

Clara Sarmiento

[Coordenadora]

Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais

**Centro de Estudos Interculturais (CEI)
Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT)**

Índice

Introdução	7
I. LITERATURAS TRADICIONAIS E NOVAS TRADIÇÕES	29
A criação literária: O terrível nascimento da beleza, <i>João de Mancelos</i>	31
Cultura e expressões orais: A adivinha, <i>Filomena Carvalho Sousa</i>	43
Costumes e tradições Igbo em <i>Things Fall Apart</i> de Chinua Achebe, <i>Cristina Ferreira Pinto</i>	57
A nota de rodapé e a nota do tradutor: Apontamentos à margem, <i>Laura Tallone</i>	79
Tradução e historiografia portuguesa: Reflexões para-tradutivas sobre a <i>Narrativa da Expedição a Portugal</i> , <i>Ivo Rafael Silva</i>	87
Do texto digital ao cibertexto: Percursos de escrita, <i>Rui Torres</i>	105
Unfolding Intercultural Consciousness through Digital Storytelling, <i>Sandra Ribeiro, Cristina Pinto da Silva, António Moreira</i>	125
II. PRÁTICAS DA CULTURA	137
A simbologia do Dragão no ocidente e no oriente, <i>Isabel Pinto</i>	138
A Estetização da Transgressão no âmbito da cultura visual e popular urbana, <i>Ricardo Campos</i>	151
Paisagens simbólicas do litoral: Antigas leituras, novas tradições, <i>Juana Gaspar de Freitas</i>	165

Título: Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais

Coordenadora: Clara Sarmento

© 2012, Clara Sarmento e Edições Afrontamento

Imagem da capa: José Carlos Sarmento, «Viagem de Siegfried», óleo sobre tela, 2011

Edição: Edições Afrontamento / Rua Costa Cabral, 859 / 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

Colecção: Textos/106

N.º de edição: 1540

ISBN: 978-972-36-1325-4

Depósito legal: 360629/13

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. / Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

Setembro de 2013

Num estilo mais expositivo do que prescritivo, *TFA* reflete a organização socio-cultural existente na África pré-colonial, sem abdicar do seu direito, enquanto ficção, de ser seletivo, subjetivo ou não-realista. Sem nos deixar esquecer de que se trata de uma obra literária, Achebe provou ser um importante observador e relator da vida, tradições e costumes africanos. Os seus diversos romances constituem uma crónica da vida nigeriana ao longo dos tempos, desde o período da pré-colonização até à época mais recente da independência. Ao expor a(s) verdadeira(s) face(s) da cultura Igbo ao mundo, Achebe contribuiu para mudar o modo como o mundo olhava para África e para os africanos, e ajudou a sua sociedade a acreditar de novo em si própria. Achebe assume-se como um verdadeiro defensor da interculturalidade e do multiculturalismo, negando a supremacia de uma determinada cultura face a outra e afirmando, pelo contrário, que todas as culturas têm o seu lugar no mundo e o seu valor intrínseco:

Let every people bring their gifts to the great festival of the world's cultural harvest and mankind will be all the richer for the variety and distinctiveness of the offerings¹¹.

A nota de rodapé e a nota do tradutor: Apontamentos à margem

Laura Tallone¹

BREVE HISTÓRIA DA NOTA DE RODAPÉ

Desde que Martinho Lutero publicara as *Noventa e Cinco Teses* em 1517 e a sua tradução da Bíblia entre 1522 e 1534, profundas mudanças religiosas agitaram Europa durante várias décadas, dando origem a diversas versões da Bíblia nas línguas vernáculas. A Inglaterra Isabelina não foi exceção e, antes da *Versão Autorizada* de 1611, a *Geneva Bible*² de 1560 teve mais de uma centena de reedições, profusamente anotadas nas margens das páginas. Ocasionalmente, as glosas eram tantas e tão extensas que se descaíam até ao fundo da página (Zerby, 2002: 22). Contudo, a primeira nota de rodapé conhecida e concebida como tal encontra-se na *Bishops' Bible* de 1568, publicada por Richard Jugge.

Os anotadores da Bíblia eram com frequência os próprios tradutores e estas primeiras notas nasceram, não como recurso académico ou fruto de erudição teológica, mas como forma de intermediação entre um texto de inspiração divina e os fiéis, cuja leitura devia ser guiada de forma a se preservar a ordem social e religiosa (Grafton, 1999: 32). Tal como salienta Michel Foucault (1998), o comentário do século XVI é uma tentativa inacabável de restituir a palavra definitiva e inefável, irremediavelmente perdida após o caos de Babel, fazendo nascer um outro discurso sob o discurso que pretende restituir. As anotações à Bíblia, portanto, constituem a forma mais cons-

(1) Instituto Politécnico do Porto.

(2) A *Geneva Bible* foi a versão da Bíblia mais popular na segunda metade do séc. XVI em Inglaterra, sendo a versão utilizada por William Shakespeare, John Milton, John Donne, John Bunyan e outros escritores da época, ainda depois de ter sido publicada a *Bishops' Bible*.

(11) ACHEBE, 1990: 89.

pícuca de comentário que, camada a camada, tentam penetrar e ao mesmo tempo encobrem a imanência do «original».

É na segunda metade do século XVII que o uso literário da nota de rodapé ganha alguma consistência, mais precisamente com a obra poética de Aphra Behn (1640-1689), considerada a primeira escritora profissional em língua inglesa. Entre finais do século XVII e inícios do XVIII, as edições anotadas circulavam em tão grande número que Alexander Pope, em *The Dunciad Variorum* (1728) utiliza enormes notas de forma satírica não só para atacar escritores, editores e eruditos, mas a própria crítica textual da época (Zerby, 2002: 55) e a prática da nota de rodapé. Assim, desde o início encontramos defensores e detractores da nota de rodapé como recurso tanto literário como académico.

Porém, são destes dois séculos os exemplos mais consumados da nota de rodapé: *Historical and Critical Dictionary* (1695-97), do francês Pierre Bayle, e *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88), do historiador inglês Edward Gibbon. Nos dois casos, as longas notas não só referem fontes, ou confirmam ou refutam autores prévios, mas configuram textos paralelos, digressivos e por vezes irónicos, que funcionam como o espaço reservado em que emerge a faceta mais pessoal dos seus autores.

No século XIX, contudo, em parte graças à obra do historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886) (*ibid.* 107), as notas são consideradas cada vez mais um mal necessário da pesquisa científica e dos trabalhos académicos, que devem ser utilizadas com moderação. Embora existam exemplos de notas de rodapé em romances desse século, entre os quais *Moby Dick*, de Herman Melville, constitui o mais conhecido, é preciso esperar até ao século XX para encontrarmos o uso da nota de rodapé como verdadeiro recurso literário.

Entre as obras mais experimentais, deve salientar-se *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov, utilizada como um dos primeiros exemplos de hipertexto, e «Notes Towards a Mental Breakdown», que faz parte de *The Atrocity Exhibition* (1970), uma colecção de «romances condensados» do romancista britânico J. C. Ballard. «Notes Towards a Mental Breakdown» é constituído por uma única frase e um conjunto de notas de rodapé a partir de cada palavra desta. Entre os exemplos mais recentes encontram-se o romance *Oracle Night* (2004) de Paul Auster, em que boa parte da história das personagens aparece em extensas notas diegéticas, ou *La caverna de las ideas* (2000), de José Carlos Somoza, um romance de enigma onde as notas são espaço exclusivo do tradutor/personagem, cujo destino aparece interligado ao das outras personagens.

Também digno de menção é o conto «Nota al pie» (1967) de Rodolfo Walsh, em que uma única nota de rodapé se estende como uma narrativa paralela até ocupar o espaço completo da página, fazendo desaparecer o texto principal e a sua função

estética e impondo uma contra-narrativa que, conforme vai crescendo, constitui «uma disputa pela autoria e pela propriedade intelectual do tradutor» (*apud* Adoue, 2003: 4). Também em língua espanhola, Jorge Luis Borges utiliza as notas como mais um elemento do jogo de espelhos, com referências a obras imaginárias e a personagens de múltiplas identidades (basta citar o conto «Deutsches Requiem»³, em que cinco alegadas «notas do editor» fornecem um enquadramento histórico e acrescentam verosimilitude à narração). Até nos casos em que o autor, como T. S. Eliot em *The Wasteland*, realiza anotações críticas da sua própria obra, o objectivo principal destas não é o de clarificá-la mas o de acrescentar mais uma camada na textura de significação (Fishburn, 2002: 7).

A nota de rodapé académica, por outro lado, obedece a normas mais ou menos pautadas e constitui o instrumento pelo qual é validada ou refutada a credibilidade de um autor. Embora continue a ser extensamente utilizada nas publicações especializadas, é, por motivos eminentemente económicos, cada vez mais desencorajada pelas editoras. Em muitos casos, quando não são de todo eliminadas para o livro chegar a um público mais alargado (Honan, 1996), são colocadas numa página Web onde o leitor interessado pode consultá-las (Zerby, 2002: 14-15). A vida relativamente efémera de uma página Web pode significar que esta tenha uma duração menor que o texto ao qual pertencem e que as notas simplesmente desapareçam. Este facto reflecte a secundarização da nota como elemento prescindível e por vezes indesejável.

Assim, a relação transtextual da nota literária, assumida como contraponto inseparável do discurso do «texto principal», não se ajusta completamente à noção de paratexto, definido por Gerard Genette como «secondary signals, whether allographic or autographic» (Genette, 1997: 3), mas faz parte integral do texto. Esta distinção resulta de vital importância para compreender o papel que actualmente desempenha a nota do tradutor nos Estudos de Tradução.

A NOTA DO TRADUTOR

De um ponto de vista funcional, a nota do tradutor estará mais próxima das primitivas notas de rodapé dos tradutores/comentadores da Bíblia do que das notas académicas, no sentido em que esclarecem eventuais pontos obscuros do texto original e materializam a intermediação entre este e o leitor do texto de chegada. Contudo, partilha com a nota académica de um certo descrédito junto da indústria editorial, que, no caso da tradução, aspira a apagar as marcas de essa intermediação (Venuti, 1998).

(3) Publicado originalmente em *El Aleph*, 1949.

Para Douglas Robinson (1991: 167-175), da mesma forma em que alguns autores de romances, de Miguel de Cervantes a José Saramago, deliberadamente quebram a ilusão da ficção e relembram o leitor de que está a ler um produto da imaginação, o tradutor poderá rebelar-se contra a norma que o proíbe de se interpor entre o leitor e o texto original, uma vez que sem essa «intromissão» não existiria o texto traduzido:

The translator's idealized «responsibility» is supposedly to the receptor, who supposedly needs to know what the original is «really» saying, without intrusive «interpretations» by the translator. [...] The ironic translator who makes it clear to his or her readers that this is just a translation is only «irresponsible» from the viewpoint of the authoritarian institution against which he or she is rebelling (Robinson, 1991: 170-1).

Ainda segundo Robinson, o elemento que mais imediatamente chama a atenção para o facto de estarmos a ler uma tradução é a nota do tradutor: «[w]e might see the translator's notes as the most covert form of self-reflective irony» (*ibid.*: 171).

O exemplo mais notório e mais conhecido é constituído pela tradução de *Eugene Onegin* de Alexander Pushkin, publicada por Vladimir Nabokov em 1964 e cujas notas são seis vezes mais extensas do que o texto original (Coates, 1998: 91). Embora o efeito global possa levantar dúvidas quanto à própria traduzibilidade da literatura, o objectivo explícito de Nabokov é ilustrar e defender uma tradução literal em que o leitor consiga ter uma noção tão aproximada quanto possível das características do original⁴.

De acordo com Anthony Pym (2004: 92-101), a nota do tradutor constitui um recurso intermédio entre a apresentação dupla e a apresentação única. Enquanto na apresentação dupla, o texto de partida e o de chegada são apresentados em páginas opostas, na nota do tradutor são reproduzidos e clarificados fragmentos do texto de partida, o que constituiria uma apresentação dupla parcial, embora, dada a natureza «prescindível» das notas, ficará ao critério do leitor ignorar as notas e optar por um tipo de apresentação única, i.e., apenas o texto de chegada. Esta última escolha será tanto mais provável quanto mais afastadas do texto principal se encontrem as notas (final do capítulo, final do livro ou, como já referido, numa página Web). O que interessa salientar é que ambos os recursos levantam sérias dúvidas quanto à possibilidade de equivalência absoluta entre dois textos:

(4) No caso de Nabokov, há também um esforço consciente de expor a complexidade da tradição literária russa em que o próprio Nabokov se insere e que era praticamente desconhecida nos EUA (Coates, 1998: 96).

[I]f equivalence were certain, there would be no reason for reproducing the non-translated text, and if it were entirely impossible, there would be no way of producing a translation (Pym, 2004: 93).

É em parte esta «descoberta» do facto de que dois textos em línguas diferentes nunca poderão ser perfeitamente equivalentes, aliada a um respeito reverencial pelo texto de partida, o que leva os alunos de tradução, por exemplo, a utilizar um excesso de notas, até para esclarecer pormenores irrelevantes (*ibid.* 100). Esse respeito reverencial pelo texto de partida surge da noção de que este teria um sentido fixo e imutável, ali plantado pelo seu autor. A missão do leitor e particularmente do tradutor consistiria em descodificar o texto original para alcançar o seu sentido inefável.

De acordo com a actual dessacralização das noções de «autor» e de «original», toda obra é de uma forma ou doutra feita de fragmentos que lhe precedem e cada texto é uma «performance» única num contexto particular, ao mesmo tempo que uma repetição de acordo com regras previamente estabelecidas, isto é, o texto não limita os significados que o leitor pode construir a partir dele, mas ao mesmo tempo impõe uma certa estrutura (Boase-Beier, 2006: 51), proporcionada pelos elementos estáveis de uma língua, que são os que dão inteligibilidade ao texto.

Assim, os Estudos de Tradução reivindicam o papel do tradutor como escritor e a tradução como um tipo de rescrita que está muito além da transposição linguística. Neste novo papel, o tradutor não só terá liberdade para se assumir como intérprete do texto de partida, mas também será consciente de estar a determinar como será lido o texto de chegada (López Guix, 2006: 95). À medida que crescem esta consciência e essa liberdade, é expectável que o tradutor utilize a nota como mais um recurso à sua disposição e não apenas como uma «confissão de fracasso» (Pym, 2004: 100).

A necessidade deste e doutros recursos, nomeadamente notas introdutórias, mapas, glossários e esclarecimentos histórico-sociais, torna-se especialmente evidente quando a obra traduzida deve ser recontextualizada para leitores que desconhecem a tradição cultural e literária do original, isto é, um pouco à maneira de Nabokov. A inserção de glossários, por exemplo, é utilizada com alguma frequência pelos escritores do chamado Pós-colonialismo⁵ e tradutoras como Terjaswini Niranjana, Gayatri Spivak e Maria Tymoczko salientam, em consonância com a tendência derrideana (Gentzler, 2001: 184), a necessidade de fornecer material complementar que acompanhe o texto original:

(5) Basta citar como exemplo o romance *De Niro's Game* (2006), de Rawi Hage, escritor libanês residente em Montreal.

The task of the interlingual translator has much in common with the task of the post-colonial writer; where one has a text, however, the other has the metatext of culture itself. [...] In the form of introductions, footnotes, critical essays, glossaries, maps and the like, the translator can embed the translated text in a shell that explains necessary cultural and literary background for the receiving audience and that acts as a running commentary on the translated work. Thus the translator can manipulate more than one textual level simultaneously, in order to encode and explain the source text (Tymoczko, 1999: 21-2).

Apesar disso, não são frequentes os casos de traduções que incluam notas, sendo por vezes os próprios tradutores os principais inimigos deste recurso (Schwartz e de Lange, 2006: 12-15; Bell, 2006: 63), que habitualmente dá um ar académico à tradução e restringe o público-alvo (Lefevere, 1992: 45). Mais ainda, a indústria editorial em grande medida mantém uma atitude conservadora relativamente à tradução e ao grau de protagonismo do tradutor como produtor de textos (Venuti, 1998: 61). Como já foi referido, a nota do tradutor é habitualmente desencorajada pelas editoras, não só por motivos de economia mas pela pretensão de invisibilidade da tradução defendida pela indústria. A inclusão de notas, bem como de comentários introdutórios que tornem explícitas as dificuldades ou as estratégias translativas, é cuidadosamente negociada entre o tradutor e o editor e limitada à tradução de obras canónicas, ou ainda determinada pelo estatuto intelectual do tradutor/escritor, casos estes em que a sua intervenção visível é legitimada pela necessidade de proporcionar um «guia de leitura» do texto traduzido como metatexto do original.

Assim, é possível sugerir dois factores principais para a ausência de notas de tradutor:

i) o próprio estatuto do tradutor, considerado como apenas um veículo que «transporta» um texto de uma língua A para uma língua B. Esta visão foi claramente enunciada por Henry Wadsworth Longfellow:

The business of a translator is to report what the author says, not to explain what he means; that is the work of the commentator. What an author says and how he says it, that is the problem of the translator (*apud*. Bassnett e Lefevere, 1998: 70).

ii) as características do leitor-alvo: as notas estão reservadas às traduções para um público académico e à «alta» literatura, sendo praticamente tabu na literatura infantil e juvenil bem como na literatura de folhetim e na banda desenhada, i.e. o

outro extremo do espectro da produção literária. Nestes casos, a intervenção do tradutor é sempre intratextual. E é aqui onde se verifica o maior grau de domesticação do texto, cuja alteridade é neutralizada ou eliminada para favorecer a identificação imediata dos leitores do texto de chegada.

Mas seja qual for o estatuto do tradutor ou as características do texto, a tradução sempre constitui uma operação de reescrita e a transparência é apenas uma ilusão: a nota do tradutor mais não faz do que tornar esse facto visível.