissional ou de companheirismo mas que não têm uma grande intimidade. De acordo com as convenções, não se deve utilizar por parte de uma pessoa mais nova em relação a uma mais velha, nem por parte de um subordinado ou subalterno junto de um superior hierárquico. É frequente a sua utilização entre pessoas que têm uma relação profissional ou de amizade próxima e duradoura mas que não se conhecem de pequenas, pelo que podem chegar a manter essa forma de tratamento ao longo do tempo sem nunca se tratarem por “tu”.

Antigamente a forma utilizada era a de “vossemecê” que deu lugar ao actual “você”, mas que ainda hoje é bastante usada na província, em certas regiões de Portugal. Pelo facto de ser uma forma de tratamento digamos, intermédia, entre uma relação mais distanciada e mais próxima, com bastantes nuances do ponto de vista social (que pode verificar-se até a nível familiar, certas famílias para se distinguirem socialmente tratam-se entre si, o casal um com o outro e com os filhos, por “você”). Vejamos dois exemplos de Requiem:

No primeiro exemplo deparamo-nos com o personagem Tadeus, grande amigo do personagem principal, a falar com a Mulher do Sr. Casimiro, o dono do restaurante aonde convida o personagem “Eu” para almoçar:

Exemplo 3:

“Nem pense nisso, disse a Mulher do Senhor Casimiro, não me quer embebedar, pois não? Ah, isso era o que você devia fazer, disse o Tadeus, se calhar nunca fez isso na vida, não foi?, devia beber meia garrafa de Reguengos antes de ir para a cama com o Senhor Casimiro, para si seria o paraíso e para o seu marido também. A Mulher do Senhor Casimiro baixou os olhos e ficou toda corada. Olhe Senhor Tadeus, disse, se vossemecê quer fazer troça de mim eu não me importo, vossemecê estudou e eu sou ignorante, mas agora dizer-me indecências é outra questão, olhe que se não me tem respeito vou falar com o meu marido. O Senhor Casimiro não se importa, replicou o Tadeus, ele é um porcalhão do caraças, vá lá, não se zangue, Casimira,...” (pp 45-46).

Trata-se de um tipo de relação em que o cliente, gozão e bem humorado, frequentador assíduo do restaurante, mantém uma relação bastante próxima e de confiança com os donos mas que não vai ao ponto de se tratarem entre ambas as partes por “tu”; e também já não é uma relação formal ao ponto de se tratarem por “o(a) senhor (a)”. Como se pode verificar pelo exemplo, as duas formas de tratamento são misturadas, nos momentos em que se quer distanciar um pouco, a Casimira utiliza o tratamento pelo nome “Senhor Tadeus”, mas sobretudo por “vossemecê” que indica mais respeito ou distanciamento que o “você” que utiliza o cliente, intencionalmente, para se meter com a Casimira e procurar invadir a sua intimidade, como forma de diversão pessoal.

O segundo exemplo que escolhemos prende-se com a passagem em que o personagem “Eu” se encontra a jantar com Fernando Pessoa com quem tem uma relação muito próxima porque é um profundo conhecedor e admirador da sua obra mas que, pelo facto de ser o seu mestre, não pode obviamente tratar por “tu”. Por seu lado Fernando Pessoa, pela sua condição e pelo facto de ser mais velho, também o trata por “você”, certamente também porque é a primeira vez que se encontram, embora nestas circunstâncias, por se tratar de uma situação meramente imaginária, onírica, também o pudesse tratar por “tu”. De notar que uma forma também muito portuguesa é o tratamento na 3ª pessoa sem utilizar nenhuma forma explícita, nem “o senhor”, nem “você”, como também se pode perceber pelo exemplo:

Exemplo 3-A:

“(…) Vá lá, repliquei, fale-me da sua infância, é a coisa mais misteriosa da sua vida, esta é a primeira e a última vez que nos encontramos, não quero perder esta oportunidade. (...) E com a sua mãe como é que foi?, perguntei, você com ela teve uma ligação muito forte, os seus críticos, alguns deles pelo menos, insinuem até uma espécie de complexo de Édipo. Qual quê, disse o meu Convidado, a nossa relação foi uma relação solar (...) Você é um mentiroso, disse eu, (...) você não está a jogar duma maneira honesta. Olhe, disse ele, fique sabendo que eu não sou honesto no sentido que você dá ao termo, eu tenho emoções só através da ficção verdadeira, (...) a verdade suprema é fingir, foi uma convicção que sempre tive. (...)” (*Requiem*, Capítulo 9: pag. 124).

Na obra *Sostiene Pereira* encontramos um exemplo paralelo e também significativo: Pereira conversa com Monteiro Rossi, com quem já tem uma certa relação de amizade,

quase paternal, mas que é muito mais novo que ele, razão pela qual o trata por “você” e é tratado pela parte dele por “doutor Pereira”:

Exemplo 3-B:

“Il problema è che lei no dovrebbe mettersi in problemi più grandi di lei, avrebbe voluto rispondere Pereira. (...) Il problema è che lei è giovane, potrebbe essere mio figlio, avrebbe voluto dire Pereira, ma non mi piace che lei mi prenda per suo padre, io non sono qui per risolvere le sue contraddizioni. Il problema è che fra noi ci deve essere un rapporto corretto e professionale, avrebbe voluto dire Pereira, e lei deve imparare a scrivere(...)” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 6: pag. 45)

Para os tradutores as dificuldades prendem-se essencialmente com: decidir se o tratamento, de acordo com as circunstâncias envolvidas na situação de comunicação e de acordo com as convenções da língua de chegada apontam para um tratamento por “senhor(a)” ou por “tu”; nos casos em que a forma está omissa, ter de ser coerente com as decisões já tomadas. A utilização sistemática por parte dos tradutores de determinadas formas de tratamento em algumas situações de comunicação concretas que constituem “falsos amigos culturais”, podem provocar no leitor uma imagem distorcida do tipo de relações que mantemos entre nós.

Se nos detemos no exemplo do Chauffeur de Táxi, pelo modo como está traduzida a forma como ele trata o cliente, parece um personagem subserviente (sobretudo em relação à tradução para espanhol) o que poderá levar os leitores, sobretudo os espanhóis, visto que os italianos têm formas de tratamento mais semelhantes às nossas, a pensarem que o Chauffeur, por ser negro e estar há pouco tempo em Lisboa, tinha esta forma subserviente de tratar os clientes mesmo apesar de ser engenheiro, quando, na realidade o tratamento por senhor é formal para os portugueses mas é muito comum e absolutamente normal numa situação deste tipo. Para além de que certamente se questionarão por que motivo o trata por amigo como se se conhecessem há muito tempo.

No último exemplo, Antonio Tabucchi já soluciona o problema pelo que os tradutores seguem as suas pautas excepto, evidentemente, no caso do tradutor português:

Tradução correspondente ao exemplo 3-B:

português: “O problema é que você não deveria meter-se em problemas maiores do que você, gostaria de ter respondido Pereira. (...) O problema é que você é novo, demasiado novo, poderia ser meu filho, gostaria de ter dito Pereira, mas não me agrada que você me tome por seu pai, não estou aqui para resolver as suas contradições. O problema é que entre nós deve haver relações correctas e profissionais, gostaria de ter dito Pereira, e você deve aprender a escrever (...)” (pag. 47)

espanhol: “ El problema es que usted no debería meterse en problemas que son más grandes que usted, hubiera querido responder Pereira. (...) El problema es que es usted joven, demasiado joven, podría ser mi hijo, hubiera querido decirle Pereira, pero no me gusta que usted me tome por su padre, yo no estoy aquí para resolver sus contradicciones. El problema es que entre nosotros ha de haber una relación correcta y profesional, hubiera querido decirle Pereira, y que debe usted aprender a escribir (...). (pag. 38-39).

Ora, na tradução de situações paralelas de passagens da obra *Requiem* como vimos nem sempre os tradutores procedem do mesmo modo, no entanto, nos exemplos seguintes fazem-no:

Tradução correspondente ao exemplo 3:

espanhol: "Ni lo piense, dijo la Mujer del Señor Casimiro, no querrá emborracharme, ¿verdad? Ah, eso es lo que tendría que hacer usted, dijo Tadeus, es el momento idóneo si no lo ha hecho nunca, ¿no cree?, debería tomarse media botella de Reguengos antes de irse a la cama con el Señor Casimiro, sería el paraíso tanto para usted como para su marido. La Mujer del Señor Casimiro bajó los ojos y se ruborizó. Mire, señor Tadeus, dijo, si quiere burlarse de mí no me importa, el señor tiene estudios y yo soy una ignorante, pero eso de decirme indecencias es otro cantar, mire que se me falta al respeto voy a tener que hablar con mi marido. Pero si al Señor Casimiro no le importará, replicó Tadeus, menudo viejo verde está hecho, venga, no se enfade, Casimira, ..." (pag. 46).

Tradução correspondente ao exemplo 3-A:

espanhol: "Vamos, repliqué, hábleme de su infancia, es lo más misterioso de su vida, ésta es la primera y la última vez que nos encontramos, no quiero perder esta oportunidad. (...) Y de su madre ¿qué me dice?, pregunté, usted tenía unos lazos muy estrechos con ella, sus críticos, por lo menos algunos de ellos, han insinuado incluso una especie de complejo de Edipo. Tonterías, dijo mi Invitado, nuestra relación fue una relación solar (...) Usted es un mentiroso, dije, (...) no se está comportando de manera honesta. Sépalo de una vez, dijo, yo no soy honesto en el sentido que usted le da a esa palabra, mis emociones las siento sólo a través de la ficción verdadera (...), fingir es la verdad suprema, es una convicción que tuve siempre." (pp. 129-130).

Contudo, no que se refere à tradução duma passagem extremamente significativa do ponto de vista da marcação clara com que Antonio Tabucchi define o tratamento por "você" e que se refere ao diálogo entre o personagem "Eu" e o Cauteleiro Coxo, os tradutores não conseguem resolver o problema de tradução que lhes é colocado, nem os tradutores espanhóis nem o italiano:

Exemplo 3-C:

português: "Tenho a impressão que o senhor tem umas manias, disse o velhote, desculpe que lhe diga, mas parece-me um pouco maníaco. Não, disse eu, o problema é outro, o problema é que não sei porque é que me encontro aqui, é como se fosse uma alucinação, (...) ah, agora lembro-me, era o Livro do Desassossego, você é o Cauteleiro Coxo que maçava inutilmente o Bernardo Soares, (...). O Cauteleiro Coxo retomou o fôlego e disse: de qualquer modo desculpe, não queria polemizar, mas desde o princípio que o tratei por senhor, não percebo porque é que me está a tratar por você, permita que me apresente, Francisco Maria Pereira de Melo, muito prazer em conhecê-lo. O senhor desculpe, repliquei, sou italiano, por vezes engano-me nas formas de tratamento, as formas de tratamento em português são tão complicadas, tenha paciência."(*Requiem*, Capítulo 1: pag.17)

espanhol:"Me da la impresión de que el señor tiene algunas rarezas, dijo el vejete, perdóneme que se lo diga, pero el señor me parece un poco raro. No, dije yo, el problema es otro, el problema es que no sé por qué me encuentro aquí, es como si fuera una alucinación, (...) ah!, ahora me acuerdo, era el Libro del desasosiego, usted es el Lotero Cojo que molestaba

inutilmente a Bernardo Soares, (...). El Lotero Cojo tomó aliento y dijo: En cualquier caso, disculpe, no es que pretienda discutir, pero desde el principio yo le he tratado de señor, y no entiendo por qué me trata usted con tanta confianza, permita que me presente, Francisco Maria Pereira de Melo, encantado de conocerle. Disculpe el señor, repliqué, soy italiano, a veces me equivoco en las formas de tratamiento, las formas de tratamiento en portugués son tan complicadas, tenga paciencia conmigo." (pag. 16)

italiano: "Ho l'impressione che il signore sia un poco fissato, disse il vecchio, mi scuserà se glielo dico, ma mi pare un poco fissato. No, dissi io, il problema è una altro, il problema è che neanche so perché mi trovo qui, è come se fosse un'alucinazione, (...) ah, adesso mi ricordo, era Il Libro dell'Inquietudine, lei è lo Zoppo della Lotteria que rompeva inutilmente le scatole a Bernardo Soares, (...). Lo Zoppo della Lotteria riprese fiato e disse: ad ogni modo, scusi tanto, non è che voglia far polemiche, ma dato che io l'ho sempre trattata da signore non capisco tutta questa confidenza da parte sua, permetta che mi presenti, Francisco Maria Pereira de Melo, molto lieto di conoscerla. Il signore mi perdonerà, replicai, sono italiano, a volte tutte queste vostre forme di trattamento mi traggono in inganno, le forme portoghesi di trattamneto sono talmente complicate, abbia pazienza."(pp.16-17).

Como se percebe, tanto os tradutores para espanhol, Carlos Gumpert e Xavier González Rovira, como o tradutor para italiano, Sergio Vecchio, apresentam dificuldades em distinguir o tratamento por "você" e por "senhor" e acabam por optar por uma solução que não resolve o problema. Nos seus respectivos textos geram uma incompreensão, põem ambos o Cauteleiro a dizer que o narrador o está a tratar com demasiada confiança sem que se perceba a razão dessa advertência visto que no diálogo não há nada que demonstre demasiada confiança ou um tratamento menos formal, dado que "usted" em espanhol e "lei" em italiano não corresponde ao nosso "você". Os leitores ficam, pois, certamente, por um lado, sem compreenderem a que se está a referir o Cauteleiro e, por outro, sem perceberem a razão pela qual o personagem principal diz que as formas de tratamento em português são tão complicadas, porque se desvanece com a tradução.

Por outro lado, e isto só no caso dos tradutores espanhóis, não utilizam procedimentos tão coerentes e consequentes como quando seguem os modelos do autor-tradutor Antonio Tabucchi em *Sostiene Pereira* uma vez que este transmite para os seus leitores italianos as convenções relativas às formas de tratamento portuguesas, dá uma perspectiva bem concreta das características das personagens e do tipo de relações entre elas proporcionando uma imagem da sociedade portuguesa apresentada dentro do contexto do universo ficcional por ele criado comparável ao que é na realidade, porque nela se baseia.

Sintetizando, enquanto que as formas de tratamento tomadas de *per si* se inserem no âmbito das convenções linguísticas, enquadradas numa obra literária cuja acção se situa numa determinada sociedade, reflectem na sua globalidade as relações sociais entre os personagens tal como o autor as pretende definir para apresentá-las aos seus leitores. Constituem assim uma marca cultural pois indicam ao leitor, implicitamente, os tipos de relacionamento dos personagens dentro desse mundo ficcional criado na obra. No caso das obras de Antonio Tabucchi encontram correspondência no mundo real visto que a intriga se enquadra dentro da cultura portuguesa. Tal como se pode perceber através dos exemplos apresentados, Antonio Tabucchi marca claramente para os seus leitores italianos, no que diz respeito às formas de tratamento, que não existem diferenças na

medida em que utiliza as convenções válidas na cultura e sociedade italiana. Quando os tradutores para espanhol seguem o modelo de Tabucchi o resultado é similar: os leitores espanhóis perspectivarão os personagens portugueses como tendo formas de relacionamento parecidas às suas embora possam considerá-los mais formais na medida em que utilizam muito menos o tratamento por “tu”. Quando os tradutores adoptam uma estratégia mais de “exotizar” a outra cultura (o que entre culturas próximas se revela relativamente fácil), tal como fazem os tradutores espanhóis de *Requiem*, pode acontecer, de acordo com o modo como o fazem, que acabem por distorcer a realidade das formas de relacionamento dos personagens dentro da cultura descrita na obra. Sabemos que as pessoas em geral tendem a interpretar a outra cultura a partir da sua própria experiência cultural, dos seus próprios referentes, o mesmo sucedendo quando se trata das culturas retratadas no âmbito do universo ficcional, sempre que não estejam marcadas como algo fora do corrente, por exemplo, um tique próprio de um personagem. Ora, no caso da tradução espanhola de *Requiem* de acordo com os procedimentos usados pelos tradutores, os leitores espanhóis que, em geral, desconhecem de facto a cultura portuguesa, além de perspectivarem os personagens portugueses como servis (pela utilização repetida do tratamento por “el señor” e “la señora”), poderão achar que a sociedade portuguesa de acordo como é retratada através da obra, está bastante antiquada em relação à espanhola uma vez que os portugueses parecem tratar-se entre si marcando muito as distâncias sociais, as hierarquias profissionais, entre outras. Ou então, poderão considerar que as formas de tratamento em português variam segundo o falante (o chauffer de táxi umas vezes trata o cliente por “senhor” outras por “meu amigo”) e que se aborrecem por motivos esquisitos ou fúteis (por exemplo, o “Cauteleiro Coxo”). Em suma, as formas de tratamento deverão ser consideradas como marca cultural tendo em conta a realidade apresentada ao nível da relação autor-obra-leitor para não distorcer a visão do outro, tal como demonstra o autor-tradutor Antonio Tabucchi quando põe os portugueses a falar em italiano.

3.5.2 Nomes próprios:

Na língua portuguesa uma das formas de tratamento consiste na utilização do nome próprio, como se encontra reflectido nos exemplos dados anteriormente. No entanto esta temática no âmbito das obras literárias pode servir para múltiplos fins e corresponder a referências muito diversificadas, aspectos que no âmbito da tradutologia já foram amplamente tratados. Só nos interessa aqui verificar que tipo de procedimento utilizam os autotradutores e os autores-tradutores tendo em conta a aplicação da nossa definição operacional de marca cultural. Evidentemente que numa obra literária os nomes dos personagens já constituem uma marca cultural uma vez que não seria lógico que estando o universo ficcional enquadrado numa determinada cultura os nomes dos personagens correspondessem aos de outra, tal como bem exemplifica Umberto Eco referindo-se às consequências do que ele chama “domesticação” ao nível da tradução¹⁵⁷:

“Among the more ludicrous cases of exaggerated domestication, let me quote a movie that appeared in the U.S.A. in 1944, *Going My Way*, with Bing Crosby as Father O’Malley, an (obviously) Irish priest in New York. This was one of the first American movies exported to Italy immediately after the war, dubbed in the States by Italian Americans who spoke Italian with a heavy American accent. The producer thought that, in order to be understood by an Italian audience, the names of the characters should become Italian. Thus Father O’Malley became Padre Bonelli and so on. I remember that – as a naïve fourteen-year-old spectator – I wondered why in the States everybody had an Italian name.(...)”

Assim, obviamente nas obras por nós seleccionadas os nomes próprios são todos mantidos como no original, tanto pelos tradutores como pelos autotradutores excepto no seguinte exemplo:

Exemplo 4:

“MALLENCA
¡Martinet!” (pag. 85)

“MALLENCA
¡Antoñito!” (pag. 85)

O autor-tradutor assume inteiramente uma opção de tradutor ao decidir trocar um nome de um personagem na língua terminal, dado que no contexto não possui carga cultural, trata-se apenas de utilizar um diminutivo do nome para dar a entender que Mallenca tinha uma relação bastante próxima, ou íntima, com esse outro personagem (o autor no original

¹⁵⁷ Eco, Umberto. (2001): *Experiences in TRANSLATION*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated. (pag. 23).

podia ter deixado escapar da boca de Mallenca, em vez de Martinet, “Meu querido”). Assim sendo, opta por um nome tão comum em castelhano como em catalão é o de Martinet também pelo facto de se tratar de uma obra de teatro para ser representada. Digamos que se trata de uma decisão lícita e que deve mesmo ser utilizada em determinados casos, como também refere Umberto Eco dando como exemplo algumas traduções realizadas pelos seus próprios tradutores da obra *O Pêndulo de Foucault* na qual faz uma referência ao herói Sandokan, personagem de Emilio Salgari, denominado também “Tigre da Malásia”: “Guardami, dico, anch’io sono una Tiger.” Segundo afirma o autor, todos os tradutores traduziram essa referência (que ele considera como uma “intertextual joke”) para as respectivas línguas por “Tigre”. Dado tratar-se de um “collage” de passagens significativas retiradas de romances famosos do século XIX, Umberto Eco dá como proposta para a sua tradução: “Belbo could have quoted any other famous sentence from any other nineteenth-century popular novel. In French, it could have been (much to my satisfaction): ‘Regarde moi, je suis Edmond Dantès!’.”¹⁵⁸

Um outro aspecto interessante do ponto de vista do tratamento desta temática é o caso de Monteiro Rossi na obra de Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*. Na cultura portuguesa é comum quando nos referimos a uma determinada pessoa identificá-la através do nome e do apelido, no caso dos homens é corrente utilizar apenas um ou os dois apelidos, quando se indica apenas um trata-se do nome de família que corresponde em português ao último, o nome do pai. Este facto está retratado por exemplo quando o director do jornal “Lisboa” apresenta a Pereira a senhora com quem está a jantar:

Exemplo 4-A

“Minha senhora, desculpe, disse o director dirigindo-se à sua acompanhante, apresento-lhe o doutor Pereira, um colaborador meu. E depois acrescentou: a Senhora Dona Maria do Vale Santares.”(pag. 64).

Neste caso os apelidos também servem para indicar a posição social para além de que geralmente são extensos e indicados, numa situação formal, na sua totalidade.

Em relação ao personagem Monteiro Rossi, percebe-se que é tratado ao longo da obra pelos apelidos e um leitor português identifica à partida que este personagem possui um apelido, da parte da família da mãe, português e um italiano, da parte do pai. Ora em Espanha, o primeiro apelido - pelo qual as pessoas são conhecidas - é o do pai e o último da mãe, exactamente ao contrário do que sucede em Portugal, pelo que os leitores espanhóis, ou catalães poderão imaginar que Monteiro Rossi é filho de mãe italiana e pai português. No entanto, este pormenor está solucionado dentro da própria obra, logo no início, dado que Antonio Tabucchi dá essa explicação através de uma conversa que Monteiro Rossi tem com Pereira sobre a morte:

português: “(...) oiça, doutor Pereira, farto de morte estou eu, há dois anos morreu a minha mãe, que era portuguesa e era professora, morreu de um dia para o outro (...), o ano passado morreu o meu pai, que era italiano e trabalhava como engenheiro naval nos estaleiros do porto de Lisboa(...)” (pag. 25).

¹⁵⁸ Op. cit: pp: 24-25.

Noutros casos, como em *Requiem* o personagem “O Cauteleiro Coxo”, há-de ser traduzido como realmente o fazem os tradutores na medida em que, além da associação que qualquer leitor empírico fará a partir do contexto, pois está dada a referência a que se trata de um personagem do *Livro do Desassossego*, trata-se de um nome descritivo como outros que surgem ao longo da obra tais como: o Barman do Museu de Arte Antiga, o Pintor Copiador, a Mulher do Faroleiro, misturados com nomes próprios como Tadeus, Isabel, Fernando Pessoa.

Nestes casos, os tradutores utilizam o procedimento normal, ou seja, mantêm-nos todos como no original (que já se encontram todos em português) se bem que em relação a alguns, apesar da proximidade das línguas, os leitores das restantes línguas e culturas poderão não compreender as conotações que, para nós, têm nomes como, por exemplo, o da cozinheira do hospital da Parede "Maria das Dores" ou o da mulher a dias de Pereira, a "Piedade", ou o da acompanhante do director do jornal "Senhora Dona Maria do Vale Santares" cujo nome como referimos só por si já indica que se trata de uma senhora chique.

3.5.3 Topónimos

De acordo com a nossa definição operacional de “marcas culturais” os topónimos, consoante os contextos e os referentes que o autor partilha com os seus leitores da obra original, umas vezes constituem-se como referente cultural mas outras não. Procuraremos verificar em que medida o tratamento dos topónimos realizado pelos tradutores da obra *Requiem* validam ou não a nossa definição e procuraremos comprovar se o autor-tradutor Antonio Tabucchi na sua obra *Sostiene Pereira* nos permite fazê-lo também.

Escolhemos como primeiro exemplo em relação ao tratamento deste tipo de marcas culturais o seguinte, retirado da obra *Requiem*:

Exemplo 5: (O personagem “Eu” chega ao Largo dos Prazeres)

"... e desembocámos no largo dos Prazeres. Os ciganos estavam mesmo à entrada do cemitério, tinham arranjado um pequeno mercado com bancas de madeira e mantas estendidas no chão. Desci do táxi e disse ao homem para ficar à minha espera. O Largo estava deserto e os ciganos dormiam estendidos no chão." (pag.27)

Neste exemplo e sempre de acordo com a nossa definição operacional de “mc” (porque certamente alguns portugueses também não conhecem o Largo dos Prazeres) o que é partilhado pelo autor com os leitores portugueses é a semântica de “largo”, cujo sinónimo poderá ser uma praça, maior ou mais pequena, porque há largos maiores e mais pequenos. Ora, neste contexto não é o Largo dos Prazeres que conta como topónimo, o que é importante que os leitores da língua terminal percebam é que os ciganos se encontravam numa praça e não a vender roupas no meio de uma rua. Para além disso a palavra “largo” não é transparente para leitores espanhóis nem italianos.

Vejamos como trata Antonio Tabucchi topónimos idênticos na obra *Sostiene Pereira*. Para localizar-nos no contexto da obra, será de recordar que Pereira vive perto do Largo da Sé, na rua da Saudade, em Lisboa, o que ao nível do universo ficcional corresponde exactamente à realidade, pelo que de acordo com as reflexões já citadas de Christiane Nord, no âmbito da tradução “o mundo textual está marcado como pertencente a outra realidade cultural, o leitor compreende que existe uma distância cultural e aceita o que lhe é explicado (se está convenientemente explicado) e, por vezes, relaciona aspectos desse mundo com o que conhece (pode pensar: “isto é parecido a...” ou então “tudo é diferente de...”)”.

Exemplo 5-A

italiano: "Poi scese fino alla piazzetta della cattedrale, aspettò un taxi e si fece portare alla stazione. Nella piazza scese e pensò di prendere qualcosa al British Bar del Cais de Sodré." (*Sostiene Pereira*, Capítulo 14: pag.103)

português: "Depois desceu até ao Largo da Sé, esperou um táxi e mandou seguir para a estação. Desceu na praça e pensou em tomar qualquer coisa no British Bar do Cais do Sodré." (pag.105)

espanhol: "Después bajó hasta la pequeña plaza de la catedral, esperó un taxi e hizo que le llvaran hasta la estación. Descendió en la plaza y pensó en tomar algo en el British Bar del Cais de Sodré." (pp.86-87).

Exemplo 5-B:

italiano: "Quando arrivò in taxi davanti alla cattedrale faceva un caldo spaventoso. (...) Sali faticosamente la rampa si strada che lo conduceva a casa sua (...)" (*Sostiene Pereira*, Capítulo 11: pag. 78)

português: "Quando desceu do táxi em frente à Sé, estava um calor tremendo.(...). Subiu a custo a rampa que levava a sua casa (...)" (pag. 80)

espanhol: "Cuando llegó en taxi delante de la catedral hacía un calor espantoso. (...) Subió fatigosamente la cuesta que conducía a su casa (...)" (pag. 65)

Por estes extractos percebe-se que Antonio Tabucchi não pretende dar ao topónimo Largo da Sé carácter de marca cultural. Por outro lado teve dificuldade em encontrar a representação que havia de dar aos seus leitores italianos de dois tipos diferentes de espaços, largo e praça, que se encontram patentes no primeiro exemplo. Optou, pois, por não marcar o Largo da Sé como topónimo, mas tendo de passar uma imagem coerente visto que catedral implica uma representação de grandeza, está geralmente associada à imagem de praças grandes, viu-se na obrigação de arranjar uma solução diferente, assim decidiu-se por uma explicação do sítio, uma descrição, daí o facto de utilizar letra minúscula para não marcar que se trata de um topónimo.

No entanto há que destacar o aspecto que já referimos, a referência ao Largo da Sé só corresponde a um problema de tradução de acordo com os diferentes contextos em que se encontra. A referência ao "Largo da Sé" surge várias vezes ao longo da obra porque ao nível do universo ficcional trata-se do sítio por onde Pereira passa obrigatoriamente todos

os dias, como já vimos, por morar ali perto. No original italiano, Antonio Tabucchi já teve de realizar ele próprio uma tradução visto que "Largo" na língua italiana, dado que não se trata de uma palavra transparente, pode originar uma associação outra, assim ele próprio já teve de, no original, fazer uma opção de escrita que não é mais do que um processo de tradução. Tentemos colocar-nos no seu lugar e imaginar as suas reflexões: utilizar o empréstimo, ou seja, o topónimo português, projectaria no leitor uma imagem que não seria compatível com a associação à imagem da catedral, geralmente ligada, para os leitores italianos (e europeus) a grandes praças; encontrar uma outra designação seria pouco coerente dado que na obra ele dá todas as indicações precisas, utilizando os topónimos reais dos locais por onde os personagens vão passando e que existem realmente em Lisboa; se o fizesse seria, digamos assim, "enganar" o leitor; a omissão seria impossível dado que o autor quer precisamente que Pereira viva naquela rua e forçosamente tenha de passar ou apear-se naquele largo. Teve, pois, de optar por uma solução coerente.

Assim, no segundo exemplo (como noutros), decidiu passar por cima da designação "Largo da Sé" e indicar que Pereira descera junto da "Catedral" motivo pelo qual utiliza catedral em maiúsculas. Por seu lado, os tradutores para espanhol optam por não indicar o topónimo (em castelhano "largo" trata-se de um falso amigo porque significa comprido) não marcar catedral como tal e utilizam a minúscula para marcar que se trata de uma descrição do sítio e não do topónimo. Ao tradutor português não se coloca o problema visto que utiliza o topónimo da sua própria língua e cultura.

Os tradutores para espanhol seguindo o exemplo do autor-tradutor neutralizam o topónimo, o que é muito mais adequado do que os procedimentos que utilizam na tradução de *Requiem* :

Tradução correspondente ao exemplo 5:

espanhol:"... y desembocamos en el Largo dos Prazeres. Los gitanos estaban justo a la entrada del cementerio, habían montado un pequeño mercado con mesas de madera y mantas extendidas en el suelo. Bajé del taxi y le dije al hombre que me esperara. El Largo estaba desierto y los gitanos dormitaban tumbados en el suelo." (pag. 26)

italiano:"... e sbucammo sul Largo dos Prazeres. Gli zingari stavano propria all'entrata del cimiterio, avevano messo su un piccolo mercato con bancarelle di legno e pezze stese al suolo. Scesi dal tassì e dissi all'uomo di stare lì ad aspettarmi. Il Largo era deserto e gli zingari dormivano per terra." (pp. 27-28).

Partindo da nossa definição operacional de mc, os tradutores neste contexto poderiam ter adoptado o mesmo procedimento que utilizam em contextos similares na obra *Sostiene Pereira* em que seguem as técnicas do autor-tradutor.

Apesar do caso específico da tradução entre duas culturas extremamente próximas como a castelhana e a catalã, como adiante expomos, em certos contextos em que o topónimo não é conhecido (ruas menos conhecidas como a que é referida na obra *La Ciudad de los Prodigios*, em catalão "carrer de la Molsa" também pouco conhecida para os próprios barceloneses), o autor-tradutor Eduardo Mendoza traduz automaticamente, ou seja, utiliza directamente o topónimo em espanhol:

Exemplo 5-C:

“La calle del Musgo era una vía tétrica y solitaria, adosada a la tapia de un cementerio civil destinado a los suicidas.” (*La ciudad de los prodigios*: p.46).

Outros contextos, como o que exemplificaremos seguidamente, demonstram que quando se trata da enumeração de ruas, os topónimos são deixados tal como no original visto que a acção decorre na cidade de Lisboa e as referências só podem ser as originais:

Exemplo 5-D:

português:“... entra no Largo Camões e aí, onde está a joalharia Silva, apanha aquela rua que desce, é a Calçada do Combro, depois apanha a Calçada da Estrela, quando chega ao Largo da Estrela enfia pela Domingos Sequeira até Campo de Ourique, aí tem de procurar à esquerda a Saraiva de Carvalho que nos leva direitinhos ao Largo do Cemitério dos Prazeres.” (*Requiem*, Capítulo 2: pag. 26)

espanhol:“... entra en el Largo Camões y allí, donde está la joyería Silva, coge la calle que desciende, que es la Calçada do Combro, después coge la Calçada da Estrela, y cuando llegue al Largo da Estrela enfila por Domingos Sequeira hasta Campo de Ourique, ahí tiene que tomar a la izquierda por Saraiva de Carvalho, que nos lleva derechos al Largo do Cemitério dos Prazeres.”(pag.24)

italiano:“...entra nel Largo Camões e lì, dove c'è la gioielleria Silva, prende quella strada in discesa, è la Calçada do Combro, poi prende la Calçada da Estrela, quando arriva al Largo da Estrela infila la Domingos Sequeira fino a Campo de Ourique, lì deve cercare sulla sinistra la Saraiva de Carvalho che ci porta dritti dritti al Largo del Cimitero dos Prazeres.” (pag.26)

Como se percebe nesta passagem existe uma enumeração das ruas que o personagem faz ao chauffer de táxi para lhe indicar o percurso que deve tomar (que corresponde à realidade e constitui um recurso por parte do autor para dar veracidade à acção) até chegar ao sítio onde o personagem pretende ir. São topónimos que neste caso não têm carácter de marca cultural excepto o último. No que diz respeito ao Largo do Cemitério dos Prazeres se no exemplo anterior tivesse sido tratado de outra forma já constituiria um procedimento de compensação para os leitores perceberem a noção de Largo.

Também em *Sostiene Pereira* se utilizam topónimos em contextos semelhantes, vejamos como os trata Antonio Tabucchi:

Exemplo 5-E:

italiano: "Riuscì a trascinarsi fino alla più vicina fermata del tram e prese un tram che lo portò fino al Terreiro do Paço. E intanto, dal finestrino, guardava sfilare lentamente la sua Lisbona, guardava l'Avenida da Liberdade, con i suoi bei palazzi, e poi la Praça do Rossio, di stile inglese; e al Terreiro do Paço scese e prese il tram che saliva fino al Castello. Discese all'altezza della Cattedrale, perché lui abitava lì vicino, in Rua da Saudade.” (*Sostiene Pereira*, pag. 15)

Através deste exemplo verificamos que o autor-tradutor não pretende atribuir aos topónimos utilizados carga cultural, trata-se da descrição das partes da cidade de Lisboa que Pereira vai observando dentro do eléctrico. Assim dá a indicação dos topónimos que

referem os sítios por onde vai passando durante o trajecto. Os tradutores também procedem do mesmo modo, se bem que o problema não se coloca para o tradutor português visto que está a tratar topónimos da sua própria língua.

Tradução correspondente ao exemplo 5-E:

português: "Conseguiu arrastar-se até à paragem de eléctrico mais próxima e apanhou um eléctrico que ia até ao Terreiro do Paço. E entretanto, da janela, via desfilar lentamente a sua Lisboa, olhava a Avenida da Liberdade, com os seus belos edifícios, e depois o Rossio, de estilo inglês; e no Terreiro do Paço desceu e apanhou o eléctrico que subia para o Castelo. Desceu junto da Sé, pois morava ali perto, na Rua da Saudade." (pag. 17)

espanhol: "Consiguió arrastrarse hasta la parada más cercana del travía y cogió uno que le llevó hasta Terreiro do Paço. Y mientras tanto, por la ventanilla, veía desfilar lentamente su Lisboa, miraba la Avenida da Liberdade, con sus hermosos edificios, y después la Praça do Rossio, de estilo inglés; y en Terreiro do Paço se bajó y tomó el tranvía que subía hasta el castillo. Bajó a la altura de la catedral, porque él vivía allí cerca, en Rua da Saudade." (pag. 15).

Ainda em relação ao que acabámos de afirmar, há casos em que o tradutor português verificando que no original existe um erro, corrige-o como fazem os tradutores em geral e os próprios autotradutores na sua função de tradutores como anteriormente exemplificamos:

Exemplo 5-F:

italiano: "Prese un taxi fino al Terreiro do Paço e sotto i portici c'erano camionette e agenti con moschetti. Forse avevano paura di manifestazioni o di concentrazioni di piazza, e per questo presidiavano i punti strategici della città. Lui avrebbe voluto proseguire a piedi, perché il cardiologo gli aveva detto che gli ci coleva del moto, ma nom ebbe il coraggio di passare davanti a quei militari sinistri, e così prese il tram che percorreva Rua dos Fanqueiros e che finiva in Praça da Figueira. Qui scese, sostiene, e trovò altra polizia." (*Sostiene Pereira*, Capítulo 3: pag. 19)

português: "Tomou um táxi até ao Terreiro do Paço e debaixo das arcadas viam-se camionetas e guardas com espingardas. Talvez temessem manifestações ou concentrações de rua, e por isso controlavam os pontos estratégicos da cidade. Gostaria de ter continuado a pé, porque o cardiologista lhe tinha dito que precisava de andar, mas não teve coragem de passar diante daqueles militares sinistros, e por isso apanhou o eléctrico que seguia pela Rua da Prata e que parava na Praça da Figueira. Aqui desceu, afirma, e encontrou mais polícia." (pag. 21)

Os tradutores espanhóis não se aperceberam e mantiveram na tradução o erro do original.

espanhol: "Cogió un taxi hasta Terreiro do Paço y bajo los pórticos había camionetas y agentes con mosquetes. Tal vez temieran manifestaciones o concentraciones callejeras, y por eso vigilaban los puntos estratégicos de la ciudad. Hubiera querido continuar a pie, porque el cardiólogo le había dicho que le hacía falta ejercicio, pero no tuvo valor para pasar por delante de aquellos soldados siniestros, de modo que cogió el tranvía que recorría Rua dos Fanqueiros y que terminava en Praça da Figueira. Allí se bajó, sostiene, y se topó con más policías." (pag. 17)

Como se percebe, neste exemplo todos os lugares indicados estão absolutamente explicados. Percebe-se que o Terreiro do Paço e a Praça da Figueira são dois pontos estratégicos da cidade visto que o próprio texto o indica, é onde há polícias, portanto o

tratamento realizado por Antonio Tabucchi é absolutamente adequado pelo facto também da palavra praça ser transparente para os leitores italianos (como para os espanhóis). Só que o tradutor português estando a escrever para leitores portugueses tem forçosamente de corrigir o erro cometido por Antonio Tabucchi no original em relação à Rua dos Fanqueiros porque o eléctrico não pode subir essa rua que é só de um sentido (como todas aquelas da Baixa) e por onde os eléctricos circulam no sentido descendente, em direcção ao rio. Como o personagem sobe do Terreiro do Paço para a Praça da Figueira, portanto no sentido ascendente, só pode ser a Rua da Prata. Como se pode verificar, a correcção vem favorecer a intenção do autor, ou seja, dar a ideia do verdadeiro percurso para conferir maior veracidade à acção. Tabucchi provavelmente engana-se porque afirma que Pereira tinha pensado ir a pé e, se assim fosse, poderia ter subido pela Rua dos Fanqueiros.

Será talvez interessante recordar a este propósito, da tradução dos topónimos, um exemplo que já antes referimos e que se prende com o procedimento que Nabokov utiliza na sua autotradução para russo de uma passagem da sua obra *Conclusive Evidence - Drugúie Beregá*:

Exemplo 5-G:

(Referente ao exemplo 3): Original Inglês:

Indicação da autora: "Omite la mención de topónimos.

Nos dice que "reconstruye el camino como su propia circulación de sangre".

Autotradução para Russo:

Indicação da autora: "Habla sobre el camino desde la casa de campo al pueblo más cercano y menciona los nombres de cada punto en el trayecto, con un evidente deleite en el paladar, como si los fuera nombrando en voz alta." (pag. 22).

Trata-se, a nosso ver, de um procedimento digno de nota na medida em que parece extremamente criativo e pode constituir um bom exemplo para os tradutores em geral no sentido de, de acordo com os contextos e a intenção do autor, não darem tanta importância aos topónimos enquanto unidades de tradução. Embora tratando-se de um caso muito específico uma vez que o autor escreve a obra original em inglês e realiza posteriormente a autotradução para a sua língua materna, o russo, e, por outro lado, por se tratar de duas línguas distantes, é de salientar que é na sua (chamemo-lhe assim) "primeira" língua materna que deixa os topónimos porque a autotradução funciona como o original, é de realçar a opção de não utilizar em inglês a menção aos topónimos e indicar que "reconstrói o caminho como a sua própria circulação de sangue".

Outro exemplo que se pode comparar com o que damos no ponto 3.2.1 sobre o cocktail "Janelas Verdes'Dream" é o da referência que também em *Requiem* se faz ao Chiado aparecendo associado ao café "Brasileira":

Exemplo 5-H: O personagem "Eu" diz ao senhor do táxi:

"...vamos subir a rua do Alecrim, queria passar na Brasileira para comprar uma garrafa." (*Requiem*, Capítulo 2: pag. 25).

E mais adiante:

"Saí do táxi, o Chiado estava deserto, uma mulher vestida de preto com um saquinho de plástico estava sentada por baixo da estátua do António Ribeiro Chiado, entrei na Brasileira e o criado do balcão olhou para mim com ar trocista..." (pag.25)

E depois do diálogo com o empregado:

"O empregado abriu o frigorífico, embrulhou a garrafa e enfiou-a num saquinho de plástico onde estava escrito: "Brasileira do Chiado, o mais antigo café de Lisboa". (pag. 26)

Em relação a esta parte do texto, o topónimo Rua do Alecrim não apresenta problema, a questão prende-se com a referência ao "Chiado" que resolvem bem na medida em que aqui funciona apenas como uma parte muito conhecida de Lisboa onde se encontra localizado o café Brasileira e que os leitores compreenderão pelas indicações dadas no próprio texto pelo autor. Nesta passagem, tal como sucede no exemplo do cocktail, os leitores não necessitam que os tradutores lhes coloquem uma "nota final" para dar as devidas explicações (que o Chiado se chama assim devido ao grande escritor cuja estátua se encontra aí em sua homenagem; que é um local cêntrico de Lisboa onde se encontra localizado o seu café mais antigo) visto que o próprio contexto as dá:

espanhol:"... pero como tendremos que subir por la calle de Alecrim, quisiera pasar por la Brasileira para comprar una botella."(pag. 22)

"Salí del taxi, el Chiado estaba desierto, una mujer vestida de negro con una pequeña bolsa de plástico estaba sentada bajo la estatua de António Ribeiro Chiado; entré en la Brasileira y el camarero me miró con aire socarrón desde detrás del mostrador..." (pag.23)

"El empleado abrió el frigorífico, envolvió la botella y la puso en una bolsa de plástico donde estaba escrito con letras rojas: "Brasileira do Chiado, el café más antiguo de Lisboa". (pag. 24)

O mesmo sucede em passagens da obra *La ciudad de los prodigios*, na qual, como já referimos, o próprio Eduardo Mendoza assume a função de tradutor. Na passagem seguinte, por exemplo, o autor-tradutor não explicita, ao contrário do que sucede noutros contextos, a referência à "Barceloneta" porque duas páginas mais adiante essa omissão está compensada pelas explicações dadas no próprio texto:

Exemplo 5-I:

"Onofre Bouvila siguió caminando; iba bordeando el mar en dirección a la Barceloneta. (*La Ciudad de Los Prodigios*: pag.30).

E mais adiante:

"La Barceloneta era un barrio de pescadores que había surgido durante el siglo XVIII fuera de las murallas de Barcelona. Posteriormente había quedado integrado (...)" (pag.32).

O mesmo sucede com a referência ao Rossio, bastante explicitada ao longo da obra dada a importância que nela tem (tal como sucede na realidade) por ser a praça central de Lisboa,

que, neste caso surge associada ao café e restaurante (que só pode ser o Nicola) que, curiosamente, não é designado certamente de propósito pelo autor-tradutor Antonio Tabucchi uma vez que os leitores italianos dele não possuem qualquer representação mas que, por outro lado, podem perfeitamente associar este tipo de cafés aos da sua cultura pela descrição que dele faz, embora os leitores lisboetas realizem automaticamente associação com o Nicola:

Exemplo 5-J:

italiano: “Eppure Pereira lo invitò a pranzo, sostiene, e scelse un ristorante del Rossio. Gli parve una scelta adatta a loro, perché in fondo erano due intellettuali, e quello era il caffè e il ristorante dei letterati, negli anni venti era stato una gloria, ai suoi tavolini si erano fatte le riviste di avanguardia, insomma, ci andavano tutti, e forse qualcuno ci andava ancora.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 6: pag. 43).

português: “E no entanto Pereira convidou-o para almoçar, afirma, e escolheu um restaurante do Rossio. Parecia-lhe uma escolha adequada para eles, pois no fundo eram ambos intelectuais, e aquele era o café e o restaurante dos escritores, nos anos Vinte tinha sido famoso, às suas mesas tinham-se feito as revistas de vanguarda, enfim, todos eles lá iam, e talvez ainda lá fosse algum.” (pag. 45)

espanhol: “ Y, a pesar de todo, Pereira le invitó a comer, sostiene, y escogió un restaurante del Rossio. Le pareció la elección más adecuada para ellos, porque en el fondo eran dos intelectuales y aquél era el café y el restaurante de los literatos, en los años veinte había sido famoso, en sus mesas habían nacido las revistas de vanguardia, en resumen, que allí iban todos, y quizá alguno siguiera yendo todavía.” (pag. 36).

No que diz respeito ao tradutor português, poderia ter acrescentado o nome do café-restaurante, o que não fez certamente devido à explicação que é dada. Terá pensado com certeza que, através dela, os leitores lisboetas iriam compreender automaticamente que, estando localizado no Rossio, só podia tratar-se do Nicola; os restantes leitores portugueses que não o conhecessem iriam compreender de que tipo de café-restaurante se tratava pela descrição dada pelo próprio autor.

Em *La ciudad de los prodigios*, Eduardo Mendoza utiliza um procedimento comparável: sempre que o significado das denominações não tem interferência com a compreensão do leitor utiliza a denominação só em catalão, por exemplo no caso do “Empori de la Patacada” (que traduzido literalmente corresponderia a “Comércio da Porrada”), um lugar amplamente descrito e múltiplas vezes referido ao longo da acção:

Exemplo 5-K:

“Siempre que podía iba solo o con sus compinches a un local llamado L’Empori de la Patacada. Era un local tronado y apestoso, situado en un semisótano de la calle del Huerto de la Bomba; de día era lóbrego, desangelado y pequeño; sólo a partir de la medianoche una clientela tosca pero abnegada lo hacía revivir...” (*La ciudad de los prodigios*: pag.184);

Nos casos em que não existe a explicação dentro do texto e que no contexto o topónimo não esteja marcado como referente cultural como no exemplo seguinte de *Sostiene Pereira*:

Exemplo 5-L:

italiano: "...Pereira ebbe la precauzione de dirgli che in redazione no, per ora era meglio di no, magari si trovavano fuori, in città, e che era meglio darsi un appuntamento." (*Sostiene Pereira*, Capítulo 1: pag.10).

Mais uma vez verificamos que o autor Antonio Tabucchi já funciona como tradutor para os leitores italiano visto que em vez de utilizar o topónimo em português realiza uma adaptação na medida em que o que ele pretende que os seus leitores percebam é que Pereira quer marcar um encontro que não seja no seu gabinete, por isso marca na Baixa que é o sítio por excelência onde se marcam os encontros em Lisboa.

Os tradutores espanhóis seguindo o texto original, dado que o procedimento já está realizado não se encontram com o problema, só o tradutor para português se vê obrigado a inverter o procedimento do original e utilizar o topónimo "Baixa" na medida em que os seus leitores só assim o entenderão.

português: "...mas Pereira, prudentemente disse-lhe que na redacção não, para já era melhor que não, podiam talvez encontrar-se fora, na Baixa, e que era melhor marcar um encontro." (pág. 12)

espanhol: "... pero Pereira tuvo la precauación de decirle que en la redacción no, que por ahora era mejor que no, que si acaso podían encontrarse fuera, en la ciudad, y que era mejor que fijaran una cita." (pág. 11).

O mesmo procedimento realiza o autotradutor em *Restauración*:

Exemplo 5-M:

"MALLENCA
¡l a mi què se me'n dóna el preu del teu cap!
Jo vull saber què es portarà aquesta temporada,
com vesteixen ara les dones a la ciutat
i si ha canviat la moda d'ençà que ja no hi visc." (*Restauració*: pag. 18)

"MALLENCA
¿Y a mí qué más me da
el precio que hayan puesto a tu cabeza?
Yo quiero saber lo que se llevará esta temporada,
cómo van vestidas las señoras por las Ramblas
y si ha cambiado mucho la moda desde que yo me fui." (*Restauración*: pag. 19)

Ainda em relação à autotradução *Restauración*, há que destacar um aspecto importante, Eduardo Mendoza traduz a maior parte dos topónimos porque muitos têm também designação em castelhano. Trata-se de um caso particular entre línguas próximas pois, devido a razões históricas, grande parte dos topónimos catalães têm uma tradução em espanhol e há até normas definidas para fazê-lo¹⁵⁹, perdendo portanto na maioria dos

¹⁵⁹ No que diz respeito ao tratamento dos topónimos nos textos de uso, por exemplo o "Boletín de los Servicios Lingüísticos, COOB'92, *Glosso-làlia*" (núm. 1-9-1989), especifica: "Topónimos: Los topónimos catalanes se mantendrán en esta lengua, salvo aquellos que tienen una traducción en castellano ya muy arraigada como Gerona o Lérida. "Cataluña" se escribirá siempre en castellano, salvo cuando se hable de

casos o grau de dificuldade que podem adquirir ao nível de outras línguas também próximas. Na outra obra em que nos apoiamos, *La ciudad de los prodigios*, o autor-tradutor utiliza o mesmo tipo de actuação. Em diferentes contextos, tanto num caso como noutro, o autor-tradutor se socorre de procedimentos clássicos de tradução. Vejamos os seguintes exemplos:

Exemplo 6 - (que se refere ao exemplo 6 da respectiva análise da obra):

MALLENCA
¡Ho haguessis dit abans!
I aquesta meravella ¿on era?

RAMON
A la Rambla, al Pla
de la Boqueria.” (*Restauració*: pag. 17)

MALLENCA
¡Haberlo dicho antes!
¿Y dónde estaba este lugar maravilloso?

RAMON
En las Ramblas. En el Llano
de la Boquería.” (*Restauración*: pag. 17)

Exemplo 6-A:

“(…) y el pla de la Boqueria ya no será lo que es: el centro neurálgico de Barcelona.” (*La Ciudad de los Prodigios*: pag. 273);

Nestes exemplos em que nos deparamos com a referência a topónimos de sobra conhecidos de ambas culturas, verificamos que o autor-tradutor não utiliza o mesmo tipo de procedimento num caso e no outro. Pensamos que a explicação reside no facto de na autotradução *Restauración* Eduardo Mendoza estar a traduzir uma obra de teatro e, no sentido de facilitar a identificação imediata do local por parte dos espectadores, utiliza directamente os topónimos em castelhano. Por seu lado, na obra *La ciudad de los prodigios* (que como já referimos pressupõe diferentes tipos de leitores), utiliza os topónimos em catalão sempre que são bastante conhecidos, outras vezes mistura-os, referindo-os em castelhano e em catalão como sucede no exemplo seguinte traduzindo o nome da rua “Carrer Ample” e deixando em catalão o da “Llibreteria”:

Exemplo 6-B:

“Esa misma tarde fue a un sastre de la calle Ancha llamado Tenebrós y se encargó varios trajes; en la camisería Roberto Mas de la calle Llibreteria adquirió varias docenas de camisas (...)” (*La ciudad de los prodigios*: pag. 311).

alguna institución, por ejemplo “la Generalitat de Catalunya”. Todas las calles de la ciudad de Barcelona u otras subsedes se mantendrán en lengua catalana. Con ello se evitarán confusiones a las que podría inducir la utilización de dos términos para un mismo lugar (por ejemplo, “Palau Sant Jordi” y “Palacio San Jorge”). En lo que respecta a ciudades y países, se escribirán en castellano (...)”

Noutros casos, o autor-tradutor utiliza aparentemente os “translation couplets” como certamente faria qualquer tradutor num contexto idêntico:

Exemplo 6-C:

“Esta población se llamaba Bassora y distaba 18 kilómetros de San Clemente o Sant Climent, su parroquia natal” (*La ciudad de los prodigios*: pag.25),¹⁶⁰

para continuar a utilizar, ao longo do texto, a denominação catalã exclusivamente nos contextos em que se refere à povoação:

“El tío Tonet había envejecido (...) pero seguía conduciendo a diario o casi a diario su tartana de Sant Climent a Bassora y de Bassora a Sant Climent.” (*La ciudad de los prodigios*: pag.252);

e a designação em espanhol sempre que se refere à igreja da paróquia:

“Onofre Bouvila recordaba aquel domingo de su niñez en que oyó la lectura de esta encíclica en la parroquia de San Clemente.” (pag.391);¹⁶¹

Na autotradução *Restauración* utiliza os topónimos em catalão só quando são muito conhecidos:

Exemplo 6-D:

“ BERNAT
¡No és el mateix, dona! A Montserrat
hi va qualsevol;” (*Restauració*: pag.46)

“BERNAT
¡Mujer, no es lo mismo! A Montserrat
va cualquiera;” (*Restauración*: pag. 47).

Exemplo 6-E:

“ BERNAT
¿Qui, jo?
No vaig passar de Martorell?” (*Restauració*: pag. 108)

“BERNAT
¿Quién, yo? No pasé de Sabadell.” (*Restauración*: pag. 109)

¹⁶⁰ O tradutor catalão em *La ciutat dels prodigis* neutraliza, obviamente, o procedimento usado no original: “Aquesta població es deia Bassora i era a 18 quilòmetres de Sant Climent (...)”, p.19)

¹⁶¹ É interessante observar que Eduardo Mendoza utiliza sempre as denominações em castelhano quando se refere a assuntos relacionados com a igreja: “(...) cuando salía de oír misa en la iglesia de San Justo y Pastor” (p.318), “Esta archicofradía (...) había sido establecida en Barcelona el año 1547 en la capilla del Santísimo Sacramento, conocida comúnmente por capilla de la Sangre, en la iglesia de Nuestra Señora del Pino” (p.328), seguramente porque naquele tempo na igreja falava-se em latim ou em castelhano, como nos explica o próprio Mendoza na obra na página .391: “el catalán no había sido introducido aún de nuevo en los ritos eclesiásticos; en Cataluña mucha gente creía en consecuencia que el castellano y el latín eran dos formas de la misma lengua, de origen divino.”

Este exemplo reveste-se de grande interesse do ponto de vista tradutológico. Poderíamos explicá-lo aparentemente como uma liberdade de autor. Mas se analisarmos com mais profundidade podemos considerá-lo como uma equivalência dinâmica na medida em que, de acordo com a nossa definição de marca cultural, no contexto não é a carga denotativa do topónimo o que o autor quer marcar, mas sim a conotativa, que o personagem não tinha ido longe de Barcelona, portanto tanto faz indicar Martorell como Sabadell pois até têm uma sonoridade semelhante por se tratar de uma peça de teatro em que a compreensão há-de ser imediata por parte dos espectadores. Mas numa análise mais completa verificamos que se trata certamente de uma adaptação visto que a cidade de Sabadell constitui um referente histórico-cultural porque se trata da cidade industrial espanhola por excelência. Daí certamente a opção tomada pelo autotradutor Eduardo Mendoza.

Noutros casos dá a designação catalã e traduz explicitamente:

Exemplo 6-F:

“Esta pensión, a la que Onofre Bouvila fue a parar apenas llegó a Barcelona, estaba situada en el carreró del Xup. Este carreró, cuyo nombre podría traducirse por ‘callejuela del aljibe’, iniciaba a poco de su arranque (...)” (*La ciudad de los prodigios*: p. 17)¹⁶²;

com a intenção certamente de que os leitores, sabendo o que significa o nome do beco, pudessem seguir mais facilmente a descrição que mais adiante faz do mesmo:

“De este muro manaba constantemente un líquido espeso y negro (...)Luego el reguero discurría cuesta abajo por un surco paralelo al bordillo de la acera (...)”(*La ciudad de los prodigios*: pp.17-18).

Será de realçar que enquanto nos textos técnicos ou de uso os topónimos (e os “realia” em geral) representam uma informação necessária ou importante para os leitores (onde se devem dirigir, poder localizar um topónimo num mapa, uma direcção) pelo que o seu respectivo tratamento nas traduções se pode standartizar partindo das necessidades do leitor da língua final, nos textos literários já exigem um tratamento diferente. Ao nível do mundo ficcional além da função informativa que geralmente têm do ponto de vista situacional no sentido de conferirem veracidade à acção, podem ter associadas referências culturais que o autor partilha com os seus leitores e que só em determinados contextos se revelam como tal. A partir da nossa análise baseada na definição operacional de marca

¹⁶² O tradutor catalão da obra (que de acordo com a nossa análise funcionaria como o original) não se apercebe de que se trata de uma ampliação explicativa e realiza uma tradução literal desta passagem: “Aquesta pensió, a la qual Onofre Bouvila va anar a parar només arribar a Barcelona, estava situada al carreró del Xup. Aquest carreró, amb un nom que es podria traduir com “del safareig”, (as aspas são do próprio tradutor) iniciava, al cap de poc de començar (...)”. (*La ciutat dels prodigis*, pag. 12).

cultural verificamos que os tradutores por nós definidos como privilegiados utilizam pelo contrário, procedimentos bastante flexíveis procurando adequá-los de acordo com o contexto situacional e o uso que lhes dá o autor na sua relação com os leitores da obra original. Tanto os autotradutores como os autores-tradutores usam a denominação original só quando o topónimo não implica uma associação relevante (percurso do táxi ou do eléctrico por Lisboa), ou é sobejamente conhecido dos leitores (Ramblas, Montserrat) ou ainda quando se encontra explicado pelo próprio contexto. Por outro lado, demonstram também que pode ser acompanhado pela sua tradução quando o conteúdo semântico tem implicações a nível da compreensão da realidade do mundo ficcional (“el carreró del Xup”). Vão ao ponto de demonstrar que: é lícito traduzir literalmente ou adaptar o topónimo quando no contexto o conteúdo semântico adquire um papel fundamental (“la piazzetta de la catedrale”, in cittá”, “calle del Musgo”); ou que se pode substituir a denominação original pela explicação da conotação que implica (o café localizado no Rossio); e em circunstancialismos muito específicos, que é possível até mudar o lugar de referência (Sabadell por Martorell). Isto pelo facto de tratar-se de textos literários em que os tradutores hão-de aproximar o mundo ficcional situado num determinado contexto socio-cultural que (apesar de ter correspondência com a realidade) os leitores não conhecem. No caso das traduções dos topónimos pelos tradutores espanhóis e pelo tradutor italiano na obra *Requiem*, tratados de uma forma bastante standartizada a nível da obra na sua globalidade, acabam por dar lugar a uma infra-tradução na medida em que não fornecem todos os dados para os leitores da tradução conseguirem situar-se e recriar o contexto sócio-cultural do mundo ficcional que estão a desvendar.

3.5.4 Referentes Gastronómicos

Trata-se de uma temática presente em muitas obras literárias tanto em romances como em peças de teatro na medida em que sendo inerente à vida, formam parte do quotidiano dos personagens dentro do mundo ficcional. As referências à gastronomia do ponto de vista literário e de acordo com a nossa perspectiva de análise servem, mais do que caracterizar uma cultura, como um recurso utilizado pelos escritores para atingir determinados objectivos referentes ao universo ficcional, nomeadamente:

-corresponder às expectativas dos leitores: se um ou mais personagens se encontram numa situação determinada, por exemplo, num restaurante e aparece um(a) empregado(a) que lhes pergunta o que desejam pedir, é lógico que seja dada uma relação de pratos e bebidas para assegurar a credibilidade da cena;

-caracterizar os personagens: a descrição do que come um personagem serve para caracterizá-lo indirectamente, os leitores recebem informação sobre a personalidade (sibarita, glutão, austero, etc), sobre o estatuto económico, sobre o estado emocional (exuberante, mais sóbrio, deprimido), sobre os seus gostos;

- descrever os ambientes: se os personagens vão comer a um restaurante com “um menu literário” é óbvio que o ambiente será mais selecto e já pressupõe uma determinada clientela, se comem “costellas” ao ar livre trata-se de um ambiente campestre, etc.

Ora, de acordo com os diferentes contextos muitas vezes as designações apenas representam uma “pseudo marca cultural” ou porque não pretendem mais do que indicar o acto quotidiano de comer ou por já se encontrarem explicadas pelo próprio contexto. No caso de se tratar de uma referência importante para ajudar a caracterizar um personagem já pode tornar-se absolutamente necessário que se explique na tradução o que está comendo porque contém informação implícita que tem consequências ao nível da acção e da compreensão global do texto.

Por outro lado podem surgir referências específicas a outras culturas gastronómicas que podem igualmente ser partilhadas por diversos leitores tais como as da cozinha francesa que podem ser compreendidas por todos os leitores da cultura ocidental ou da cozinha mediterrânica partilhadas por uma área linguística e cultural mais alargada. Estas referências não colocam, portanto, grandes problemas de tradução entre línguas muito próximas porque os tradutores possuem denominações nas respectivas línguas, tal como sucede em geral na autotradução de Eduardo Mendoza, *Restauración*, ou como faz o próprio Antonio Tabucchi em *Sostiene Pereira*:

Exemplo 7: Quando Pereira está a comer com o Dr. Cardoso:

italiano: “Perfetto, disse il dottor Cardoso, sogliola alla mugnaia con carote al burro.” (pag. 120)

português: “Ótimo, disse o doutor Cardoso, linguado à moleira com cenouras em manteiga” (pag. 122)

espanhol: “Perfecto, dijo el doctor Cardoso, lenguado “a la molinera” con zanahorias rehogadas en mantequilla. (pag. 101)

Há, no entanto, outras referências que o autor apenas partilha com os seus leitores na língua original, que são as que aqui mais nos interessam. Entre elas encontram-se algumas denominações cujo conteúdo implícito só é conhecido por uma parte dos leitores originais (por exemplo, pratos regionais) que, de acordo com a nossa definição de marca cultural também não representam marcas culturais de facto e cujas conotações não têm de ser repescadas pelo tradutor uma vez que os leitores da tradução estarão nas mesmas condições dos leitores originais. Em geral nestes casos já se encontram explicadas no próprio contexto. Também surgem referências a receitas inventadas, como por exemplo o “Menu Literário” em *Requiem* que também não constituem uma marca cultural, têm sobretudo significado enquanto recurso em termos de criatividade e originalidade literárias (neste caso muitos dos leitores portugueses talvez não conheçam nem as obras nem alguns dos autores).

No entanto, vejamos outros exemplos:

Exemplo 8: Diálogo com o Guarda do Cemitério:

“Feijoada, comentou o Guarda do Cemitério como se não me tivesse ouvido, todos os dias feijoada, a minha mulher só sabe fazer feijoadas. “ (*Requiem*, Capítulo 2: pag. 31)

Com certeza Antonio Tabucchi apenas queria explicar aos leitores portugueses que o “Guarda do Cemitério” comia sempre o mesmo porque era o prato que a mulher sabia fazer e, também certamente porque eram pobres (os leitores portugueses associam a feijoada com uma comida de pessoas pobres) e passando-se a acção em Portugal havia diversas possibilidades entre as quais António Tabucchi optou por esta, também podia ter escolhido dobrada, ou favas, por exemplo. Quer dizer, o mais importante em termos da tradução seria transmitir a conotação que neste caso concreto tem a ‘mc’ feijoada. Num contexto semelhante em *Sostiene Pereira*, Tabucchi adapta a denominação do prato preferido de Pereira, considerando seguramente que a transmissão das conotações era mais importante do que a designação portuguesa:

Exemplo 8-A:

“Pereira ordinò un’omelette alle erbe aromatiche e la mangiò con calma.” (pag. 57)

De acordo com a nossa perspectiva de análise, o que A. Tabucchi partilha implicitamente com os seus leitores italianos é que Pereira tem um tipo de alimentação muito simples, incorrecta porque não é variada e sobretudo à base de ovos. A. Tabucchi optou por pô-lo a comer uma omelete usual na cozinha italiana “omelette alle erbe aromatiche”. Utilizou aquilo que em tradução se chama um procedimento de adaptação, visto que poderá ter pensado, como bom conhecedor da cultura portuguesa, em utilizar a “omelete com salsa”, mas certamente concluiu que utilizar “erbe aromatiche” era a maneira

más fácil de transmitir aos seus leitores italianos que Pereira comia uma omelete tal como a fazemos quotidianamente, sem estar a querer marcá-la como tipicamente portuguesa.

Na sua autotradução *Restauración*, Eduardo Mendoza opta pelo mesmo procedimento:

Exemplo 8-B:

“ BERNAT
¡No és el mateix, dona! A Montserrat
hi va qualsevol; a fer un arròs o unes costelles. (pag.46)

“BERNAT
¡Mujer, no es lo mismo! A Montserrat
va cualquiera; a hacer una paella o asar unas sardinas. (pag. 47)

O autotradutor demonstra neste exemplo não ter como objectivo explicar aos seus receptores castelhanos que, para fazer um piquenique ao domingo, os catalães costumam comer arroz e entrecosto. Decide transmitir só a conotação adaptando-a aos costumes espanhóis, especialmente porque, tratando-se de uma obra de teatro, pretende assegurar a compreensão imediata por parte dos espectadores.

Os tradutores de *Requiem* para espanhol e para italiano optam por utilizar um “empréstimo” da suposta ‘mc’:

Tradução correspondente ao exemplo 8:

espanhol: “*Feijoada*, comentó el Guarda del Cementerio como si no me hubiera oído, todos los días *feijoada*, mi mujer sólo sabe hacer *fejoadas*.” (pag. 31)

italiano: “*Feijoada*, commentò il Guardiano del Cimitero come se non mi avesse sentito, *feijoada* tutti i giorni, mia moglie sa fare solo *fejoada*.” (pag. 31)

Em relação a esta referência tanto o tradutor italiano como os tradutores espanhóis dão uma explicação muito semelhante na “Nota final”:

espanhol: “La *feijoada* es una especie de fabada, cuyos ingredientes varían según la región portuguesa de la que se trate; en líneas generales, contiene, además de las alubias, diversos tipos de carne (aunque la de cerdo es la más frecuente), salchichas y verdura.”(pag. 131)

italiano: “la *feijoada* è una minestra di fagioli, della quale ogni regione de Portogallo presenta una variante originale, ricca di carni diverse (d’obbligo quella di maiale), salsicce, verdure.” (pag 137)

Incluem a feijoada no glossário da nota final de tradução por considerarem que se trata de uma marca cultural importante. A nosso ver, fazem-no por se tratar de um prato típico português sem considerar a situação nem a relação autor-leitor que propomos. Ora, a explicação dos tradutores, tal como é dada, pode levar os leitores espanhóis e italianos a pensarem que se trata de um prato que, embora com a mesma base, os feijões, permite bastante variedade de carnes o que contradiz a própria situação (o Guarda queixa-se de comer sempre o mesmo). Trata-se, pois, de uma típica “sobretradução”.

Seguindo a perspectiva de Tabucchi em *Sostiene Pereira*, os tradutores espanhóis poderiam ter substituído directamente a feijoada por outro prato que os levasse a fazer as mesmas associações que em português, em espanhol poderia ser, p.e. favas ou deixar a designação em português na 1ª vez em que aparece e depois concretizar com um elemento básico equivalente aos feijões na respectiva cultura (por exemplo, “habas” da cozinha espanhola) que fossem indicadores nas respectivas culturas de uma comida generalizada e de pessoas pobres.

Quando se baseiam nas propostas do autor-tradutor Antonio Tabucchi, os tradutores espanhóis conferem ao seu texto uma grande fluidez e transmitem claramente os hábitos do personagem Pereira:

Tradução correspondente ao exemplo 8-A:

“Pereira pidió una omelette a las finas hierbas y se la comió con calma.” (pag. 49)

Ora o tradutor português coerente com a sua correcta interpretação atribui a Pereira esse hábito tão português de comer “omelete com salsa”:

“Pereira mandou vir uma omelete com salsa e comeu-a vagarosamente. (...)” (pag. 59).

Ou seja, percebendo que o autor utilizando “finas ervas” não pretendia tipificar como portuguesa a comida de Pereira, que era uma forma de marcar que o personagem tinha uma alimentação fugal e pouco saudável, prescindiu de fazer uma tradução directa (senão Pereira poderia parecer afrancesado), descodificou a adaptação utilizada por Antonio Tabucchi e substituiu-a pela designação que este seguramente teria utilizado se tivesse escrito *Sostiene Pereira* em português.

Exemplo 9: Explicações de Viriata, a criada alentejana da pensão:

português: “... para perceber o Alentejo é preciso ver Beja e Serpa, eu sou de Serpa, quando era miúda andava a guardar ovelhas à volta das muralhas de Serpa na noite de Natal os pastores reuniam-se nas casas a cantar os cantares tradicionais, era tão bonito, só cantavam os homens, as mulheres ficavam a ouvir e a cozinhar, comia-se migas, açorda e sargalheta, são coisas que já não se encontram aqui em Lisboa, agora Lisboa tornou-se uma cidade fina ...” (*Requiem*, Capítulo 4: pag. 57)

Nesta passagem encontramos pratos tradicionais portugueses e subentende-se, pelo contexto, que são pratos relativamente simples, típicos dos camponeses e pastores da região do Alentejo de onde procede a criada da pensão. A compreensão dos leitores da tradução está assegurada apesar de não conhecerem estas comidas. Eduardo Mendoza prescinde na sua obra *La ciudad de los prodigios* de qualquer explicação quando utiliza referentes típicos da cozinha catalã:

Exemplo 9-A:

“Ahora ella ayudaba a la mediana en la cocción de panellets, de los que el gigante había consumido ya catorce kilogramos a pesar de que los piñones le producían, según dijo, ataques agudos de priapismo.” (pag. 394)

Mesmo que alguns leitores espanhóis não saibam o que são “panellets” poderão depreender pelo contexto que se trata de algo para comer e que é característico da Catalunha porque está marcado em catalão, mas Eduardo Mendoza não parece importar-se com o facto de alguns dos seus leitores não saberem que se trata de uns bolinhos típicos que contêm pinhões, o que é fundamental que percebam é que o personagem Efrén Castells era um glutão e, talvez por ser um homem muito alto, comia de modo exagerado. Eduardo Mendoza demonstra que o que ele quer transmitir aos seus leitores é a caracterização do personagem apoiando-se na quantidade do que come e na maneira como come. O facto de usar uma referência à cozinha catalã é porque a acção se localiza na Catalunha. Será também interessante salientar que as denominações apesar de serem tomadas também da outra língua, não estão assinaladas tipograficamente, por exemplo, entre aspas ou em itálico. Certamente o escritor quer demonstrar que entre línguas próximas os leitores podem aceitar como normal que alguém na Catalunha coma coisas com designações catalãs.

Os tradutores para espanhol e italiano tratam a referência por nós anteriormente referida sobre o que comiam os pastores alentejanos como uma “marca cultural” tomada como para especificar um aspecto tipicamente alentejano cujo conhecimento por parte dos leitores consideram imprescindível: por um lado, colocam-nas em itálico porque se trata de designações portuguesas, apesar de ser evidente para os leitores que os pastores alentejanos comam comidas com designações portuguesas; por outro lado, incluem uma nota no final do texto com grandes explicações, como que dando as receitas o que constituiu a nosso entender um caso evidente de “sobretradução”.

Tradução correspondente ao exemplo 9:

espanhol: “...para entender el Alentejo es necesario ver Beja y Serpa, yo soy de Serpa, cuando era pequeña iba a vigilar las ovejas en el cerco de las murallas de Serpa, y en Nochebuena los pastores se reunían en sus casas para cantar las canciones tradicionales, era tan bonito, sólo cantaban los hombres, las mujeres se quedaban escuchando y cocinando, se comían migas, açorda y sargalheta, son cosas que ya no se encuentran aquí en Lisboa, ahora Lisboa se ha vuelto una ciudad fina, ...” (pp. 56-57)

* Nota: “Tanto las *migas* como la *açorda* y la *sargalheta* son especialidades típicas del Alentejo. Las migas, de las que existen muchas variedades, son un plato sobradamente conocido por el lector español, puesto que no sólo son frecuentes en la vecina Extremadura, sino también en otras regiones de nuestro país. En su origen era una forma de aprovechar el pan casero que se iba endureciendo, desmenuzándolo y friéndolo con muy poco aceite; esta base posee una amplia gama de combinaciones, para elaborar platos tanto dulces como salados. La *açorda*, de origen semejante, consiste en unas gachas de pan duro casero, generalmente condimentada con ajo y coentros (hojas de cilantro fresco). Se acompaña de carne o pescado ...”.

italiano: “... per capire l’Alentejo bisogna vedere Beja e Serpa, io sono di Serpa, da bambina andavo a fare la guardia alle pecore attorno alle mura di Serpa, e la notte di Natale i pastori si riunivano nelle case a cantare i canti tradizionali, com’era bello, solo gli uomini cantavano, le donne no, se ne stavano ad ascoltare e cucinavano, si mangiavano migas, açorda e sargalheta, tutte cose che a Lisbona non si trovano più, ormai Lisbona è diventata una città raffinata, ...” (pp. 57-58)

* Nota: “*migas*, *açorda* e *sargalheta* sono specialità della regione dell’Alentejo. Delle *migas*, come il plurale sta a significare, esistono molte varianti: la base è sempre costituita da pane casereccio raffermo, lavorato sul fuoco con poco grasso finché si riduce in una specie di

farinata frita ed asciutta, che può servire di accompagnamento a carne o pesce. L'*açorda* è un pancotto di pane casereccio rafferma ...”.

Gostaríamos de destacar um aspecto menos afortunado da tradução para espanhol: no texto os tradutores marcam em itálico as comidas com nome “típicamente” português mas, pela proximidade das línguas “as migas” escrevem-se da mesma maneira em espanhol e portanto decidem não a marcar como uma comida portuguesa (o que certamente gerará confusão na medida em que poderão pensar como é que de repente comem comida espanhola). No entanto, ao ler a nota os leitores verificarão que há uma explicação em que se diz que é “un plato sobradamente conocido por el lector español” e acrescentam à mesma a respectiva receita. Ao longo de toda a tradução procuram ampliar os conhecimentos culinários dos leitores informando-os por exemplo de que os coentros são “hojas de cilantro fresco” e marcando em itálico no texto as designações portuguesas para depois explicar numa nota a receita, embora o contexto permita ao leitor deduzir o que lhe interessa para poder acompanhar a trama, por exemplo, que se trata de um prato típico muito bom (prescindimos de transcrever mais uma vez as notas dos tradutores):

Exemplo 9-B:

português: “... o cozinheiro hoje fez só um prato, de qualquer modo é um prato excelente, é um ensopado de borreguinho à moda de Borba.” (*Requiem*, Capítulo 7: pag. 99)

espanhol: “... el cocinero hoy ha preparado solamente un plato, pero en cualquier caso es un plato excelente, es un ensopado de borreguinho à moda de Borba.” (pp. 102-103)

italiano: “... il cuoco oggi ha fatto solo un piatto, ma comunque è un piatto eccellente, un ensopado de borreguinho à moda de Borba.” (pag. 99).

No nosso entender, se os tradutores tivessem utilizado as mesmas técnicas que o autotradutor Eduardo Mendoza, talvez tivessem encontrado uma maior correspondência com o que pretendia Antonio Tabucchi ao nível da relação autor-leitor em *Requiem*. Outra possibilidade seria, de acordo com os contextos, ou seja, sempre que possível, traduzir ou adaptar as denominações das comidas para as respectivas línguas, espanhol e italiano, de acordo com o modelo proposto no exemplo que se segue:

Exemplo 9-C: Pereira convida Monteiro Rossi para almoçar:

“Pereira ordinò un'orata ai ferri, sostiene, e Monteiro Rossi un gaspacho e poi riso ai frutti di mare.” (*Sostiene Pereira*, pag. 44)

“Comprò quattro scatole di sardine, una dozzina di uova, dei pomodori, un melone, il pane, otto polpette di baccalà ...” (*Sostiene Pereira*, pag. 183).

Ao longo da obra *Sostiene Pereira*, Antonio Tabucchi apresenta-nos situações em que Pereira está a comer com diferentes personagens, além de Monteiro Rossi, com o Dr. Cardoso, com o seu amigo Silva, entre outros mas é interessante verificar que as comidas não são quase nunca tipicamente portuguesas ao contrário do que sucede em *Requiem* quando está a partilhar a cultura portuguesa com os leitores portugueses e onde todos comem pratos regionais, típicos da cozinha portuguesa. Além da utilização de pratos da

cozinha internacional, como o linguado à moleira, a dourada no forno, etc, Antonio Tabucchi adapta ou traduz para italiano os pratos que se poderiam considerar “típicos de Portugal” sem os marcar nem tipografica nem linguisticamente. Assim, os personagens não comem “*omelete com salsa*”, “*arroz de marisco*” nem “*pastéis de bacalhau*”, mas “*omelette alle erbe aromatiche*”, “*riso ai frutti di mare*” ou “*polpette di baccalà*”, procedimentos que seguem os tradutores para espanhol opostos aos que, como já vimos, utilizam na tradução de *Requiem*:

Tradução correspondente ao exemplo 9-C:

português: “Pereira encomendou uma dourada grelhada, afirma, e Monteiro Rossi um gaspacho e a seguir arroz de marisco.” (pag. 46)
espanhol: “Pereira pidió una dorada a la plancha, sostiene, y Monteiro Rossi un gazpacho y después arroz a la marinera” (pag. 37)

português: “Comrou quatro latas de sardinhas, um dúzia de ovos, tomates, um melão, pão, oito pastéis de bacalhau ...” (pag. 185)
espanhol: “Compró cuatro latas de sardinas, una docena de huevos, tomates, un melón, pan y ocho croquetas de bacalao ...” (pag. 155).

Se nos reportamos à nossa definição operacional de marca cultural parece que Antonio Tabucchi não considera estes pratos no contexto diegético da obra *Sostiene Pereira* como uma marca definidora da cultura portuguesa, parece não querer assinalar as diferenças culturais através da gastronomia.

Exemplo 10: Quando Tadeus convida o personagem “Eu” para almoçar:

“Então vamos comer, disse o Tadeus, vamos comer aqui em baixo no Casimiro, olha, não podes imaginar o que te espera, ontem encomendei para mim um sarrabulho à moda do Douro, é o fim do mundo, a mulher do Casimiro é do Douro, faz o sarrabulho numa maneira divina, uma coisa de morrer logo, não sei se me faço entender. Não sei o que é o sarrabulho, disse eu, deve ser um prato venéfico (...)” (*Requiem*, Capítulo 3: pag. 38)

Como o personagem “Eu” é italiano, embora demonstre um grande conhecimento da cultura portuguesa, não conhecia o prato que lhe propõe Tadeus, que à partida lhe parece pouco apetitoso, Tabucchi ao nível da acção diegética utiliza diversos recursos para o predispor para comê-lo, ao ponto de a pôr a cozinheira a explicar-lhe a receita. Assim, em termos da tradução, o leitor, pelo próprio contexto, vai tendo elementos para perceber que se costuma acompanhar com vinho tinto (“Com o sarrabulho o tinto seria de rigor, disse ele ...”, pag 41), que aspecto tem o prato (“À primeira vista tinha um aspecto repelente. No meio da travessa estavam as batatas, alouradas na gordura, e em redor os rojões e as tripas. O conjunto estava empapado num molho castanho ...”, pag 42), e até como é cozinhado (“e agora explique a este rapaz como é que se prepara um sarrabulho à moda do Douro ...”, pag. 43), a Casimira explica detalhadamente a receita (pp. 43-44). Apesar disso, os tradutores voltam a utilizar o procedimento de marcar a designação do prato em itálico com a respectiva nota explicativa. Apesar do contexto dar todas as explicações necessárias, há uma informação que o autor partilha com os leitores portugueses no original mas que os leitores espanhóis e italianos podem desconhecer:

espanhol: “Entonces vámonos a comer, dijo Tadeus, vamos a comer aquí abajo, en el Casimiro, oye, no puedes imaginar lo que te espera, ayer encargué para mí un sarrabulho al modo de

Douro, es el no va más, la mujer de Casimiro es de Douro, hace el sarrabulho de una forma divina, es para morirse, no sé si me explico. No sé lo que es el sarrabulho, dije, pero debe ser un plato mortífero (...) (pag. 36).

italiano: “ Allora andiamo a mangiare, disse Tadeus, andiamo a mangiare qui sotto dal Casimiro, guarda, non puoi immaginare cosa ti aspetta, ieri ho ordinato per me un sarrabulho à moda do Douro, è la fine del mondo, la moglie del Casimiro è del Douro, fa un sarrabulho assolutamente divino, roba da restarci secchi, non so se mi capisci. No so neanche che cos'è il sarrabulho, dissi, sarà un piatto velenoso (...)” (pag. 38).

Através deste exemplo percebe-se que, os leitores tanto espanhóis como italianos, compreendem à partida que se trata de uma comida boa mas talvez não percebam se é feita à moda de um sítio ou à moda de uma pessoa que é de um determinado sítio porque trata-se de uma comida que nem o personagem “Eu” conhece. Ora neste caso para entender o conceito cultural, o leitor necessita de saber descodificar a palavra Douro. Nas duas traduções os tradutores optam por fazê-lo através da nota final onde explicam que se trata de uma região do Norte de Portugal, o que se podia perfeitamente conseguir dentro do próprio texto. No momento em que se explica que a mulher do Casimiro é do Douro, podia-se substituir por “a mulher do Casimiro é do Norte” e já se perceberia que se trata de uma receita que ela faz à moda daquela região. Além disso, os tradutores espanhóis realizam (ao contrário do que fazem no exemplo 2) uma mistura entre a língua portuguesa e espanhola “al modo de Douro” cujo sentido é estranho para os leitores, impedindo a compreensão “espontânea”: se decidem “ajudar” os leitores a compreender a referência “à moda do” não se entende por que motivo não lhes indicam que se trata do “Douro”, rio que os espanhóis podem localizar perfeitamente.

O uso da nota explicativa converte-se aqui ainda mais num procedimento sem sentido: informa os leitores do que já leram.

espanhol: “La receta del sarrabulho à moda do Douro, una sabrosa especialidad del norte, nos la proporciona en el mismo texto la mujer del señor Casimiro.”(pag. 138).

italiano: “Il sarrabulho à moda do Douro: inutile descrivere questa ricca pietanza della regione del Nord, poiché la Moglie del Signor Casimiro ne dà la ricetta.”(pag.131).

Um outro exemplo interessante é o que se utiliza em *Requiem* sobre uma das nossas bebidas típicas, a ginjinha:

Exemplo 11:

“Então muito obrigado, disse eu, bem haja, cumprimentos ao seu marido. O senhor não quer tomar nada na minha casa?, disse ela, tenho uma ginjinha feita por mim. Está bem, aceitei, vai uma ginjinha, mas tem de ser a correr (...)” (pag. 94).

Os tradutores tanto para espanhol como para italiano neste caso utilizam um procedimento adequado, um equivalente descritivo na língua de chegada, embora demonstrativo de que não existe uma estratégia coerente de actuação no que diz respeito ao tratamento das marcas culturais ao longo de todo o texto:

espanhol: “De nuevo muchísimas gracias, dije, que siga usted bien y salude de mi parte a su marido. ¿El señor no quiere tomar nada en mi casa?, dijo, tengo un licor de guindas hecho por mí. Está bien, acepté, venga ese licor, pero tendrá que ser deprisa y corriendo (...)” (pp. 98-99)

italiano: “Ancora tante grazie, dissi, mi stia bene, mi saluti suo marito. Posso offrirle qualcosa, signore, a casa mia?, disse lei, ho delle ciliegie sotto spirito che ho fatto con le mie mani. Grazie, accettai, guisto una, ma devo fare in fretta (...)” (pag. 94)

O mesmo procedimento utiliza o autor-tradutor na obra *Sostiene Pereira* em relação à referência à mesma bebida:

Exemplo 11-A:

italiano: “Portò in tavola le ciliegie sotto spirito e Monteiro Rossi se ne fece un bicchiere pieno. Pereira prese solo una ciliegia con un po’ di sugo, perché temeva di rovinare la sua dieta.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 22: pag. 177)

português: “ Foi buscar a ginjinha e Monteiro Rossi encheu o cálice dele. Pereira serviu-se apenas de uma cereja com um pouco de licor, porque temia quebrar a dieta.” (pag. 179)

espanhol: “Llevó a la mesa un frasco de cerezas conservadas en licor y Monteiro Rossi se sirvió un vaso lleno. Pereira sólo tomó una cereza con un poco de jarabe, porque temía estropear su dieta.” (pag. 152).

Gostaríamos de realçar que neste contexto Antonio Tabucchi estaria certamente a pensar numa ginjinha mas se tivesse utilizado a designação portuguesa os seus leitores italianos não a iriam entender, pelo que realizou directamente a tradução utilizando um equivalente. O tradutor português utilizou obviamente a ginjinha como teria feito Antonio Tabucchi se estivesse a escrever em português.

No que diz respeito às traduções espanholas, tendo sido ambas realizadas pelos mesmos tradutores, é de estranhar que tenham utilizado uma descrição num contexto e outra noutro, tratando-se de situações absolutamente idênticas.

Em suma, a partir da nossa análise verifica-se que a obra *Requiem* está, como é de esperar, repleta de referências a pratos típicos portugueses que nas traduções aparecem na designação original, em itálico e com notas explicativas, procedimentos muito do apreço dos tradutores em geral e utilizados para solucionar os problemas derivados da grande variedade culinária. No que diz respeito a *Sostiene Pereira*, a *La ciudad de los prodigios* ou à autotradução de Eduardo Mendoza da sua obra *Restauració* (cujos autores como referimos se constituem como “tradutores privilegiados” no que diz respeito ao tratamento das marcas culturais), não encontramos referência alguma à gastronomia da cultura em que se desenrola a acção, ou seja, não se encontra nenhuma indicação expressa de marcar a gastronomia como pertencente a outra cultura. Encontramos, além de diversos pratos pertencentes a uma determinada área geográfica comum (como a gastronomia mediterrânea), por exemplo, gaspacho, adaptações (omelette alle erbe aromatiche, polpette di baccalà), equivalências dinâmicas ou funcionais (fazer uma “paella” ou “asar unas sardinas”), em certos casos a denominação original sem estar expressamente

marcada (panellets), traduções literais (riso ai frutti di mare) ou equivalentes descritivos (ciliege sotto spirito).

Gostaríamos de aventurar uma explicação que se nos afigura importante em termos da teoria da tradução literária: é como se os autores quando estão a transmitir a outra cultura para os seus leitores não pretendam dar dela uma perspectiva “exótica”, que pelo contrário, desejem realçar a proximidade das culturas na medida em que os autores com os seus romances não terão certamente como intenção instruir os respectivos leitores sobre os costumes culinários, no caso vertente, dos portugueses ou dos catalães. A nosso ver esse propósito estará mais patente na literatura de viagens ou noutra tipo de textos, nomeadamente nos guias turísticos.

3.5.5 Referências Culturais Diversas

Na obra *Requiem* há uma passagem em que o personagem “Eu” tem um encontro com o seu amigo Tadeus (já morto) na casa dele:

Exemplo 12:

"O corredor estava às escuras e eu tropecei num monte de coisas que caíram. Demorei-me a apanhar as coisas em que tinha tropeçado: livros, um brinquedo de madeira daqueles que se compram nas feiras, um galo de Barcelos, uma pequena estátua de um santo, um frade das Caldas com um sexo enorme fora da batina." (*Requiem*, Capítulo 3: pag. 37)

Segundo a nossa definição operacional de “mc”, neste contexto os leitores percebem que a casa de Tadeus se encontrava cheia de bujigangas, entre elas um galo de Barcelos, figura típica que é conhecida a nível internacional, e um frade das Caldas cuja originalidade está explicada no texto. Assim, os leitores tanto espanhóis como italianos perceberiam que se trata de duas referências específicas a objectos da cultura portuguesa relativas a duas cidades já assinaladas em maiúsculas como tal. Os tradutores espanhóis e o italiano considerando que os respectivos leitores necessitam de mais informação procedem do seguinte modo:

espanhol: "El pasillo estaba a oscuras y tropecé con un montón de cosas que se cayeron. Me detuve a recoger las cosas con las que había tropezado: libros, un juguete de madera de esos que se compran en los mercadillos, un gallo de Barcelos, una pequeña estatua de un santo, un fraile de Caldas con un sexo enorme fuera de la sotana." (pag. 35)

italiano: "Il corridoio era al buio, e inciampai in un mucchio di cose che caddero per terra. Mi fermai a raccogliere quel che avevo sparso sul pavimento: libri, un giacattolo di legno di quelli che si comprano nelle fiere, un gallo di Barcelos, la statuetta di un santo, un frate delle Caldas* con un sesso enorme che faceva capolino fuori dalla tonaca." (pag. 37)

* Nota de rodapé: "Barcelos e Caldas da Rainha sono due cittadine del Nord e del Centro del Portogallo, famose per la loro produzione di ceramiche. (N.d.T)

Os tradutores espanhóis em vez de uma nota de rodapé, decidem dar as explicações na "Nota" final, ou seja, explicam todos os aspectos que acham que os leitores podem desconhecer por capítulos e no que concerne ao capítulo 3, depois do sarrabulho, dos papos de anjo, da indicação sobre Reguengos de Monsaraz acrescentam: "mientras que Barcelos y Caldas da Rainha son dos pequenas poblaciones famosas por la fabricación de cerámica."(pag. 138) De salientar que a adjectivação utilizada para definir as duas cidades não dá conta da importância de cada uma delas em relação às respectivas regiões, sobretudo Caldas da Rainha. No entanto, aqui o problema que se coloca não é que Caldas e Barcelos sejam cidades onde se produz este tipo de louça, porque isso já está marcado no texto através da utilização das maiúsculas, indicadoras de que se trata de cidades, a dificuldade reside em que o leitor final perceba que se trata de figurinhas de louça. Assim, os tradutores teriam duas possibilidades de resolver a questão: ou mudar a ordem da enumeração, depois dos livros e do brinquedo de madeira pôr a pequena estátua de um santo e no final o galo de Barcelos, pois assim os leitores já perceberiam que se trata de um galo de louça; ou então, utilizar uma forma de compensação dentro do texto, por exemplo, umas linhas mais abaixo quando o "Eu" diz "estás sem dinheiro e compras frades com o caralho de fora", substituir a palavra "frades" por "figuras" que já é um indicador de que se trata de bonecos de louça. Através destes procedimentos realizados dentro do texto, os leitores que eventualmente não conhecessem o galo de Barcelos associariam Barcelos e Caldas à produção de bonecos ou figurinhas de louça.

Em *Sostiene Pereira* há, por exemplo, uma passagem em que se faz uma referência a um outro aspecto da cultura portuguesa, também muito típico, os fados de Coimbra mas que o autor já no original demonstra não querer marcar com a carga cultural que tem visto que não utiliza a palavra "fados" (em português geralmente associamos as duas noções, "fados e guitarradas"), tal como faz noutros contextos (no exemplo relativo à Mocidade Portuguesa que já anteriormente referimos), que certamente os seus leitores italianos reconheceriam e identificariam como uma música da cultura portuguesa. Como se percebe Antonio Tabucchi utiliza, com certeza deliberadamente, só a referência às "canções" o que pode ser entendido por leitores de qualquer cultura:

Exemplo 13:

"Monteiro Rossi, gli disse: satasera, in Praça da Alegria, c'è un ballo popolare con canzoni e schitarrate,(...)" (*Sostiene Pereira*, Capítulo 1: pag.10)

português: "Monteiro Rossi disse-lhe: esta noite, na Praça da Alegria, há uma festa popular com canções e guitarradas, (...)" (pag.12)

espanhol: "Monteiro Rossi, le dijo: Esta noche, en Praça da Alegria, hay un baile popular con canciones y guitarras, (...)" (pag.11)

Neste caso os tradutores não têm mais do que seguir o original, só o tradutor português se terá questionado seguramente sobre o procedimento a seguir. Decidiu manter a sua tradução tal como no original talvez porque os leitores portugueses ao lerem guitarradas fariam certamente a associação com os fados de Coimbra (fados e guitarradas quando são cantados e guitarradas quando são só tocados). No entanto, é interessante salientar que se percebe perfeitamente que Antonio Tabucchi está a traduzir para os seus leitores italianos porque quando Pereira está a chegar ao local de encontro, na Praça da Alegria,

começa a ouvir uma música que são fados de Coimbra, só que não os nomeia, apenas os explica:

“Lui si mise a passeggiare tranquilamente sul marciapiede centrale e a quel punto, sostiene, cominciò a sentire la musica. Era una musica dolce e malinconica, di chitarre di Coimbra (...). C'erano due vecchietti che suonavano, uno la viola e l'altro la chitarra, e suonavano struggenti musiche di Coimbra della sua gioventù, di quando lui era studente universitario e pensava alla vita come un avvenire radioso.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 3: pp. 19-20)

português: “Seguiu num passo tranquilo pelo passeio do meio e nessa altura, afirma, começou a ouvir a música. Era uma música suave e melancólica, de guitarras de Coimbra (...). Estavam dois velhotes a tocar, um viola e outro guitarra, e tocavam músicas sentidas da Coimbra da sua juventude, de quando era estudante universitário e imaginava a vida como um futuro radioso.” (pp 21-22)

espanhol: “Él se puso a pasear tranquilamente por la acera central y en ese momento, sostiene, comenzó a oír la música. Era una música dulce y melancólica, de guitarras de Coimbra (...). Había dos viejecitos tocando, uno la viola y el otro la guitarra, y tocaban conmovedoras melodías de la Coimbra de su juventud, de cuando él era un estudiante universitario y pensaba en la vida como en un porvenir radiante.” (pp. 18-19)

É interessante verificar que, neste exemplo, o tradutor português não realiza a redução, embora o faça múltiplas vezes noutros momentos; poderia ter substituído pelo menos a frase “Era uma música suave e melancólica, de guitarras de Coimbra” por “Eram fados de Coimbra”. Os restantes tradutores, seguindo a actuação do autor-tradutor, estão directamente a utilizar uma ampliação talvez sem se aperceberem.

Por seu lado Eduardo Mendoza que na sua obra *La ciutat de los prodigios* recorre em múltiplas situações ao mesmo procedimento (como já exemplificámos antes no respeitante aos topónimos), noutros contextos utiliza as respectivas denominações certamente para marcar que precisamente nesse determinado contexto não é determinante que os seus hipotéticos leitores entendam toda a carga cultural implícita; está a demarcar que se trata de uma “piscadela de olho” dirigida só a alguns, conhecedores da cultura catalã:

Exemplo 13-A:

“Ante el telón corrido estaba Erfén Castells: en ese lugar preeminente y vestido de chaqué parecía más grande aún de lo que era. Un gracioso empezó a cantar el gegant del Pi ara balla, ara balla; fue coreado por toda la concurrencia con grandes risas.” (*La Ciutat de los Prodigios*: p. 397).

Ora, um leitor espanhol que desconheça o arreigo dos gigantes na cultura catalã e nem compreenda a letra nem a situação em que é geralmente cantada a canção em catalão, perguntar-se-á por que motivo o público desata às gargalhadas, aperceber-se-á apenas pelo contexto que se trata de uma situação cómica, ridícula.

O mesmo sucederia certamente com Antonio Tabucchi no exemplo por nós anteriormente tratado, referente ao cocktail do Barman do Museu de Arte Antiga “Janelas Verdes’Dream”, pretendia fazer uma “piscadela de olho” apenas aos leitores conhecedores, não pretendia que os seus leitores em geral compreendessem todos os sentidos implícitos da designação do cocktail, apenas os que se desprendem do próprio contexto.

Um outro exemplo que caberia aqui prende-se com a referência à ginjinha já por nós tratada no Exemplo 10 e 10-A. Mas ainda em relação a esse exemplo é de destacar a utilização do diminutivo que evidentemente noutros contextos se revela como dificuldade acrescentada do ponto de vista da tradução. Como é sabido os diminutivos são muito frequentes na língua portuguesa sobretudo ao nível da língua coloquial e do ponto de vista da função referencial, além de indicar diminuição de tamanho, a nível meramente denotativo, pode actuar em português como intensificador ou aumentativo. No entanto, é usualmente também utilizado com uma função afectiva ou expressiva que é a que se revela de maior dificuldade de tradução.

Nas obras que analisamos surge ao nível dos diálogos em múltiplas situações mas quase sempre com uma carga afectiva ou expressiva, em diversas designações como a de “ginjinha” ou nas de pratos culinários como “ensopado de borreguinho à moda de Borba”, “um linguadinho”, “sopinha Amor de Perdição”; no âmbito dos nomes próprios “Mariazinha”. Outra utilização frequente é a que se realiza ao nível da função apelativa, no sentido de actuar sobre a vontade do interlocutor, na maior parte dos casos com sentido positivo demonstrando amabilidade, simpatia, afabilidade.

Passamos a dar alguns exemplos extraídos das obras *Requiem* e *Sostiene Pereira* para exemplificar o tipo de tratamento utilizado por parte dos tradutores:

Exemplo 14:

português: “Eu sou muito asseadinha e muito sossegada, disse a Viriata, mesmo se quiser dormir eu não o incomodo, fico ao seu lado quietinha sem me mexer.” (*Requiem*, Capítulo 4: pag. 58)

espanhol: “ Soy muy limpita y muy tranquila, dijo Viriata, aunque quiera dormir no le molestaré, me quedará a su lado quietecita sin moverme.”(pag. 57)

italiano: “ lo all'igiene ci tengo molto e sono molto tranquilla, disse la Viriata, anche se vuol solo dormire non le do fastidio, me ne sto al suo fianco calma senza impicciarmi.” (pag. 58)

Como se pode verificar por este exemplo, o tradutor para italiano resolve este problema mas os tradutores para espanhol mantêm na tradução a utilização do diminutivo que não comporta o mesmo tipo de significado que em português. Este procedimento reiterado ao longo da tradução pode dar origem a um falsa interpretação relativamente a certos aspectos da cultura portuguesa e à forma de ser dos portugueses tal como se pode perceber pelos seguintes exemplos:

Exemplo 14-A:

português: “... aí tem de procurar à esquerda a Saraiva de Carvalho que nos leva direitinhos ao Largo do Cemitério dos Prazeres.” (pag. 26)

espanhol: “... ahí tiene que tomar a la izquierda por Saraiva de Carvalho, que nos lleva derechitos al Largo do Cemitério dos Prazeres.”(pag.24)

italiano: “... lì deve cercare sulla sinistra la Saraiva de Carvalho che ci porta dritti dritti al Largo del Cimitero dos Prazeres.” (pag.26)

Neste exemplo verifica-se que o tradutor italiano utiliza um procedimento adequado enquanto que os tradutores espanhóis põem o personagem a utilizar um nível de língua inadequado à situação como se estivesse falar com uma criança.

Exemplo 14-B: Diálogo com o Barman do Museu de Arte Antiga:

português:“(...) a minha mulher nunca gostou de França, vivia com saudades do chouriço e da sardinha, a minha mulher é muito portuguesinha, coitada, mas é boa pessoa, o que é que se há-de fazer, e aqui estou eu a servir limonadas.” (*Requiem*, Capítulo 5 : pag. 69)

espanhol: “... además a mi mujer nunca llegó a gustarle Francia, añoraba el chorizo y las sardinas, mi mujer es muy portuguesita, la pobre, pero es buena persona, que se le va a hacer, y aquí estoy yo sirviendo limonadas. ” (pag. 69)

Os leitores espanhóis vão interpretar certamente esta passagem de modo muito depreciativo, sentido que não tem em português, o Barman só quer dizer que a mulher dele nunca se adaptou a França, que é mais provinciana do que ele, mas logicamente com um estranho não ia dar uma imagem da mulher tão depreciativa como a que transparece na tradução espanhola.

Exemplo 14-C:

português: “O seu Sumol de ananás, disse com ar enjoado o Barman do Museu de Arte Antiga depositando o copo na minha mesinha. Este jardim é uma delícia(...) está fresquinho(...) Pois é, disse ele com o mesmo ar enjoado, servimos bebidas alcoólicas e tudo, mas infelizmente os clientes só bebem Sumol e limonadas. Eu preciso de um Sumol porque me ajuda a fazer a digestão, disse eu, hoje tive um almoço um bocadinho pesado(...)” (*Requiem*, Capítulo 5: pag. 67)

espanhol:” Su Sumol de piña, dijo con expresión enojada el Barman del Museu de Arte Antiguo, depositando el vaso en la mesita. Este jardín es una delicia(...) está fresquito(...) Pues mire, servimos bebidas alcohólicas y todo, pero desgraciadamente los clientes sólo beben Sumol y limonadas. Yo necesito el Sumol porque me ayuda a hacer la digestión, dije, hoy he tenido un almuerzo un tanto pesado (...)” (pag. 66)

italiano:”Il suo Sumol di ananas, disse con aria disgustata il Barman del Museo di Arte Antica posando il bicchiere sul mio tavolino. (...) Questo giardino è una delizia(...) è fresco(...). Eh, già, disse lui con la stessa aria disgustata, serviamo bibite alcoliche e tutto il resto, ma purtroppo i clienti bevono Sumol e limonate Ho bisogno di un Sumol perché mi aiuta a digerire, dissi io, oggi a pranzo ho mangiato pesante (...)” (pag. 67).

Podemos perceber que o tradutor italiano sempre que o diminutivo está utilizado ou com uma carga afectiva ou expressiva, utiliza a fórmula que seria a que na mesma situação utilizaria um falante italiano. Os tradutores espanhóis, se bem que neste caso o sentido não se veja tão afectado, poderiam ter usado o mesmo tipo de procedimento, tal como faz Antonio Tabucchi em *Sostiene Pereira*, nomeadamente no exemplo que daremos seguidamente.

No entanto, ainda em relação a este exemplo, é de notar também a interferência que cometem com a expressão “servimos bebidas alcoólicas e tudo”, que os tradutores para espanhol deveriam ter traduzido por “incluso”, porque em português é esse o sentido que tem, embora não seja costume venderem-se bebidas alcoólicas nos bares dos Museus,

neste servem inclusivamente bebidas alcoólicas. O próprio contexto o explica, porque ele era um excelente Barman.

Exemplo retirado da obra *Sostiene Pereira*:

Exemplo 14-D: Quando Pereira chega à Clínica Talassoterápica da Parede já atrasado para o almoço, a senhora que o atende é muito amável:

italiano: “E allora mi segua, disse la signora in camice bianco, il ristorante è chiuso ma c'è Maria das Dores che può prepararle un bocconcino. (...) Sono Maria das Dores, disse la donna, sono la cuoca, le posso preparare una cosina ai ferri.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 14: pag. 107)

português: “Então venha comigo, disse a senhora da bata branca, a sala de jantar está fechada mas está lá a Maria das Dores que lhe pode arranjar qualquer coisinha. (...) Sou a Maria das Dores, disse ela, sou a cozinheira, posso fazer-lhe uma coisinha grelhada.” (pag. 109)

espanhol: “Sígame entonces, dijo la señora de la bata blanca, el restaurante está cerrado pero María das Dores no se ha ido aún y podrá prepararle un bocado. (...) Soy Maria das Dores, dijo la mujer, soy la cocinera, le puedo preparar alguna cosita a la plancha.” (pag. 91)

Como se pode observar, neste exemplo, os tradutores espanhóis seguindo o texto original fazem uma distinção marcada por Antonio Tabucchi entre o sentido da expressão “arranjar qualquer coisinha” que significa (tal como se costuma dizer coloquialmente em português) “arranjar alguma coisa rápida para comer” e o caso em que se utiliza com o sentido de ser pouca comida, um prato que não é muito rebuscado e que se faz depressa “uma coisinha grelhada”.

No que diz respeito ao tratamento dos diminutivos em português, os tradutores espanhóis só na tradução de *Sostiene Pereira*, quando seguem o modelo de Antonio Tabucchi, realizam um tratamento adequado. Em diferentes contextos, ao nível do micro-contexto de *Requiem* utilizam procedimentos que a nível global, em termos do macro-contexto e acrescentados a outros, por exemplo, à tradução das formas de tratamento, podem dar origem junto dos leitores a falsas interpretações relativamente à forma de ser e de sentir dos portugueses (por exemplo a formalidade e cordialidade serem interpretadas como servilismo) retratadas ao nível do mundo ficcional mas que, segundo o modo como o autor o entendeu retratar a nível da ficção, guardam evidente correspondência com a sociedade portuguesa no mundo real. Os leitores espanhóis com a leitura da obra *Requiem* ficam, portanto, com uma ideia errónea também no que concerne às diferentes convenções de convivência da sociedade portuguesa que, embora vizinha, continua a ser bastante desconhecida pela generalidade dos espanhóis.

Referências ao valor do dinheiro:

Exemplo 15:

português: “ ... acha que um táxi até à estrada do Guincho vai custar mais de quinhentos escudos? Acho que não, disse ele, os táxis ainda são baratos em Portugal, o senhor que vive lá fora devia saber, (...)” (*Requiem*, Capítulo 6: pag. 86).

espanhol: “¿Cree usted que un taxi hasta la carretera de Guincho me costará más de quinientos escudos? Supongo que no, dijo, los taxis son todavía baratos en Portugal, el señor, que vive fuera, debería saberlo, (...)” (pp. 88-89).

italiano: “... crede che un tassì fino alla strada per il Guincho costi più di cinquecento escudos? Credo di no, disse lui, i tassì sono talmente a buon mercato in Portogallo, lei que vive all'estero dovrebbe saperlo, (...)”. (pag. 86)

Os leitores espanhóis e italianos, sobretudo estes últimos, podem conhecer a moeda portuguesa mas não saber relacionar a quantia, não saber a quanto corresponde 500 escudos, ou estabelecer a equivalência a partir da sua própria moeda, portanto em relação a este tema, há um valor real implícito que pode não passar através da tradução. Neste caso, como noutros ao longo da obra, o valor do dinheiro pode perceber-se pelo contexto, “os táxis ainda são baratos em Portugal”, o que constitui uma indicação para os leitores.

Exemplo 15-A:

português: “Caramba, disse eu, uma Lacoste por quinhentos e vinte escudos parece-me muito barata...” (*Requiem*, Capítulo 2: pag. 28).

espanhol: “Caramba, dije, una Lacoste por quinientos veinte escudos me parece muy barata...” (pag. 27).

italiano: “Accidenti, dissi io, una Lacoste a cinquecentoventi mi sembra proprio a bun mercato...” (pag.28).

Através deste exemplo compreende-se que a referência anterior aos 200 escudos que a “Cigana” pedia para ler a sina ao personagem está totalmente explicada através da comparação com o preço da Lacoste, o leitor de qualquer das traduções onde se utiliza o “calco” compreenderá que a cigana não lhe está a pedir demasiado pelo serviço que lhe vai prestar.

No entanto há outros contextos que não ajudam a explicitar, como por exemplo:

Exemplo 15-B: Conversa com o “Rapaz Drogado” que está a pedir dinheiro ao personagem “Eu”:

português: “Só duzentos escudos, disse o Rapaz Drogado, chegam-me duzentos escudos, o resto do dinheiro já o tenho, daqui a meia-hora passa o Camarão, é ele que vende as doses, eu preciso de uma dose, estou em crise de abstinência.” (*Requiem*, Capítulo 1: pag. 15)

espanhol: “Sólo doscientos escudos, dijo el Muchacho Drogado, con doscientos escudos me llega, el resto del dinero ya lo tengo, dentro de media hora vendrá el Camarón, un colega que me pasa la dosis, necesito una dosis, tengo síndrome de abstinencia.” (pag. 13)

italiano: “Solo duecento escudos, disse il Ragazzo Drogato, me ne bastano duecento, il resto già ce l'ho, tra una mezz'ora passa el Gambero, è lui lo spacciatore, ho bisogno di una busta, sono in astinenza.” (pag. 15)

Esta passagem provocará nos leitores portugueses a associação de que o drogado não está a pedir assim tão pouco dinheiro a uma única pessoa (só lhe faltam aqueles duzentos escudos e pede-os à pessoa que encontra primeiro) o que pode não corresponder à

mesma associação dos leitores da tradução consoante a respectiva cultura. O autor, logicamente não faz qualquer referência a se se trata de muito ou pouco, só explica que lhe dá o dinheiro: “Enfiou no bolso os duzentos escudos que eu lhe estendia e assoou outra vez o nariz.” (pag. 15). Ora, a falta de referência directa ao valor objectivo do pedido do “Rapaz Drogado” dentro do micro-contexto poderia ser compensado pelos tradutores, tanto mais que adiante há uma outra referência ao valor do dinheiro: o “Rapaz Drogado” a seguir diz ao personagem “Eu”:

Exemplo 15-C:

português: "ainda por cima as notas de cem escudos são bonitas, está lá o Pessoa,(...)" (pag. 15)

espanhol: "Además, los billetes de cien escudos son muy bonitos, llevan el retrato de Pessoa, (...)" (pag. 14)

italiano: "per di più i biglietti da cento sono carini, c'è su Pessoa, (...)" (pag. 15).

Aqui já o valor é associado à nota. Um leitor português, apesar de se tratar de uma nota de cem escudos, sabe que corresponde a pouco dinheiro em termos reais e um leitor italiano também pode interpretar assim porque na sociedade italiana existem notas de baixas quantias, mas em Espanha a nota mais baixa é de 1000 pesetas (cerca de 1200 escudos) o que pode levar o leitor espanhol a estabelecer uma associação de acordo com o valor que a nota tem na sua cultura. Dessa forma consideraria que o Drogado está a pedir muito dinheiro. Portanto, há casos em que a utilização do “calco” como procedimento para tratar a marca cultural “moeda” pode originar um erro de identificação. Em relação ao presente caso, consoante as culturas, o Drogado está a pedir muito ou pouco dinheiro? O personagem dá-lhe muito ou pouco dinheiro? Sempre que podem surgir dúvidas os tradutores terão de utilizar um procedimento que as desfaça e, aqui, poderiam ter utilizado em vez do “calco” uma “ampliação” na parte narrativa, pressupondo que a referência a Fernando Pessoa é entendida.

Contudo, verifica-se que na maior parte dos micro-contextos o “calco” funciona perfeitamente, sobretudo porque o contexto global da obra através de outras passagens, outras situações e outras referências complementares acaba por ajudar os leitores a terem essa noção, nem que seja aproximada.

Na obra *Sostiene Pereira* todas as referências à quantidade de dinheiro ou são imprecisas ou são explicadas, nunca é dada uma indicação de uma quantia em escudos, provavelmente porque Antonio Tabucchi já está à partida a traduzir para os seus leitores italianos e evita dar a indicação de quantias em escudos. Dos vários exemplos escolhemos o que se segue que nos parece evidente:

Exemplo 15-D: Quando Pereira leva Monteiro Rossi e o primo a uma pensão na Graça e fala com o velhote que está a atender :

italiano: “Pagamento anticipato, disse il vecchietto, sa com'è. Pereira prese il portafoglio e tirò fuori due banconote. Le lascio tre giorni anticipati, disse, e ora buongiorno.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 12: pag. 89)

português: “Pagamento adiantado, disse o velhote, sabe como é. Pereira abriu a carteira e tirou duas notas. Deixo-lhe três dias adiantados, disse, e agora tenho de ir.” (pp. 90-91)

espanhol: “El pago por adelantado, dijo el viejecillo, ya sabe usted cómo funciona. Pereira sacó la cartera y extrajo dos billetes. Le dejo tres días pagados, dijo, buenos días.” (pp. 75-76).

Referências à praia e ao mar:

De entre os múltiplos exemplos que poderíamos utilizar escolhemos o que se refere à noção de “barracas” da praia. As praias em Portugal são geralmente todas muito ventosas, excepção feita para algumas da costa algarvia. Assim, todas as praias portuguesas do Norte e Centro se encontram no Verão repletas de barracas. À noite e de manhã existem na areia filas e filas de paus em forma de quadrado (e com dois à frente para o caso de se desejar estender uma parte da barraca que funciona como toldo) onde se enfiam as barracas de lona com riscas às cores que, durante o dia, as pessoas utilizam para se abrigar do vento, tomar o sol, e para, baixando o toldo, se podem mudar com mais intimidade. Ora, no contexto em que esta referência aparece não está marcada com a sua especificidade cultural, Pereira não aluga uma barraca, nem pretende proteger-se do vento, nem vai mudar de roupa dentro de alguma das que estão livres. Trata-se de uma referência que serve para descrever a realidade das praias portuguesas que os leitores da cultura italiana e espanhola podem imaginar comparando com as suas.

Exemplo 16: Pereira desce na praia da Parede vê as barracas e decide ir dar um mergulho:

italiano: “Pereira si riscosse quando passò davanti a Santo Amaro. Era una bella spiaggia arcuata e si vedevano le baracche di tela a strisce bianche e azzurre.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 14: pag. 105)

português: “Pereira voltou à realidade quando passou em frente a Santo Amaro. Era uma bela praia em meia-lua e viam-se as barracas de lona às riscas brancas e azuis.” (pag. 107)

espanhol: “Pereira se sobresaltó cuando el tren pasó por delante de Santo Amaro. Era una hermosa playa en forma de arco y se veían las casetas de tela de rayas blancas y azules.” (pp. 88-89)

Assim, o autor-tradutor traduz para os seus leitores a imagem que Pereira está a ver da praia dando uma breve explicação do que são as barracas. No entanto, os leitores espanhóis não perceberão exactamente o que são para nós na medida em que os tradutores não distinguem as barracas das restantes cabinas da praia (depósitos e vestiários), porque mais adiante traduzem da seguinte forma:

Quando Pereira conversa com o banheiro na praia de Santo Amaro de Oeiras:

italiano: “... non so se abbiamo un costume della sua taglia, comunque le do la chiave del magazzino, è la cabina più grande, la numero uno. (...) Prese la chiave del magazzino e la chiave dello spogliatoio e si avviò.(...) Portò la sua valigia e i suoi indumenti nello spogliatoio e attraversò la spiaggia.” (*Sostiene Pereira*, capítulo 14: pp.105-106)

português: “...não sei se teremos um fato de banho para o seu tamanho, mas tome lá a chave do depósito, é a cabina maior, a número um. (...) Pegou na chave do depósito e na chave do vestiário e retirou-se. (...) Levou a mala e as roupas para o vestiário e atravessou a praia.” (pag. 107)

espanhol: “No sé si tenemos bañadores de su talla, de todas formas tenga las llaves del almacén, es la caseta más grande, la número uno.(...) Cogió la llave del almacén y la llave de la cabina y se alejó. (...) Llevó su maleta y su ropa a la caseta y cruzó la playa.” (pag. 89)

Neste caso o tradutor português que sistematicamente realiza reduções dos procedimentos explicativos do autor-tradutor, opta curiosamente por deixar a descrição que para os leitores portugueses é de certa maneira supérflua.

Exemplo 17: Quando o personagem “Eu” vai no comboio do Cais do Sodré para Cascais:

“Estávamos no Alto da Barra e via-se o Bugio no meio do mar.” (*Requiem*, Capítulo 6: pag. 84)

espanhol: “Estábamos en el Alto da Barra y se veía el faro de Bugio en medio del mar.” (pag. 85)

italiano: “Eravamo all’Alto da Barra e si vedeva il faro del Bugio in mezzo al mare.” (pag. 84)

Como percebemos os tradutores utilizam, tal como o autor-tradutor Antonio Tabucchi no exemplo anterior, uma explicação dentro do texto para que os leitores finais das respectivas línguas possam perceber que o Bugio se trata de um farol. Os tradutores traduziram a referência ao mar literalmente visto que é de facto é a associação que os portugueses fazem, é no Bugio que o Tejo encontra o Atlântico mas nós referimo-nos tanto ao Tejo como ao estuário designando-os por mar. O mar faz parte da nossa cultura, do nosso imaginário colectivo e inclusivamente ir até à beira-Tejo, passear ao longo do cais, está associado, pelo menos para os lisboetas com o estar junto ao mar.

No entanto, na obra *Sostiene Pereira*, Antonio Tabucchi traduz essa nossa perspectiva para os seus leitores italianos utilizando o conceito de oceano:

Exemplo 17-A:

italiano: “Pereira sostiene che quel pomeriggio il tempo cambiò. All’improvviso la brezza atlantica cessò, dall’oceano arrivò una spessa cortina di nebbia e la città si trovò avvolta in un sudario di calura.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 2: pag. 13)

português: “Pereira afirma que nessa tarde o tempo mudou. De repente a brisa atlântica cessou, do mar veio uma espessa cortina de névoa e a cidade viu-se envolta num sudário de calor abafado.” (pag. 15)

espanhol: “Pereira sostiene que aquella tarde el tiempo cambiò. De improvviso, cesó la brisa atlántica, del océano llegó una espesa cortina de niebla y la ciudad se vio envuelta en un sudario de bochorno.” (pag. 12)

Parece-nos que mais uma vez o tradutor português adoptou um procedimento muito adequado porque se tivesse realizado uma tradução literal os leitores portugueses iriam ler esta passagem como se Lisboa, o Tejo, o mar, a brisa que vem do mar estivessem a ser descritos não através dos olhos de Pereira mas através de uma visão de fora, estrangeira.

Ora esta mudança de perspectiva que realiza o autor-tradutor no exemplo acima indicado em que traduz o conceito de mar por oceano tendo em conta os leitores italianos, é muito utilizada por Eduardo Mendoza na sua autotradução da peça de teatro *Restauració* quando está a traduzir para os leitores espanhóis, mas especialmente para o público-espectador de Madrid:

Exemplo 18:

“RAMON

Encara no ho sé pas. Com a proscrit
sóc massa novell. Potser me n’aniré a França
o, fins i tot, a Cuba. Molts s’hi han fet rics, a Cuba.” (*Restauració*: pag.15)

“RAMON

Aún no lo sé. Como proscrito
no tengo experiencia. Podría irme a Francia,
o a Cuba. Es fácil hacerse rico en Cuba.” (*Restauración*: pag. 15)

Por este exemplo podemos perceber que o autotradutor estando a dirigir-se a espectadores madrilenos vê-se na necessidade de realizar uma mudança de perspectiva. O personagem que no original comunga com os espectadores catalães o facto de muitos da sua cultura se terem feito ricos em Cuba, não partilha o mesmo com os espectadores madrilenos uma vez que foram os catalães que se fizeram ricos em Cuba e não os espanhóis em geral. Portanto o personagem tem que falar como um dos catalães para quem é fácil fazer-se rico em Cuba.

Exemplo 19:

“ BERNAT

¡No és el mateix, dona! A Montserrat
hi va qualsevol; a fer un arròs o unes costelles.
El meu cas era important, i, atès que la conflagració
s’estén per tot el territori espanyol,
pregar només pels catalans fóra mesquí.” (pag.46)

“BERNAT

¡Mujer, no es lo mismo! A Montserrat
va cualquiera; a hacer una paella o asar unas sardinas.
Mi caso era importante

y como la conflagración se extiende
por todo el territorio español,
pensé que una virgen local no bastaría.” (pag. 47)

Nesta passagem além dos procedimentos realizados no âmbito do tratamento das referências à gastronomia por nós já analisadas anteriormente, há que destacar a mesma necessidade que sentiu o autotradutor por razões semelhantes às apontadas no exemplo anterior. Neste caso será talvez necessário explicar um pouco sobre o contexto em que surge esta referência. Mallenca pergunta a Bernat por que motivo foi fazer uma peregrinação tão longe, a Santiago de Compostela, quando podia ter ido mais perto, a Montserrat. É quando o personagem lhe responde que a Montserrat poderia ir qualquer pessoa, que o caso dele é diferente porque havendo uma guerra fratricida seria mesquinho rezar somente pelos catalães. Isto porque o personagem partilha com os espectadores catalães a mesma virgem. Ora, traduzindo o diálogo para o público de Madrid, o autotradutor utiliza um procedimento muito adequado porque altera a perspectiva no

sentido de os espectadores madrilenos perceberem automaticamente o que o personagem quer dizer.

Exemplo 20:

“MALLENCA
Heu signat, doncs, la pau.” (pag. 93)

“MALLENCA
De modo que al final
habéis firmado el armisticio.” (pag. 93)

Exemplo 21:

“LLORENS
¡Això mai!
Abans dissoldrem el gloriós
exèrcit o el que en resta
i els soldadets se'n tornaran a casa.” (*Restauració*: pag. 93)

“¡Eso nunca!
Antes disolveremos el glorioso
ejército carlista, o lo que queda de él,
y los soldaditos volverán a casa.” (*Restauración*: pag. 94)

Nesta passagem verificamos que o autotradutor mais uma vez muda a sua perspectiva para adequá-la às expectativas dos espectadores madrilenos ou dos leitores em espanhol. Estando a representar a peça para os espectadores catalães o general Llorens comunga com eles a associação de que o glorioso exército corresponde ao exército carlista, o que já não sucede com o público de Madrid.

Exemplo 22:

“ REI
(...) et confereixo el títol de marquès
i l'orde de la Infanta Margarida
i t'ofereixo un càrrec important a un ministeri.” (pag. 105)

“ REY
(...) te confiero
el título de marqués
y la orden de la infanta Margarita,
y te ofrezco un cargo importante en el Gobierno.” (pag. 105)

Aqui sucede o mesmo, a perspectiva dos espectadores madrilenos tratando-se da fala do Rei seria a de esperar que o cargo fosse no Governo, enquanto que o Rei falando para um público catalão, utilizando a designação de ministério já indica que se trata de um cargo importante ao nível do governo central.

Retomando os procedimentos do autor-tradutor Antonio Tabucchi é de referir que nem sempre realiza uma mudança de perspectiva. Por exemplo, quando Pereira se mete no

comboio no cais do Sodré para ir para a Parede (a mesma referência que é dada em *Requiem*) temos a seguinte descrição:

Exemplo 23:

italiano: “Pereira si sistemò sul lato sinistro del convoglio perché aveva desiderio di vedere il mare. (...) abbassò un po’ la tendina perché il sole non gli battesse sugli occhi, dato che il suo lato era esposto a mezzogiorno, e guardò il mare.” (*Sostiene Pereira*, Capítulo 14: pag. 104)

português: “Pereira sentou-se do lado esquerdo do comboio porque tinha vontade de ver o mar. (...) baixou um pouco o estore para que o sol não lhe batesse nos olhos, dado que o seu lado ficava exposto ao Sul, e olhou o mar.” (pag. 106)

espanhol: “Pereira se colocó al lado izquierdo del compartimento, porque tenía ganas de ver el mar. (...) bajó un poco la cortina para que el sol no le diera en los ojos, dado que su lado estaba orientado al sur, y miró el mar.” (pag. 88)

Neste caso Antonio Tabucchi já utiliza directamente a palavra mar, no entanto certamente um leitor italiano ou espanhol esperaria que neste contexto Pereira se referisse ao rio, ao Tejo, ou ao oceano Atlântico. Hipoteticamente nesta passagem Antonio Tabucchi terá deixado escapar este pequeno pormenor, talvez tivesse deixado em certos momentos de traduzir e estivesse como que a escrever em português para leitores portugueses.

Esta hipótese leva-nos a pensar que, se levarmos em linha de conta que a obra *Sostiene Pereira* apresenta ao final a indicação “25 de Agosto de 1993” e se a relacionarmos com as afirmações do próprio autor que diz preferir Lisboa e Portugal no Verão, poderíamos imaginar que, pelo menos uma parte da obra terá sido escrita em Portugal. Antonio Tabucchi estaria em Lisboa (onde também reside partes do ano) a imaginar Pereira suando, suportando aquele “calor abafado”, deslocando-se pela cidade e estaria escrevendo em italiano mas imerso na realidade portuguesa, estaria certamente como tentamos provar, a traduzir a sua obra ao mesmo tempo que a ia escrevendo.