

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD

A PRIMEIRA TRADUÇÃO DE *O LEÃO E A JOIA*, DE WOLE SOYINKA, PARA O
PORTUGUÊS DO BRASIL:

análise descritiva da oralidade

Mestranda: Agnes Jahn Sturzbecher

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Válmi Hatje-Faggion

Brasília

2016

AGNES JAHN STURZBECHER

A PRIMEIRA TRADUÇÃO DE *O LEÃO E A JOIA*, DE WOLE SOYINKA, PARA O
PORTUGUÊS DO BRASIL:

análise descritiva da oralidade

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução apresentado à Universidade de Brasília como exigência para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^a. Válmi Hatje-Faggion

Brasília

2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

A PRIMEIRA TRADUÇÃO DE *O LEÃO E A JOIA*, DE WOLE SOYINKA, PARA O
PORTUGUÊS DO BRASIL:

análise descritiva da oralidade

AGNES JAHN STURZBECHER

ORIENTADORA: VÁLMI HATJE-FAGGION

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BRASÍLIA/DF

ABRIL/2016

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

STURZBECHER, Agnes Jahn. “A PRIMEIRA TRADUÇÃO DE *O LEÃO E A JOIA*, DE WOLE SOYINKA, PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL: análise descritiva da oralidade”. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2016,

145 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

STURZBECHER, Agnes Jahn.

“A primeira tradução de *O leão e a joia*, de Wole Soyinka, para o português do Brasil: análise descritiva da oralidade/ AgnesJahn Sturzbecher.

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora : Válmi Hatje-Faggion

1. 2. 3.

. I. Universidade de Brasília . II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

A PRIMEIRA TRADUÇÃO DE *O LEÃO E A JOIA*, DE WOLE SOYINKA, PARA O
PORTUGUÊS DO BRASIL:

análise descritiva da oralidade

AGNES JAHN STURZBECHER

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

APROVADA POR:

VÁLMI HATJE-FAGGION, doutora (Universidade de Brasília)
(ORIENTADORA)

GERMANA HENRIQUES PEREIRA, doutora (Universidade de Brasília)
(EXAMINADORA INTERNA)

ANDRÉ LUIS GOMES, doutor (Universidade de Brasília)
(EXAMINADOR EXTERNO)

BRASÍLIA/DF, 08 de abril de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela força e Amor Verdadeiro.

À minha enorme família Nascimento por me fazer sorrir nos dias sem luz.

Especialmente à minha mãe, Fátima Lúcia, pela motivação e amor incondicional.

Ao meu pai, Ênio Rudi, pela poesia que move a vida.

Aos meus irmãos, Clarissa, Arthur e Verônica, pela mão sempre estendida e ouvidos sempre a postos para as confissões.

À família Amorim, brasiliense e paulista, pela morada de amor de compreensão. Em especial à Anna Maria, pelas conversas leves e coração aberto, pela confiança em mim depositada e pela força que me moveu nos dias de cansaço. À Simonne Maria pelos momentos mágicos e pelo brilho no olhar. À Maria do Desterro pelo sorriso amável e mãos prestativas.

À Germana Henriques, por me ajudar a construir meu caminho com grandeza e sabedoria e por segurar minhas mãos trêmulas durante a caminhada.

Aos meus professores Alice Araujo, Fernanda Alencar, Dionei Gomes, Alessandra e Theo Harden, Cynthia Ann Bell, Mark Ridd, Rejane Rosa, por iluminarem meu caminho com sabedoria e amizade.

À Válmi Hatje-Faggion por me orientar.

Aos meus amigos distantes que me fazem ter a certeza de que minha caminhada é florida.

Aos meus amigos próximos que constroem a felicidade nos detalhes.

Ao Matheus Assis, pelo abraço forte e protetor, sempre presente e sempre atencioso.

À Sarah Rodrigues que nunca se distancia, mesmo na ausência, minha pequena flor que vejo desabrochar todos os dias.

Ao Marcus Vinícius Corrêa pelo prazer de me deixar ver seu primeiro grande voo, com direito a declarações do amor latente.

À Luisa Melo, cuja vivacidade ultrapassa os limites do meu coração e se manifesta de outras formas, em outras línguas e lugares e cujos olhos me dão saudade.

À Elian Menezes que me ensina a sentir cada pulso da amizade antiga.

Aos meus queridos companheiros de aprendizado que a Universidade de Brasília me permitiu conhecer: Rodrigo D'Ávila, Lorena Timo, Gabriela Netto, Franciele Graebin, Jório Abaeté, Jakeline Nunes, Patrícia Rodrigues, Diuvanio de Albuquerque, Carol Martins e Thayse Gomes.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar e descrever comparativamente a primeira tradução para o português do drama *The lion and the jewel* (1959), do escritor nigeriano, Wole Soyinka (1934-) publicado pela editora Geração Editorial, em São Paulo, em 2012. Wole Soyinka foi o primeiro escritor nigeriano a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1986, sendo de extrema relevância para os estudos da literatura nigeriana. Para tal análise e descrição, foi escolhido o método descritivo de textos literários traduzidos proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) por permitir uma análise detalhada não somente do texto de partida e de chegada, mas também dos seus discursos de acompanhamento, contextos de publicação e tradução, isto é, por descrever a obra dentro dos seus sistemas literários de partida e de chegada, dividindo-se em quatro etapas: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. Alguns questionamentos levantados referem-se à teoria de tradução teatral dentro do contexto independentista, à função da obra de partida e de chegada e ao papel do tradutor brasileiro. Os dados para a análise permitem observar algumas características como: a inserção de Soyinka no sistema literário brasileiro por um motivo outro diferente do seu engajamento político pós-independentista na literatura nigeriana – pela sua adequação dentro do cânone literário europeu; a variedade dos discursos de acompanhamento (cf. Genette (2009)), sendo eles prefácio, glossário, fotografias da primeira encenação da peça e breve biografia do autor; a polifonia discursiva dos personagens (cf. Bakhtin (2003)), que reflete do embate Ocidente-Oriente criticado na obra; a padronização dos registros de fala na tradução (cf. Braga (2013)); e algumas compreensões equivocadas de frases por parte do tradutor. Os resultados obtidos indicam, com relação à tradução, que esta foi domesticada no que diz respeito às redes de significantes internas ao texto e estrangeirizada no que diz respeito ao léxico, o que traz a obra para mais perto do público alvo. Além disso, o tradutor domesticou o texto ao aproximá-lo do leitor, resguardando algumas características estrangeiras, segunda a concepção bermaniana de Outridade (cf. Berman (2013)).

Palavras-chave: Wole Soyinka; tradução de texto teatral; tradutor; tradução e pós-colonialismo; *O leão e a joia*.

ABSTRACT

This master's thesis aims to comparatively analyze and describe the first translation into Portuguese of the drama *The lion and the jewel* (1959), by the Nigerian writer Wole Soyinka (1934-) published by Geração Editorial, in São Paulo, in 2012. Wole Soyinka is the first Nigerian writer to receive the Nobel Prize for Literature, in 1986, which is extremely important for the Nigerian literature studies. In order to perform such analysis and description, the method used was the theoretical scheme of description of translated literary texts proposed by José Lambert and Hendrik Van Gorp (1985). This scheme allows a detailed analysis not only of the source and target texts, but also their paratexts, publication and translation contexts. In other words, to describe the work within their source and target literary systems, the scheme is divided into four stages: preliminary data, macrostructure, microstructure and systemic context. Some questions raised relate to the theatrical translation theory within the independence context, the functions of the source and target works, and the Brazilian translator's sociocultural role. Among the results of the analysis, it is possible to discuss some relevant aspects, as: Soyinka's insertion in the Brazilian literary system for a reason other than its post-independence political literary engagement – but for his suitability within the European literary canon, and the variety of the work surrounding discourses (cf. Genette (2009)), such as the preface and the glossary, the first staging performance photographs, and the author's brief biography. There are also some comments about the discursive polyphony of the characters (cf. Bakhtin (2003)) reflecting the East-West clash, as criticized in this work, about the standardization of varieties of speech in the translated text (cf. Braga (2013)), and some misunderstandings the translator had. Moreover, the results show that the translation has been domesticated, in relation with its intern meaning nets, and it has been foreignized in its lexical choices. Therefore, the Brazilian translator tried to get the translated text closer to its reader, keeping some of its foreign characteristics, in line with to Berman's conception of Otherness (cf. Berman (2013)).

Keywords: Wole Soyinka; theatrical text; translator; translation and postcolonialism; *O leão a joia*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 REFLEXÕES TEÓRICAS ACERCA DO ATO TRADUTÓRIO	22
1.1 Teoria dos (poli)sistemas.....	22
1.2 Estudos Descritivos da Tradução	25
1.2.1 A formulação do sistema literário e o papel da literatura traduzida	26
1.2.2 A função das normas no sistema literário	28
1.2.3 A proposta de análise de Lambert e van Gorp.....	32
1.3 A tradução e o pós-colonialismo	36
1.3.1 O tradutor pós-colonial	42
1.4 Tradução e teatro	45
1.4.1 Teatro, como gênero literário	46
1.4.2 Tradução de texto teatral	47
1.5 Aspectos linguísticos e culturais da tradução teatral.....	49
1.5.1 Oralidade fingida	50
1.5.1.1 Pontuação e a formação rítmica do diálogo	52
1.5.1.2.Registro de fala.....	53
1.5.1.3 Polifonia discursiva dos personagens.....	56
1.5.2 Os marcadores culturais como um emblema tradutológico.....	57
1.6 A (re)construção do projeto de tradução	59
1.6.1 A tradução ética bermaniana como outra forma de aproximação	60
CAPÍTULO 2 WOLE SOYINKA: <i>THE LION AND THE JEWEL</i> E A OBRA TRADUZIDA <i>O LEÃO E A JOIA</i>	63
2.1 O autor Wole Soyinka e seu locus enunciativo	63
2.2 A obra: <i>The lion and the jewel</i> (1959).....	69
2.3 O tradutor brasileiro William Lagos e seu locus enunciativo	78
2.4 O método teórico de descrição de tradução literária de Lambert e Van Gorp	81

2.4.1	Análise dos dados preliminares	81
2.4.2	Nível macroestrutural	85
2.4.3	Nível microestrutural	86
2.4.4	Análise do contexto sistêmico	89
CAPÍTULO 3 ASPECTOS EDITORIAIS, LINGÜÍSTICOS E CULTURAIS NA TRADUÇÃO DE <i>O LEÃO E A JOIA</i>		94
3.1	Aspectos editoriais	94
3.2	Berman e sua relação direta com o projeto de tradução	97
3.3	A linguagem dos diálogos e as construções identitárias	98
3.3.1	A pontuação e alguns aspectos gráficos	99
3.3.2	A construção ficcional da oralidade	103
3.3.3	Os marcadores culturais na obra	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS		122
REFERÊNCIAS		124
APÊNDICE A correspondência com o tradutor brasileiro William Lagos		134
ANEXO A Capa e orelha do livro <i>O leão e a joia</i>		139
ANEXO B Contracapa e segunda orelha do livro <i>O leão e a joia</i>		140
ANEXO C Glossário e notas de esclarecimento de <i>O leão e a joia</i>		141

INTRODUÇÃO

*Não houve momento em que esses capatazes brancos vivenciaram realmente a "outridade" humana de suas vítimas. Eles claramente não vivenciaram a realidade das vítimas como seres humanos. Animais, talvez, uma forma nociva de vida vegetal, mas certamente não humana. Eu não falo aqui dos seus dominadores coloniais, daqueles que formularam e sustentaram a política de colonização de povoamento, mas daqueles que dispararam as metralhadoras e tocaram a corneta imperial. Eles sabiam muito bem que haviam impérios, os quais precisavam ser quebrados, que civilizações resistiram por séculos, as quais precisavam ser destruídas. A denegrição "sub-humana" para a qual a "missão civilizadora" se tornou a solução altruísta, foi a mera racionalização encobrindo o bolo da ganância colonial. (...) E estamos agora no ano de 1986, isto é depois de um século inteiro de exposição direta e íntima, desde aquele confronto, daquela primeira rejeição do rótulo desumanizador implícito na Lei do Passe (Native Pass Laws). (...) De qualquer forma, o objetivo não é realmente acusar o passado, mas chamar a atenção de um presente suicida e anacrônico. Para dizer a esse presente mutante: você é uma criança desses séculos de mentiras, distorções e oportunismos nos lugares celestiais, até mesmo entre o santo dos santos, da objetividade intelectual. Mas o mundo está crescendo, enquanto você intencionalmente permanece uma criança, uma criança teimosa, autodestrutiva, com certos poderes destrutivos, mas ainda assim uma criança. E para dizer ao mundo, para chamar atenção para a sua própria passagem histórica de mentiras - até agora não abandonada por alguns - a qual sustenta a precocidade perversa dessa criança. No que, então, encontra-se a surpresa de que nós, as vítimas daquela desonestidade intelectual dos outros, demandássemos daquele mundo que está finalmente notando a si, uma medida de expiação?*¹ ("This past must address its present". Wole Soyinka, discurso do Prêmio Nobel de Literatura, em 1986. In: ENGDAHL, H., 2003).

A presente dissertação é um estudo de caso e apresenta como *corpus* a obra teatral *O leão a joia* (2012), de Wole Soyinka, traduzido para o português do Brasil, por William Lagos, publicada pela editora Geração Editorial. O objetivo principal dessa pesquisa é a descrição do projeto de tradução do tradutor William Lagos. Para tal, são analisados dois aspectos da

¹ **Todas as traduções de textos em línguas estrangeiras, nesta dissertação, são de minha autoria, exceto daqueles textos que já possuem tradução publicada em português.** Em inglês: At no time did these white overseers actually experience the human "otherness" of their victims. They clearly did not experience the reality of the victims as human beings. Animals perhaps, a noxious form of vegetable life maybe, but certainly not human. I do not speak here of their [white overseers] colonial overlords, the ones who formulated and sustained the policy of settler colonialism, the ones who dispatched the Maxim guns and tuned the imperial bugle. They knew very well that empires existed which had to be broken, that civilizations had endured for centuries which had to be destroyed. The "sub-human" denigration for which their "civilizing mission" became the altruistic remedy, was the mere rationalizing icing on the cake of imperial greed. (...) And we are now in the year 1986, that is after an entire century of direct, intimate exposure, since that confrontation, that first rejection of the dehumanizing label implicit in the Native Pass Laws. In any case, the purpose is not really to indict the past, but to summon it to the attention of a suicidal, anachronistic present. To say to that mutant present: you are a child of those centuries of lies, distortion and opportunism in high places, even among the holy of holies of intellectual objectivity. But the world is growing up, while you wilfully remain a child, a stubborn, self-destructive child, with certain destructive powers, but a child nevertheless. And to say to the world, to call attention to its own historic passage of lies - as yet unabandoned by some - which sustains the evil precocity of this child. Wherein then lies the surprise that we, the victims of that intellectual dishonesty of others, demand from that world that is finally coming to itself, a measure of expiation?

oralidade na peça: os diferentes registros de fala dos personagens e sua conseqüente polifonia, como parte da composição histórica da obra. Além disso, para fazer um levantamento dos elementos culturais próprios da obra, utiliza-se o conceito de marcadores culturais, proposto por Aubert (2006). Como forma de perceber a função dessa tradução no Brasil, analisa-se a recepção da obra no sistema literário brasileiro, em contraposição ao polissistema de língua inglesa, que abrange tanto o sistema inglês quanto aqueles dele depende, como o nigeriano. Para alcançar esses objetivos, utiliza-se o método de análise que foi proposto por Lambert e van Gorp (1985), que parte dos paratextos e da estrutura geral da obra para suas características lexicais (de fora para dentro na obra) e o contexto de recepção.

Em 1986, durante seu discurso de laureação do Prêmio Nobel de Literatura, Akinwande Oluwole Soyinka (1934-) - ou Wole Soyinka, como ele assina seus livros - levantou questões sobre o contexto político africano, no que diz respeito a situações de conflitos e massacres em nome de uma “missão civilizadora” Ocidental, como o regime do *apartheid*, e debateu arduamente as conseqüências da dominação colonial, do processo de independência desses países e da relação África-mundo na atualidade. Como primeiro escritor nigeriano a ser laureado, Soyinka dá visibilidade a sua nação e aos diversos grupos étnicos nela existentes. Talvez, por isso, em seu discurso, ele não tenha mencionado sua literatura em si, mas sim sua atuação política e engajada contra a opressão e a marginalização desumanizadora das sociedades africanas, em geral. Entretanto, quando perguntado sobre o motivo de ter escolhido fazer tal discurso, Soyinka volta-se para o seu fazer literário e conclui o seguinte:

Muitos dos meus textos da minha escrita tem-se preocupado com a injustiça, com a desumanidade, com o racismo, dentro e fora do meu ambiente imediato, que é a Nigéria. Este é um palco mundial e não pude pensar em momento mais apropriado para dar voz a esse nível particular das minhas preocupações literárias. (Jeyifo, 2001, p. 129)².

Para além das suas preocupações literárias, o posicionamento ideológico de Soyinka insere-se num momento após o movimento da Negritude, numa crítica consciente do seu local de fala, suas tradições e hibridismos culturais, inerentes ao processo de dominação colonial. Assim, da mesma forma como o movimento da Negritude criticava os conceitos do Pan-africanismo, Soyinka critica e reflete sobre o que foi a Negritude e a necessidade de superá-la. Sempre lembrando que esses movimentos foram liderados principalmente por aqueles nos quais

² Em inglês: A lot of my writings has been concerned with injustice, with inhumanity, with racism, inside and outside of my immediate environment, which is Nigeria. This is a world platform, and I could not think of any more appropriate moment for voicing this particular level of my literary concerns.

a cultura Ocidental foi mais fortemente influente, nas capitais e nos grandes centros comerciais, em oposição ao interior do continente, onde praticamente não teve tanta influência e as tradições locais não se chocaram com as ocidentais, como comenta Soyinka (Jeyifo, 2001, p. 7).

Por “hibridismo cultural”, entende-se o conceito proposto por Peter Burke (2010), derivado da definição de “hibridismo”, originalmente cunhada por Charles Darwin para se referir a uma variedade de planta adaptada a um determinado ambiente pela seleção natural (2010, p. 53). Para Burke (2010, p. 112), a hibridização, de modo geral, é um “tipo de mistura cultural”, decorrente de encontros culturais, e pode ser entendida tanto de uma maneira negativa, na qual ocorre uma “desintegração cultural” descrita como fragmentação, quanto de uma maneira positiva, pois há uma “tendência à síntese e à emergência de novas formas”. O preço da hibridização, segundo o autor (p. 18), especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica da modernidade, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais. Burke (p. 114) ainda apresenta dois conceitos-chave presentes no processo de hibridização: reorganização e cristalização. O primeiro, reorganização, diz respeito a “ideias, objetos ou práticas de fora que são absorvidas ou ‘ordenadas’ por uma determinada cultura”. O segundo, cristalização, é “quando ocorrem encontros e trocas culturais, um período de relativa fluidez [...] é rapidamente seguido por um período em que o que era fluido se solidifica, congela e vira rotina e se torna resistente a mudanças posteriores”.

O conceito de hibridismo cultural é, portanto, o produto natural do encontro de duas ou mais culturas que apresenta tanto perda de elementos locais quanto absorção de novos elementos advindos da outra cultura. Dessa forma, pode-se pensar o local de fala de Soyinka como o ponto de encontro intercultural e, conseqüentemente, político e ético. Sendo também necessária a apresentação de alguns elementos fundamentais para a construção histórica e literária periférica, como é a nigeriana, em detrimento da inglesa.

Assim, depois de Soyinka (1986), outros escritores de literatura híbrida também foram laureados com o Prêmio Nobel, como o escritor egípcio Naguib Mahfouz (1988) e a sul-africana Nadine Gordimer (1991). Essas escolhas revelam como os critérios utilizados para a escolha são individuais segundo aquilo que é entendido pelos diretores da Fundação Nobel sobre quem deveria receber o prêmio. De acordo com a vontade de Alfred Nobel, o prêmio Nobel de Literatura seria concedido “não somente a *best sellers*, mas também a outros escritos que, por

virtude de sua forma e estilo, possuísem valor literário”³, como destacam Agneta Wallin Levinovitz e Nils Ringertz (2001, p. 137), cabendo, assim, ao diretor de cada nomeação a interpretação daquilo que ele considerava “forma e estilo” e “valor literário”.

Como apresentado na obra *The Nobel Prize: the first 100 years* (2001), Levinovitz e Ringertz fazem uma breve retrospectiva histórica das políticas da Fundação para laureação, a qual apresenta períodos claramente divididos, seguindo as orientações de cada diretor. Assim, durante a Primeira Guerra Mundial, houve uma política de neutralidade literária, a qual buscou um autor fora dos países envolvidos na guerra. Na década de 20, buscou-se uma literatura que revelasse uma “humanidade com um grande coração” (Levinovitz; Ringertz, 2001, p. 140), já na década de 30, o objetivo era laurear obras acessíveis a todos, numa perspectiva mais ampla de “humanidade”. Já em meados da década de 40 até início da década de 80, foi dada maior ênfase nos escritores considerados pioneiros, por trazer à literatura novas possibilidades de estilo e linguagem, cuja reputação durante a Segunda Guerra Mundial tivesse sido neutra. Como passo seguinte para dar vez à literatura feita fora dos grandes centros culturais, durante os anos de 1978 a 1986, houve uma busca pelos “escritores desconhecidos” (p.141), numa perspectiva mais pragmática, que chamaria a atenção do mundo para escritores e literaturas europeias ofuscadas, na qual a poesia teria um lugar privilegiado (p. 142). Desde esse momento, os diretores da Fundação Nobel procuram fora da Europa grandes escritores, que cada vez mais se aproximam do ambiente acadêmico, tornando sua literatura de âmbito universal e motivando a escolha de obras escritas em línguas não-europeias.

Dessa breve perspectiva, vê-se o amadurecimento da percepção do que é considerado literatura em todo o mundo, devido grandemente às severas críticas que a Fundação Nobel sofreu ao não dar lugar a escritores não europeus, para reconhecer e prestigiar as literaturas canônicas existentes nos vários sistemas literários marginais, em relação ao centro literário europeu. Como consequência direta, houve uma descentralização política e uma ampliação na interpretação dos parâmetros pedidos por Alfred Nobel, englobando literaturas minoritárias e dependentes, conforme os conceitos de Even-Zohar (1990), como é o caso do sistema literário nigeriano ao qual pertence Wole Soyinka.

³ Em inglês: [literature] as ‘not only best-sellers, but also other writings which, by virtue of their form and style, possess literary value.’

Além disso, Pascale Casanova (2002, p. 187) elenca alguns critérios para a atribuição do prêmio de modo geral, sendo o primeiro deles o critério político, o qual determina as condições heteroeconômicas do universo literário. O segundo critério é o caráter universalizável da obra, que não se detém nem nos elementos locais nem nas reivindicações nacionalistas. O terceiro critério apontado é a dimensão da recepção da obra, por meio da sua tradução, no mundo e, posteriormente da crítica recebida, bem como de outras formas de “refração literária”, para utilizar o termo cunhado por Lefevere (2007). Casanova (2002, p. 194) define, ainda, o que entende por universal, como sendo aquilo “que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles”. Assim, a escolha do autor é primeiramente política, cujo viés literário deve ser cosmopolita e cuja recepção deve ser, em certa medida, global.

De acordo com Eliana Reis (2005, p. 124), o candidato africano preferido para a laureação era Chinua Achebe (1930-2013), autor do que se poderia considerar o romance de fundação africano, *Things fall apart* (1958), traduzido para mais de 50 idiomas. A comparação entre Soyinka e Achebe é também relevante por ser Achebe muito mais traduzido no Brasil (desde 1976, de acordo com Amarílis Anchieta (2014, p. 176)), do que Soyinka, cuja primeira tradução é de 2012. Além disso, outra escritora nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichie, já tem três livros traduzidos para o Brasil (desde 2008) o que pode revelar uma preferência por escritores de romance e conto, e não de teatro, como é Soyinka.

Pode-se notar, então, que a não-tradução das obras de Soyinka para o Brasil, se comparado às obras de Achebe e de Chimamanda, pode, sim, ser relacionada ao gênero literário em que escrevem. Se os dois autores, Soyinka e Achebe, são contemporâneos um ao outro, se sua temática se refere aos conflitos armados e sociais nigerianos– Soyinka com foco na marginalidade social–, então o que lhes diferem é o gênero literário no qual escrevem. Achebe se debruça sobre romances e contos, em oposição a Soyinka, que é mais conhecido por suas peças teatrais.

Outro ponto de vista sobre a (não-)visibilidade de obras com temáticas pós-coloniais no Brasil é o mercado literário de prestígio pelo qual a obra se torna conhecida em outros sistemas literários, como o francês, o britânico e o estadunidense. Casanova (2002, p. 210) ressalta que não é possível pensar o mercado editorial francês/ britânico em oposição direta ao estadunidense, uma vez que ambos atuam em diferentes esferas literárias que se comunicam e

se completam, ora com o status de literariedade (p. 88) ora com a vendagem da obra. Assim, os mercados que concedem esse status para Achebe é diferente do de Soyinka, sendo eles o estadunidense e o britânico, respectivamente.

Além disso, a escolha de escrever em língua inglesa feita por Soyinka é política, antes de tudo. Primeiro, porque o insere no prestigiado sistema literário anglófono, o que confere às obras certa legitimidade e o permite transgredir as formas tradicionais de romance, conto, drama e poesia, ao introduzir canções, poemas e rituais locais, uma vez que ocupa lugar periférico. Como Reis (1999, p. 177) afirma, “a contribuição principal dos chamados países periféricos estaria [...], no ‘trabalho de contaminação’ da cultura europeia através do ‘movimento’ decisivo da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”. Segundo, porque essa escolha aumenta o público-leitor potencial em todo o globo, permitindo maior visibilidade e acesso àquilo que denuncia e critica na sociedade moderna. E, por último, porque como Soyinka mesmo explica, o inglês é uma língua comum dentro da Nigéria, nem sempre o inglês *padrão* mas suas variantes (o inglês nigeriano e o pidgin), o que permite que, de certa forma, todos o entendam (Jeyifo, 2001, p. 7). Dessa forma, Soyinka atualiza o sistema literário anglófono e legitima o conteúdo apresentado em sua obra ao inseri-lo nesse sistema, indo além de reproduções temáticas e formais do sistema no qual se insere, uma vez que se utiliza de seu conhecimento religioso, mitológico e filosófico tanto europeu quanto nigeriano para ficcionalizar esses dois lugares, criando um espaço enunciativo próprio.

Questionado sobre não escrever em sua língua materna, o yorubá, como fez o escritor queniano Ngugi wa Thiong’o⁴ (1938-) – que depois de escrever mais de quinze obras em inglês,

⁴ Sobre Ngugi wa Thiong’o, Casanova (2002, p. 382) diz que: O escritor queniano Ngugi wa Thiong'o (nascido em 1938) [...] começou sua carreira de escritor sob o nome de James Ngugi e publicou seus primeiros textos em inglês. [...] Em seguida, após a independência do Quênia em 1963, ele retoma seu nome africano e publica em inglês uma série de romances centrados na questão da identidade e da história nacionais, apresentando os grandes momentos da história da sociedade *gikuyu* da qual é originário. Leciona na Universidade de Nairóbi em 1967, depois em Makerere, em Uganda, onde contribui para estabelecer um curso de literatura africana. Mas a violência política que aos poucos se instalou na região, as formas mais dramáticas da censura política, impedem que o trabalho literário se torne autônomo. Logo Ngugi denuncia o regime político autoritário de Jomo Kenyatta, fundador histórico do nacionalismo queniano, presidente da República de 1964 a 1978. Seu engajamento adquire então uma forma específica e radical: após *Petals of Blood*, em 1977, decide consagrar-se ao “povo da aldeia” e fazer uma espécie de “Retorno ao país natal”. [Ele] abandona o inglês em proveito de sua língua materna, o *gikuyu*, e decide consagrar-se ao teatro. Em 1977 é detido, e enquanto está na prisão escreve também um romance em *gikuyu*, texto muito próximo da forma teatral, que será publicado em Londres pela Heinemann em 1980 sob o título *Caithaani Mutharabaini*, traduzido depois para o suaile e em seguida para o inglês (*Devil on the Cross*). Após um ano de prisão, é obrigado a exilar-se em Londres.

decide voltar à sua língua materna, o gikuyu, de acordo com o *site* oficial do escritor– Soyinka diz que, na Nigéria, há mais de duzentos idiomas e que ele não poderia jamais escolher apenas o yorubá para se comunicar com todo o país, embora considere o ato de Thiong’o grandioso (Jeyifo, 2001, p. 142).

Dessa forma, a escolha consciente de usar o inglês e de evidenciar os hibridismos culturais nas falas dos personagens colocam as obras literárias sob o viés da consequência da dominação colonial e, portanto, da sua superação, mesmo que identitária e enunciativa. Uma vez que as dominações econômica, política e social ainda se fazem presentes no cotidiano dos países há pouco independentes, um sujeito, ao se saber autônomo, consegue ver para além da opressão, ele vê a possibilidade. Michela Canepari (2006, p. 235) assinala que

ao usarem em suas obras uma forma de inglês híbrida e não-padrão, esses autores [pós-coloniais], portanto, encorajaram o surgimento de uma situação na qual a multiplicidade de inglês é possível de coexistir, em oposição a um mundo no qual um inglês metropolitano domina sobre outras formas pretensamente “desviantes”⁵.

Assim, esse lugar próprio de fala literária apresenta características únicas devido a sua temática e composição. Na temática, observa-se a presença tensionada dos valores europeus em contraposição aos nigerianos, no que diz respeito à religião, mitos e atitudes cotidianas. Já na composição, como dito, há a transformação das formas literárias consagradas para conseguir expressar politicamente a diversificada realidade nigeriana, retroalimentando o sistema literário do qual adquiriu-se todo o conhecimento para subvertê-lo. Dessa forma, Doris Sommer (1994) ressalta que o multilinguismo ficcionalizado evidencia a diferença nos níveis de escolaridade, nas classes sociais e nas funções sociais desempenhadas pelos personagens: os aspectos resistentes do texto, distinguindo aqueles que pertencem ao contexto da obra produzida (*insiders*) e aqueles que não pertencem ao contexto (*outsiders*), podendo compreender da obra somente aquilo permitido pelo autor. Na obra analisada nesta dissertação, essa pluralidade linguística está representada nas canções e expressões yorubá, juntamente com o inglês nigeriano, em oposição ao inglês padrão.

Como assinala Maria Tymoczko (2010), em seu texto introdutório à obra *Translation, resistance, activism: an overview*, os Estudos Descritivos da Tradução foram para além da mera abordagem descritivista em busca da descrição de produtos e práticas tradutórias inseridas em

⁵ Em inglês: By using in their works a hybridised, non-standard form of English, these [post-colonial] writers therefore encouraged the emergence of a situation in which a multiplicity of englishes are able to co-exist, as opposed to a world in which one metropolitan English dominates over other allegedly “deviant” forms.

seus contextos políticos, sociais, culturais e linguísticos. Tal mudança de paradigma proporcionou uma visão mais crítica sobre as relações literárias intersistêmicas, que levasse em conta não somente as normas locais, mas a dominação e o poder inerentes às forças centrais e periféricas.

Apesar disso, é necessário aceitar o caráter estrangeiro e incompleto da obra, para além da abertura nela existente, lembrando que essa resistência, como propõe Sommer (1994, p. 524) é intencional e não se refere à incapacidade do leitor ou a suas limitações dentro do universo da língua estrangeira, mas ao fato de que “alguns livros resistem ao leitor competente, intencionalmente. Ao marcar uma distância intransponível entre o leitor e o texto e, desse modo, ao levantar questões de acesso ou recepção, a estratégia desses livros é produzir um tipo de ‘incompetência’ relacionada à leitura que mais leitura não superará⁶”.

Por outro lado, Bassnett (1998) ressalta que o texto dramático se utiliza de recursos outros aos quais o texto literário não tem acesso, como a própria performance e os elementos cênicos, como iluminação, música e figurino, o que lhe garante uma interação muito maior tanto com as resistências quanto com a aproximação atuação-espectador. Dessa forma, essas resistências não se encontram apenas no nível lexical, mas também cênico e performático, o que amplia e restringe, simultaneamente, sua visibilidade e reconhecimento, uma vez que a combinação entre performance e literatura permite relações que ultrapassam o palco em direção à crítica e ao realismo sociais.

Ainda sobre os aspectos resistentes na obra, no contexto da tradução, para Clifford Landers (2001, p. 52), a resistência do texto é o momento no qual “uma tradução deve evidentemente demonstrar que ela é uma tradução⁷”, no sentido de deixar a incompletude da obra visível, bem como suas barreiras inerentes, às quais o tradutor (visto como leitor privilegiado) também não consegue transpor. Consequentemente, o projeto de tradução norteador do processo tradutório deve respeitar este caráter, assumindo-se também como uma leitura “incompetente”, para deixar ver, na tradução, as barreiras que o Outro impõe.

⁶ Em inglês: Some books resist the competent reader, intentionally. By marking off an impassable distance between reader and text, and thereby raising questions of access or welcome, the strategy of these books is to produce a kind of readerly “incompetence” that more reading will not overcome.

⁷ Em inglês: resistance is the concept that a translation should patently demonstrate that it is a translation.

Para compreender o conceito de Outridade é necessário primeiramente entender o que é o sujeito e do que ele é composto, por meio de uma nova teoria da linguagem, de acordo com Henri Meschonnic (2007). Assim, Meschonnic (2007, pp. 66-67) apresenta uma outra maneira de pensar a linguagem, por meio do ritmo e do poema, sendo eles contínuos e de caráter ético e político, uma vez que buscam a perpétua transformação do sujeito (ético) e que têm interesses nessas transformações (político), ao invés do pensamento binário que se tem atualmente na ruptura do signo em significado e significante, desde a corrente teórica estruturalista.

Para Meschonnic (2007, p. 68), o conceito de sujeito pode ser confundido ao de pessoa, mas deve ser entendido, primordialmente, como “a subjetivização máxima e integral do discurso⁸”, por ser idiossincraticamente humano. Assim, quando um discurso é criado, seu caráter mais subjetivo, aquilo que mais se aproxima do caráter humano, é o sujeito discursivo, uma vez que “o sujeito é o que ouvimos. O sujeito é o que está tomando forma, transformando-se”⁹ (p. 98).

Ainda de acordo com Meschonnic (2007, p. 5), a partir do momento em que um sujeito interage com a realidade que o cerca, e nela interfere, ele passa a ser um agente de seu tempo, na medida em que reflete sobre ela e a transforma. Assim, quando dois sujeitos se encontram e trocam saberes, por intermédio de seus fazeres discursivos, eles se transformam e geram novas reflexões, um a partir do outro, em um processo que é, conseqüentemente, histórico, dialógico e dialético. Isto é, o Outro é o meio pelo qual um sujeito consegue afirmar quem é, que passa a definir-se e a identificar-se a um certo local de fala, em um tempo e espaço singulares.

A maneira de se construir o discurso, seu instrumento de transformação, é, portanto, o que distingue um sujeito do outro, que faz com que suas diferenças ideológicas, políticas, sociais e culturais sejam evidenciadas, já que são conseqüências de experiências e aprendizados que diferem em tempo e espaço. Portanto, o diferente é considerado o Outro, o que faz com que os dois sujeitos sejam, ao mesmo tempo, um o Outro do outro, isto é, por serem os dois diferentes, cada um é, para o outro, aquele Outro que o modifica, o que permite pensar que o transformar parte da diferença.

⁸ Em inglês: [poem is] the maximal, integral subjectivization of a discourse (trad. Por Pier-Pascale Boulanger).

⁹ Em inglês: The subject is what we hear. The subject is what is being shaped, transformed (trad. Por Pier-Pascale Boulanger).

Dessa forma, esse embate discursivo só é considerado ético se houver dois, ou mais, sujeitos discursivos envolvidos e há, aí, um gesto histórico de reconhecimento e aceitação desse sujeito, que se constitui como tal, em diálogo contínuo e poético, que pensa o que seu discurso opera em si mesmo, no Outro e, finalmente, na sociedade. Uma vez que cada sujeito só compreende do Outro aquilo que cabe em seu horizonte de conhecimento e que esse horizonte se expande de acordo com as transformações que o Outro causa, esses sujeitos devem ter consciência do seu fazer discursivo, suas poéticas e ritmos, de forma a transpassarem a linguagem, a estrutura, o binarismo e o descontínuo.

Assim, a obra *O leão e a joia* (2012) apresenta resistências linguísticas em situações específicas (como o uso do pidgin, do inglês nigeriano e do yorubá), apesar de deixar marcada a oralidade, como outros dramas de Soyinka, o que pode ter sido um fator a favor da obra quando esta foi escolhida, entre tantas outras publicações do autor para ser traduzida para o Brasil. Porém, essa obra apresenta na forma de compreender e de como narrar o tempo cronológico, sendo marcado pela divisão dos atos no período de um dia e pela encenação de episódios que aconteceram no passado, uma grande diferença da concepção ocidental e essa marcação faz-se nos elementos cênicos, como luz, som e figurino. Como aponta Ubiratan Araújo (2012, p. 7), o gênero dramático, portanto, escolhido por Soyinka, é de extrema relevância já que a apresentação em forma de uma peça de teatro permite que o texto literário tenha o suporte da linguagem cênica da música, da dança, da mímica e dos tambores. Dentro da cultura yorubá é como uma apresentação das Gueledés, nas feiras nigerianas, fazendo a crítica dos costumes através da representação teatral.

Apesar de grande parte das obras de Soyinka terem sido traduzidas do inglês para outras línguas, como árabe, sueco, francês, espanhol, chinês, russo, esloveno, coreano, polonês, alemão e italiano, segundo o *Index Translationum*, da UNESCO (até 2009), para o português de Portugal, somente a obra *The interpreters* (1965) foi traduzida. A tradutora foi Maria Helena Morbey e a obra foi publicada primeiramente pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco, de Maputo (1980), e, posteriormente, pela editora Edições 70, de Portugal (1986), não havendo nenhum desses registros no acervo da Biblioteca Nacional do Brasil. Já para o português brasileiro, somente em 2012, foi elaborada a primeira tradução de *The lion and the jewel*, traduzida por William Lagos, e publicada pela editora Geração Editorial, com o título de *O leão e a joia*. Esta obra será objeto de estudo nesta dissertação.

A presente dissertação está dividida em Introdução, três capítulos e considerações finais.

Na introdução são abordados alguns elementos acerca da contextualização histórica e literária de Wole Soyinka. Assim, os aspectos políticos e sociais que dizem respeito à formação intelectual dele e seu local de fala são problematizados para melhor entender a obra *O leão e a joia*.

No primeiro capítulo, “Reflexões teóricas acerca do ato tradutório”, é feita uma breve retrospectiva sobre os Estudos Descritivos da Tradução, no que tange à formação de um sistema literário e suas normas. Como desdobramento da sistematicidade de análise de tradução, é apresentado o método teórico de análise de obras traduzidas proposto por Lambert e van Gorp (1985). Além disso, é discutida a teoria de tradução pós-colonial e o papel do tradutor nesse novo contexto literário híbrido, para se pensar o gênero teatral (pós-colonial) e sua tradução.

No segundo capítulo, “Wole Soyinka: *The lion and the jewel* e a obra traduzida *O leão e a joia*”, é feita a apresentação do autor, da sua obra e do tradutor para posteriormente realizar a análise da obra traduzida *O leão e a joia* (2012), segundo Lambert e van Gorp (1985). São analisados a construção da oralidade fingida (mais especificamente, na polifonia dos personagens e nos seus registros de fala) e os marcadores culturais ao longo da obra. Além disso, busca-se, na análise dos elementos lexicais, identificar traços tradutórios que ajudem na composição do projeto do tradutor, de forma mais geral, além de verificar como a obra foi recepcionada no Brasil.

No terceiro capítulo, “Aspectos editoriais, linguísticos e culturais na tradução de *O leão e a joia*”, é abordado o projeto de tradução do tradutor e as características da obra de chegada. Para tal, é realizada não apenas a (re)construção identitária dos personagens, a partir do que dialogam, mas também a apresentação dos elementos culturais, que permeiam a obra como um todo. Assim, elenca-se algumas características mais contundentes sobre o projeto de tradução de William Lagos.

Nas considerações finais são retomados os objetivos propostos, alguns conceitos tradutórios previamente apresentados e algumas conclusões tiradas dos capítulos 2 e 3, com o intuito de levantar algumas questões gerais sobre as estratégias do tradutor.

CAPÍTULO 1

REFLEXÕES TEÓRICAS ACERCA DO ATO TRADUTÓRIO

O presente capítulo aborda questões gerais sobre a teoria dos polissistemas, conforme Even-Zohar (1990) e a assimilação dessa teoria pelos Estudos Descritivos da Tradução– EDT (Toury, 1995). Já nos EDT, apresenta-se o método de análise de obras traduzidas proposto por Lambert e van Gorp (1985), utilizado para analisar a tradução para o português de *O leão e a joia*, de Wole Soyinka. Além disso, é abordada a questão da tradução teatral, dentro dos estudos pós-coloniais e seu aspecto mais específico da oralidade fingida (registro de fala, polifonia dos personagens e marcadores culturais). Para fazer uma análise mais contundente da tradução teatral, alguns aspectos dessa linha teórica também são apresentados e discutidos.

1.1 Teoria dos (poli)sistemas

Um dos desdobramentos do Formalismo russo (1920), foi a criação do conceito de “sistema” na teoria da linguagem, que servia mais para a vertente literária (*Opoyaz*) do que para a linguística (Círculo Linguístico de Moscou), e que, posteriormente, embasou a teoria dos polissistemas. Apesar de o Formalismo ter sido visto como um viés estático e a-histórico do Estruturalismo, como aponta Even-Zohar (1990, p. 1), Juri Tynianov (1976, p. 6), definiu “sistema” não como “uma cooperação fundada sobre a igualdade de todos os elementos, mas [como] uma que supõe a vanguarda de um grupo de elementos (‘dominante’) e a deformação de outros. A obra [literária] entra na literatura e adquire sua função literária graças a essa dominante”. Dessa forma, para Hermans (1999, p. 104), o sistema é um conjunto de elementos dinâmicos organizados numa relação interdependente, que tem um fim comum, sendo este alcançado quando todos os elementos cumprem suas funções, sendo a literatura considerada um sistema.

Como o conceito de “função” apresentado por Tynianov (1976, p. 2) é “a possibilidade de entrar em correlação com outros elementos de um mesmo sistema e conseqüentemente com

o sistema inteiro”, é possível fazer um paralelo com a noção de “norma”, proposta por Toury (1995, p. 53- 69), já que as normas também podem ser entendidas como a forma pela qual um determinado elemento exerce uma dada função dentro de um dado sistema. Esse paralelo só se faz possível se as normas forem pensadas como uma rede inter e intradependente de vários sistemas conectados e se as funções desempenhadas pelos elementos de cada sistema forem observadas em relação não apenas com o sistema inteiro, mas com outros sistemas, ou como Even-Zohar (1979, p. 290) nomeou, com o “polissistema”, o qual foi definido como “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se interceptam e se sobrepõem parcialmente, usando diferentes opções concomitantemente, e ainda assim funcionando como uma unidade estruturada, cujos membros são interdependentes¹⁰”.

Assim, a teoria dos polissistemas assume não mais uma via de mão-dupla, mas uma via multidirecional e heterogênea, em que cada elemento, ao desempenhar sua função, desencadeia inúmeras mudanças, não somente em seu sistema, mas em todos aqueles que dele dependem direta ou indiretamente, numa concepção dinâmica. Além de apontar essas relações intersistêmicas, nas quais o social influi no literário, por exemplo, ou o político no histórico, Even-Zohar (1979, p. 14) diferencia o “centro” da “periferia” dentro de um mesmo sistema, criando, assim, microsistemas que por sua vez possuem “centros” e “periferias”. John Milton (1998, p. 184) ressalta ainda que “quando a posição mais alta em uma dada literatura é ocupada por um tipo inovador, as forças mais conservadoras são encontradas mais abaixo na escala; e, quando tipos mais conservadores ocupam as posições mais altas, os níveis mais baixos iniciam as renovações”.

Outras características apresentadas pelo polissistema são a dinamicidade herdada do Funcionalismo (Even-Zohar, 1990, p. 9) e a estratificação hierárquica que desencadeia as tensões entre “centros” e “periferias” pelo maior prestígio, separando os estratos canônicos dos não-canônicos. Even-Zohar (1979, p. 293) distinguiu dois tipos de forças que operam sobre essas tensões: as centrípetas (que fazem os fenômenos centrais se tornarem periféricos) e as centrífugas (que puxam os fenômenos periféricos para o centro), em processos de transferência, denominados *conversões*, por Tynianov (1976, p. 4), evidenciando a relação histórica da poética com as formas e gêneros literários. Segundo Tynianov, essas tensões retratam a evolução da

¹⁰ Em inglês: a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

obra literária e deveria ser levada em consideração pelos historiadores e críticos literários ao se pensar em cunhar termos como “essencial” ou “ontológico”, uma vez que

o que hoje é um feito literário, amanhã poderá voltar a ser um simples feito costumeiro e poderá desaparecer da literatura. [...] Neste caso resultam incertos não somente os *limites* da literatura, sua “periferia” e suas zonas de fronteira; aqui se trata precisamente do “centro”. Não é que o centro da literatura se mova e desenvolva uma tendência secular que é transmitida como uma herança, e os fenômenos novos sejam difundidos somente nas zonas marginais, mas novos fenômenos vão-se estabelecer justamente no centro e o centro se transfere para a periferia¹¹.

Além disso, Even-Zohar (1979, p. 296) ressalta que, geralmente, os centros do polissistema e o do sistema canônico mais prestigiado é o mesmo, o que leva à distinção de canônico e não-canônico. Para Even-Zohar (1990, p. 15) “canônico” significa “aquelas normas e trabalhos literários (i.e., tanto modelos quanto textos) os quais são aceitos como legítimos pelos círculos dominantes dentro de uma cultura e cujos produtos notáveis são preservados pela comunidade para fazer parte da sua herança histórica¹²; já o não-canônico, segundo o autor, são as normas e os textos que foram rejeitados por esses mesmos círculos e cujos produtos foram esquecidos. Even-Zohar (1979, p. 297) enfatiza que a “canonicidade é análoga não às posições hierárquicas das funções da linguagem, mas às relações hierárquicas que governam o polissistema linguístico¹³”, o que evidencia mais claramente as interrelações referentes às formas de linguagem que compõem esse polissistema.

¹¹ Em espanhol: “lo que hoy es un hecho literario mañana podrá volverse un simple hecho de costumbre y desaparecer de la literatura. [...] Em este caso resultan inciertos no sólo los *limites* de la literatura, su “periferia” y sus zonas de fronteira, aqui se trata precisamente del “centro”. No es que en el centro de la literatura se mueva y se desarrolle una tendencia secular que se transmite como una herencia, y los fenómenos nuevos se difundan sólo en las zonas marginales, estos nuevos fenómenos nuevos se van a establecer justamente en el centro, y el centro se transfere a la periferia”.

¹² Em inglês: those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage.

¹³ Em inglês: canonicity is analogous not to the hierarchical oppositions of language functions, but to the hierarchical relations governing the linguistic polysystem.

1.2 Estudos Descritivos da Tradução

Ao exigir a dissociação da tradução das duas grandes áreas da teoria da linguagem— literatura e linguística— os teóricos da tradução buscavam, fora da literatura comparada, métodos científicos de análise de obras traduzidas que não mais restringissem a prática tradutória a um desses dois domínios, mas que pudesse usufruir de correntes teóricas de ambos, com o intuito de se tornar, ela própria, uma grande área. Assim, houve uma elaboração detalhada do viés linguístico na tradução (cf. Nida (1964); Catford (1965); Vinay & Darbelnet (1977); Vázquez-Ayora (1977); Newmark (1981), na qual os procedimentos linguísticos eram descritos e, a partir deles, eram prescritas formas de traduzir.

Os teóricos russos Levý, Miko e Popovic, no final da década de 60, começaram a buscar, no viés literário, meios de também analisar a prática tradutória, sendo James Holmes o consolidador de uma disciplina desvinculada, ao apresentar seu trabalho *The Name and Nature of Translation Studies*, durante o III Congresso Internacional de Linguística Aplicada em 1972, e Gideon Toury o cunhador do termo Estudos Descritivos da Tradução, em 1990, utilizando-se de uma das vertentes expostas pelo mapa conceitual de Holmes (1972).

A divisão estrutural do mapa conceitual de Holmes (1972) demonstra a possibilidade de a tradução ser uma ciência empírica e uma disciplina científica, por seus princípios descreverem fenômenos particulares e constituírem hipóteses e teorias gerais que podem explicar e prever tais fenômenos, como também salienta Toury (1995, p. 9). Além disso, a divisão interna proposta para os Estudos da Tradução, entre “pura” e “aplicada”, revela a natureza prática e teórica da tradução nos seus mais diversos meios de atuação, sendo a “descrição”, apenas um dos ramos da prática pura.

Já na perspectiva descritiva, cuja subdivisão aponta para três diferentes momentos da prática tradutória, Toury (1995, p. 13) resume que a posição no sistema e sua função governam as estratégias pelas quais um texto de partida é traduzido. Esses três diferentes momentos são as orientações que a atividade descritiva pode ter: no produto, no processo e na função. É interessante notar também que, de acordo com Toury (1995, p. 72), essas três diferentes orientações são restritas ao tipo de problema, mais específicos ou mais gerais, que se quer

resolver. Assim, o pesquisador observa o sistema receptor e levanta problemas-chave que podem ser pensados no processo dialético de tese-antítese-síntese.

Quando a descrição tem por foco o produto, Holmes (1972, p. 72) diz que, primeiramente, descreve-se traduções individuais, ou a descrição da tradução é com foco no texto. Posteriormente, é feita a análise comparativa das descrições das traduções e de imagens de várias traduções. Ao se comparar a análise individual e coletiva das traduções, tem-se um amplo *corpus* de estudo de traduções que transpassam períodos específicos, línguas e tipos literários, numa busca de “história geral das traduções”.

Quando a descrição tem por foco o processo, há a ênfase no próprio ato da tradução, nos processos mentais do tradutor. Sendo um dos processos mentais mais complexos, Holmes (1972, p. 73) sugere uma vertente chamada, por ele, de psicologia da tradução, ou estudos psicológicos da tradução.

Ainda segundo Holmes (1972, p. 72), quando a descrição tem por foco a função, a atenção está no meio sociocultural receptor e nas funções que determinada tradução desempenha. Além disso, esse procedimento procura as razões pelas quais esta tradução em específico foi feita, em detrimento de várias outras de mesma temática ou gênero, e quais consequências ela criou em seu momento histórico, poético e político, sendo considerada um subtema ou contratema nas histórias da tradução e histórias literárias.

Assim, Gideon Toury (1995) sistematizou a vertente descritiva dos Estudos da Tradução e ampliou as três subdivisões, numa busca pelas normas internas dos sistemas literários.

1.2.1 A formulação do sistema literário e o papel da literatura traduzida

Conforme Even-Zohar (1990, p. 28), na teoria dos polissistemas, o sistema literário pode ser entendido tanto por uma rede de relações que convergem tipos de atividades/ funções tidas como “literárias”, quanto por essas atividades, de fato, sendo observadas e descritas por meio dessa rede, sendo que esse “sistema não ‘existe’ fora das relações postuladas para operar por

ele e nele¹⁴”. Pode-se, assim, pensar o sistema literário como a mais variada gama de processos e suas interrelações que lhes outorgam o caráter “literário” (Even-Zohar, 1990, p. 30), resguardando sua autonomia e heteronomia e, ao mesmo tempo, sua posição autorregulada e condicionada a outros sistemas.

Além disso, Even-Zohar (1990, p. 80) diferencia dois tipos de sistemas literários: os independentes e os dependentes. Os sistemas literários independentes são aqueles que não precisaram de outros para se legitimarem, uma vez que desenvolveram, dentro de suas esferas, características próprias, consolidando-se no cânone universal da história literária. Os sistemas literários dependentes, por outro lado, são fracos— não que literariamente sejam fracos, mas a influência de algum outro sistema os fragiliza—, o que os torna dependentes de algum sistema mais forte, ou legitimado (p. 31).

É importante frisar que ambos os sistemas tiveram como ponto de partida obras traduzidas, que lhes garantem certa novidade poética (como será discutido mais adiante). No caso dos sistemas dependentes, Even-Zohar (1978, p. 16) aponta três motivos básicos para que a tradução seja fundamental para a fundação desses sistemas: são sistemas novos, considerados “literatura menor” e/ ou não têm modelos próprios que satisfaçam as necessidades literárias, como também foi destacado por John Milton (1998, p. 186-187). Assim, de acordo com Toury (2004), a literatura traduzida pode ocupar duas posições distintas nos sistemas receptores: primária e secundária. Caso a tradução exerça uma função primária, ela será inovadora e alterará, em alguma medida, o modelo canônico de chegada, ao violar suas normas e convenções (considerada uma tradução *adequada*), estando diretamente relacionada a sistemas dependentes. Caso a tradução exerça uma função secundária, ela se moldará às normas de chegada, reforçando, assim, o modelo vigente (considerada uma tradução *aceitável*), nos sistemas independentes.

Para Antonio Candido (1997), a formação de um sistema literário ou sua consolidação tem como origem fundamental outros sistemas literários, o que ajuda a formular poéticas próprias e criar modelos que representem a sociedade. Assim, Candido (p. 24) ressalta que, “quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária”. Tal continuidade literária solidifica

¹⁴ Em inglês: system does not "exist" outside the relations contended to operate for/in it.

uma tradição e, conseqüentemente, desenvolve seu sistema literário, no que tange aos seus modelos, a sua poética ou as suas língua nacionais.

1.2.2 A função das normas no sistema literário

Para Théo Hermans (2013, p. 1), com base nos conceitos de Toury (1995), o termo “norma”

pode-se referir tanto à singularidade no comportamento quanto ao mecanismo que explica essa regularidade. O mecanismo tem uma função socialmente regulatória e engloba uma dimensão psicológica bem como uma social. Ele media entre o individual e o coletivo, entre as intenções, escolhas e expectativas individuais e crenças, valores e preferências coletivamente mantidas. [...] As normas contribuem para a estabilidade das relações interpessoais ao reduzir a incerteza sobre os atos dos outros. Ao generalizar a experiência passada e permitir projeções referentes a tipos similares de situação no futuro, as normas ajudam a tornar o comportamento ser mais previsível¹⁵.

Gideon Toury (1995), no seu icônico artigo intitulado “*The nature and role of norms in translation*”, apresenta o conceito de norma e suas subdivisões, na categoria descritiva de função e produto. Toury (2004, p. 201) aponta que, uma vez que as normas podem ser observadas nas três categorias, de acordo com a divisão proposta por Holmes (processo, produto e função), como já mencionado, é possível descrevê-las a partir de um dado recorte histórico, perpassando várias obras. Tal abordagem se dá pela busca de sistematicidades na cultura de chegada, tanto literárias quanto tradutológicas. Assim, a função do texto traduzido define as características finais da obra e determina os procedimentos realizados pelo tradutor, por meio das normas vigentes no sistema literário de chegada, desenvolvendo um papel social.

Para Toury (2004, p. p. 199), as normas podem ser consideradas a ideologia de uma dada sociedade num momento histórico determinado, estando no *continuum* regradiossincrasia. Assim, uma norma mais socialmente aceita, com uma força e validação maiores,

¹⁵ Em inglês: [norms] may refer both to a regularity in behavior and to the mechanism which accounts for this regularity. The mechanism has a socially regulatory function and comprises a psychological as well as a social dimension. It mediates between the individual and the collective, between the individual's intentions, choices, and expectations, and collectively held beliefs, values, and preferences. [...] Norms bear on the interaction between people, more especially on the degree of coordination required for the continued, more or less harmonious coexistence with others in a group. Norms contribute to the stability of interpersonal relations by reducing uncertainty about how others will act. By generalizing from past experience and allowing projections concerning similar types of situation in the future, norms help to make behavior more predictable.

está mais próxima da regra; já uma norma que é praticada por poucos e tem uma variação maior entre seus agentes, está mais próxima da idiossincrasia. De maneira que as normas não alcançam nem as regras, nem as idiossincrasias, o que torna tênue os limites *regra-norma* e *norma-idiossincrasia*, pois, a regra é uma norma mais objetiva, fossilizada, e a idiossincrasia é uma norma mais subjetiva, pessoal (Toury, 2004, p. 199).

Além disso, Toury (2004, p. 200) ressalta que a centralidade das normas é fundamental para distinguir as formas como o comportamento se torna regular em situações que tendem a se repetir cotidianamente, para se perceber em qual medida essas normas se assemelham a regras ou a idiossincrasias. Portanto, as normas são “o conceito-chave e o ponto focal de qualquer tentativa de justificar a relevância social das atividades, porque a existência delas e a vasta gama de situações a que elas se aplicam (em conformidade ao que isso implica), são os fatores principais que garantem o estabelecimento e a manutenção da ordem social¹⁶” (Toury, 2004, p. 200). Assim, as normas podem ser pensadas como um constructo e construtor social, simultaneamente, por serem restringidas culturalmente e por ajudarem a moldar esses mesmos limites culturais e sociais.

A tradução, aponta Toury (2004, p. 200), é uma atividade governada por normas, uma vez que, por ser o tradutor uma “pessoa-na-cultura”, ela, a tradução, manifesta certas regularidades, sendo essas escolhas básicas, denominadas de **normas iniciais** (adequada ou aceitável). Segundo Toury (2004, p. 201), a norma adequada diz respeito à escolha do tradutor de se utilizar das normas da cultura de partida, as quais “podem ocasionar certas incompatibilidades com as normas e práticas de chegada, especialmente com aquelas que se encontram além das meramente linguísticas¹⁷”. A norma aceitável tem seu foco nas normas da cultura de chegada, o que coloca em ação tais normas, permitindo que algumas considerações sobre elas sejam feitas.

De acordo com Toury (2004, p. 201), em ambas as normas iniciais, entretanto, nota-se a presença de “mudanças não-obrigatórias” [*non-obligatory shifts*], constituindo a quase

¹⁶ Em inglês: “[Norms] are the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities, because their existence, and the wide range of situations they apply to (with the conformity this implies), are the main factors ensuring the establishment and retention of social order”.

¹⁷ Em inglês: [Adequate translations] may well entail certain incompatibilities with target norms and practices, especially those lying beyond the mere linguistic ones.

totalidade dos atos da tradução humana e contribuindo para a percepção das suas regularidades, isto é, das normas de tradução. Toury dividiu tais normas em **preliminares** e **operacionais**.

Toury (2004, p. 202) diz que as **normas preliminares** referem-se à *política* e a *integridade* da tradução. A *política* diz respeito a fatores que levaram à escolha de um dado texto num momento histórico definido, em detrimento de outros e a *integridade*, a questionamentos sobre a prática da tradução indireta e sobre assumi-la como tal, por meio de questionamentos acerca de proibições, tendências, permissões ou preferências por esse tipo de tradução. Assim, se o objetivo de uma tradução indireta for a forma, ela será impossível, pois sua forma pode ter-se perdida, maculada, pela primeira tradução. Porém, se for o sentido, o desejo de se conhecer uma obra-prima de uma língua exótica, por exemplo, a tradução indireta será uma boa opção. Outro questionamento a ser feito é o preço que se paga ao se traduzir de segunda-mão: “o que se perde?”.

As **normas operacionais** são aquelas que ocorrem durante o processo tradutório (na tradução adequada) e são divididas em: *matriciais* e *linguístico-textuais*. As normas *matriciais* fazem referência às alterações estruturais, na matriz do texto, como as omissões, alterações, acréscimos, segmentações, na busca por substitutos no sistema de chegada. Tais mudanças retiram do texto a sua completude e rearranjam a trama textual de forma a caber essa nova segmentação. As normas *linguístico-textuais*, por outro lado, revelam opções estilísticas e linguísticas, como a própria tradução ou uma maneira única de traduzir, numa tentativa de relocar o material linguístico do texto de partida ou inserir o do texto de chegada. Além disso, Toury (2004, p. 203) ainda salienta que

consequentemente, quando a primeira posição [matricial] é adotada completamente, mal pode-se dizer que a tradução foi feita para uma língua de chegada, como um todo. Ao invés disso, que ela foi feita dentro de um modelo linguístico, que é no melhor das hipóteses, uma parte desta [da língua de chegada] e, na pior, artificial, e como tal, uma variedade inexistente. Neste caso, a tradução não é verdadeiramente *introduzida* na cultura de chegada, mas *imposta* sobre ela, por assim dizer. [...] Por outro lado, quando a segunda posição [linguístico-textual] é adotada, o que o tradutor está apresentando para a cultura de chegada [...] é uma *versão* da obra original, elaborada na medida de um modelo preexistente¹⁸.

Essas normas, ressalta Toury (2004, pp. 204-206), não são estáticas, elas concorrem

¹⁸ Em inglês: Consequently, when the first position is fully adopted, the translation can hardly be said to have been made into the target language as a whole. Rather, it is made into a model language, which is at best some part of the former and at worst an artificial, and as such nonexistent variety. In this last case, the translation is not really *introduced* into the target culture either, but is *imposed* on it, so to speak. On the other hand, when the second position is adopted, what a translator is introducing into the target culture [...] is a *version* of the original work, cut to the measure of a preexisting model.

entre si para ganhar o lugar privilegiado, tendo, portanto, especificidades socioculturais e instabilidades básicas. Essa luta constante é composta por três tipos de atividades. A primeira, a *atividade principal*, ou seja, aquela que se está seguindo naquele momento pontual, o modelo vigente. A segunda, a *atividade anterior*, ou seja, aquela que já foi, ou que ainda concorre com a principal. A terceira, a *atividade inovadora*, ou seja, aquela que traz mudanças à principal e que, um dia, será a principal, e que ao ser tradicionalizada, terá de lutar contra uma atividade ainda mais inovadora.

Segundo Toury (2004, p. 208), as normas não podem ser observadas diretamente, por isso faz-se necessário buscá-las por meio das reconstruções nas traduções. Há dois modos de fazê-lo: *textual* e *extratextualmente*. A reconstrução *textual* se dá no próprio texto, como matéria-prima para se descobrir as regularidades das normas. A reconstrução *extratextual* ocorre quando os críticos, os tradutores, os editores, os teóricos elaboram formulações críticas ou semi-teóricas. Entretanto, as normas só podem ser observadas textualmente, por ser este um produto fruto da regulação imediata das normas.

Even-Zohar (p. 19) ainda aponta que a existência de normas não-canônicas, mesmo que na periferia do sistema literário, é importante para manter as tensões e atualizações no centro, uma vez que, embora o modelo canônico não aceite completamente a norma periférica, sua presença o estimula a mudar, para permanecer uma poética vigente. Portanto, infere-se uma relação norma-poética, na qual a poética seria o conjunto de normas pelas quais se constroi um modelo, sendo este o segundo aspecto apontado por Lefevere (2007, p. 26), quando ele diz que a poética tem dois conceitos distintos e complementares: o primeiro é um conjunto literário de personagens e situações prototípicas, gêneros, dentre outros, e, o segundo, é saber qual o papel da literatura ao pensar o sistema literário como um todo.

Assim, pode-se pensar que o papel da poética distingue-se tanto nos sistemas dependentes quanto nos independentes, porque, no primeiro sistema, a poética está em plena formação, por meio exclusivo de sistemas literários estrangeiros (seja na leitura em língua vernácula, seja em traduções). Portanto, quanto maior o contato com outras poéticas, maior é a acumulação de fortuna crítica para se formar uma poética própria e, conseqüentemente, um modelo canônico. No segundo sistema, já existe uma poética vigente, da qual a tradução assemelha-se ou distancia-se, sendo que em ambos os casos, há uma interferência praticamente nula em sua composição, uma vez que, ao se assemelhar, não apresenta novidade, e ao

apresentá-la, há as inexoráveis tensões entre centro e periferia. Lefevre (2007, p. 63) explica que

uma poética, qualquer poética, é uma variável histórica: não é absoluta. Num sistema literário, a poética dominante no presente é bastante diferente daquela dominante no início do sistema. [...] Porém, toda poética tende a se apresentar como absoluta, para dispensar seus predecessores (que resulta, na prática, numa integração deles a si mesma) e negar sua própria transitoriedade, ou melhor, a se ver como resultado necessário de um processo de crescimento do qual ela acontece ser o melhor resultado e, portanto, a etapa final. Cada poética dominante congela, ou certamente controla, a dinâmica do sistema.

Conforme as considerações feitas por Lefevre (2007, pp. 204-206), pode-se concluir sobre os estudos das normas que: a) toda norma é histórica e social e culturalmente definida; b) sempre há a opção do comportamento não-normativo; c) toda norma tem também um fator restritivo e d) a contextualização histórica também é parte dos estudos diacrônicos de norma.

1.2.3 A proposta de análise de Lambert e van Gorp

Dois teóricos dos EDT, José Lambert e Hendrik van Gorp, desenvolveram um método de análise de obra traduzida que englobasse além da obra em si, seus contextos de publicação e recepção nos sistemas literários de partida e de chegada. Essa necessidade surgiu do aperfeiçoamento da teoria dos polissistemas nos domínios da tradução, uma vez que esta passou a ser descrita em ambos os sistemas literários, e em suas inter e intrarelacionamentos que compreendem o fluxo histórico e poético da literatura.

Assim, o método de análise é composto por quatro níveis: dados preliminares; macroestrutura; microestrutura; e, contexto sistêmico. É interessante ressaltar que esta é uma análise descritiva, e que as hipóteses levantadas em cada nível podem ser comprovadas ou refutadas nos níveis seguintes e que, ao final da análise, é possível discutir o projeto de tradução do tradutor e suas características mais relevantes. A seguir será apresentado cada nível do método.

O primeiro nível diz respeito aos dados preliminares. Como o próprio nome sugere, aqui é analisado qualquer informação que antecede à obra, no que tange à materialidade do livro e

sua exterioridade, por meio do paratexto, que, segundo Gerárd Genette (2009, p. 9), “é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público”.

Genette (2009, p. 303-322), conceitua peritexto como os paratextos em si, que acompanham a obra, e epitexto público ou privado como quaisquer informações não presentes na obra, mas que dialogam diretamente com ela. Dessa forma, o epitexto público inclui as entrevistas, conferências, conversas, colóquios ou autocomentários tardios e o epitexto privado (as correspondências, diários íntimos ou prototextos) (pp. 327-347)–, evidenciando, no produto da obra, a espacialidade dos elementos paratextuais. Além disso, Genette (2009, p. 28) aponta que cada paratexto desempenha sua função, sendo esta historicamente discernível, por estar próxima a data da produção paratextual e da data da sua publicação.

Genette (2009, p. 14-15) diferencia os discursos de acompanhamento de dado texto de ordem textual, factual, icônica, autoral e editorial. Apesar de alguns os peritextos serem autorais, outros são apenas fatos relevantes sobre o escritor, que influenciam sua recepção positiva ou negativamente. O paratexto de ordem autoral é considerado todo o discurso fora do texto que é feito pelo próprio autor, como o seu nome, pseudônimo, título, comentários e prefácios e o de ordem editorial é aquele que foi realizado pelo editor da obra em questão (notas, prefácios, posfácios, orelhas, glossários etc.), algumas vezes em consonância com o autor (p. 15).

Além disso, Genette (2009, p. 18) elenca alguns elementos da obra que ele considera paratextuais, como títulos, intertítulos, capas, contracapas, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, glossários, tanto autorais, quanto fictícios. Tais elementos diferenciam os locais de enunciação que circundam a obra e servem para dar voz àqueles que produziram, ou ajudaram em alguma etapa do processo de produção, o livro, como por exemplo, o tradutor.

Ao prefaciá-la obra de Marie-Hélène Torres (2011) sobre paratextos e discurso de acompanhamento, Germana Henriques Pereira de Sousa (2011, p. 12) ressalta que “os paratextos emolduram a obra e garantem um espaço de visibilidade à voz do tradutor, mas não só, [pois] os discursos de acompanhamento [também] ancoram a obra no horizonte da crítica literária e definem parâmetros que conduzirão à leitura e recepção do texto traduzido na cultura de chegada”. Assim, as molduras que circundam o texto, apresentam-no e marcam a presença do Outro introduzido pelo tradutor na necessidade de falar dele, de explicá-lo.

Portanto, a sistematicidade na análise dos discursos de acompanhamento é fundamental para uma crítica e recepção adequadas da obra, caso contrário sua apresentação acarretará na simples enumeração de características que nada dizem respeito sobre a cultura de chegada. É evidente que se explica aquilo que ainda não é conhecido por meio do conhecido, numa tentativa de alcançar o Outro.

O segundo nível do método de Lambert e van Gorp é a macroestrutura da obra, que diz respeito aos dados colhidos, não mais do acompanhamento do texto, mas dentro do próprio texto, de forma geral, como quantidade de capítulos/ atos e seus títulos, nome dos personagens, tipos de narrativa presentes, autoria e presença do autor.

O terceiro nível, a microestrutura, é uma análise mais aprofundada que estuda as relações e seleções lexicais, gramaticais, o uso das figuras de linguagem, as formas de reprodução da oralidade, da verossimilhança, da capacidade de entretenimento, das formas das estruturas literárias escolhidas.

O quarto e último nível, o contexto sistêmico, é a união comparativa e contrastiva dos primeiro, segundo e terceiro níveis com o intuito de contrapor as informações e delas tirar conclusões sobre a metodologia editorial, a qualidade da recepção da obra, as relações interculturais e intertextuais com outras obras já traduzidas ou diferentes trabalhos e, mais importante, as relações intersistêmicas entre os sistemas literários de partida e de chegada.

Com essa apresentação de uma das possíveis abordagens teóricas para a análise de texto traduzido é possível pensar as relações culturais entre a obra traduzida e sua recepção, o que nas antigas abordagens não era possível.

Assim, o texto de chegada passou a ser o foco da análise e, conseqüentemente sua cultura receptora, o que rompeu definitivamente com as abordagens com foco no texto de partida e seus elementos culturais. Bassnett (1998a, p. 123) aponta que “o objeto de estudo foi redefinido; o que é estudado é o texto envolto na sua rede de signos culturais tanto de partida quanto de chegada e, desse modo, os Estudos da Tradução foram capazes de tanto utilizar a

abordagem linguística quanto ir além dela¹⁹”. Andre Lefevere (2007, p. 10) foi um dos primeiros teóricos da tradução a se preocupar com o aspecto cultural, e para ele

a tradução pode ser estudada como uma das estratégias que as culturas desenvolvem para lidar com o que reside fora de seus limites e para manter sua característica própria enquanto assim se procede – o tipo de estratégia, em última instância, pertence ao domínio da mudança e da sobrevivência, não ao de dicionários e gramáticas²⁰.

Após a virada cultural (*cultural turn*), sob influência dos Estudos Culturais²¹, os quais ganharam força na década de 50, a tradução passou a ser entendida como um fenômeno cultural e não somente linguístico-literário. De acordo com Jingjing Huang (2014, p. 493), quatro funções gerais da tradução desencadearam a necessidade de se discutir os aspectos culturais da tradução. São eles: a) a comunicação trivial cotidiana, por meio das formas básicas da fala; b) a propaganda religiosa e a necessidade de conversão; c) a introdução de ideias novas na sociedade com o propósito de promover eventos políticos e d) a inclusão de novos conhecimentos desvinculados da carga política, para entretenimento. Bassnett (1998a, p. 135) também salienta que

a ideia de que os textos possam existir fora de uma rede de relações de poder está se tornando muito difícil de aceitar, à medida em que aprendemos mais sobre as forças deformadoras que controlam o mundo no qual vivemos e sobre aquelas forças que controlaram o mundo no qual os nossos predecessores viveram²².

Em 1990, Lefevere e Susan Bassnett publicaram a obra *Translation, history and culture*, na qual vários autores abordaram a perspectiva cultural da tradução. Nesta obra, como dito por Bassnett (1998b), foi feito um manifesto que declarava o fim da fase formalista da tradução e

¹⁹ Em inglês: The object of study has been redefined; what is studied is the text embedded in its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been able both to utilize the linguistic approach and to move out beyond it.

²⁰ Em inglês: translation can be studied as one of the strategies cultures develop to deal with what lies outside their boundaries and to maintain their own character while doing so – the kind of strategy that ultimately belongs to the realm of change and survival, not in dictionaries and grammars.

²¹ Os textos fundadores dos Estudos culturais são *The uses of literacy* (1957), de Richard Hoggart; *Culture and society* (1958), de Raymond Williams e; *The making of the English working-class* (1963), de E. P. Thompson. De acordo com Schwarz (1994, p. 380) os pilares dos Estudos culturais podem ser entendidos como “a identificação explícita das culturas vividas como um projeto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas em si mesmas; a crença de que as classes populares possuíam suas próprias formas culturais, dignas de nome, recusando todas as denúncias, por parte da chamada alta cultura”.

²² Em inglês: The idea that texts might exist outside a network of power relations is becoming increasingly difficult to accept, as we learn more about the shaping forces that control the world in which we live and about those forces that controlled the world in which our predecessors lived.

o início do levantamento de questões relacionadas ao contexto, à história e à convenção dentro da grande área da tradução. Dessa forma, ao pensar os Estudos Culturais e os Estudos da Tradução de modo interdisciplinar e interculturalmente, Bassnett (1998b) ressalta que a “tradução como sinal de fragmentação, de instabilidade e negociação cultural é uma imagem poderosa para o final do século XX”²³. Assim, gradualmente, os Estudos da Tradução desenvolveram esse novo domínio, no qual a pluralidade sociocultural, identitária e ideológica é, finalmente, evidenciada. Lefevere e Bassnett (1990, p. 8) ressaltam, ainda, que

quando falamos de “uma cultura” ou “da cultura receptora”, faríamos bem lembrar [...] que há sempre uma tensão na cultura entre grupos, ou indivíduos, diferentes que querem influenciar a evolução dessa cultura da forma que eles julgam melhor. As traduções têm sido feitas com a intenção de influenciar o desenvolvimento de uma cultura²⁴.

Essa tensão à qual Lefevere e Bassnett fazem referência pode ser percebida em vários aspectos que passam a ser abordados na virada cultural. Dentre esses aspectos, o próprio aspecto cultural do texto de chegada, os aspectos políticos que dizem respeito à inovação, os aspectos da realidade literária ficcionalizada do sistema receptor ganharam espaço nos Estudos da Tradução.

1.3 A tradução e o pós-colonialismo

Com os movimentos de independência na África, Ásia e América, a representação cultural nunca foi tão determinante para dar visibilidade a povos antes silenciados. Com a publicação de *Postcolonial translation*, Susan Bassnett e Harish Trivedi (1999) reuniram artigos com várias perspectivas sobre o que era considerada literatura pós-colonial e como sua tradução deveria servir a propósitos maiores do que os limites literários, como à recontação da história, à visibilidade identitária e à desconstrução dos estereótipos. Como também postulado

²³ Em inglês: Translation as a sign of fragmentation, of cultural destabilization and negotiation is a powerful image for the late twentieth century.

²⁴ Em inglês: when we speak of “a culture” or “the receiving culture,” we would do well to remember [...] that there is always a tension inside a culture between different groups, or individuals, who want to influence the evolution of that culture in the way they think best. Translations have been made with the intention of influencing the development of a culture.

por Bassnett (1998a, p. 129), “a perspectiva pós-colonial coloca em crise qualquer noção de limites fixos e as fronteiras se tornam instáveis²⁵”.

Além disso, Bassnett e Trivedi (1999, p. 5) ressaltam que não é de se espantar que a formulação de uma teoria da tradução, por parte dos países que sofreram dominação colonial, depois de suas independências, seja radical e insubmissa às regras eurocêntricas sobre tradução. Como metáfora máxima do processo de se voltar contra a coroa dominadora, esses autores fazem alusão ao antropofagismo dos índios Tupinambá apresentado por Oswald de Andrade, que devoravam o estrangeiro para reter dele suas qualidades e se transformar em algo melhor do que era antes. Dessa forma, a tradução é a maneira mais eficaz de se afirmar cultural, identitária, ideológica e politicamente em um sistema literário, ora por ir além de suas barreiras linguísticas, ora por trazer para si o Desconhecido.

Por ter sido formulada na Europa e por seus agentes trazerem a discussão para o meio acadêmico, a teoria pós-colonial foi-se desvinculando da realidade social em que opera, podendo ser dividida em dois momentos: em seu surgimento e desdobramentos. De acordo com Michela Canepari (2006, p. 237), a teoria pós-colonial, no início, apresentou fundamentos homogêneos e globalizados, de forma que não distinguia dentro da Outridade a multiplicidade de identidades e diferenças existentes nela. Porém, Paul Zeleza (2006, p. 97) resalta que essa primeira ruptura foi crucial para o desenvolvimento de uma nova ética, política e epistemologia, nas quais o absolutismo europeu já não é considerado válido, sendo seus princípios também reconsiderados. Dentre os desdobramentos, apontados por Canepari (2006, p. 238), que surgiram a partir da teoria pós-colonial, destacam-se a abordagem desconstrutivista, com Spivak e Bhabha e a transcrição, com os irmãos Campos.

Ainda assim, Paul Bandia (2012) chama a atenção para o reducionismo existente na concepção pós-colonial que limita a realidade plural e polifônica dos países que sofreram dominação no binarismo colonizador-colonizado. Além disso, Bandia (2012, p. 420) destaca que, “é urgente um novo entendimento de pós-colonialismo nos estudos da tradução com ênfase

²⁵ Em inglês: The post-colonial perspective throws into crisis any notion of fixed boundaries and frontiers become unstable.

na heterogeneidade linguística da sociedade pós-colonial e nos vários modelos de tradução e comunicação intercultural dentro desse espaço²⁶.

Essa busca pelo espaço discursivo e pela própria voz autoral, portanto, revela o silêncio que existia, mas era, antes, ignorado. Logo, o reconhecimento desse sujeito pós-independente se dá na medida em que seu fazer discursivo é aceito pelo sujeito ocidental, por meio da tradução, uma vez que a construção das respectivas identidades depende de os dois sujeitos se perceberem e se legitimarem como tais, levando em consideração as diversidades que os cercam.

Assim, Salman Rushdie (1991, p. 15) aponta primeiramente que a formação desses escritores pós-independentes passa pela tradução ao serem compelidos a abandonar suas línguas maternas e, conseqüentemente, internalizar os mitos que foram projetados pelo Império, tornando-se “homens traduzidos” Dessa forma, a relação que eles têm com o processo de tradução é identitária e cultural, num nível que ultrapassa a obra literária, mas é nela registrada. Pascale Casanova (2002, p. 312) ressalta que os

escritores "traduzidos" estão presos em uma contradição estrutural dramática que os obriga a escolher entre a tradução para uma língua literária que os separa de seu público nacional, mas proporciona-lhes existência literária, e a retirada para uma língua "pequena", que os condena à invisibilidade ou a uma existência literária inteiramente reduzida à vida literária nacional. Essa tensão muito real, que vale a muitos poetas convertidos a uma grande língua literária serem acusados em seu país de verdadeira "traição", obriga muitos deles a buscar soluções inseparavelmente estéticas e linguísticas. A dupla tradução ou a autotranscrição é assim um modo de conciliar os imperativos literários e os "deveres" nacionais.

Portanto, não seria a escrita de suas obras um processo de auto-tradução, que vai além da autotranscrição? E, então, a tradução dessas obras para outras línguas, na verdade, um processo de retradução? Caso sejam verdadeiras essas acepções, esses dois complexos processos enfatizam ainda mais a necessidade de estudos mais detalhados sobre os processos mentais aos quais os escritores são submetidos (nos domínios da psicologia da tradução). Caso esses processos sejam desconsiderados, então, tem-se a inserção desses autores novamente no domínio dos seus opressores, já que a espessura histórica de sua Outridade é apagada e as opressões que sofreram silenciadas, em prol da verdade homogênea contada pelo Império.

²⁶ Em inglês: It ushers in a new understanding of postcoloniality in translation studies with an emphasis on the linguistic heterogeneity of postcolonial society and the various modes of translation and intercultural communication within that space.

Assim, pensar a “teoria da tradução pós-colonial” é primeiramente refletir quais são seus fundamentos e ideologia gerais. A começar por “pós-colonial”, *post(-)colonial*, que revela a relação temporal entre a colonização e seu término e seu conceito analítico mais amplo e variado, dentro dessa teoria. Stuart Hall (2003, p. 109), ressalta que o termo pós-colonial

não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural– e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação

Além disso, esse termo explicita o local de fala de seus idealizadores e teóricos (que não é mais dentro/fora do sistema colonial), uma vez que os colonizadores europeus viram a dominação colonial como forma de expansão política e de enriquecimento, já aqueles que foram dominados, como exploração e dominação imperialista. Apesar de Hall (2003, p. 110) ressaltar que a dominação sobrevive por meios indiretos e secundários, essa mudança de perspectiva desencadeia uma série de mudanças teóricas e filosóficas acerca da própria construção da História e, conseqüentemente, da construção binária do Oriente.

Apesar de ambos serem quase hermeticamente isolados, devido aos vários estereótipos criados acerca do Oriente, a relação de “conhecimento” e de “dominação” do Outro é histórica, social e dialógica, uma vez que, para Edward Said (2007, pp. 27-28),

o Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastante.

O ponto principal a ser destacado até aqui é a existência de muitos outros sujeitos, que formam um único Outro, que se opõe cada vez mais ao sujeito ocidental, o qual, por sua vez, sente-se constantemente ameaçado por esses fazeres discursivos diversos, pois revelam a heterogeneidade cultural que o sujeito ocidental tentou homogeneizar e planificar. Logo, o Outro é a representação histórica e dialética da alteridade, que interpela e transfigura a si e aos outros sujeitos. Bhabha (1998, p. 23) diz que é de fundamental importância que não seja estereotipado, caso contrário o reconhecimento de sua identidade envereda para os exotismos e tipos sociais, muitos dos quais ainda habitam o imaginário social ocidental²⁷.

²⁷ Bhabha (1998, p. 23) diz que: “O imaginário da distância espacial - vive de algum modo além da fronteira de nossos tempos - dá e releva as diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural. (...) Nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias”.

Pensando na questão da literatura como representação da realidade e forma de reter o pensamento discursivo daquele momento histórico, Candido (2006, p. 64) diz que

a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo.

Assim, o fazer literário empenha-se a transparecer suas condições históricas e sua forma de perceber a si mesmo e ao Outro. Os textos pós-independentistas literários ou ensaísticos, conseqüentemente, revelam sua relação dialética entre sua forma e seu conteúdo, uma vez que o fazer literário tem por base as formas trazidas pela dominação (romance, conto, novela), mas apresenta a sua visão e conteúdo próprios.

Essa relação literária entre dominador - dominado é ética na medida em que o dominador legitima em certa medida essa literatura, importando-a de volta e ampliando seus horizontes sobre a percepção do Outro. Candido (1989, p. 155) ressalta que “a imitação vai virando cada vez mais assimilação recíproca”, isto é, os dois sujeitos passam a se retroalimentar na medida em que o processo de desenvolvimento literário leva à “integração transnacional” (p. 155).

De acordo com Sommer (1994), se, por um lado o multiculturalismo na literatura transparece as riquezas culturais dos países independentes, por outro, o texto ganha uma espessura histórica e linguística que o faz, muitas vezes, resistentes. Sommer (1994, p. 524) também destaca que os textos resistentes são aqueles que não só impedem sua compreensão plena, por meio da inserção de palavras e realidades totalmente desconhecidas, mas que expõem a diferença entre quem e aquilo que pertence àquela cultura (*insiders*) e quem e aquilo que não pertence (*outsiders*). Isto é, essas duas realidades separam os leitores em grupos, nos quais os níveis de entendimento serão diferenciados e distintos, uma vez que as dificuldades e barreiras impostas pelo texto continuarão lá, mas os que pertencem àquela realidade talvez encontrem dificuldades de entender a língua do dominador (inglês, francês, alemão, etc.) e os que são de fora não se sintam “à vontade” com a presença das línguas autóctones, por exemplo. Marcar esta diferença e torná-la explícita é o que de mais político há nesses tipos de textos que assume uma postura de “entre-lugares”, de acordo com Bhabha (1998, p. 29), de não-pertencimento, ou de pertencimentos diversos dentro de realidades impostas e aprendidas; e, por fim, como sugere Reis (1999, p. 102), de pertencimento a lugar nenhum e a qualquer um, ao mesmo tempo.

Assim, o sujeito pós-independentista é um sujeito que fala de dois lugares, de acordo com Bhabha (1998, p. 27). O primeiro é o seu lugar nacional, que lhe transmite o materno e suas tradições, cuja língua materna lhe confere identidade e raízes. O segundo é o lugar universal, do dominador, que lhe transmite a obrigatoriedade de se fazer entender, e que, para tal, oferece-lhe sua língua, a qual é subvertida para cumprir o propósito de se revelar autônomo e diferente.

Dessa forma, a construção identitária desse sujeito é fragmentada— por passar a ser entendida como uma “costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada”, conforme explica Liv Sovik (2003, p. 16)— ao estar em dois contextos e assumir duas posições distintas que desencadeiam sua hibridização e, conseqüentemente, fragmentação. Hall (2003, p. 433) acrescenta, também, a interdependência como um fator de fragmentação identitária e diz que a

identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um posicionamento, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade.

Pensar, por meio do multiculturalismo inerente a esse sujeito, o seu processo discursivo, cuja materialização literária exige que esse sujeito se expresse de uma maneira de rápido entendimento, numa língua padronizada, por exemplo, é se submeter à poética dominante do colonizador. Assim, mesmo a forma ainda presa às tradições europeias, a maneira como é costurado o tecido textual, na sua *obrigatoriedade* de repensar a língua, coloca o leitor na sua posição de estrangeiro. Dessa forma, os textos multiculturais tendem a ser multilíngues para marcar seu locus de enunciação e não se permitir uma leitura acrítica da construção da história do sujeito pós-independentista e sua da sociedade, sendo o caso de *O leão e a joia*, de Soyinka, na medida em que o autor insere elementos yorubá, como a língua, símbolos e tradições, na composição da obra.

Dado o fato de que o discurso pós-independentista pode e deve ser ouvido para além das línguas europeias, utilizadas na dominação e agora no antropofagismo, a prática tradutória urge, pois, se o discurso ocidental rege o mundo, ao discurso pós-independentista também se deve dar o conhecimento. Os sujeitos que compõem o Outro devem também dialogar, já que cada um será o Outro ético que expõe suas diferenças, conforme Meschonnic (2007, p. 52).

Assim, os múltiplos locais de fala independentistas são ouvidos distintamente e o binarismo dá lugar à polifonia, o que remete ao que Toury (Pym et al., 2008) diz sobre o papel da tradução. Segundo Toury (Pym et al., 2008, p. 17), “uma coisa sobressai: a corrente principal não pode ignorar indefinidamente a irrequieta atividade na periferia. A periferia introduziu o que o sistema precisou mais do que qualquer coisa: estratificação saudável. A tradução, portanto, tornou-se, de novo, um veículo de mudança²⁸”.

Portanto, como forma de dar voz às experiências vividas por meio de suas obras literárias, a tradução deve se atentar para seu caráter político, híbrido e socialmente engajado, deixando transparecer o Outro, numa tradução estrangeirizadora e ética. O tradutor, dessa forma, é um agente social da sobrevida da obra e pode manter-se mais próximo ao autor e às suas normas poéticas, do que do público receptor e do seu sistema literário. Tal posicionamento retoma o engajamento basilar do texto de partida, permitindo sua recepção crítica no sistema literário de chegada, o que possibilita a busca pela função da obra, numa tentativa de recriar essa função no texto de chegada, o que gera uma aproximação do texto de partida por meio do distanciamento da forma, num processo híbrido e complementar.

1.3.1 O tradutor pós-colonial

Ao reivindicar para o tradutor um local de visibilidade, Venuti (1986, p. 14) aponta a inexorabilidade do aspecto subjetivo do processo tradutório, outrora deixado de lado. Assim, o tradutor deixa de ser obrigatoriamente invisível e, conseqüentemente, sua tradução também se deixa ver como tradução, uma vez que o “efeito ilusionista do discurso” que faz a tradução se passar pelo texto de partida e a “leitura e avaliação da tradução” pelo público não determinam mais sua aceitabilidade e legibilidade. Como destaca Bassnett (2002, p. 9), “a figura do tradutor

²⁸ Em inglês “One thing stands out: the mainstream could not ignore indefinitely the bustling activity in the periphery. The periphery introduced what the system needed more than anything else: healthy stratification. Translation thus became, again, a vehicle for change.”

subserviente foi substituída pela do tradutor visivelmente manipulador, um artista criativo mediador entre culturas e línguas²⁹”.

Essa tomada de posição de exigir para si um local de fala, diferente em tempo e espaço do local do autor, faz com que o tradutor mude seu posicionamento, segundo Bassnett (2002, p. 6), passando a ser “visto como um libertador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, tornando-o não mais subordinado ao texto de partida, mas visivelmente esforçando-se para unir o espaço entre o autor e o texto de partida e os eventuais leitores da língua de chegada³⁰”.

Dessa forma, não só o tradutor liberta o texto mas é também por ele libertado, uma vez que deixa ver não somente o aspecto traduzido da obra (não mais deixando-a ser confundida com o texto de partida), mas também sua própria voz, por meio do seu projeto de tradução. Tal projeto pode ser percebido ao longo da análise minuciosa da obra traduzida, a qual pode partir do nível lexical, gráfico e ortográfico para a construção das redes de significado, de imagens e, conseqüentemente, de discurso polifônico enunciadas a partir do autor e do tradutor.

Pensar, porém, na atividade do tradutor, mais especificamente no seu processo tradutório, ajuda não somente a descrever o projeto de tradução mas a entendê-lo. Berman (2009) aponta a tripla dimensão da experiência da tradução. A primeira experiência diz respeito ao parentesco ou à diferença entre as línguas, que se amplia na medida em que a leitura se aprofunda tanto lexical quanto semanticamente. A segunda está relacionada à (in)traduzibilidade da obra. Como ressalta Berman (2013, p. 54), “a intraduzibilidade é tendencialmente vivida como um valor [...] exalta-se também a traduzibilidade como um indício de alta racionalidade”. A última experiência é a própria tradução, que vincula-se à forma ou à letra. Assim, o tradutor, a cada experiência, faz escolhas e está consciente delas.

Para Meschonnic (2007, p. 63), a tradução, como instrumento emancipatório, promove a subversão do *status quo* e deixa ver o Outro. Esse processo de conhecimento intersubjetivo leva a momentos distintos da percepção de si e do Outro que lhe obriga repensar seu discurso.

²⁹ Em inglês: the figure of the subservient translator has been replaced with the visibly manipulative translator, a creative artist mediating between cultures and languages.

³⁰ Em inglês: [The translator] is seen as a liberator, someone who frees the text from the fixed signs of its original shape making it no longer subordinate to the source text but visibly endeavouring to bridge the space between source author and text and the eventual target language readership.

Assim, o tradutor deve pensar seu ato tradutório no contínuo da teoria da linguagem, a qual, atualmente, se opõe ao signo e à fragmentação histórica.

Portanto, o tradutor deve ser um sujeito ético, uma vez que gerencia as relações intersubjetivas, das quais é elemento fundamental. Assim, pensar o papel do tradutor e a importância da sua conscientização é primordial para fazer desse sujeito um crítico e pensador da tradução, a partir do seu lugar enunciativo, o qual pode ou não corresponder ao local ocidental e/ou pós-independente. Canepari (2006, p. 240) ressalta que as estratégias de tradução são importantes, na medida em que é por meio delas que o tradutor responde ao Outro presente no texto representado pelos aspectos culturais das nações dominadas.

Para Tymoczko (1999, p. 22), “um tradutor literário é *de facto* preocupado com as diferenças não somente na língua [...], mas também com a mesma variedade de fatores culturais que um escritor deve destinar quando escreve a um público receptor composto parcialmente ou primariamente de pessoas de uma cultura diferente³¹”. A autora (p. 22-23) aponta, ainda, alguns posicionamentos que o tradutor pós-colonial pode assumir, ao ter de traduzir tais textos: a) o tradutor pode fazer uso de várias formas de paratexto, na tentativa de dar conta de explicações culturais, podendo manipular mais de um nível textual concomitantemente; b) o tradutor deve saber diferenciar quando as incompatibilidades entre os textos de partida e o de chegada são linguísticas, sendo obrigatória a mudança no texto de chegada, e quando as informações são carregadas de sentido próprio (*loaded*); c) o tradutor deve decidir como lidar com as características locais do texto, bem como as alusões literárias e históricas e, d) o tradutor deve escolher quais aspectos da obra ele quer enfatizar, ou sua *interpretação* da obra.

Tymoczko (1999, p. 23) ainda compara os tradutores pós-coloniais a um escritor de uma cultura minoritária ao dizer que

nenhuma cultura pode ser representada completamente em nenhum texto literário, bem como nenhum texto de partida pode ser totalmente representado numa tradução. A seletividade é essencial para a construção de qualquer trabalho literário, particularmente quando o público esperado inclui leitores que estão desfamiliarizados com o objeto cultural.

Essa desfamiliarização que aponta Tymoczko, é uma das consequências diretas da resistência presente no texto. Landers (2001, p. 52) assinala, ainda, que “os tradutores que seguem essa teoria da resistência deliberadamente evitam excluir quaisquer elementos que trariam a

³¹ Em inglês: a literary translator is *de facto* concerned with differences not just in language [...] but with the same range of cultural factors that a writer must address when writing to a receiving audience composed partially or primarily of people from a different culture.

‘outridade’ da origem do texto e podem até mesmo conscientemente procurá-los³²” e, os que não o fazem, mesmo que inconscientemente, apresentam marcas de uma mentalidade colonizada.

Entretanto, é interessante notar como a seletividade parte do não-conhecimento da Outra cultura e, portanto, o tradutor deve buscar os traços resistentes e estrangeiros na obra. Na tradução do teatro de Soyinka para o Brasil, especificamente, todos os elementos yorubá que presentificam o Outro são basilares na formação cultural brasileira, havendo, assim, o conhecimento profundo de tais traços, o que põe em questão não só o local de fala de Tymoczko, como o local da recepção literária yorubá no Brasil. Dessa forma, Tymoczko percebe a Outridade no Estrangeiro, enquanto que o público-leitor brasileiro concebe a Outridade yorubá como um formador cultural, sendo o papel do tradutor de Soyinka revelar não mais o Estrangeiro além-mar, mas, como arqueólogo, as raízes da cultura brasileira.

1.4 Tradução e teatro

O gênero teatral é o que melhor possibilita a visibilidade do sujeito pós-independentista nos sistemas literários prestigiados, os quais não correspondem ao sistema literário local, pois, como elenca Casanova (2002), existem algumas características que permitem a esse sujeito um diálogo mais contundente, uma vez que os elementos cênicos norteiam a construção de mundo proposto pelo autor. A primeira característica proposta diz respeito ao fato de o gênero ser um “intermediário entre a oralidade e a escrita”, o que tenta “fixar uma língua oral por sua passagem à escrita, em seguida transpor a escrita para a oralidade literarizada e declamada” (Casanova, 2002, p. 279). Consequentemente, a segunda característica volta-se para a transposição do público receptor do popular para nacional, ao construir uma identificação literária que englobe elementos gerais para uma audiência que os entenderá como nação, e não local. Por último, Casanova (p. 278) conclui que o fazer teatral “é também [...] a arte literária mais próxima das preocupações e das reivindicações políticas que permite organizar uma subversão ou uma oposição política”.

³² Em inglês: translators who follow resistance theory deliberately avoid excluding any elements that betray the ‘otherness’ of the text’s origin and may even consciously seek them out.

Assim, há, na própria escolha do gênero teatral, razões políticas latentes, pois se aproxima da plateia de forma mais concreta do que os outros gêneros. Além disso, há entre o teatro e a tradução uma relação que difere de qualquer outro tipo de tradução, uma vez que o gênero literário pode determinar o procedimento tradutório a ser usado pelo tradutor. Dessa forma é necessário entender as peculiaridades do texto teatral, entendido como texto literário, e como a tradução lida com algumas de suas características peculiares.

1.4.1 Teatro, como gênero literário

Para Magaldi (1993, p. 7) gênero teatro vem do grego *teatron*, cujo sentido não dissocia o local da encenação e a encenação em si. Sua tríade, formada de texto, ator e público, relaciona de forma única o processo-produto, e sua recepção, num movimento de constantes transformações, por ter como base fundamental o sujeito (que, como tal, transforma o meio em que está e é por ele transformado constantemente). Assim, Magaldi (1993, p. 9) ressalta que somente ler o texto teatral “não chega a constituir o fenômeno teatral”, apesar de o texto anteceder-lo.

Para Pavis (2008, p. 409), o conceito de “teatro” é a união de três concepções distintas do que o teatro é. A primeira concepção é a grega, na qual “teatro” foi concebido como o ato cênico, sendo posteriormente expandido para o local onde tal ato era realizado e, por fim, como a obra de arte dramática. A segunda concepção é retirada dos séculos XVI e XVII, que diz respeito à cena, propriamente dita. Já a terceira concepção parte do conceito grego e seus desdobramentos em gênero dramático, instituição, repertório e obras de um autor específico.

Pavis (2008, p. 407) ressalta a diferença entre a encenação e a leitura do texto teatral, uma vez que

a encenação se liberta de seu papel ancilar frente ao texto, cria-se uma distância de significação entre os dois componentes, e um desequilíbrio entre o visual e o textual. Este desequilíbrio gera um novo olhar sobre o texto e um a nova maneira de mostrar a realidade sugerida pelo texto.

Dessa forma, o texto literário dramático está dividido entre sua performance e leitura, sendo ambas transformadas uma pela ação sobre a outra, na qual a representação da cena ou

tenta redizer o texto, aproximando-os, ou dele se distancia num movimento de crítica ou relativização, afastando-os.

Portanto, tem-se, diferente de outros gêneros literários, a separação do teatro dos demais, uma vez que seu objetivo está fora de si. Isto é, enquanto o romance, por exemplo, encerra-se nele mesmo, a peça teatral está para além da performance, exterior ao texto, no corpo e na voz do ator, segundo as instruções de um diretor e todos os outros agentes necessários para a preparação da peça, sendo esta a eterna “arte do devir”, cuja tarefa se faz no presente da ação, (Childs; Fowler, 2006, p. 64).

1.4.2 Tradução de texto teatral

Sobre a tradução de textos dramáticos especificamente, Bassnett (1991) aponta alguns elementos que merecem atenção e comentam sobre o posicionamento do tradutor. O primeiro elemento é a diferenciação das funções do texto, segundo suas definições de *performability*, *playability* (no âmbito performático) e *speakability* (no âmbito textual, ao lado de *breathability* e *readability*). Essas diferenciações são feitas para enfatizar o caráter ambíguo e complementar existente na obra teatral, no que diz respeito à sua encenação (performance e atuação) e ao seu caráter literário (fala, respiração e leitura). Bassnett (1998, p. 99) assinala que

uma vez que aceitamos que o texto escrito não é fundamental para a performance, mas que é um mero elemento numa possível performance, então isso significa que o tradutor, assim como o autor, não precisa se preocupar com a maneira como este texto escrito irá integrar outros sistemas de signos. Esta é uma tarefa para o diretor e para os atores e serve mais uma vez para sublinhar o fato de que o teatro é um processo colaborativo no qual não apenas estão diferentes sistemas de signo envolvidos, mas também um grande número de diferentes pessoas com diferentes habilidades³³.

Apesar de haver essa diferenciação, a obra, em ambas as funções que pode desempenhar, tem sua concretude no gesto. Se por um lado, as direções de palco norteiam e ajudam a encenação, por outro, essas mesmas direções constroem a trama narrativa literária, o que une

³³ Em inglês: Once we accept that the written text is not fundamental to performance but is merely one element in an eventual performance, then this means that the translator, like the writer, need not be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems. That is a task for the director and the actors and serves again to underline the fact that theatre is a collaborative process in which not only are different sign systems involved, but a host of different people with different skills.

palco e livro, palavra e gesto, espectador e leitor, sempre para fora dos limites da página escrita. Assim, a continuidade da fala está no palco, na construção da ironia ou do humor, do trágico ou do cômico e deve ser levada em consideração durante o processo tradutório.

A tradução de textos dramáticos pode, portanto, focar ou no seu aspecto literário (texto escrito) ou na sua encenação, sendo que a função literária da peça se submete à encenação. Bassnett (1991, p. 103-104), ainda, ressalta a complexidade da definição de *performability*, já que

o termo “*performability*” é frequentemente usado para descrever o indescritível, o texto gestual oculto supostamente existente dentro do texto escrito. [...] As tentativas de definir a “performabilidade” [*performability*] inerente num texto nunca vão além da discussão generalizada sobre a necessidade de ritmos de fala fluentes no texto de chegada. O que isso representa, na prática, é que cada tradutor decide numa base completamente ad hoc o que constitui um texto dizível [*speakable*] para os intérpretes. Não há nenhuma base teórica consistente para argumentar que a “performabilidade” pode existir ou realmente existe³⁴.

Apesar de seu esforço em definir *performability*, Bassnett (1998a, p. 95) relata que tal termo pode ser resistente a todas as formas de definição, que dizem respeito tanto ao seu aspecto performático quanto ao textual. Assim, Bassnett (1985, p. 101) se aproxima do aspecto literário e linguístico da obra teatral, para propor uma forma de traduzir tais textos, por meio das *unidades dêiticas* presentes, que permitiriam uma análise das dêixis operantes tanto no texto de partida quanto no de chegada, e, uma comparação das funções por elas exercidas demonstrariam quais são as funções mais relevantes para a obra. Bassnett (1985, p. 95) conclui sua proposta de tradução ao dizer que

o que é deixado para o tradutor é se engajar especificamente com os signos do texto: lutar com as unidades dêiticas, os ritmos de fala, as pausas e os silêncios, as mudanças de tom e de registro, o problema com os padrões de entonação: em resumo, os aspectos linguísticos e paralinguísticos do texto que são decodificáveis e recodificáveis.

Pavis (2008, p. 412) define a tradução de texto teatral como o ato de “transcrever toda uma peça na ordem, sem acréscimo ou omissão, sem cortes, desenvolvimento, inversão de cena, alteração das personagens, mudanças de réplicas”. Além disso, ele aponta duas formas distintas de se traduzir um texto dramático, dependendo da função do texto (leitura ou encenação). Para leitura, o tradutor está na posição de leitor e de dramaturgo, que analisa a obra em dois níveis

³⁴ Em inglês: The term ‘performability’ is frequently used to describe the undescribable, the supposedly existent concealed gestic text within the written. [...] Attempts to define the ‘performability’ inherent in a text never go further than generalized discussion about the need for fluent speech rhythms in the target text. What this amounts to in practice is that each translator decides on an entirely ad hoc basis what constitutes a speakable text for performers. There is no sound theoretical base for arguing that ‘performability’ can or does exist.

distintos: macro e micro. No nível macro, é feita uma análise dramaturgica da ficção apresentada na peça, seu enredo e seus personagens; já, no micro, a análise acontece na concretização de um texto “dizível” ou “interpretável”, o que leva em consideração a adequação dos elementos dêiticos e orais. Para encenação, é necessário levar em consideração a “situação de enunciação própria do teatro” na concretude do palco, na corporeidade do ator, num tempo imediato, cuja recepção é tanto de um texto quanto de uma encenação. Tal tradução deve ser feita a quatro mãos, o tradutor juntamente com um encenador ou ator, para tentar criar uma nova situação de enunciação dentro das competências rítmica, psicológica e auditiva do público de chegada.

1.5 Aspectos linguísticos e culturais da tradução teatral

Quando se fala de tradução teatral ainda é pouco o material bibliográfico, se comparado, por exemplo, com a tradução de prosa ou de poesia. Além disso, deve-se pensar a tradução tanto em função da performance do texto quanto de sua escrita, o que faz com que o tradutor se veja cindido em duas esferas, a semiótica e a linguística. Assim, faz-se necessário apresentar, na obra, aspectos que norteiem a análise, sendo eles a apresentação dos diálogos e a forma como são construídos (polifonia dos personagens e seus registros de fala), além dos os marcadores culturais, que servem de pontos de apoio para uma discussão extralinguística, que faça referência ao mundo real.

Sobre a tradução da oralidade, Annie Brisset (1996, p. 344) diz que “a dificuldade da tradução não surge da falta de uma língua específica da tradução. Ela surge, ao invés disso, da ausência, na língua de chegada, de um subcódigo equivalente àquele usado pelo texto de partida na sua reprodução da língua de partida³⁵”, o que leva o tradutor a vencer essa dificuldade por meio ou da utilização de variedades linguísticas que desempenham funções semelhantes ou da criação um novo subcódigo que satisfaça as necessidades da obra. Sobre a tradução dos elementos culturais, sua complementariedade pode estar não somente nos traços orais, mas

³⁵ Em inglês: the difficulty of translation does not arise from the lack of specific translation language. It arises, rather, from the absence in the target language of a subcode equivalent to the one used by the source text in its reproduction of the source language.

também na construção cênica, na disposição dos objetos em cena, no figurino, na iluminação e na sonoplastia, que remetem ao texto escrito.

1.5.1 Oralidade fingida

A expressão “oralidade fingida” foi primeiramente usada pelo senegalês Alioune Tine (1985, p. 99) e diz respeito à construção ficcional da oralidade dos personagens no contexto literário africano, no qual a “literatura africana se define como uma literatura situada entre a oralidade e a escrita”. Segundo esse autor, não existe a construção da oralidade em uma dada obra sem uma correspondência com a realidade, simulando-a nos textos escritos. Além disso, para Bakhtin (2003), a oralidade cotidiana representada em uma obra literária somente se reintegra à realidade se a obra for considerada como um todo “concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana” (Bakhtin 2003, p. 281).

Dessa relação dialética, pode-se compreender a relevância do que Candido (1970, p. 70) chamou de formalização ou redução estrutural³⁶, a qual permite ver não somente a forma como a realidade foi presentificada na obra, nesse caso por meio da construção polifônica dos personagens, como também a forma que a sociedade, posteriormente, enxerga essa presentificação, num movimento para dentro e para fora da obra.

Ao enriquecer a discussão sobre a construção de uma oralidade dentro do universo literário criado pelo escritor, Goetsch (1985 apud BÜRKI, 2008, p. 35) ressalta que “é possível conceber uma situação caracterizada por recursos próprios da imediatez comunicativa. Por meio de uma série de técnicas linguísticas, espera-se alcançar uma oralidade em um plano conceitual que intenta recriar a ilusão do som, da conversação, da narração oral³⁷.”

³⁶ Para Candido (1970, p. 70), “o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra -, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos”.

³⁷ Em espanhol: “es posible concebir una situación caracterizada por rasgos propios de la imediatez comunicativa. A través de una serie de técnicas linguísticas se intenta alcanzar una oralidade em um plano conceitual que apunta a recriar la ilusión del sonido, de la conversación, de la narración oral”.

Como forma de representar a oralidade, Bürki (2008, p. 36) diz que a escolha de tais recursos “depende de fatores como o objetivo da obra, as preferências estéticas, as posturas ideológicas e a identificação social do autor, assim como da época e do maior ou menor respeito pelas convenções literárias”³⁸. Assim, essa autora aponta para o posicionamento do autor, como fundamento primeiro para se pensar o modo como foi feita a construção das falas, para cumprir a função desejada dentro do seu sistema literário.

Bürki (2008, p. 37) também aponta, dentre as estratégias de representar a oralidade na literatura, as seguintes que são abordadas, na análise dessa dissertação: a) signos gráficos de natureza suprasegmental; b) uma sintaxe textual que se desvia do padrão normativo escrito, num processo de recriação de formas próprias de outros gêneros discursivos; c) formas de escrita, como o dialeto visual, que mimetizam os recursos fonéticos, numa tentativa de trazer para a escrita as variedades diatrópicas (geográficas), diastráticas (sociais), diafásicas (situações de fala) ou estilísticas, que se desviam da norma escrita, conscientemente e, d) um vocabulário dialetal ou socialmente marcado.

O uso de tais estratégias literárias de representar a oralidade insere a obra na trama histórica de seu sistema literário e se torna parte da função daquela obra, como construção consciente do escritor, podendo ser analisada sob vários aspectos, dentre eles, o lexical, desdobrado nos três aspectos analisados na presente dissertação: polifonia; registro de fala e marcadores culturais.

Ao analisar a construção da oralidade, sob a perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução, Carsten Sinner (2009, apud BRAGA, 2013, p. 17) aponta as restrições que essa mesma oralidade impõe tanto ao autor, quanto ao tradutor quando diz que “embora o realismo e a autenticidade possam ser as qualidades mais celebradas, em última instância, as funções literárias e a dimensão semiótica do diálogo impõem restrições significativas sobre as decisões tomadas tanto pelos autores do texto-fonte como pelo tradutor”.

³⁸ Em espanhol: “[la elección de estos rasgos] depende de factores como el objetivo de la obra, las preferencias estéticas, las posturas ideológicas y la identificación social del autor, así como de la época y del mayor o menor respecto por las convenciones literarias”.

1.5.1.1 Pontuação e a formação rítmica do diálogo

Os sinais de pontuação, de acordo Cunha e Cintra (1985, p. 430), podem ser divididos em duas categorias gerais: pausa e melodia, e entonação. Apesar de ser uma distinção didática, é interessante notar como o ritmo de fala é construído a partir dos sinais de pontuação.

Segundo a divisão apresentada por Cláudio Moreno (2011, p. 93-94), as pontuações de pausa são: ponto, vírgula e ponto-e-vírgula, sendo considerados pontuação interna da frase. Já os sinais de melodia ou entonação são: dois-pontos, interrogação, exclamação, reticências, aspas, parênteses, colchetes e travessão, e são considerados pontuação externa à frase, mas inerentemente rítmica.

Assim, o foco dado no segundo grupo, é para que se possa pensar uma oralidade cuja pontuação conduza a um ritmo. Para Meschonnic (2006, p. 7), a oralidade e a escrita mantêm uma relação dualista na qual suas literaturas se distinguem uma em oposição direta à outra, já que “o oral é o que não é escrito”, apesar de o escrito não dizer nada sobre o que é o oral. Sendo que o oral consiste em: “inserção polifônica de outros locutores além do narrador principal; deformação imitativa de palavras segundo a pronúncia; neologismo; multiplicação de palavras-valises, de onomatopeias, do obsceno e do escatológico; marchetaria de línguas estrangeiras” (Meschonnic, 2006, p. 25) e nunca a imitação pura da pronúncia, sendo a transcrição a verossimilhança com a realidade.

Além disso, muitas vezes a oralidade se confunde com o falado, e ambos em contraposição ao escrito, porém eles se distinguem, uma vez que o oral pode se manifestar tanto no escrito quanto no falado. De acordo com Meschonnic (2006, p. 8), oralidade possui ritmo e prosódia próprios, sendo a entonação “um modo da oralidade do falado”, juntamente com a “historicidade da pontuação dos textos”, sendo a literatura a forma pela qual se manifesta o oral no escrito e a diferenciação entre o oral e o falado (p. 18). Já o ritmo, para esse autor “é uma organização subjetiva do discurso, da ordem do contínuo [...] como movimento da fala” (p. 17).

Meschonnic (2006, p. 22) conclui que a pontuação está diretamente ligada à sintaxe, que por sua vez determina o ritmo das falas presentes em textos escritos, nos quais a pontuação presentificada na oralidade é parte da historicidade do texto.

1.5.1.2. Registro de fala

Segundo Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2014, p. 425), na perspectiva sociolinguística, registro de fala diz respeito a “uma variedade isolável de uma língua empregada em situações sociais definidas”. Subentende-se, assim, que só há “variedades” de língua porque há uma norma, da qual se pode variar. Braga (2013, p. 28), sobre a transformação da língua, aponta que

a norma padrão representa uma força social minoritária que exclui as mudanças de uma língua em constante transformação. Por utilizar exemplos descontextualizados em sua descrição, a norma padrão, em geral, se afasta do discurso real do falante de um determinado idioma e serve mais como controle de *casta* do que como uma descrição científica das normas de uma língua. [grifo da autora]

Dessa forma, a existência da norma revela situações sociais estratificadas numa relação de prestígio-estigma, que tem nos variados registros de fala, a expressão heterogênea das desigualdades econômicas, políticas, culturais, educacionais, dentre outras, num movimento consciente de embate entre ambas. Conforme Aryon Rodrigues (2002, p. 12), dividem-se as variações linguísticas em duas categorias: dialetais (geográficos; sociais ou diastráticos; etários; de sexo e; diacrônicas) e de registro (graus de formalismo; variantes de modalidade ou fala e escrita, e variantes de sintonia ou ajustamento do emissor ao receptor). Rodrigues (2002, p. 12) ainda acrescenta que “tanto as variações de primeira ordem [dialetais] como as da segunda [de registro] se superpõem e se entrecortam de diversas maneiras, do que resulta uma situação extremamente complexa”.

Além disso, as variações linguísticas revelam as relações de poder dentro de uma dada sociedade, sendo que o que é “decisivo nas lutas simbólicas é que mesmo aqueles que detêm uma autoridade considerada legítima jamais conseguem obter um monopólio absoluto”, conforme aponta Marcos Alvarez (2002, p. 213). Dessa forma, quando escritas, a língua padrão (*standard*) e as variantes materializam suas tensões e as expõem, no nível mais básico e primordial da manutenção da sociedade, que é a linguagem.

Com relação ao registro de fala, é necessário abordar o hibridismo linguístico que ocorreu nos países dominados colonialmente. Assim, há, no mínimo duas línguas envolvidas

no processo de pidginização e crioulização da língua³⁹, além da inerente troca de códigos (*code-switching*) que acontece para melhor servir aos diferentes meios sociais em que o locutor se encontra. É importante ressaltar, segundo Canepari (2006, p. 240), que o processo de troca de códigos não deve ser confundido com o de mistura de código, uma vez que esta, mistura de código, está relacionada à inserção de palavras ou expressões de uma língua diferente da utilizada no restante da obra, enquanto que aquela, troca de código, diz respeito a elementos mais complexos com a incorporação de aspectos gramaticais da língua.

John Holm (2004, p. 4) salienta que, por muito tempo, as variações linguísticas ocorridas em países que sofreram (ou ainda sofrem) dominação colonial eram tidas como aberrações, ou versões erradas das línguas dominantes, ao invés de línguas novas, sendo os processos dos quais essas línguas surgiram a pidginização e a crioulização.

Para Holm (2004), o pidgin surge do contato de uma língua de substrato— i.e., que apresenta menor influência sobre outra, sendo, normalmente, a língua do povo dominado— e com outra língua de superstrato— que influencia diretamente aquela, por ser a língua do dominador. O contato interlinguístico se dá por meio de formulações gramaticais básicas, cujo uso e sentido podem ser modificados pela língua de substrato. Os falantes do superstrato aceitam tais mudanças linguísticas e começam a usar essa variedade tanto fora de seu próprio grupo quanto dentro, o que gera algum nível de internalização dessas novas regras. Holm (2004, p. 5) destaca, ainda, que esses grupos de superstrato

cooperam com os outros grupos para criar uma língua improvisada para servir às suas necessidades, simplificando ao retirar complicações desnecessárias [...] e reduzir o número de palavras diferentes que utilizam, mas compensando ao estender seus significados ou circunlóquios de uso. Por definição, o pidgin resultante é restrito a um domínio muito limitado, como comércio e não é a língua nativa de ninguém⁴⁰.

Assim, quando essa variedade é utilizada entre os grupos de substrato, não sendo mais o de superstrato o mais relevante na transferência de características linguísticas, por um período

³⁹ Pidginização e crioulização da língua são processos que acontecem quando há a imposição de uma língua sobre outra, num processo de hibridização cultural. O pidgin, segundo Houaiss (2009), “língua compósita, nascida do contato entre falantes de inglês, francês, espanhol, português etc. com falantes dos idiomas da Índia, da África e das Américas, servindo apenas como segunda língua para fins limitados, esp. comerciais”. Crioulo “diz-se de ou cada uma das línguas mistas nascidas do contato de um idioma europeu com línguas nativas, ou importadas, e que se tornaram línguas maternas de certas comunidades socioculturais”.

⁴⁰ Em inglês: [They] cooperate with the other groups to create a make-shift language to serve their needs, simplifying by dropping unnecessary complications [...] and reducing the number of different words they use, but compensating by extending their meanings or using circumlocutions. By definition, the resulting pidgin is restricted to a very limited domain such as trade, and it is no one’s native language.

muito longo, as necessidades comunicativas se ampliam, o que gera formas mais elaboradas dentre as variações faladas, o que Holm (2004, p. 6) denomina de *pidgin expandido*. Desse processo, Holm (2004, p. 9) conclui que: a) não pode haver um contato muito próximo entre os grupos de super e substrato, caso contrário o último aprenderia a falar a língua do primeiro, sem a necessidade dessa intermediação, e b) o pidgin acontece para que haja uma relação de poder aproximado entre seus falantes, por meio de uma comunicação mínima. Isso, se for deixado de lado a questão da dominação e da imposição do dominador para que essa comunicação exista.

Se o processo de pidginização é a redução gramatical de dois sistemas linguísticos em apenas um, com a função de exercer uma comunicação rápida e eficiente entre os falantes, o processo de criouliização procura ampliar essa nova realidade ao nível de sistema linguístico, novamente. Tal expansão se dá quando o pidgin se torna língua materna e passa a representar, não mais a realidade linguística de seus pais, mas as suas próprias. Holm (2004, p. 12) diz que

os falantes de crioulo precisam que o vocabulário cubra todos os aspectos de suas vidas, não apenas um domínio como o comércio; onde as palavras estão faltando, elas são providenciadas por vários meios, como as combinações inovadoras [...]. Para muitos linguistas, o aspecto mais fascinante dessa expansão e elaboração era a reorganização da gramática, que varia da criação de um sistema verbal coerente até estruturas complexas de nível frasal, como a incorporação⁴¹.

Dentre os fenômenos linguísticos que podem ocorrer na formação não só de uma língua, mas também nas suas variedades linguísticas, os mais comuns, segundo Ribeiro (2000) são os metaplasmos (as mudanças fonéticas que ocorrem nas palavras) que acontecem por adição, supressão, transposição ou transformação.

De acordo com o artigo de Ribeiro (2000) publicado *online*, os metaplasmos por adição são a prótese (acréscimo de fonema no início da palavra), o epêntese (acréscimo de fonema no interior da palavra) e o paragoge (acréscimo de fonema no final da palavra). Os metaplasmos por supressão são a aférese (queda de fonema no início da palavra), síncope (queda de fonema no interior da palavra), apócope (queda de fonema no final da palavra) e crase (fusão de vogais numa só). Os metaplasmos por transposição são a metátese (transposição dentro da mesma sílaba), hipérese (transposição de uma sílaba para outra) e hiperbibasmo (deslocamento do fonema tônico para frente ou para trás, chamados de sístole e diástole, respectivamente). Por

⁴¹ Em inglês: creole speakers need a vocabulary to cover all aspects of their life, not just one domain like trade; where words were missing, they were provided by various means, such as innovative combinations [...] For many linguists, the most fascinating aspect of this expansion and elaboration was the reorganization of the grammar, ranging from the creation of a coherent verbal system to complex phrase-level structures such as embedding.

último, os metaplasmos por transformação são a vocalização (transformação de consoante em vogal); consonantização (transformação de vogal em consoante); (des)nasalização (passagem de um fonema nasal em vocálico, ou vice e versa); assimilação (transformar um determinado fonema em outro igual ou semelhante); dissimilação (diferenciação entre dois fonemas iguais); sonorização (transformação de uma consoante surda à sua análoga sonora); palatalização (transformação de um ou mais fonemas em palatal); assibilação (transformação de um ou mais fonema em sibilante); ditongação (transformação de um hiato ou vogal em ditongo); monotongação (redução de um ditongo à vogal); apofonia (mudança de timbre por influência de prefixo) e; metafonía (mudança de timbre por influência de outra vogal).

Para Holm (2004, p. 14), o processo de crioulização também é conhecido como *nativização*, uma vez que aquele híbrido linguístico se torna a representação fragmentada de uma identidade, que não pode mais ser reconstruída. Tal aprofundamento deixa de ser linguístico e se torna social, essa é a diferença entre o *pidgin expandido* e a *nativização*.

Para Porto (2007, p. 2), a capacidade de um falante de mudar de uma língua para outra, dependendo do contexto em que se encontra, denomina-se troca de códigos (*code-switching*). Assim, por falar mais de um idioma, esse falante está inserido num contexto híbrido, no qual ele tem acesso a dois sistemas ou subsistemas linguísticos e deles se apropria para melhor se comunicar.

1.5.1.3 Polifonia discursiva dos personagens

O termo “polifonia”, tomado emprestado da música, foi primeiramente utilizado por Bakhtin para descrever o romance russo (1929), em oposição ao monologismo. Para ele, o monologismo está diretamente relacionado com o ser inerte, que não tem mais nada a dizer e, por isso, se cala, numa relação com o mundo no qual nada mais precisa ser construído e transformado. Dessa forma, no âmbito literário, os personagens são considerados objetos, e não sujeitos de seus atos, estando submetidos à vontade do escritor, dela não se libertando, e reproduzindo aquele discurso dogmático autoral, num processo de reificação. Segundo Paulo Bezerra (2005, p. 193), “para a representação literária, a passagem do monologismo para o

dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo”. Portanto, é na polifonia que o personagem se humaniza, voltando a ser sujeito, deixando de ser um mero produto, ou um meio de produção, para se tornar consciente de seu discurso. Segundo Bakhtin (1999, p. 6), a polifonia pode ser definida como “*uma pluralidade de vozes e consciências independentes e não-mescladas, uma polifonia genuína de vozes completamente válidas [...]*”⁴² [grifo do autor].

Segundo afirma Bakhtin (2003, p. 350), por se tratar da relação entre indivíduos, o diálogo é a forma pela qual a identidade se constroi em constante não-acabamento e a linguagem é o meio pelo qual as relações sociais são evidenciadas, o que torna a palavra um bem interindividual. Para Bezerra (2005, pp. 191-192), “o dialogismo e a polifonia estão vinculados à [...] capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada”.

Se pensarmos que, na relação teatral, na qual a forma primeira de contato é o diálogo assistido pelo público entre os personagens, tem-se que o próprio ato enunciativo deixa ver a identidade ficcional de cada enunciador e, portanto, sua reconstrução é possível pela reflexão sobre aquilo que foi dito.

1.5.2 Os marcadores culturais como um emblema tradutológico

Pensar a língua como manifestação cultural é problematizar tanto seus marcadores culturais, aceitando a dificuldade de organizar uma definição que englobe elementos que se encontram na dimensão referencial geral na cultura de partida, e conseqüentemente no texto, quanto seus aspectos restritos ao espectro gramatical, como expôs Francis Aubert (2006, p. 26), no seu icônico artigo “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução”. Segundo Aubert (2006, p. 24), essa remissão literária a elementos de ordem cultural apresenta três características fundamentais: a) cada língua, nos seus atos de fala, carrega marcas culturais; b)

⁴² Em inglês: *A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices [...]*.

tais marcas culturais se colocam como desafios tradutórios e, c) as marcas culturais geram, no tradutor, comportamentos diferenciados dos comportamentos gerados por segmentos do texto que não apresentam tais marcas. Dessa forma, Aubert (2006, pp. 32-33) assinala que

(...) o marcador cultural não é perceptível na expressão linguística tomada em isolamento, nem se encontra confinado dentro do seu universo discursivo original. O marcador cultural somente se torna visível (e, portanto, se atualiza) se esse discurso original (a) incorporar em si uma diferenciação ou (b) for colocado em uma situação que faça sobressair a diferenciação.

Assim, pode-se pensar que elementos culturais se tornam marcadores culturais ao serem encontrados em momentos diferentes daqueles que costumeiramente se encontram. Aubert (2006, p. 25) distinguiu três dimensões de marcadores: a) gramatical; b) discursiva; e, c) referencial. No âmbito da tradução e do traduzir, Aubert (2006, p. 25) postula que as marcas culturais “representam as principais dificuldades tanto do fazer tradutório quanto da reflexão sobre o traduzir. No limite, podem implicar a admissão da inviabilidade intrínseca ou a relativização profunda do ato tradutório”.

Aubert (2006, p. 24) afirma, ainda, que as marcas culturais podem ser observadas, em nível gramatical, na “marcação de gênero, [no] número, [no] grau e definido/ indefinido, [na] expressão de tempo e aspecto, [...] [nas] formas de tratamento, [nas] preposições marcadoras da espacialidade”, dentre outros. Já em nível discursivo, podem ser observadas marcas “desta natureza particularizadora nas intertextualidades que fazem sentido em determinado complexo língua/cultura, mas fazem outro sentido (ou sentido algum) em outros complexos língua/cultura”. Por fim, em nível referencial, Aubert (p. 25) diz que outras marcas fazem referência aos universos da cultura material e religiosa, englobando, assim, a ideologia desse complexo língua-cultura.

Dessa forma, Aubert (2006, p. 29) considera um marcador cultural aquilo que “remete a um elemento distintivo, isto é, a algo que diferencia determinada solução expressiva linguisticamente formulada de outra solução tida por parcial ou totalmente equivalente”. O tradutor o percebe como tal, no mais subjetivo do processo tradutório, dependendo da visão do tradutor, do seu conhecimento sobre a outra cultura e sobre o que pode sobressair no encontro entre as duas culturas. Assim, pensar o papel do tradutor é fundamental para uma busca mais concreta de seu projeto de tradução.

1.6 A (re)construção do projeto de tradução

Como já dito por Even-Zohar (1990), a análise descritiva da obra traduzida publicada, permite rastrear o projeto de tradução do tradutor. É interessante pensar em ferramentas que sistematizem tal análise, de forma a acrescentar alguma fortuna crítica à tradução, numa continuidade histórica.

Uma das formas de lidar com as dificuldades inerentes à tradução é ou trazer o leitor para próximo do texto ou aproximar o texto do leitor, segundo as noções apresentadas por Schleiermacher (2010). Como aponta Snell-Hornby (2012, p. 185), essa diferenciação foi posteriormente retomada por Venuti, a partir da tradução feita por Andre Lefevere (1977) de Schleiermacher, como *estrangeirização* e *domesticação*. Apesar de a compreensão de Venuti apresentar uma relação dicotômica entre os procedimentos de estrangeirização e domesticação, na qual esse par binário não interage, Snell-Hornby aponta o *continuum* entre eles. Dessa forma, é possível observar que o simples gesto de transferência linguística já é, em alguma medida, uma domesticação, como também é a escolha de manter a pontuação e os como estrangeirismos.

A domesticação de um texto diz respeito à manipulação das normas literárias de partida para serem aceitas no sistema de chegada. Venuti (1998, p. 241) diz que a domesticação visa produzir um texto que poderia ter sido escrito naquele sistema, caso o autor dele pertencesse, como uma forma de conquista. Além disso, Snell-Hornby (2012, p. 198) conclui que a domesticação “exerce violência tanto sobre o autor quanto sobre o texto”.

Para Venuti (1986, p. 20), a estrangeirização se aproxima mais do sistema de partida, evidenciando as características da obra no estrangeiro, o que pode causar um estranhamento no leitor por perturbar a ordem dos códigos culturais centrais. Assim, se o procedimento é estrangeirizador, a norma inicial do tradutor é adequada e o leitor é trazido ao sistema literário de partida, num movimento de deixar conhecer.

1.6.1 A tradução ética bermaniana como outra forma de aproximação

Um dos mais conceituados pensadores da tradução do século XX, Berman, dispôs a tradução nos eixos etnocêntrico (viés cultural) e hipertextual (viés literário), em oposição à tradução ética. Assim, para Berman (2013, p. 45), toda tradução etnocêntrica é hipertextual, sendo imperativo “que a obra estrangeira apareça como ‘fruto’ da língua própria” e o Estrangeiro bom apenas para enriquecer a cultura de chegada. Para tal, buscam-se no sistema literário de chegada obras que lhe assegurem uma filiação na tradição, por meio de operações hipertextuais, como pastiche, paródia, paráfrase, citação, comentário, ou suas combinações (p. 47). Dois são os objetivos específicos da tradução etnocêntrica ressaltados por Berman (p. 46): a) fazer com que a obra pareça que foi escrita na cultura de chegada, “sem ‘estranhamentos’ lexicais ou sintáticos”, e, b) fazer com que a obra pareça que foi escrita originalmente naquela língua literária, causando “impressão” semelhante nos leitores de chegada e no de partida.

Assim, o etnocentrismo está intimamente ligado ao que Meschonnic (2007, p. 64) denominou de “anexação”, cuja característica fundamental é absorver o Estrangeiro, anexando-o e retirando dele suas características heterogêneas. Em relação oposta à anexação, Meschonnic (2003, p. 308) postula o “descentramento”, que torna evidente o sistema linguístico de partida no texto traduzido. Tal oposição dialoga com o conceito bermaniano de “tradução ética” (2013, p. 98), cujo “objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade”.

Porém, tanto para Berman quanto para Meschonnic, fica claro que não se trata de mais um binarismo a ser formulado a partir da teoria da linguagem nos domínios da tradução, mas de uma nova perspectiva sobre a própria teoria da linguagem. Meschonnic (2007, p. 52) conclui que “reverter a anexação em descentramento, ainda dentro dos confins de um sistema linguístico, de uma língua para outra, seria outro erro, e nos prenderíamos no signo e nos projetaria a uma mitologia das línguas e da linguagem, que continua a ignorar o discurso e o poema⁴³”. De forma que a teoria de linguagem deveria ser vista como um *continuum* entre os

⁴³ Para Meschonnic (2007, p. 50), “poema” é “a transformação da forma da vida pela forma da linguagem e a transformação da forma da linguagem pela forma da vida, ambos inseparáveis, ou até mesmo, a invenção da vida com e por meio da invenção da linguagem, ou a intensidade máxima da linguagem. Vida no sentido de vida humana

vários extremos dos binarismos postulados, como significante e significado; forma e conteúdo; *langue e parole*, etc.

Não seria, pois, toda tradução, etnocêntrica, em alguma medida, já que o próprio conceito básico de tradução, como passagem de um texto de uma língua para outra, já prediz uma inclusão cultural desse texto numa cultura de chegada, na mudança do sistema linguístico? Pode-se considerar que sim. Além disso, a tradução só é possível por meio de um outro texto já existente, o que lhe faz também ser hipertextual, fato que Berman (2013, p. 60) chama de “hipertextualidade segunda”, uma vez que “a transmissão do sentido é má porque o sentido está ligado a letra, e a captação do sentido só proporciona uma mensagem confusa, deformada”.

Assim, para romper com o extremo da tradução etnocêntrica e hipertextual, que não traduz o “poema” do texto, mas seus signos, é necessário revelar a verdade ética e histórica da tradução (2013, p. 61) por meio de uma análise das *tendências deformadoras* que operam em todas as traduções, chamada por Berman de *analítica da tradução* (2013, p. 63). Essa análise se dá em traduções etnocêntricas e hipertextuais, “em que o jogo das forças deformadoras se exerce livremente sendo, por assim dizer, sancionado cultural e literariamente”. Berman (2013, p. 64), entretanto, alerta que

apenas uma ‘análise’ de sua atividade permite neutralizá-las. E apenas ao submeter-se a ‘controles’ (no sentido psicanalítico) que os tradutores podem esperar libertar-se parcialmente desse sistema de deformação, que é tanto a expressão interiorizada de uma longa tradição quanto da estrutura etnocêntrica de cada cultura e cada língua enquanto ‘língua culta’.

As tendências deformadoras podem ser classificadas como desdobramentos da tendência de “racionalização”, sendo cada uma o desdobramento da anterior, num complexo processo de afunilamento, que especifica e define as possíveis formas de se racionalizar o processo tradutório. Assim, a racionalização é definida por Berman (2013, p. 67) como a

[...]. Essa definição [de poema como transformação] gera, na minha opinião quatro consequências. Primeira: um poema é um ato ético. Porque (...) quem escrever o poema e, diferentemente, quem ler o poema será possivelmente transformado por ele. Se ele for um ato ético, um poema é somente um poema se ele for aquele ato ético que transforme tanto a vida quanto a linguagem e, assim, uma ética transformadora: isto é, uma ética agindo através da linguagem (...). Segunda consequência: sendo a própria definição de poema, o que nós chamamos de poesia, ou melhor, de história da poesia, está repleta de tais atos, uma vez que é feita de poemas. (...) Então, a questão dos critérios reside totalmente na noção de valor. Completamente diferente dos produtos no mercado ou de estilo. A poética é a ética do poema. (...) O terceiro efeito: essa definição de poema excede a definição tradicional, a qual é essencialmente uma definição formal: poemas de forma-fixa. O que leva à quarta consequência: por meio dessa definição, poema redescobre e reinventa a vida como a passagem de um princípio da vida para todas as criaturas viventes, como a fabulosa história contada no início de Gênesis”[trad. de Pier-Pascale Boulanger].

destruição da informidade significante⁴⁴ do texto, ao organizar as sequências de frases linearmente, ao “passar o original do concreto ao abstrato”, destruindo o objetivo de concretude do texto, e ao deformar a estrutura do texto, sua forma (a letra).

Ao apontar tais tendências, Berman (2013, p. 89) diz que é necessário ter em mente um objetivo do traduzir, para, assim, procurar por deformações em relação a esse objetivo, caso contrário a analítica estaria apenas postulando uma nova metodologia, “não menos normativa e dogmática que as anteriores”. A análise da tradução, portanto, pode ser vista como atividade posterior à prática tradutória, uma vez que as tendências não são uma metodologia a ser (ou não) seguida, mas uma observação acerca do produto.

Neste capítulo foram apresentados os aspectos fundamentais para se pensar a historiografia da teoria da tradução. Desta forma, buscou-se, desde os conceitos fundamentais até seus desdobramentos políticos contemporâneos, mostrar como a tradução é um dos cerne de propagação ideológica que vai além do sistema literário, atingindo o cultural, o político e o social.

Como forma de abordar a obra *O leão e a joia* e sua recepção e tradução para o Brasil, no próximo capítulo, são apresentados os três elementos básicos presentes no processo tradutório, autor-obra-tradutor, dessa obra em específico.

⁴⁴ Para Berman (2013, p. 65), “informidade significante” é o resultado visível da mescla e condensação da totalidade das “línguas” no espaço polilinguístico de uma comunidade literária, que resulta na enorme mistura das línguas na obra, característica da *grande prosa*, na qual se encontram Balzac, Proust, Joyce, Guimarães Rosa, etc.

CAPÍTULO 2

WOLE SOYINKA: *THE LION AND THE JEWEL* E A OBRA

TRADUZIDA *O LEÃO E A JOIA*

No presente capítulo é apresentada a análise descritiva e comentada da obra traduzida *O leão e a joia* (2012), segundo o método teórico de descrição de tradução, de obras traduzidas, de Lambert e van Gorp (1985). Para sua contextualização, são apresentados dados biobibliográficos do autor Wole Soyinka e do tradutor William Lagos, além de seus loci enunciativos. Para o melhor entendimento da análise, é apresentado também o resumo da peça que tem a descrição da construção dos personagens principais e como eles se relacionam com os personagens secundários.

2.1 O autor Wole Soyinka e seu locus enunciativo

Como forma de melhor entender a obra a ser analisada é necessário conhecer seu escritor. Não que ela será reduzida e interpretada somente por meio de fatos presentes em sua biografia, muito pelo contrário, justamente para fugir do reducionismo de que toda obra refere-se diretamente e somente à vida do autor é que se faz necessário o seu conhecimento para melhor compreender suas ficcionalizações. Além disso, também é necessário lembrar que, ao ser transformada em literatura, a vida do autor já passa a ser ficção.

Akinwande Oluwole Soyinka nasceu em 13 de julho de 1934, em Abeokuta Nigéria, oeste da África. Filho de Samuel Ayodele Soyinka e Grace Eniola Soyinka, Soyinka é o segundo de seis filhos. Sempre inquisitivo, Soyinka passou sua infância entre o anglicanismo praticado por seus pais e a religião tradicional yorubá com os costumes de seus avós, marcando assim sua formação social híbrida.

Em 1954, Soyinka se mudou para a Inglaterra para continuar seus estudos na Universidade de Leeds, onde se graduou em bacharel em literatura inglesa, em 1958, e recebeu o título de doutor Honoris Causa, em 1972. Ao voltar à Nigéria, em 1960, dedicou-se ao estudo do drama nigeriano e criou o grupo teatral *Masks*, sendo periodicamente convidado pelas universidades de Cambridge, Sheffield e Yale para cursos, palestras e entrevistas.

Soyinka cresceu entre dois momentos cruciais da formação não só da nação nigeriana⁴⁵ como da sua identidade: pré e pós-independência da Inglaterra. Antes do enfraquecimento da metrópole devido à Segunda Guerra Mundial, muitos movimentos independentistas eram reprimidos não só na Nigéria, mas em todo o continente. Quando se viu a possibilidade de uma real independência, esses movimentos se militarizaram, o que culminou nas sucessivas ondas independentistas. O que deveria ser a reintegração do poder institucional às várias etnias comprimidas no Estado nigeriano, tornou-se uma sequência de golpes militares e ditaduras, devido não só ao despreparo local para a manutenção política como também pelo processo de independentismo, que durou pouco mais de quinze anos. A mais severa guerra civil foi a Guerra de Biafra (1967- 1970), quando a etnia ibgo decidiu por sua independência do território nigeriano e pela formação da nação de Biafra.

Sua militância sempre explícita fez com que Soyinka fosse preso, em 1967, por vinte e dois meses, acusado de conspiração por cometer traição (cf. Soyinka, 1997), o que evidencia seu engajamento. Suas peças teatrais, textos de opinião, poesia e autobiografias relatam de forma contundente os conflitos socioculturais, as tensões linguísticas e o hibridismo identitário, não só por meio do conteúdo apresentado, mas pela forma. Ao colocar seus personagens separados socialmente pela marcação oral (diferentes registros de fala), ao inserir canções em yorubá em tons ritualísticos e ao marcar a diferença das tradições ocidentais e locais numa representação cênica, Soyinka usa o que há de mais literária e culturalmente enraizado no Ocidente (o drama) e para a apresentação do Outro, estrangeiro e heterogêneo. Ora criticando, ora apontando a diferença e a imposição da diferença, ele ficcionaliza as tradições locais e as insere no prestigiado sistema literário anglófono.

Graças a seu posicionamento político contra a dominação e exploração, Soyinka tornou-se amplamente conhecido e reconhecido em toda a Europa, sendo o seu laureamento com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1986, algo esperado, como relata Granqvist (1995). Granqvist

⁴⁵ A Nigéria se tornou independente do domínio inglês em 1960.

também aponta que, no discurso de premiação, o secretário da Fundação Nobel, Sture Allén, fez duas ressalvas sobre a importância literária de Soyinka (e nenhum comentário sobre a posição política que Soyinka desempenha no cenário governamental nigeriano).

De acordo com Granqvist (1995, p. 132), a comissão julgadora comenta sobre Soyinka e sua obra que as “peças poéticas [...] estão profundamente enraizadas no solo africano, porém apresentam perspectivas universais”⁴⁶, destacando o equilíbrio encontrado por Soyinka ao conciliar a heterogeneidade yorubá com o cânone europeu. Por conseguinte, Granqvist (p. 132) salienta que, para o comitê, Soyinka está inserido “numa ampla perspectiva cultural e com sobretons poéticos, que modela o drama da existência”⁴⁷, pertencendo à tradição dramática clássica do grande “drama da existência humana”, com seus conflitos interiores e contradições. Granqvist (p. 132) termina sua análise dos motivos que levaram ao laureamento de Soyinka com a seguinte frase: “na apresentação dele, a Fundação Nobel projetou a familiaridade de Soyinka com o ocidente e sua habilidade de relativizar suas filiações cultural-e-literária-e-política africanas. Com essa fórmula, Soyinka foi condicionado Vencedor”⁴⁸.

Essas duas observações feitas por Granqvist são relevantes ao se pensar, nos termos de Even-Zohar (1990), os processos de homogeneização pelos quais passam as características inovadoras de alguma obra para que sejam aceitas pelo modelo canônico literário e como esse mesmo modelo se apropria dessas características, no que diz respeito à forma e ao conteúdo, e do que apresenta de inovador para se “atualizar” e continuar na manutenção do modelo e não deixar que o todo inovador se torne central. Isto é, a poética vigente que determina o que é e o que não é canônico retira características inovadoras e úteis para sua manutenção das poéticas marginalizadas com o principal objetivo de se manter no centro e de manter nas periferias essas outras poéticas das quais se alimenta. Quando há um acúmulo de características inovadoras pode vir a criar uma nova tendência literária e, conseqüentemente, um modelo novo é criado para atender as novas exigências de representação social.

⁴⁶ Texto em inglês: [his] “poetical plays [...] are deeply rooted in the African soil, but [which] have universal perspectives”.

⁴⁷ Texto em inglês: in a wide cultural perspective and with poetic overtones fashions the drama of existence.

⁴⁸ Texto em inglês: In the presentation of him the Nobel Foundation projected Soyinka’s familiarity with the west and his ability to relativize his African cultural-and-literary-and-political filiations. Within this formula Soyinka was conditioned Winner.

Refletindo um pouco mais sobre essa apropriação, pode-se dizer que, uma vez que o modelo aproveita das obras inovadoras somente aquilo que lhe permite uma certa atualização para se manter no centro, ele acaba por limitar todo o resto que não lhe foi útil em detrimento daquilo que lhe foi proveitoso, criando, assim, uma meia-verdade. Ao torná-la absoluta, o cânone retira da inovação como um todo seu caráter histórico, poético e dialético, estereotipando-o, planificando-o, e mais uma vez reitera sua dominação.

Por um lado, a ampla divulgação da obra de Wole Soyinka se dá por suas características universais, o que deixa em segundo plano sua crítica social, política e poética local; por outro, mesmo que essa divulgação seja superficial, ela não deixa de ser divulgação e, quem se interessar, terá a oportunidade de estudar a obra de Soyinka de forma mais aprofundada, tendo essa divulgação apenas como ponto de partida. Assim, mesmo servindo ao “superestrato literário canônico”, nas palavras de Granqvist (1995, p. 133), Soyinka utiliza esse espaço privilegiado de fala, crítica e denúncia, não somente os idealizadores da dominação colonial e quem efetivamente a realizou, mas também seus conterrâneos e compatriotas ao continuarem com a exploração e marginalização, como apresentado na Introdução desta dissertação.

Outro aspecto a ser comentado é a visão de Soyinka (2005, p. 143) sobre a construção do drama e sua representação religiosa. Sob a perspectiva de Soyinka tanto no que tange as origens dialéticas do fazer dramático yorubá, Ogum e Obatalá são as entidades responsáveis tanto pela origem da tragédia (Ogum) quanto pela sua preocupação estética (Obatalá), durante as performances ritualísticas, sendo seus opostos complementares e históricos. Assim Ogum é o impulso criativo e teria sido o primeiro ator a encenar os rituais, através dos corpos de seus seguidores, pela necessidade de comunhão com eles, numa relação sacra entre o impulso existente e a forma como que se materializa no corpo do ator, segundo observado por Soyinka, “ele, o ator, emerge ainda como a voz mediadora de deus, mas permanece agora como se ela estivesse fora dele, observadora, compreensiva, criadora⁴⁹”. Já, Obatalá, é a essência plácida da criação e sua representação estética é o meio pelo qual o ator se regozija com o prazer estético sublime, numa celebração distanciada da luta cósmica (2005, pp. 141 e 143). Essa relação dialética na qual a explosão da força criadora só se torna arte por meio de um processo plástico

⁴⁹Em inglês: “He, the actor, emerges still as the mediant voice of the god, but stands now as it were beside himself, observant, understanding, creating”.

calmo presentificado no ator pode ser entendida como ritual e, posteriormente, como fazer teatral.

Soyinka (2005 p. 147) assinala dois elementos-chave para a construção dramática yorubá, cujos conceitos e desdobramentos não são completamente englobados no pensamento europeu, por não haver neste uma ligação direta entre a ancestralidade ritualística e o presente: a música e a linguagem. A forma musical do mito e da poesia são indissociadas, estando presentes no cerne do teatro, o mito, e em sua elaboração estética, a poesia, o que leva à indissociabilidade da música e da linguagem. Se por um lado a música nada mais é do que a forma artística da linguagem com uma significação estética e emocional que vai além das correspondências fonéticas e tonais da construção de palavras e frases, a própria formulação da linguagem reverte em ritos religiosos sua condição original de palavra raiz, atemporal, de quando “o movimento das palavras era a própria passagem da música e a dança das imagens” (p. 147), numa relação mitopoética.

Sob uma outra perspectiva, já documentada no início do processo de dominação, de acordo com Uzoma Esonwanne (2012), em seu estudo intitulado “*Orality and the genres of African postcolonial writing*”, a história do teatro yorubá deve ser analisada sob a perspectiva do que ele chama de “história da forma”. Assim, Esonwanne (2012, p. 141) separa o teatro realizado dentro das igrejas que era financiado pela elite de Lagos, denominado de “teatro nativo”, no qual o “para-drama”, ou teatro paranormal, relacionado ao divino do cristianismo, retratavam cantatas ou óperas bíblicas, do “teatro de viagem”, que levou para todo o território nigeriano os princípios cristãos, não mais financiado, mas profissionalizado. Já fora das igrejas, o processo de dessacralização do teatro aconteceu por volta de 1940, quando os temas deixam de retratar acontecimentos bíblicos de caráter doutrinador e passam a relatar fatos cotidianos anti-coloniais, como *Worse than crime* (1945), de Hubert Ogunde (1916-1990). A última etapa da dissociação entre sacro e secular foi a inserção de diálogos improvisados nas encenações seculares, acompanhados por um coro musical que traziam músicas ritualísticas ancestrais ou poesias tradicionais locais. Esonwanne (2012, p. 141) ainda aponta que “na recombinação dos elementos textuais, pode-se discernir uma visão compartilhada de que o sentido literário é contextual⁵⁰”, o que implica na mudança da conceitualização de “oralidade”, que se torna

⁵⁰ Em inglês: on the recombination of textual elements, we may discern a shared view that literary meaning is contextual.

central na imaginação literária africana, segundo as concepções pós-coloniais, uma vez que passa a representar “um fenômeno textual ou dramático que começa a existir somente no ato da sua encenação ou performance⁵¹”.

Dentro dessas duas perspectivas complementares e tensionadas, é possível enxergar, mais do que construções históricas contínuas, com fundamentos e argumentações complementares. Trata-se dos elementos comuns que necessitam de um aprofundamento mais específico, como a construção ficcional da oralidade e a assimilação das formas tradicionais europeias de teatro, sob uma perspectiva histórica e antropofágica. Dessa forma, com o desdobramento da dominação cultural inglesa, o teatro yorubá passou a utilizar as formas clássicas de tragédia, drama e comédia com temáticas locais, como característica fundamental do hibridismo cultural que sofreu, passando, posteriormente, a modificar essas formas e, sob a perspectiva antropofágica, regurgitar um novo produto cultural, do qual se alimentam seus antigos dominadores, como sintetizou Andrade (1976, p. 3), “*tupi or not tupi, that is the question*”.

Segundo Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 216), é nos estereótipos que a comunicação se apoia, uma vez que o enunciador “se constroi sobre o já dito e o já pensado”, dentro das generalizações do senso comum, passando a representar um grupo por algumas de suas características. Se esse é o ponto de partida para que haja diálogo e a possibilidade de transformação desse sujeito-alocutário, então não se deve fazer do estereótipo um produto social, apenas um meio pelo qual realmente se conhece o Outro. Além dessa definição, Bhabha (1998, p. 71) afirma que o estereótipo torna o “nativo fixado nas fronteiras deslizantes entre barbárie e civilidade”, quando não há essa superação do preconcebido.

Ainda dentro da concepção nigeriana de teatro, mais especificamente da concepção yorubá, Soyinka (2005, p. 150) aponta o motivo histórico-mítico pelo qual é incompatível o discurso da Negritude com sua prática. Para Soyinka,

não podemos perder de vista o fato de que Ogum é o espírito artístico e não no sentido sentimental em que os rapsodos da negritude nos teria feito criar o negro como a pura intuição artística. A verdade significativa criativa de Ogum é a afirmação da inteligência re-criativa; e isto é irreconciliável com a intuição ingênua. (...) O princípio da

⁵¹ Em inglês: [orality is] a textual or dramatic phenomenon that comes into being only in the act of its enactment or performance.

criatividade quando limitada ao idilismo pastoril, como a negritude tentou limitar, nos exclui das resoluções mais profundas e fundamentais da experiência e da cognição⁵².

Ao conhecer um pouco mais do escritor Wole Soyinka, seu ativismo político e engajamento social, é possível perceber suas obras com uma visão mais crítica e reflexiva, no que diz respeito à escolha lexical, registro de fala, contextualização, gênero textual, língua e construção de personagens. Uma vez que são esses elementos que caracterizam e revelam o posicionamento de Soyinka, é essencial conhecê-los e conseguir distingui-los para que, no processo tradutório, não se percam, caso contrário a tradução será apenas a repetição da poética canônica vigente (e sua manutenção) e a produção literária de Soyinka será conhecida como mais um estereótipo homogeneizado e ahistoricizado da África, o que também pode ser o papel da tradução, mas não o da tradução ética e conseqüentemente política.

O sistema literário inglês, por ser independente, tem um prestígio maior no cânone da literatura universal. Por ser um país expansionista, a Inglaterra dominou vários países, o que permitiu que a língua inglesa fosse falada ao redor do mundo. Por isso, fala-se de “sistema literário anglófono”, uma vez que, ao mesmo tempo que inclui as literaturas desses países em um só sistema, permite que elas desenvolvam suas características locais e desempenhem papéis centrais ou periféricos nos seus próprios sistemas literários e no sistema anglófono.

2.2 A obra: *The lion and the jewel* (1959)

Apesar de ter sido escrita por volta de 1950, a peça teatral *The lion and the jewel* foi primeiramente encenada, em 1959, pela companhia *Ibadan Arts Theatre*, sendo umas das primeiras peças teatrais a ser encenada em língua inglesa na Nigéria com temática yorubá, como as canções e a dança. A publicação da obra só aconteceu em 1962, pela editora da universidade de Oxford. Essa publicação é parte da coleção *Three crown series*, que contém a obra de Ola Rotimi, *The Gods are not to blame*, e duas obras de Soyinka, *Kongi's harvest* e *The lion and*

⁵² Em inglês: We must not lose sight of the fact that Ogun is the artistic spirit, and not in the sentimental sense in which rhapsodists of negritude would have us conceive the negro as pure artistic intuition. The significant creative truth of Ogun is affirmation of the re-creative intelligence; this is irreconcilable with naïve intuition. (...) The principle of creativity when limited to pastoral idyllism, as negritude has attempted to limit it, shuts us off the deeper, fundamental resolutions of experience and cognition.

the jewel. A obra foi muito bem recebida pelo público de língua inglesa, bem como sua performance, sendo considerada a peça mais conhecida de Soyinka, segundo o *The Times Literary Supplement*, cf. manchete apresentada contracapa da obra reeditada em 1963.

A reedição da obra dramática *The lion and the jewel*, em 1963, foi utilizada como texto de partida para a análise proposta na presente pesquisa. Por ser uma edição de capa mole, *paperback*, a obra não apresenta peritextos editoriais, já que é uma edição mais barata e, normalmente, de bolso, segundo a classificação de Genette (2009, p. 23). Entretanto, ela apresenta alguns comentários sobre sua recepção, tanto na última página, quanto na contracapa, como o do *The Times* (já citado anteriormente) e *African Forum*.

Além dela, outra edição foi consultada, por apresentar notas de rodapé, que não estão presentes na edição de 1963. Essa edição faz parte da coleção de peças teatrais *Collected plays*, volume 2, também publicada pela editora da Universidade de Oxford, em 1974. Essa edição de *The lion and the jewel*, apresenta duas notas de rodapé com a tradução para o inglês das canções em yorubá, sendo também em capa mole.

Antes de uma análise mais detalhada da obra, são apresentados uma descrição dos personagens na medida em que aparecem na peça e um resumo com suas interações e desdobramentos contextuais. Os personagens são descritos e comentados segundo seu aparecimento ao longo da obra. Além disso, é importante ressaltar que os trechos apresentados doravante foram retirados da obra traduzida por William Lagos (2012), por ser a tradução publicada oficialmente, pela Geração Editorial, mantendo sua pontuação e ortografia.

O primeiro personagem a ser descrito (como espaço cênico) é a própria aldeia fictícia de Ilujinlê, próxima à cidade de Lagos, cujo centro é marcado por uma enorme árvore da família da figueira (*Ficus spp.*), chamada de “*Odan tree*”. Matthias Ojo (2013, p. 9) explica que, além de a árvore fornecer sombra nos dias quentes, é sob esta árvore que as entidades do trovão (*òrìsà àrà*) são cultuadas, sendo considerada sagrada na cultura yorubá. Desde já, pode-se constatar o elemento estrangeiro na obra, por ser uma árvore típica local. Dessa forma, essa árvore é usada sempre como marcação de espaço nos momentos-chave para a trama, por exemplo, quando Baroka aparece a primeira vez em cena, ele vem por trás dela (1963, p. 16), ou quando Sadiku envolve Sidi no engodo de Baroka (1963, p. 31) e, até mesmo, quando o fotógrafo é levado a primeira vez à Ilujinlê, ele é colocado em frente à árvore para julgamento (p. 17).

É interessante pensar a personificação do vilarejo, pois, nos momentos em que há a representação do passado, os atores são os elementos inanimados. Por exemplo, quando é reencenado o momento em que o fotógrafo encontra Sidi e é trazido para o vilarejo. As árvores são encenadas pelos mesmos atores que encenam os moradores de Ilujinlê, como se pode observar no seguinte trecho de *O leão e a joia* (2012, pp. 42-44), na direção de palco⁵³:

*Um grito de alegria assustador e um tremendo rufo nos tambores. Convencido a participar, Lakunle entra no espírito da dança com entusiasmo. Ele assume o comando do espetáculo em substituição a Sidi, **distribui o elenco por todo o palco, como se fosse a selva**, deixando apenas a parte superior direita do palco livre para dar espaço às **quatro garotas que vão dançar interpretando o automóvel**. Segue-se uma apresentação mímica da chegada do visitante em Ilujinle e sua curta estadia entre os moradores. [...] Amplo uso do tambor Iya Ilu com acompanhamento dos Gangans. As **“árvores” dançam discreta e submissamente no mesmo lugar, balançando ao sabor do vento**. [...] **Os mesmos atores desapareceram de cena atrás de Sidi e retornam atrás dela como sendo moradores da aldeia**. Eles pretendem estar muito mal-humorados e, apesar de seus protestos, arrastam o “Viajante” até o centro da aldeia, em frente da árvore odan⁵⁴.*

O segundo personagem é Lakunlê, o professor primário. Lakunlê é filho de pai alcoólatra, fato que parece ser lembrado recorrentemente por todo vilarejo de Ilujinlê, como forma de julgamento de caráter, uma vez que, ao dizer que nunca ficou bêbado, Sidi responde: **Isso nós já sabemos**. Mas seu pai bebia tanto, Que deve ter bebido a sua parte E até mesmo a de seus bisnetos!...⁵⁵ (2012, p. 39) [grifo nosso]. Ao responder que já sabia que Lakunlê não bebia, Sidi só reforça o fato de que isso já foi comentado alguma vez no passado, mas que ainda gera brincadeiras. Talvez para provar ser diferente do pai e melhor do que as pessoas que o julgaram, ele dedicou-se aos estudos, cursando o ensino básico em Lagos, maior cidade nigeriana, e depois de ter contato com a cultura ocidental inglesa, retornando a sua aldeia natal, Ilujinlê, para “civilizar” seus moradores.

⁵³ De acordo com Pavis (2008, p. 96), as direções de palco, ou *indicações cênicas* ou *rubricas*, são denominadas *didascálias* e significam as “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático”.

⁵⁴ Em inglês: [A terrific shout and a clap of drums. Lakunle enters into the spirit of the dance with enthusiasm. He takes over from Sidi, **stations his cast all over the stage as the jungle**, leaves the right top-stage clear for the **four girls who are to dance the motor-car**. A mime follows of the visitor's entry into Ilujinle, and his short stay among the villagers. [...] Full use of 'gangan' and 'iya ilu'. **The 'trees' perform a subdued and unobtrusive dance on the same spot**. [...] **The same cast has disappeared and re-forms behind Sidi as the Villagers**. They are in an ugly mood, and in spite of his protests, haul him off to, the town centre, in front of the 'Odan' tree.] (Soyinka, 1963, p.p. 14-16) [grifo nosso].

⁵⁵ Em inglês: **We know**. But your father drank so much, He must have drunk your share, and that Of his great grandsons (Soyinka, 1963, p. 13).

Lakunlê é descrito da seguinte forma:

o professor tem quase 23 anos. Está vestido com um terno inglês de estilo antigo, puído, mas não rasgado, limpo, mas sem ter passado, obviamente um número ou dois menor que ele. Usa uma gravata com um nó bem pequeno sobre a camisa branca, cujas pontas desaparecem sob um colete negro e brilhante. As calças são bastante largas e as pernas têm bocas de 60 centímetros que escondem parcialmente sapatos de tênis muito brancos⁵⁶ (2012, p. 17).

Observa-se um jovem cujo terno lhe fica curto demais, num meio-termo entre gasto e limpo, mas puído e amassado. O adjetivo selecionado para descrever o terno, “inglês de estilo antigo” [*“old-style English”*], faz do personagem alguém tradicional, o que se reflete nas suas opiniões e, para além disso, explicita a escolha de Lakunlê de usar terno, mesmo no vilarejo, fazendo dele um meio-termo entre colônia e metrópole.

Assim, Lakunlê é um jovem, antes de tudo, ingênuo, pseudo-ocidentalizado, cristão que renuncia sua religião tradicional, cientificista e leitor do *Shorter companion dictionary* (somente porque o *Longer companion dictionary* ainda não chegara) (1963, p. 7), de onde ele aprende palavras pomposas que nada comunicam àquele vilarejo, sendo considerado um louco. Tais características podem ser analisadas por meio daquilo que ele fala: referências bíblicas, explicações científicas, relutância em participar das encenações do passado e de outras tradições e seu vocabulário suntuoso. Com todo esse esforço para se diferenciar dos aldeões considerados bárbaros e primitivos por Lakunlê e para provar que é mais “civilizado” do que eles, ele se faz ininteligível, criando situações cômicas de meio-entendimento por parte dele e de seus interlocutores. Assim, ao não ser entendido, o outro responde ora literalmente ora jocosamente, fazendo com que Lakunlê, por sua vez, não entenda o motivo da literalidade ou da ironia. Nesses entroncamentos é que se torna explícita a diferença ideológica dele e dos outros, sempre retornando à ingenuidade de Lakunlê ao reproduzir mecanicamente aquilo que lhe foi ensinado como sendo princípios ocidentais de prestígio. Soyinka (2001, p. 86) diz que

agora o Lakunle - para mim ele é uma caricatura. Nós temos caricaturas como essa na nossa sociedade; há caricaturas ambulantes em todo o lugar. (...) Mas Lakunle é um pobre e persistente professor primário, centenas dos quais eu conheço, que acham que podem se comparar à alguém como Baroka com armas imperfeitas, com armas meio compreendidas, com noções do que uma sociedade moderna deveria ser⁵⁷.

⁵⁶ Em inglês: *The schoolmaster is nearly twenty-three. He is dressed in an old-style English suit, threadbare but not ragged, clean but not ironed, obviously a size or two too small. His tie is done in a very small knot, disappearing beneath a shiny black waistcoat. He wears twenty-three-inch-bottom trousers, and blanco-white tennis shoes* (Soyinka, 1963, p. 1).

⁵⁷ Em inglês: *Now Lakunle - for me he is a caricature. We have caricatures like that in our society; there are the walking caricatures all over the place. (...) But Lakunle is a poor, struggling school-teacher, hundreds of whom I*

Dessa forma, Lakunlê não pode ser considerado a representação do Ocidente, uma vez que ele é caricatural. Entretanto, este pode ser visto como um estereótipo, numa relação invertida de alteridade, já que o Ocidente é o estereotipado, enquanto que Ilujinlê é quem fomenta tais estereótipos. Portanto, Lakunlê não se identifica mais nem com as tradições locais, nem é totalmente aceito pela nova tradição que decidiu seguir, estando num entre-lugares, no limbo, e, como Soyinka (Jeyifo, 2001, p. 93) anuncia, não existe cultura no limbo.

A próxima personagem é Sidi. Sidi é a jovem mais bela da aldeia e, por isso, é cobiçada por Lakunlê e Baroka. Sua ingenuidade baseia-se naquilo que lhe é palpável e socialmente referenciado, conseqüentemente, aquilo que ela não entende, ou por não fazer parte da sua realidade ou por contradizê-la, tem como reação direta a violência, seja verbal ou física. Por isso, Lakunlê tem uma relação didática com Sidi, objetivando o ensinamento das tradições civilizadas ocidentais que ele aprendeu em Lagos. Sobre a personagem de Sidi, Soyinka (Jeyifo, 2001, p. 82) aponta que ela responde instintivamente àquilo de estrangeiro que lhe é apresentado, de forma que ela não sabe julgar o valor desses elementos estrangeiros em seus contextos de partida, i.e., fora de Ilujinlê.

A descrição feita por Soyinka (2012, p. 17) de Sidi é mais breve e geral do que a de Lakunlê: “ela é esbelta e usa os cabelos separados em pequenas tranças. Ela se comporta com orgulho, sabendo que é a mulher mais bonita da aldeia. [...] Enrolado ao redor do corpo traz um vestido formado por um pano amplo tecido em casa, dobrado logo acima dos seios, deixando os ombros nus”⁵⁸.

Baroka, o líder da aldeia, é descrito como: magro e musculoso, com uma barbicha branca, parecendo muito mais robusto que seus 62 anos⁵⁹ (2012, p. 44), o que lhe confere o papel de sábio, místico, protetor das tradições locais e de caçador. Por ver Ilujinlê como sua propriedade, ele tenta protegê-la de quaisquer influências externas que possam questionar sua liderança de alguma forma. Sobre si mesmo, ele declara sua força a Lakunlê e Sidi,

Pois no último Festival da Chuva eu não

know, who think they can match a character like Baroka with imperfect weapons, with half understood weapons, with notions of what a modern city should be.

⁵⁸ Em inglês: *she is a slim girl with plaited hair. A true village belle. [...] Around her is wrapped the familiar broad cloth which is folded just above her breasts, leaving the shoulders bare* (1963, p. 1) [grifo do autor].

⁵⁹ Em inglês: *wiry, goateed, tougher than his sixty-two years* (1963, p. 16) [grifo do autor].

Derrotei todos os homens na disputa
 De lançar troncos? Pois eu não saio a caçar,
 De noite, junto com os mais intemoratos, O leopardo e a serpente Boa para salvar
 De mais danos as cabras dos camponeses? E ela ainda pode dizer que eu sou velho?
 Pois não fui eu que, para anunciar o Harmatan,
 Subi até o alto da árvore de paina de seda,
 Quebrei a grande vagem e espalhei as sementes
 Cheias de plumas e borlas, aos quatro ventos –
 E não foi isso praticamente ontem?
 Por acaso alguma de minhas esposas
 Relatou o fracasso de minha masculinidade?
 Pois até mesmo as mais forte dentre elas/ Ainda se cansam muito antes que o Leão!
 (Soyinka, 2012, p. 70).⁶⁰

Com sessenta e dois anos, sua força e sanidade começam a ser questionados por Lakunlê e, posteriormente por outras pessoas, o que faz com que Baroka procure meios de reafirmar sua liderança, como se casar novamente. Ao relatar suas vitórias, ele retoma a tradição oral, na qual os grandes feitos de alguém são contados para o reconhecimento daquela pessoa ao longo dos anos. Soyinka (Jeyifo, 2001, p. 86), salienta que Baroka

é um dos personagens mais ricos e maliciosos que eu já criei. Eu amo o velho. Eu o acho um bastardo engenhoso e reacionário, mas ele é tão meticulosamente firmado em suas raízes que ele ganha. Quero dizer, não importa se ele está no lado da tradição ou da reação, o que importa é que ele não tem dúvida alguma sobre de onde vem e o lugar a que ele pertence. Ele até sabe como manipular, como deixar em cheque, em controle, as forças putativas de uma nova ordem que ameaça seu ser, seu contentamento, seu entrenchamento no seu pequeno remanso na sociedade africana⁶¹.

Uma das diferenças que fica explícita entre Lakunlê e Baroka é a (in)segurança que eles transmitem. Soyinka (1997, s/p.) diz que “a pessoa que precisa converter os outros é uma

⁶⁰ Em inglês: Did I not, at the festival of Rain,
 Defeat the men in the log-tossing match?
 Do I not still with the most fearless ones,
 Hunt the leopard and the boa at night
 And save the farmers' goats from further harm?
 And does she say I'm old?
 Did I not, to announce the Harmattan,
 Climb to the top of the silk-cotton tree,
 Break the first pod, and scatter tasselled seeds
 To the four winds -- and this but yesterday?
 Do any of my wives report
 A failing in my manliness?
 The strongest of them all
 Still wearies long before the Lion does! (1963, p. 28)

⁶¹ [Baroka] is one of the richest and mischievous characters I've ever created. I love the old man. I think he is a wily, reactionary bastard, but he is so thoroughly grounded in his roots that he wins. I mean, never mind whether he is on the side of tradition or reaction, the important thing is that he has no doubt whatever about where he comes from and where he belongs. He even knows how to manipulate, how to keep under check, in control, the putative forces of a new order which threaten his being, his contentment, his entrenchment in his little backwater of African society.

criatura de total insegurança”⁶², e é exatamente isso que é perceptível em Lakunlê, uma vez que é um aspecto recorrente em seu posicionamento. Já Baroka não se utiliza do convencimento em si, mas do engodo, para conseguir o que deseja, por meio de meias-verdades.

Sadiku, como personagem secundária, é a primeira esposa de Baroka, sendo prestigiada e respeitada entre os aldeãos. Ela é muito furtiva, usa um véu sobre a cabeça, sendo a responsável por fazer Sidi se envolver com Baroka.

É interessante notar a importância da construção dos personagens pelo próprio autor. Assim, também esse drama apresenta uma situação cômica, na qual tanto os benefícios quanto os malefícios da “ocidentalização” e do “tradicionalismo” extremistas são apresentados. Dessa forma, não é porque não há uma crítica explícita que não haja uma implícita, na comicidade, no caso de *O leão e a joia*. De forma que o simples fato de haver esse par dialético progresso “*versus*” conservadorismo e seus embates ideológicos já revela aí, senão uma crítica pelo Outro, um apontamento para o Outro.

A aldeia fictícia de Ilujinlê fica próxima à cidade de Lagos e as duas localidades só não são ligadas por uma estrada porque Baroka, o leão de Ilujinlê, não permitiu que esta fosse construída. Para tal, ele subornou o responsável pela obra— que trouxera escravos, mapas e mesa para realizar a construção com sucesso— com dinheiro, sementes de cola, uma cabra e vinho de palma, para fecharem o acordo, segundo narra Lakunlê, como detalha Soyinka (1963, p. 24). Assim, Ilujinlê não cede ao suposto desenvolvimentismo e progresso ocidentais, tão temidos por Baroka, permanecendo isolada, apesar de a fama do leão se espalhar para os vilarejos próximos. Por meio desta e de outras estratégias, que ficam subentendidas, já que se parece uma prática recorrente, de manter Ilujinlê guardada, Baroka consolida sua liderança ao longo dos anos, perpetuando as tradições locais, casando-se e tendo filhos. Um dia, um fotógrafo de fora chega nas redondezas de Ilujinlê e conhece Sidi, a joia, que foge assustada. Ele é trazido para a aldeia e fotografa tudo e todos, prometendo publicar as fotografias em uma revista e fazer o mundo conhecer as belezas do local e, principalmente, de Sidi.

O fotógrafo vai embora e retorna mais tarde, trazendo consigo um exemplar da revista e todos conseguem admirar a beleza de Sidi, que se julga a mais bonita de todas as jovens, sem nem ao menos saber a importância de uma revista daquele tipo em uma cidade como Lagos,

⁶² Em inglês: The person who needs to convert others is a creature of total insecurity.

grande centro comercial da Nigéria. Assim, quando uma garota avisa que o fotógrafo voltou, ela comenta como Baroka ficou ressentido por aparecer somente em uma pequena fotografia ao lado do banheiro coletivo e de como ele está fingindo adorar a fama de Sidi, mostrando que Sidi se tornou ainda mais influente do que ele. Tal comentário aumenta ainda mais o desejo de Lakunlê de se casar com Sidi, apesar de eles não conseguirem se entender, devido à tensão que se cria entre eles por causa da diferença de pensamento, o que não o impede de tentar. Sidi também se torna objeto de desejo de Baroka, que vê nela uma chance de reafirmar sua virilidade e capacidade de liderança. Baroka e Lakunlê, assim, procuram convencer Sidi a se casar, com seus argumentos e estratégias, que ora a aproximam ora a distanciam, sendo Sadiku a personagem chave para convencê-la a jantar com Baroka, que a desposa.

A peça *O leão e a joia* se centra nessa disputa, durante um dia (seguindo a divisão em manhã, meio-dia e noite). Baroka, como bom leão que é, coloca Sadiku para caçar por ele e espera a “presa”, Sidi, em sua casa. Para conseguir enganar a jovem, Sadiku deixa claro que o velho Baroka não consegue cumprir com suas obrigações de marido com todas as suas esposas e que, por isso, não haverá ninguém para lhe servir o jantar. Assim, Sidi sente uma ingênua vontade quase incontrolável de fazê-lo sofrer ao atizar seu desejo sexual sem poder concretizá-lo e ao humilhá-lo por ser mais importante do que ele dentro e fora de Ilujinlê. Já Lakunlê, o professor, tenta persuadi-la com metáforas e restrições religiosas cristãs das quais Sidi jamais ouviu falar e que não fazem sentido para ela. E, mesmo que pareça estranho Lakunlê querer casar-se com alguém que ele mesmo considera ignorante e bárbara, ele quer fazê-lo para mostrar a toda a aldeia que o caminho daquilo que ele chama de civilização é possível e que a “modernidade” finalmente chegou em Ilujinlê, sendo seu casamento um símbolo dessa civilização moderna.

Para Baroka e Lakunlê, Sidi é o objeto de cobiça, que legitimará a superioridade daquele que a conquistar. Para Baroka ela confirma sua capacidade de ainda ser líder, interrompendo as acusações de que ele não mais estaria apto a continuar chefe de Ilujinlê. Ele se utiliza da sua ingenuidade e euforia por causa das suas fotografias na revista, que lhe inflama o ego, para se fingir derrotado e poder se aproximar dela. Dessa forma, Sidi seria a última esposa de Baroka e a primeira do próximo líder, o que lhe daria vantagens em relação a todas as outras, como explica Sadiku. Para Lakunlê, Sidi é considerada uma joia bruta, que precisa ser lapidada para se tornar uma dama da sociedade à qual ele acha que pertence (cujos costumes são modernos e cristãos, como em Lagos). Assim, ele não se sujeita a participar das tradições locais, mesmo

que seja a de pagar o dote por sua esposa, ou para não ir contra seus princípios ou por não ter dinheiro. Para conquistá-la, ele faz juras de amor, declama poemas, compara-a com personagens bíblicas e rouba-lhe beijos, embora de nada sirvam seus esforços, já que Sidi sabe que ele não tem intenção alguma de pagar o dote e isso difamaria para sempre o seu nome.

Para Sidi, é um privilégio ser cortejada por Baroka e Lakunlê, mesmo sendo tão diferentes, porque revela seu poder de escolha, sua liberdade. Se ela escolher Baroka, será respeitada por todos de Ilujinlê, mas será somente isso: mais uma esposa. Se ela não escolheu Lakunlê foi devido à sua recusa em pagar o dote, pois, mesmo que se sentisse repelida, por não entender o que ele fala, ela se casaria com ele a qualquer momento, se ele pagasse o dote.

Se esse enredo pode ser considerado o pano de fundo para que Soyinka mostre criticamente a comicidade do prestígio Ocidental, ele se utiliza dessa história para agir politicamente não só sobre a sociedade nigeriana como também sobre o mundo. Em entrevista ao jornalista Guilherme Freitas (2015), do jornal O Globo, Soyinka diz que:

o teatro é direto. A conexão humana entre público e atores cria uma veracidade que outras formas de arte não transmitem. Digo que fazia “teatro de guerrilha” porque queria que as peças fossem uma intervenção no subconsciente político e social. Eu queria satirizar o poder no palco, para que o espectador pensasse: ‘Então é só isso que me assusta? Esse imbecil miserável?’ É preciso ridicularizar a tirania.

Assim, em *O leão e a joia*, Soyinka se utiliza da comicidade para ridicularizar a tirania, mas de quem? Se, por um lado, Lakunlê tenta trazer os costumes ocidentais aprendidos em Lagos, se em seu discurso estão presentes elementos religiosos judaico-cristãos, cientificistas e progressistas. Por outro, ele tem somente o nível educacional primário, suas roupas são de segunda-mão e a construção de suas falas dependem de dicionários para que pareçam suntuosas. Se Baroka for o tirano, então justifica-se a obstrução na construção da rodovia, que passaria dentro do vilarejo e a sua necessidade de ostentar sua força, mas não a sabedoria demonstrada ao conseguir se casar com Sidi nem ao apego às tradições locais, fruto de seu poder. Assim, a existência dessa divisão, entre “ocidentalizados” e “tradicionais” é a figuração de um tirano que separa e conflitua para, assim, conquistar e pode-se pensar que é a este tirano a quem essa peça teatral refere-se, à dominação.

2.3 O tradutor brasileiro William Lagos e seu locus enunciativo

Um aspecto do tradutor, agora especificamente no âmbito da tradução pós-colonial, é o seu papel de “mediador cultural”, uma vez que os aspectos linguísticos e culturais deixam ver o Estrangeiro.

Assim, faz-se necessário conhecer o tradutor da obra estudada, para melhor compreender as escolhas lexicais tradutórias e melhor analisar seu projeto de tradução. Pensando nisso, fez-se uma busca na internet (www.google.com) por “William Lagos”, nome do tradutor conforme apresentado na obra traduzida *O leão e a joia*.

Essa busca resultou em uma página chamada “Recanto das Letras⁶³”, na qual escritores publicam seus textos e deixam seus contatos para comentários e futura publicação, caso alguma editora se interesse. Assim, se deu o primeiro contato com o tradutor William Lagos, por meio do *e-mail* <lhwtg@altnet.com.br> e, a partir da primeira troca de correspondência eletrônica, foi possível saber quem é William Lagos e o que ele pensa sobre tradução. A maioria das correspondências eletrônicas trocada eram perguntas diretas sobre o que a tradução é para ele, como se deu o processo de tradução de *The lion and the jewel*, quais foram suas estratégias e como ele lidou com alguns aspectos do texto, como o hibridismo linguístico e aspectos culturais, às quais ele respondia prontamente, como pode ser conferido no Apêndice A.

Luis Humberto William Lagos Teixeira Guedes⁶⁴ (22 de outubro de 1943), nasceu em Bagé, Rio Grande do Sul. Ele morou nos Estados Unidos, sendo que conhece o Canadá e partes da Europa, de Londres a Istambul. Dentre os idiomas que fala, estão o inglês, alemão, italiano, francês e espanhol. Lagos (2013) tem curso superior de Filosofia e Música, com jornadas pelo Direito, Economia e Artes Plásticas, mais sete pós-graduações bem variadas, indo da Sociologia à Psicomotricidade, passando por Etologia Animal, Lógica e Teoria e Crítica da Arte Contemporânea.

⁶³ *Site*: <http://www.recantodasletras.com.br/autores/williamlagos>

⁶⁴ Na presente dissertação, será utilizado o nome publicado na obra traduzida analisada, inclusive para citações, William Lagos.

Segundo Lagos (2013), o início de sua carreira como tradutor foi por conta própria. Em 1987, a editora L&PM o contratou para traduzir “Bonequinha de Luxo” (*Breakfast at Tiffany’s*), de Truman Capote, e “de lá para cá foram 291 livros traduzidos”, como aponta Lagos (2013).

Além disso, o *blog* Ecos de Tradução⁶⁵, ao citar a Revista Língua Portuguesa, no artigo intitulado “Para que tantas traduções? Oito versões de *O grande Gatsby* em português mostram a inflação de traduções, algumas feitas pela mesma pessoa”, escrito por Gabriel Perissé (2013), traz a seguinte informação:

uma curiosidade que não passou despercebida: Humberto Guedes não é outro senão o tradutor gaúcho William Lagos (seu nome completo é Luis Humberto William Lagos Teixeira Guedes), que já traduzira *Gatsby* na década passada [pela L&PM, em 2004], e foi agora [em 2013] requisitado pela Geração Editorial.

Ao ser pesquisada a entrada “Humberto Guedes” no *site* da Editora L&PM, entretanto, não foi encontrada nenhuma obra traduzida, diferentemente da pesquisa sobre “William Lagos”, a qual obteve trinta e oito obras traduzidas, como resultado. Infere-se, portanto, que a editora alterou o nome do tradutor, pelo menos no *site*. Sobre a retradução de *Gatsby* para duas editoras diferentes, Raquel Cozer (2013) aponta que William Lagos, em entrevista para a Folha de São Paulo, afirmou que “a Geração me pediu para traduzir o livro de novo. Fiz uma nova, embora é claro que haja semelhanças, já que o original é o mesmo e há um limite para a escolha de sinônimos sem falsear o pensamento do autor”.

Assim, observa-se que Luis Humberto William Lagos Teixeira Guedes assina seus trabalhos com dois pseudônimos: William Lagos e Humberto Guedes. Na busca por outros nomes que compõem o nome completo do tradutor, foram encontradas informações relevantes em outro *blog* chamado “666 romance⁶⁶”, no qual Luis Humberto William Lagos Teixeira Guedes é chamado de “Bill”, por Tim Marvim (autor desse *post*), alcunha que pode ser vista como apelido. Por fim, o último pseudônimo de William encontrado é o que ele mesmo apresenta em seu *site*⁶⁷: William Guedes.

⁶⁵ **Site:** <http://ecos-da-traducao.blogspot.com.br/2013/09/artigo-analisa-8-versoes-de-o-great.html>

⁶⁶ **Site:** <http://666romance.blogspot.com.br/2012/07/bill-o-tradutor.html>

⁶⁷ **Site:** <http://wltradutorepoeta.blogspot.com.br>

Assim, o tradutor Luis Humberto William Lagos Teixeira Guedes apresenta-se sob os “noms-de-plume” de William Lagos, Humberto Guedes, Bill e William Guedes, o que pode refletir sobre sua identidade e como ela se constroi e se revela no universo da tradução.

Nas correspondências eletrônicas trocadas com o tradutor (Apêndice A), pode-se perceber, entre outras coisas, seu conhecimento sobre o autor, obra e contexto histórico, seu entendimento sobre o que a tradução é e qual papel o tradutor desempenha. William Lagos salienta que sabe que Soyinka recebeu o Prêmio Nobel, mas que não leu nenhuma de suas obras, a não ser *O leão e a joia*, que traduzia já durante a primeira leitura, concomitantemente. Isto é, devido ao curto prazo de entrega da tradução (para que o livro fosse publicado antes da chegada de Soyinka a São Paulo, em 2012), William Lagos (2013) não realizou leituras prévias nem sobre a obra em si nem sobre seu contexto de publicação. Além disso, o tradutor afirmou ter recebido o texto de partida em fotocópia, na qual havia um glossário explicativo ao final, que foi traduzido por ele para o português.

Sobre o conceito de tradução, Lagos (2013) diz que o processo de tradução “consiste em transcrever as estruturas da língua-origem para as estruturas da língua-alvo”, conservando o pensamento do autor e seu estilo em detrimento da visibilidade do tradutor. Além disso, Lagos (2013) se posiciona como o “intermédio pelo qual o autor se manifesta, escravizando-se ao estilo do autor, sem que se deixe ver que aquela obra é uma tradução”.

Assim, fica evidente o posicionamento do tradutor Lagos (2013), ao se tornar conscientemente a “ponte (in)visível”, pela qual o texto de partida chega ao público receptor, ressaltando que o “tradutor não é comentarista nem tem o direito de ser crítico”. Dessa forma, Lagos não demonstra ser, em sua prática, “um artista criativo”, retomando Bassnett (2002. p. 9), mas um manipulador subserviente, uma vez que as mudanças geradas no texto de chegada se aproximam mais de regras de tradução do que de inovações, e que se quer fazer invisível, sem tomar consciência do seu lugar de fala e de seu papel para a criação de um público-leitor de Wole Soyinka no sistema literário brasileiro.

2.4 O método teórico de descrição de tradução literária de Lambert e Van Gorp

Como já mencionado, o método teórico de descrição de obras literárias traduzidas, proposto por Lambert e Van Gorp (1985) divide-se em quatro etapas: análise dos dados preliminares, macroestrutural, microestrutural e do contexto sistêmico. Assim, a análise de *O leão e a joia* seguirá essas etapas a fim de se obter uma visão panorâmica da obra traduzida por William Lagos e publicada no Brasil pela editora Geração Editorial, em 2012. Alguns aspectos dessas etapas serão retomados também no Capítulo 3 desta dissertação.

2.4.1 Análise dos dados preliminares

Na capa (como pode ser visto no Anexo A), a ênfase está no título da obra, que se destaca dentro da faixa dourada que divide a capa em duas partes. A primeira, superior, contém o nome do autor, Wole Soyinka, no mesmo tom dourado da faixa, e logo abaixo, o símbolo de sua laureação pelo prêmio Nobel de literatura. Ambos sobre uma fotografia tirada por Eric Woolsey do espetáculo realizado pelo Departamento de Arte Performática da Universidade de Washington (2008), na qual aparecem Sidi e Baroka separados e sorrindo. Esta fotografia está em tons de marrom e entre os personagens há o rosto de um leão, ficando o nome do autor exatamente em sua testa. Esta parte da capa dá a entender, juntamente com o título logo abaixo, quem é o leão e quem é a joia a quem o título se refere. Porém, após uma análise mais atenta, pode-se confundir o rosto do leão e o nome do autor, fazendo, então, de Soyinka o leão.

Outro aspecto relevante é o fato de terem mencionado logo na capa a premiação do escritor, uma forma de alcançar um maior público e de aumentar a valorização da obra, como Genette (2009. p. 14) denominou de paratexto de ordem factual, por ser um fato que pode influenciar a recepção da obra.

A parte inferior da capa, traz outra fotografia da mesma apresentação teatral. Nela se destaca o fundo azul e a lua ao canto, a árvore verde e Baroka e Sidi juntos sob a árvore assistindo uma performance dos moradores da aldeia. Além da foto, há a logo da editora

Geração Editorial. As cores dessa segunda parte chamam muito mais atenção do que a primeira e a moldura em volta da capa e entre as fotos, isolando o título, torna a capa um todo unitário, já que as cores se complementam e deixam o público curioso quanto ao conteúdo da obra, uma vez que o imaginário coletivo brasileiro sobre o que é a África está, de certa forma, representado nessas duas fotografias. Genette (2009, p. 28) nota que “uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro”, o que pode levantar vários questionamentos sobre qual público essa obra quer chamar atenção. Pela riqueza de cores e detalhes e os contrastes entre as cores, é possível pensar num público juvenil, uma vez que captura facilmente a atenção de jovens leitores.

Na lombada da obra, aparece um contraste de amarelo, com o nome do autor em preto, com o nome da obra em amarelo sobre uma faixa preta. Abaixo há a logo da editora Geração Editorial.

Na parte superior da contracapa (cf. Anexo B), aparece novamente a fotografia dos olhos do leão envolto na mesma moldura da capa. Já na parte inferior, há uma outra foto da peça, tirada por Woolsey. Entre as duas fotografias, um pequeno texto resumindo a obra aparece com o título de "triângulo amoroso à africana", cujo foco é no título, isto é, na disputa amorosa entre Sidi, Baroka e Lakunlê, além de enfatizar a laureação de Soyinka e a oposição entre os costumes europeus e africanos. O fundo de toda a contracapa é marrom terra como na capa. No canto inferior direito, há a especificação do gênero da obra: teatro, o ISBN, o código de barras e a logo da editora Geração Editorial.

As orelhas do livro sob o título de “A Bela a Fera e o Progresso” (sem autoria assinada, podendo ser atribuída ao editor chefe, Luiz Fernando Emediato) mais uma vez resumem a obra, apresentando o programa político do autor de fazer conhecer “as situações de conflito, dentro das referências da cultura aldeã ioruba⁶⁸”. O título das orelhas remete claramente ao conto de fadas da Bela e a Fera de tradição europeia, o que pode ajudar o leitor brasileiro a entender uma cultura diferente por meio de analogias com aquilo que lhe é mais próximo. Assim, Sidi é comparada à Bela, Baroka à fera e Lakunlê ao progresso, o que reitera o título, no qual Baroka é o leão e Sidi a joia.

⁶⁸ Ao longo da presente dissertação, serão apresentadas duas grafias diferentes para a etnia yorubá: ioruba e yorubá. A primeira aparece em citações diretas de outros autores e a segunda é a grafia escolhida pela mestranda para se referir à essa etnia e cultura nigeriana, por localizar graficamente a Outridade.

Nessas orelhas também há a referência dessa obra ser a primeira tradução para o Brasil (sem mencionar o nome do tradutor), de o prefácio, como será visto adiante, ter sido escrito pelo professor dr. Ubiratan Castro de Araújo e, por fim, uma breve apresentação da vida de Wole Soyinka, com sua fotografia. Diferente da capa e da contracapa, as orelhas são de fundo branco com as letras pretas, com exceção da biografia de Soyinka que vem no mesmo tom de marrom terra e com letras menores.

Há uma folha em branco que separa a capa da primeira folha de rosto. Nesta, aparece somente o título da obra, centralizado no meio da página. Na segunda folha de rosto, há o nome do autor na parte superior, seguido do título da obra em letras grandes. Depois aparece o nome do tradutor, em fonte menor do que a usada no nome do autor e, por fim, a logo da editora Geração Editorial. Compreende-se, assim, que o título da obra é realmente importante e que o tradutor tem certa visibilidade dentro dessa obra, embora em menor grau em relação ao nome do autor.

Na folha de catálogo, aparece o nome de todos aqueles envolvidos no trabalho de criação, editoração, tradução, revisão e diagramação, assim como o *copyright*, pertencente a Soyinka, os dados de catalogação, os índices para catálogo, como “Teatro: literatura africana”, os dados da editora Geração Editorial e o ano de publicação, 2012.

O prefácio, sem título, foi escrito pelo professor dr. Ubiratan Castro de Araújo (1948-2013), que foi professor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais da mesma instituição.

Na obra traduzida há também um glossário (apresentado no Anexo C) com 24 termos, ao final do livro. Eles seguem a divisão do texto e se comportam basicamente como notas de fim, isto é, ao invés de o glossário apresentar verbetes dicionarizados (termos de um para um), ele contextualiza as palavras, expressões e elementos manifestadamente próprios da cultura yorubá de forma a compará-los a realidades existentes no Brasil e domesticar a expressão estrangeira. Este glossário de termos nigerianos existe na edição utilizada como texto de partida por Lagos (2013), como mencionado por ele, mas foi basicamente adaptado para o contexto brasileiro, sendo o tradutor, neste caso, um adaptador.

Por exemplo, no trecho do livro em que há uma observação sobre como a personagem Sidi carrega o balde na cabeça, o verbete diz: “Em toda a África, as mulheres costumam carregar pesos sobre a cabeça como a coisa mais natural deste mundo, e é proverbial a beleza de seus

pescoços. **Antigamente, mesmo no Brasil, as lavadeiras equilibravam as trouxas de roupa na cabeça.**” [grifo nosso].

Ao questionar o tradutor sobre a origem desse “glossário e esclarecimentos”, Lagos (2013) garantiu que a versão utilizada por ele já tinha um glossário e ele o traduziu. Apesar de nenhuma das duas edições analisadas, a de 1963 e a de 1974, do texto de partida apresentarem tal glossário, é possível sim que ele seja um paratexto autoral. Tal observação é de fundamental importância, porque, caso o glossário seja autoral, a resistência do texto, de certa forma, falha, ao permitir uma aproximação maior de *outsiders*, segundo Sommer (1994), no universo literário da obra. Caso o glossário seja editorial, por outro lado, percebe-se que essa mesma resistência gerou um incômodo no leitor a ponto de se fazer necessária a adição de explicações linguístico-culturais yorubá e, portanto, a função de inserir o Outro e presentificá-lo foi alcançada.

Como paratexto, a obra ainda apresenta uma nota sobre o escritor sem autoria definida, na qual há a biografia de Wole Soyinka e de sua bibliografia, com alguns comentários críticos sobre o seu posicionamento sempre político e consciente dentro do sistema literário nigeriano-anglófono dentro dos círculos europeus e ainda enfatiza o fato de a Geração Editorial ter sido a primeira editora brasileira a traduzi-lo.

Como último paratexto, ao final do livro, há as fotografias tiradas por Eric Woolsey durante a apresentação do espetáculo realizado pelo Departamento de Arte Performática da Universidade de Washington nos Estados Unidos, em 2008. Ao final, são apresentados os nomes dos atores e os responsáveis pela produção artística.

Após esta breve análise sobre os dados preliminares, pode-se concluir que esta tradução é rica no que diz respeito às informações contextuais e extratextuais, sendo muito importante para a compreensão um pouco mais ampla do universo circundante dessa obra; que o público desse livro é o não-especializado, adulto e juvenil, já que todas essas informações já seriam de conhecimento consolidado dos especialistas. Além disso, as cores da capa chamam muita atenção e também deixando explícito que se trata de triângulo amoroso, já que este tema possui uma maior tiragem do que o gênero dramático africano.

Além disso, é interessante frisar que somente o prefácio apresentou autoria definida, e os outros dados preliminares, como o *press-realise*, as orelhas, o glossário e a nota sobre o autor não o apresentam, o que pode impedir uma descrição mais completa e detalhada. O tradutor,

entretanto, foi explicitado no texto traduzido, o que lhe garante maior visibilidade bem como o reconhecimento da obra como traduzida, revelando o *continuum* existente entre a tradução ética e a tradução etnocêntrica.

2.4.2 Nível macroestrutural

A análise macroestrutural, conforme proposto por Lambert e van Gorp (1985), descreve de forma panorâmica as divisões internas do texto e suas características. Por ser utilizada a mesma subdivisão de Luciene Fortes (2011, p. 88), a macroestrutura foi mais bem dividida em texto, tipos de narrativa, diálogos e monólogos e estrutura interna da narrativa, na busca por uma melhor estruturação dos aspectos, nesse nível.

A obra é composta por três atos que dividem a duração da peça no tempo cronológico de um dia, sendo eles “manhã”, “meio-dia” e “noite”. No início de cada ato, as direções de palco descrevem o cenário, quando este muda, ou o que acontecerá em seguida.

Ao analisar a sequência de fala dos personagens, percebe-se que não houve omissões de falas ou de direções de palco, apesar de terem acontecido algumas alterações no nível microestrutural da tradução em si.

A narrativa teatral apresenta-se por meio da fala dos personagens, de como eles interagem ao longo da trama, até seu desfecho. Dessa forma, a voz autoral se restringe às direções de palco e, logicamente, está presente na fala dos personagens de forma indireta, uma vez que o autor escolhe o que e como os personagens falarão.

Os diálogos, na peça, apresentam tanto um registro de fala mais formal e mais longo, com estruturas gramaticais mais completas (em Lakunlê), se comparados com os outros personagens, quanto um registro mais informal, nos quais os diálogos dos outros personagens que são mais curtos, com estruturas gramaticais mais simples. Os monólogos, normalmente acontecem quando os personagens estão sozinhos e planejam algo ou quando falam para si mesmos, não levando em consideração a presença de outros personagens representados por tipos sociais.

A narrativa dramática é cronológica, seguindo o modelo dramático clássico, embora haja a representação de eventos pontuais passados, sem os quais a narrativa presente não faria sentido, numa relação de profundidade temporal. O clímax acontece no final do segundo ato, “meio-dia”, quando Sadiku consegue convencer Sidi a jantar com Baroka, sob o engodo de ele não conseguir mais ter relações sexuais. O desfecho se dá no terceiro e último ato, “noite”, quando Sidi declara ter aceito o pedido de Baroka para Sadiku e Lakunlê, gerando reações opostas neles, felicidade e incredulidade, respectivamente.

Essa sequência narrativa é mantida na tradução. Dessa forma, a obra traduzida apresenta o texto integral da obra de partida considerada para esta dissertação, a de 1963, apesar das alterações microestruturais, que podem ser conferidas a seguir.

2.4.3 Nível microestrutural

No nível microestrutural, foi descrita como a tradução de alguns elementos essenciais à obra, em nível lexical e fonológico, foi feita. Em *O leão e a joia*, esses elementos giram em torno dos diálogos dos personagens, por se tratar de uma peça teatral, analisada sob o ponto de vista literário, e não performático, apesar de esses dois conceitos não se dissociarem completamente. Assim, a construção da oralidade passa pela acentuação gráfica tanto das palavras quanto das frases, pela escolha do registro de fala e das características culturais que localizam a obra, senão na realidade nigeriana, na sua redução estrutural.

Dessa forma, a pontuação constitui o ritmo na oralidade fingida da obra, por marcar, além da sequência de palavras, os silêncios entre elas. Meschonnic (2010, p. 43) assinala que a organização, da prosódia à entonação e a construção discursiva e subjetiva revela a historicidade da obra, no seu ritmo primeiro: a oralidade. Assim, é interessante notar como foi feita a tradução desses elementos gráficos, para observar sua historicidade.

Percebe-se que o tradutor não transpôs tais sinais gráficos de prosódia para o texto traduzido, ora acrescentando sinais gráficos, como a reticência, ora retirando sinais de entonação, como a exclamação.

No que se refere à grafia das palavras, o tradutor apresenta duas estratégias distintas. Ele transpõe os nomes dos personagens, sem adequações fonológicas ou gráficas, por um lado, mas apresenta as saudações e outras palavras yorubá como estão no texto de partida e suas pronúncias entre parênteses, com notas no glossário.

O registro de fala dos personagens varia entre o formal e o informal, de acordo com a construção identitária do personagem. De forma que Lakunlê apresenta um registro formal, quase verborrágico, como forma de criticar e também ironizar essa caricatura europeizada, cujo discurso é pouco compreendido. Por outro lado, Baroka, Sidi e Sadiku apresentam um registro informal, no que diz respeito à construção gramatical e sintática das frases, num processo de enxugamento gramatical, que se assemelha a estruturas proverbiais, o que é parte da tradição oral.

Além dos registros linguísticos dos personagens, observa-se, ainda, o registro autoral, presente nas direções de palco. Tal registro apresenta uma formalidade linguística, que não é caricatural, e sim objetiva, com direções diretas e precisas sobre a atuação dos personagens, no palco.

Além disso, as características culturais locais presentes na obra atualizam o modelo dramático apreendido por Soyinka, ao introduzir o hibridismo linguístico e elementos que representam as tradições locais, mesmo sem declará-las.

Todas as características apontadas acima (pontuação, grafia das palavras, registro das falas, registro autoral, características culturais) podem ser observadas no seguinte exemplo. Lakunlê, Sidi e outras garotas estão encenando a chegada do fotógrafo em Ilujinlê (Soyinka, 1963, p. 16):

Sidi has run right across the stage, and returns a short while later, accompanied by the Villagers. The same cast has disappeared and re-forms behind Sidi as the Villagers. They are in an ugly mood, and in spite of his protests, haul him off to, the town centre, in front of the 'Odan' tree.

Everything comes to a sudden stop as Baroka the Bale, wiry, goateed, tougher than his sixty-two years, himself emerges at this point from behind the tree. All go down, prostrate or kneeling with the greetings of 'Kabiyesi' 'Baba' etc. All except Lakunle who begins to sneak off.]

BAROKA: Akowe. Teacher wa. Misita Lakunel. [As the others take up the cry 'Misita Lakunle' he is forced to stop. He returns and bows deeply from the waist.]

LAKUNLE: A good morning to you sir.

BAROKA: Guru morin guru morin, ngh-hn! That is
 All we get from 'alakowe'. You call at his house
 Hoping he sends for beer, but all you get is
 Guru morin. Will guru morin wet my throat?
 Well, well our man of knowledge, I hope you have no
 Query for an old man today.

A tradução de William Lagos (2012, pp. 44-45) deste trecho é a seguinte:

Sidi retorna logo a seguir, acompanhada pelos aldeões. Os mesmos atores desapareceram de cena atrás de Sidi e retornam atrás dela como sendo moradores da aldeia. Eles pretendem estar muito mal-humorados e, apesar de seus protestos, arrastam o “Viajante” até o centro da aldeia, em frente da árvore odan.

A representação se interrompe subitamente quando Baroka, o “Bale” da aldeia, magro e musculoso, com uma barbicha branca, aparecendo muito mais robusto que os seus 62 anos, aparece nesse ponto, vindo detrás da árvore. Todos se abaixam, uns se ajoelham e outros se prostram no chão, saudando-o com gritos de “Kabiyesi”, “Baba”, etc. com a exceção de Lakunle, que tenta sair às escondidas.

BAROKA: Acau. Acau. Professô-uá. Sinhô Lakunle.
 [Todos começam a chamar “Sinhô Lakunle”, e este é forçado a parar.
 Lakunle retorna e faz uma profunda vênica desde a cintura.]
 LAKUNLE: Eu lhe desejo um bom dia, senhor.
 BAROKA: “Guom dinha, guom dinha”, pois sim! É só isso
 Que recebemos do “Alakewe” (alacau). Viemos à sua casa,
 Esperando que ele mandasse nos servir cerveja, e só nos oferece
 Um “guom dinha”. Desde quando “guom dinha” refresca a garganta?
 Muito bem, muito bem, nosso homem de conhecimentos.
 Espero que não tenhas perguntas para fazer ao velho hoje.

Nesse exemplo, é possível observar todos os elementos supracitados, que dizem respeito à construção da realidade ficcional por meio da fala dos personagens e do espaço cênico. Assim, o que primeiro se pode observar é que o tradutor mantém a grafia de Lakunlê e Baroka, que não apresentam mudanças fonológicas, nem gráficas, como a troca do “k” pelo “c”, o que representa a visibilidade gráfica do Outro na peça, uma vez que a pronúncia se mantém mas o estrangeiro é visto na forma escrita.

Além disso, há uma clara distinção entre os registros de fala de Lakunlê e Baroka. Ao optar por traduzir a saudação *A good morning to you sir* por “Eu lhe desejo um bom dia, senhor”, o tradutor deixa mais evidente esse distanciamento entre os personagens e altera o registro de Lakunlê do neutro, numa saudação normal, para um registro mais elaborado estilisticamente, ao adicionar “eu lhe desejo”.

Os elementos culturais aqui presentificados são: a variação linguística yorubá falada por Baroka, assim como as expressões utilizadas por todos ao verem Baroka se aproximar, a árvore odan, como já mencionado, e o costume de se oferecer cerveja. As escolhas do tradutor ao

adequar fonologicamente “acau” diretamente, sem colocar essa adequação em parênteses, como é feito adiante com “alakawe”, difere da estratégia de não traduzir “Kabiyesi”. Tais diferenciações nas estratégias de tradução revelam uma assistemática no projeto de tradução do tradutor.

Assim, ao comparar as estratégias macroestruturais com as microestruturais, é possível perceber que esta obra traduzida foi pensada para o grande público, devido à capa colorida e aos paratextos, que apresentam o autor e a presente obra, além de informar, por meio de um glossário, as expressões e termos que pudessem causar algum tipo de estranhamento. Quanto à tradução, especificamente, as alterações feitas por Lagos dizem respeito ao ritmo de fala e à pronúncia dos termos estrangeiros, uma vez que há o acréscimo de pontuação rítmica, além da tentativa funcional da adequação fonológica das expressões yorubá.

2.4.4 Análise do contexto sistêmico

De acordo com Lambert e van Gorp (1985), o contexto sistêmico diz respeito à recepção da obra no sistema literário de chegada, nos seus diferentes contextos de tradução, publicação e crítica. A forma como o autor é apresentado ao público, sua trajetória literária e a obra escolhida para ser traduzida são reflexos da poética vigente, que se torna visível por meio das normas literárias. Esses epítetos públicos (Genette, 2009), portanto, compõem o contexto sistêmico da obra, uma vez que é por meio deles que Soyinka tem sua obra refratada para outros meios de comunicação.

Como a obra foi traduzida para ser lançada na sessão de homenagem a Soyinka, na I Bienal do Livro e da Leitura de Brasília, em 2012, houve muitas reportagens sobre ele e entrevistas concedidas e publicadas nos principais meios de comunicação local e nacional. Em sua passagem pelo Brasil, Soyinka participou de eventos em Belo Horizonte, Salvador e Brasília. A Bienal do Livro e da Leitura é um projeto desenvolvido para democratizar o acesso da população a eventos culturais em Brasília, como apontou o *Correio Braziliense* (14 de abril de 2012), na época do evento, e sua relevância foi comparada à Semana de Arte Moderna, em

São Paulo, em 1922. O *site* g1.globo.com⁶⁹ apresentou a seguinte manchete: “Brasília recebe 1ª Bienal do Livro com foco na América Latina e África”, fazendo referência ao lançamento de livros inéditos no país de Soyinka e de Conceição Lima, escritora são-tomense. Além disso, fotografias tiradas na Bienal foram disponibilizadas no *site* da Associação Brasileira das Editoras Universitárias– ABEU, o que deixa claro a importância do evento também para essa categoria editorial e a diversidade do público potencial do evento.

Sobre a recepção de Soyinka, em si, é possível observar nas manchetes dos maiores jornais, *online* ou impressos, que o que mais foi destacado foi a laureação de Soyinka, sendo que ora sua nacionalidade nigeriana também era mencionada, ora sua profissão de dramaturgo. Nahima Maciel e Felipe Moraes, no *Correio Braziliense* (14 de abril de 2012), publicaram o artigo intitulado “Nobel de Literatura Wole Soyinka lança hoje sua primeira obra no Brasil”, de cunho local, a matéria ressalta que “a peça traz inúmeras referências iorubas⁷⁰, cultura que marca boa parte da obra de Soyinka e que, muitas vezes, dificulta sua tradução e leitura”, o que ressalta o caráter híbrido da obra e suas resistências. A manchete do *site* do Governo do Distrito Federal diz “Escritor Wole Soyinka visita a Praça dos Orixás”, fazendo referência às religiões de matriz africana presentes no Brasil. No programa “Entrelinhas⁷¹”, da TV Cultura, Allan da Rosa apresenta a vida de Soyinka e sua trajetória intelectual (2009).

Sobre as diferentes interpretações que a obra *O leão e a joia* teve, destacam-se duas: o lugar do negro e a emancipação da mulher. A Revista Afro (2012), que publicou um artigo intitulado “Primeiro negro a ganhar o Nobel de literatura é homenageado em Brasília”, ressaltando o espaço conquistado por um negro, segundo o autor do artigo, Angelo Freitas. Como também o empoderamento feminino, no artigo de Juliana Dias (2012), “Mulheres que renascem a África” (2012), no qual Sidi é vista como uma representação das mulheres africanas “convictas de seu crescente papel como protagonistas da reformulação das culturas tradicionais”.

⁶⁹ Reportagem sem autoria definida. Disponível em <<http://g1.globo.com/distritofederal/noticia/2012/04/brasil-recebe-1-bienal-do-livro-com-foco-na-america-latina-e-africa.html>>, acesso em 28 de janeiro de 2016, às 1:47.

⁷¹ Video disponível em <<http://www.edicoestoro.net/videos/programas-tv-cultura/allan-da-rosa-apresenta-o-escritor-nigeriano-wole-soyinka.html>>, acesso em 28 de fevereiro de 2016, às 14:35.

Sobre a recepção da obra *O leão e a joia*, o próprio *site* da Geração Editorial publicou um *release* da obra, “O leão e a joia–Wole Soyinka (Bela, a fera e o progresso)”, retomando o título da orelha do livro, que também apresenta o conteúdo da contracapa, sobre o triângulo amoroso. O *Estadão* publicou uma matéria intitulada: “Livro do Nobel de Literatura Wole Soyinka chega ao Brasil”, na qual Daiane Oliveira (2012) apresenta e resume a obra. O *Jornal do Comércio* publicou duas matérias, uma na coluna “Livros”, escrita por Jaime Cimenti (2012), e a outra na coluna “Teatro”, por Antônio Hohlfeldt (2012). A primeira diz: *A bela, a fera e o progresso numa fábula contemporânea*, retomando o título das orelhas do livro. A segunda foi intitulada de “O leão da Nigéria”, na qual tanto Soyinka é apresentado quanto a obra, ficando a indagação: “o volume traz algumas fotos de montagem da peça. Podemos lê-la, agora, e imaginar sua encenação: mas quando a veremos, de fato, entre nós?”, retomando seu caráter performático. Já o *site* do Jornal Grande Bahia lançou uma nota dizendo: *Semana da consciência negra: lançamento do livro ‘O leão e a joia’ do ganhador do prêmio Nobel, Wole Soyinka* (2012) escrita por Carlos Augusto Silva, e avisa que o lançamento do livro foi realizado na Academia de Letras da Bahia.

Vista de modo geral, o que foi escrito sobre o livro circula invariavelmente em torno do que foi dito nos seus paratextos, em referências diretas ou não, o que mostra como eles são importantes na construção dos discursos sobre a obra num âmbito maior do que a própria obra, da inserção de Soyinka no sistema literário brasileiro, relacionado a obras traduzidas, à literatura nigeriana, numa distinção clara entre o continente e seus países, e ao texto dramático. Além disso, a revista *Carta Capital*, Ana Ferraz (2012) traz, no seu caderno de cultura, o seguinte artigo: “Uma voz aos inéditos”, no qual Wole Soyinka e Alice Walker são novamente apresentados brevemente no contexto da Bienal, ressaltando a necessidade de dar-lhes uma voz brasileira.

Outra forma de perceber a inserção de Soyinka é por meio das entrevistas dadas por ele, enquanto estava no Brasil. “Nigéria, nação moderna, ainda é um trabalho inacabado”, é uma dessas entrevistas. Nela, Edney Silvestre conversou com Soyinka na *Globo News*, no dia 07 de maio de 2012, às 23h30, sendo que a transcrição na íntegra foi traduzida e disponibilizada na *Revista Consultor Jurídico* (2012), dentre os assuntos abordados estão: a situação atual da Nigéria, sua própria relação com a literatura e a cultura anglófona, além do híbrido cultural presente em suas obras. Ao ser perguntado sobre o sincretismo religioso na Nigéria, Soyinka diz que

na igreja, onde víamos os vitrais com as imagens dos santos, o que víamos, acima desses vitrais, eram as máscaras ancestrais da minha cultura. Eu as via como os egunguns do outro lado. Era o que parecia para mim. Eu não as via como representações gráficas. Eu as via como algo equivalente às máscaras da cultura ioruba. Isso me fez compreender, muito cedo, como a cultura ioruba, que é tão forte no Brasil... Acho que muitos escravos tiveram uma criação parecida, no que se refere à condição mental. Então eles não viam diferença entre os santos católicos e algumas divindades iorubas. Mas há algo sobre a cultura ioruba que se recusa a ser totalmente dominada.

Em 2008, Soyinka deu uma entrevista ao Parlamento Europeu⁷², cuja transcrição está disponível no *site* do órgão internacional, durante a Semana Africana no Parlamento Europeu. Por ter uma tradução para o português, essa entrevista também pode fazer parte da fortuna crítica de Soyinka no Brasil.

Ao reunir esses epítextos públicos sobre a obra traduzida e sobre Soyinka, é possível perceber como sua nacionalidade e local de fala explicitam o hibridismo por ele vivido e reconstruído em sua obra. Para além da questão literária, foram elencadas as questões políticas e sociais defendidas por ele e satirizadas literariamente, apesar de a questão da escolha da língua não ser posta em momento algum, o que retira em alguma medida, a brutalidade da dominação colonial e seus traços imperialistas atuais.

Assim, dos quatro níveis de análise, pode-se concluir que a obra foi produzida para o público em geral, por conter uma capa chamativa e paratextos que introduzem Wole Soyinka no sistema literário brasileiro. Além disso, ao manter a mesma divisão dos atos, não apresentar diferenças na ordem da narrativa ou na estrutura da obra, buscando, ao mesmo tempo, uma linguagem mais normativa com elementos lexicais yorubá, é possível perceber uma preocupação com a forma, algumas vezes em detrimento do sentido, mesmo que essa orientação não se aplique à divisão das falas como no texto de partida ou à busca de expressões ou termos que denotassem, no ato performático da fala, a ironia ou o humor. Tal perspectiva torna as escolhas feitas durante o processo tradutório limitadas ao campo linguístico, sem a percepção verbo-corpo.

No presente capítulo foram abordados os quatro níveis de análise propostos por Lambert e van Gorp, numa tentativa de elencar não somente os elementos literários da obra, mas as diversas refrações que a obra teve no sistema literário de chegada. Para tal, fez-se necessária a

⁷² Sem autoria definida. Disponível em <<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20080904STO36282+0+DOC+XML+V0//PT>>, acesso em 28 de fevereiro de 2016, às 15:02.

introdução biobibliográfica de Wole Soyinka, a apresentação da obra *O leão e a joia* e a reconstrução do perfil do tradutor William Lagos.

CAPÍTULO 3

ASPECTOS EDITORIAIS, LINGÜÍSTICOS E CULTURAIS NA TRADUÇÃO DE *O LEÃO E A JOIA*

No presente capítulo são apresentadas algumas considerações sobre os discursos presentes tanto no projeto editorial da obra traduzida, quanto nos elementos polifônicos e, conseqüentemente identitários, na obra. Além disso, é discutido o projeto de tradução do tradutor Luis Humberto William Lagos Teixeira Guedes, a partir do que foi analisado no capítulo anterior e referenciado teoricamente no primeiro capítulo.

3.1 Aspectos editoriais

No que se refere às práticas editoriais da publicação da Geração Editorial, algumas características ficam evidentes. Uma característica que pode ser destacada é a riqueza paratextual presente na obra traduzida, como prefácio, glossário, nota sobre o autor, dentre outros.

A presença dos diversos peritextos apresentados inauguraram um local para o escritor Wole Soyinka no sistema literário brasileiro, uma vez que deles foram reproduzidos trechos, principalmente das orelhas do livro e do prefácio, em revistas e jornais, no meio extraliterário. Embora tais conteúdos, assim como o da contracapa, coloquem a obra num nível de fábula, o que permite múltiplas interpretações, não foi dada real importância à crítica política e social presente na obra, bem como não foi apresentada nem no prefácio nem nas orelhas da obra traduzida essa preocupação inerente a esses tipos de textos escritos após a independência de seus países.

Dessa forma, o discurso presente nos peritextos e, conseqüentemente, nos epitextos (os quais foram embasados nos peritextos) deixa claro uma suposta relação amorosa, entre Sidi, Lakunlê e Baroka, que na peça mais se parece com uma relação de manutenção do status social

por meio do casamento, planejada meticulosamente pelos personagens, do que algo relacionado ao amor.

Além disso, na contracapa, é feita uma relação direta entre os costumes europeus e o “desejo das mulheres de serem livres”, por um lado, e, o apego às tradições e a desvalorização das mulheres, por outro. Tal relação não tem fundamento na obra de Soyinka (1963, p. 20), até porque, como explica Sadiku à Sidi, há sim um certo prestígio em ser esposa do líder do vilarejo, e elas não se sentem desvalorizadas por seguirem a poliginia tradicional. Como as mulheres não se sentem oprimidas, não há, conseqüentemente, esse “desejo de serem livres” que os costumes europeus iriam realizar, de forma que essa relação, que foi apresentada, não se sustenta na análise da peça teatral. Lakunlê, quando explica o perfil de esposa que ele quer que Sidi tenha, diz:

Side by side and arm in arm
 Just like the Lagos couples I have seen
 High-heeled shoes for the lady, red paint
 On her lips. And her hair is stretched
 Like a magazine photo. I will teach you
 The waltz and we'll both learn the foxtrot
 And we'll spend the week-end in night-clubs at Ibadan.
 Oh I must show you the grandeur of towns
 We'll live there if you like or merely pay visits.
 So choose. Be a modern wife, look me in the eye
 And give me a little kiss -- like this.
 [*Kisses her.*]⁷³ (Soyinka, 1963, p. 8).

O que ele pede de Sidi é impossível, porque vai contra sua natureza, contra aquilo com o que ela constroi sua identidade, ela é um “bicho do mato” [*bush-girl*], conforme Soyinka (2012, p. 31) justamente por não saber julgar o valor de uma revista, por exemplo, pela impossibilidade de transformação do seu sujeito, segundo os conceitos de “sujeito transformador” e de “alteridade”, propostos por Meschonnic (2007). Dessa forma, quando é dito, na contracapa, que as mulheres desejam liberdade, há um posicionamento ao lado do discurso do dominador, assim como Lakunlê, que vê nas tradições locais uma opressão que precisa ser vencida, mas que diz respeito, na verdade, somente à Outridade presentificada na obra.

⁷³ Na tradução de Lagos (2012, pp. 30-31): Eu quero caminhar a seu lado nas ruas,/ Lado a lado e de braços dados,/ Justamente como fazem os casais de Lagos que eu vi:/ A dama usa sapatos de salto alto e usa batom/ Vermelho nos lábios. E seus cabelos são alisados/ Como em uma foto de revista. Eu lhe ensinarei/ A valsa e nós vamos aprender juntos a dançar o foxtrote./ E passaremos os fins de semana nos clubes noturnos de Ibadan./ Ah, eu preciso lhe mostrar a grandeza das cidades./ Nós vamos morar lá, se você quiser, ou só visitar./Você é que vai escolher. Seja uma esposa moderna,/ Olhe-me nos olhos e me dê um beijinho – como este. [*Lakunle a beija.*].

Se por um lado, Ubiratan Castro de Araújo (2012, p. 8), no prefácio, diz que: “[Sidi] representa a cultura ancestral ioruba, assediada por um jovem professor primário Lakunle, treinado nos saberes ocidentais, disposto a erradicar a tradição em nome de uma europeização dos costumes”, por outro, Soyinka afirma que “não há choque, porque não há cultura Ocidental na peça. O que se tem é um conceito errôneo, muito estreito e muito superficial da cultura Ocidental, como indicado por Lakunle. [...] Lakunle não é uma representação da cultura Ocidental⁷⁴” (Jeyifo, 2001, p. 92).

Ainda no prefácio, como nota de fim, são apresentados os prêmios que Araújo ganhou, dos quais se destacam a Medalha Zumbi, a Ordem Zumbi dos Palmares, a Grã-cruz da Ordem Infante Dom Henrique e a Ordem Rio Branco. Ao apresentar todos esses prêmios, Araújo passa a ser visto com prestígio, o que garante que o prefácio foi elaborado por quem entende do “renascimento africano”, termo usado por Araújo (2012, p. 10) e de seus conflitos e que tem autoridade para dar, mais uma vez, a validade e o reconhecimento que esta obra tem no cenário literário mundial. O professor Ubiratan de Araújo era professor da Universidade Federal da Bahia do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). Porém, ao fazer tal afirmação, Araújo faz uma crítica que a própria obra refuta.

Além disso, Araújo (2012, p 7) apresenta Soyinka, ressaltando a laureação com o Prêmio Nobel de Literatura, e destaca a “atuação cidadã” do autor no seu engajamento político. Ao resumir a obra, Araújo levanta questões de gênero (a inserção da mulher no cenário social, que deixa de ser um objeto e passa a ter vontades próprias), traços culturais particulares étnicos yorubá, as intenções do autor e a aproximação da obra com as fábulas europeias, no que se refere à moral. De forma que Araújo (2012, p. 8-9) comenta que

a bela Sidi, a joia, recebe propostas de casamento e escolhe seu parceiro. Ela representa a cultura ancestral ioruba, assediada por um jovem professor primário Lakunle, treinado nos saberes ocidentais, disposto a erradicar a tradição em nome de uma europeização dos costumes. Um terceiro personagem é Baroka, o bale da aldeia, chefe tradicional e poderoso, que pretende, através do casamento com a bela joia, manter seu prestígio e poder, bem como perenizar a sua linhagem de leão da mata.

Sobre a autoria do glossário, Cássia Lopes (2014, p. 30), em seu artigo intitulado “*O leão e a joia: uma fábula do corpo*” (2014), afirma categoricamente que “considerando essas discrepâncias culturais, **o dramaturgo cria**, ao final da peça, um glossário e notas de

⁷⁴ Em inglês: There is no clash because there is no Western culture there. What you have is a misconceived, very narrow, and very superficial concept of Western culture as stated by Lakunle. [...] Lakunle is not a representative of Western culture.

esclarecimento que contextualizam os diferentes valores africanos” [grifo nosso]. Porém, a versão utilizada por Lopes para fazer tais afirmações é, na verdade, a tradução feita por William Lagos, e não alguma edição diferente do texto de partida em inglês, que apresentasse o glossário. Em última instância, o que Lopes faz é analisar a tradução não mais como tradução, já que ela, aparentemente, não se dá conta desse processo, mas como sendo o texto de partida. Assim, não é possível comprovar a autoria do glossário.

3.2 Berman e sua relação direta com o projeto de tradução

O projeto da tradução, a partir da análise feita nessa dissertação, pode ser considerado um meio termo entre etnocêntrico e ético, uma vez que ocorre a destruição contínua das sistematicidades textuais, pelo tradutor William Lagos, não somente da sintaxe, mas das redes de sentido que dialogam entre espaço cênico e diálogos, ou entre personagens. Apesar dessas destruições, houve também uma tentativa de conter alguns elementos no Estrangeiro. Tais elementos, como os marcadores léxico-culturais e as canções em yorubá, apresentam uma função quase ética a partir do momento em que a transformação que deveria ocorrer nos sujeitos envolvidos na troca de conhecimentos não aconteceu plenamente, já que a tradução se manteve no nível de estereótipo no sistema literário de chegada. Esses estereótipos sobre África não conseguiram ser superados por meio da tradução, o que fez com que o caráter político da obra não sobrevivesse à alegoria do “triângulo amoroso à africana”.

Dessa forma, o movimento de aproximar a obra do leitor, numa tradução aceitável (Toury, 2004, p. 201), deixa para trás alguns elementos engajados que são parte inerente à obra, como as construções identitárias dos personagens, perceptíveis por meio dos seus registros de fala e de seus comentários feitos em toda a obra, que permitem à obra ser polifônica.

Além do que já foi mencionado, o projeto de tradução não percebeu o texto de partida como um projeto de retradução do yorubá para o inglês, uma vez que a aproximação do texto ao leitor de chegada não se fez inovadora ou estrangeirizante, como previu Berman. É possível uma interpretação praticamente oposta, uma vez que as tentativas de normatização dos registros de fala do inglês nigeriano, não conseguiram apresentar a pluralidade identitária presente na

obra, nem seu caráter jocoso, ao trabalhar justamente a questão dos estereótipos do “terceiro lugar”, uma vez que o que resta a ele, neste ponto de encontro, são as características a-historicizadas e absolutas dos dois extremos.

Alguns exemplos mais detalhados sobre as escolhas tradutórias de Lagos serão melhor apresentados a seguir.

3.3 A linguagem dos diálogos e as construções identitárias

A relação de poder entre Lakunlê e os outros personagens se dá por meio do registro de fala utilizado por cada um. Dessa forma, Lakunlê, por melhor utilizar o inglês padrão possui o poder simbólico que seu registro lhe oferece. Dessa forma, tem-se uma relação hierárquica simbólica entre Lakunlê, Sidi e Baroka, estando este no nível mais inferior, por seu registro se distanciar mais do *standard*. O que é uma ironia, já que Baroka é o líder do vilarejo e todos lhe escutam e Lakunlê é considerado o louco. Assim, pode-se perceber dentro de Ilujinlê uma inversão do que é norma e o que é variação, no limiar entre a língua local e uma língua estrangeira trazida por ele. Sidi, por estar no meio dos dois extremos, consegue se movimentar no *continuum* linguístico presentificado, apesar de manter tanto uma relação de respeito por Baroka quanto diálogos incompreensíveis com Lakunlê. Como pode ser percebido na descrição dos exemplos a seguir.

A análise parte dos elementos gráficos de pontuação, numa tentativa de recompor o ritmo do texto e, posteriormente, de elementos lexicais, desde sua grafia até sua importância simbólica dentro da trama teatral. Quanto às três estratégias para representar a oralidade propostas por Bürki (2008), cada uma será doravante analisada, com o propósito de reconstruir os registros de fala dos personagens. Dessa forma será apresentado o texto de partida em comparação com o de chegada e comentários sobre as escolhas tradutórias serão feitos.

3.3.1 A pontuação e alguns aspectos gráficos

A primeira parte da análise diz respeito aos sinais gráficos que determinam o acento, a duração, o tom e a entonação dos personagens. Tais características nos diálogos determinam o entendimento rítmico da fala, apesar de as direções de palco ajudarem na interpretação dos sentimentos e entonação.

Nos seguintes exemplos, (Exemplos de 1 a 4) são apresentadas algumas alterações feitas pelo tradutor, como o acréscimo de reticências ao final das falas dos personagens:

No Exemplo (1), o tradutor William Lagos acrescenta não somente as reticências, como também a exclamação, apesar de a direção de palco já deixar claro o sentimento de Sidi, de fúria.

Exemplo 1

<p>SIDI: [<i>furious, shakes both fists at him.</i>]: O... oh, you make me want to pulp your brain. (SOYINKA, 1963, p.3)</p>	<p>SIDI: [<i>Furiosa, sacudindo contra ele os dois punhos fechados.</i>] Ai! Ai, me dá vontade de rebentar seus miolos!... (LAGOS, 2012, p. 22)</p>
--	---

No Exemplo (2), o tradutor acrescenta as reticências após a interrogação.

Exemplo 2

<p>With a child strapped to her back? (SOYINKA, 1963, p. 4)</p>	<p>Com uma criança amarrada nas costas?... (LAGOS, 2012, p. 23)</p>
---	---

No Exemplo (3), assim como no Exemplo (1), há a mudança da fala de neutra, com o ponto final, para a exclamação com reticências.

Exemplo 3

<p>No wife of mine, no lawful wedded wife Shall eat the leavings off my plate -- That is for the children. (SOYINKA, 1963, p. 8)</p>	<p>Nenhuma esposa minha, nenhuma esposa legítima, Irá comer os restos de meu prato: As crianças é que vão!... (LAGOS, 2012, p. 30)</p>
--	--

No Exemplo (4), a direção de palco indica o sentimento de entusiasmo, marcando a fala com ponto final, enquanto que o tradutor optou por marcar também a fala da personagem com exclamação e reticências.

Exemplo 4

[*Enter a crowd of youths and drummers, the girls being in various stages of excitement.*]

FIRST GIRL: Sidi, he has returned.
He came back just as
he said he would. (SOYINKA,
1963, p. 10)

Entra um grupo de garotas acompanhadas por toques de tambor, as moças aparentando diferentes estágios de entusiasmo

PRIMEIRA GAROTA: Sidi, ele retornou!
Ele voltou como havia prometido!..
(LAGOS, 2012, p. 33).

Como pode ser observado nos quatro exemplos mencionados, há uma troca constante de pontuação do texto de partida para o de chegada. Tal procedimento acontece de forma sistemática em todo o texto, no qual o tradutor acrescentou as reticências ao final de perguntas e interjeições. Além disso, no Exemplo (4), ele não opta pelo uso do travessão, mas sim pelos dois pontos, o que retira uma pausa mais longa e insere um resumo exaltado. Um dos motivos para não haver tantos pontos de exclamação no texto em inglês pode estar relacionado justamente às direções de palco que descrevem as emoções dos personagens, como a fúria ou o entusiasmo, não havendo a necessidade de enfatizar tais emoções.

Como a pontuação é uma das formas de conduzir o ritmo da oralidade no texto, tais mudanças acarretam também uma mudança do ritmo. Dessa forma, as sistematicidades do tecido discursivo, bem como uma proposta de poética, perdem-se na assistemática da tradução.

Além disso, a disposição das palavras no papel e a mancha do texto nos textos de partida e de chegada também são diferentes, como pode ser observado mais claramente nos Exemplos (3) e (4). No texto de partida há uma disposição linear das palavras, que, numa leitura rápida, pode ser pensada em termos de versificação, numa relação condizente a uma das definições de drama. Segundo Childs e Fowler (2006, p. 63), no *The Routledge dictionary of literary terms*, “como uma forma de literatura, o drama tem sido estudado há séculos— um poema escrito para representação. [...] Ele tem sido julgado primariamente como poema e tudo aquilo excentricamente que pertence ao palco - encenação, produção, cenário, efeitos - foram

submetidos ao vago termo ‘representação’⁷⁵. Apesar de ser uma mera divisão não versificada, essa disposição das falas é uma possível busca por um ritmo e musicalidade próprios, tanto da cultura oral yorubá, quanto do gênero teatral e, conseqüentemente numa acuidade lexical própria da poesia. No Exemplo (5), pode-se observar uma das únicas rimas internas do texto, a qual não foi mantida no texto de chegada:

Exemplo 5

<p>All of them, good-for-nothing shameless men (SOYINKA, 1963, p. 3).</p>	<p>Um monte de desavergonhados, todos eles (LAGOS, 2012, p. 20).</p>
---	--

Ao não fazer essa tentativa de recriar na escrita o ritmo da fala, Lagos desconstrói o tecido textual como um todo, num processo de destruição das redes dos sistematismos textuais, de acordo com a teoria bermaniana (Berman, 2013, p. 83).

Nos exemplos a seguir, para traduzir os nomes próprios, o tradutor opta por transcrevê-los no texto de partida.

Exemplo 6

<p>SIDI the village belle LAKUNLE school teacher BAROKA the ‘Bale’ of Ilujinle SADIKU his head wife THE FAVOURITE VILLAGE GIRLS (SOYINKA, 1963, p. 1)</p>	<p>SIDI, a Beldade da Aldeia LAKUNLE, Professor Primário BAROKA, o “Bale” de Ilujinle SADIKU, sua Primeira Esposa AILATU, a Favorita GAROTAS DA ALDEIA (LAGOS, 2012, p. 15)</p>
---	---

A grafia tanto dos nomes próprios como de algumas características culturais yorubá foi mantida, sem adaptações gráficas do “k” pelo “c”, por exemplo, e sem acentos gráficos para marcar possíveis sílabas tônicas diferentes entre o texto de partida e o de chegada, deixando ver, desde já, o caráter estrangeiro da obra escrita. Ao levar em consideração que essa

⁷⁵ Em inglês: As a form of literature, drama has been studied for centuries - a poem written for representation. [...] it has been judged primarily as a poem, and all that peculiarly belongs to the stage - acting, production, scenery, effects - have been subsumed under the vague term ‘representation.’

manutenção não altera a pronúncia, na obra performática, o caráter estrangeiro se dá somente se a acentuação da sílaba tônica for oxítona, variando da acentuação padrão brasileira.

Seus nomes e tipos sociais desempenhados introduzem os personagens, conferindo-lhes uma espessura histórica ficcional que sela o pacto do autor com o leitor para a representação que se seguirá. Assim, nessa introdução, cada detalhe é relevante: a ordem de apresentação, o que é dito sobre cada personagem e o que se pode inferir daquilo que for dito. Em *The lion and the jewel*, os três primeiros personagens apresentados são os principais e é em torno deles que é construída a trama teatral: Sidi, Lakunlê e Baroka. A próxima personagem que aparece na obra, é Sadiku.

Na apresentação dos personagens, os nomes próprios vieram em caixa alta e suas funções sociais em caixa baixa em ambos os textos, apesar de que, as funções desempenhadas por cada um, na tradução, cada palavra está em letra maiúscula, destacando aquilo que não está marcado no texto de partida. O uso de vírgula para separar os nomes de suas funções ocorre somente na tradução, devido a regras gramaticais do português brasileiro. Os artigos definidos e indefinidos também foram mantidos pelo tradutor.

É interessante notar aqui alguns aspectos. O primeiro diz respeito à clarificação sofrida pela personagem *the Favourite*/ “AILATU, a Favorita”, cujo nome (Ailatu) é citado apenas duas vezes na peça, mas que foi inserido nessa apresentação, talvez por sua função de favorita, mas cuja relevância para o desfecho da peça é mínima. O segundo aspecto é sobre a escolha de manter “Bale”, como alcunha de Baroka, sem nenhuma adaptação fonológica, como em todos os outros nomes, já que as pronúncias são distintas. Sobre seu significado, em francês, do termo “*bailli(f)*”, tem-se “líder de algum povoado, com poderes administrativos ou judiciários”⁷⁶, segundo o dicionário de francês Lexilogos.

Além disso, “*Bale*”, segundo a definição do *Cambridge advanced learner’s dictionary*, significa uma grande quantidade de alguma coisa, como de feno, papel ou roupa amarrados juntos⁷⁷– um fardo– ou é o próprio ato de amarrar apertado alguma coisa em fardos⁷⁸. Assim, “*Bale*” pode ser aquele que lidera o vilarejo de Ilujinlê e que, ao mesmo tempo, é um fardo.

⁷⁶ n. *Personnage autrefois investi de pouvoirs administratifs ou judiciaires.*

⁷⁷ n. *a large amount of something such as hay, paper, wool or cloth that has been tied tightly together.*

⁷⁸ v. *to tie up something tightly into bales.*

Assim, esse termo de língua inglesa, que não remete à terminologia yorubá não causa estranhamento ao leitor brasileiro, apesar de ser um termo-valise, com carga semântica.

O restante dos personagens é apresentado por seus tipos sociais, nos quais seus nomes não são mais relevantes do que os papéis que exercem. Esses personagens são divididos entre: os que interagem diretamente com os personagens principais– em caixa alta– e os que participam dos coros e personificações coletivas– em caixa baixa, como mostra o exemplo a seguir:

Exemplo 7

<p>A WRESTLER A SURVEYOR SCHOOLBOYS ATTENDANTS ON THE ‘BALE’ Musicians, Dancers, Mummers, Prisoners, Traders, the Village (SOYINKA, 1963, p. 1)</p>	<p>UM LUTADOR UM AGRIMENSOR CRIANÇAS DA ESCOLA SERVOS DO “BALE” Músicos, Dançarinos, Mímicos, Prisioneiros, Mercadores, Aldeãos (LAGOS, 2012, p. 15)</p>
---	--

3.3.2 A construção ficcional da oralidade

Segundo a forma de analisar a construção ficcional da oralidade, proposta por Bürki (2008), tem-se primeiramente a maneira como a grafia das palavras afeta sua pronúncia, além de a duração, de o tom e de a entonação estarem diretamente ligados à prosódia. Em segundo lugar, a maneira como são construídas as variedades conscientemente diatópicas, diastráticas, difásicas e estilísticas que recriam um dialeto visual. Outro aspecto a ser analisado são os desvios da norma que constituem formas próprias do gênero teatral. Por último, a utilização de vocabulários socialmente marcados, como um marcador cultural na escolha lexical e construção dos referentes na cultura de partida e de chegada.

Assim, a tradução do aspecto gráfico pode ser analisada nos Exemplos (8) e (9):

O título da obra foi traduzido da seguinte forma:

Exemplo 8

<i>The lion and the jewel</i> (SOYINKA, 1963, capa)	<i>O leão e a joia</i> (LAGOS, 2012, capa)
---	--

O tradutor opta por uma tradução literal do título. A grafia de *O leão e a joia*, sem o acento agudo, no ditongo -oi- de *joia*, está alinhado com as regras do novo acordo ortográfico brasileiro (em uso desde 2009), no qual paroxítonas com ditongo aberto deixam de ser acentuadas, marcando, assim, um traço da sua historicidade da tradução.

No Exemplo (9) é interessante pensar a adequação fonológica do local, onde a trama se desenvolve:

Exemplo 9

Ilujinle (SOYINKA, 1963, p. 3)	Ilujinle (LAGOS, 2012, p. 21)
--------------------------------	-------------------------------

A escrita gráfica do nome do vilarejo produz duas pronúncias diferentes devido à diferença prosódica entre o inglês e o português brasileiro. Em inglês, a tonicidade das palavras está na primeira sílaba, **Í**lujinle, uma vez que esta é uma língua cuja maioria de suas palavras são proparoxítonas. Em português, a pronúncia seria Iluj**í**nle, já que é uma língua majoritariamente paroxítona. Com ou sem essa diferenciação gráfica, continua visível o caráter estrangeiro da peça, mas é interessante notar que a necessidade de adequação na acentuação da palavra para o sistema de chegada justamente pela construção rítmica do texto, –o qual, ao ser visto como uma retradução, tem dois sistemas literários de chegada: o inglês e o brasileiro, sendo as adequações distintas. Como forma de apontar a Estrangeiridade, Ilujin**lê** é a opção utilizada ao longo dessa dissertação, bem como Lakun**lê**.

É interessante notar que a primeira vez que Ilujin**lê** é mencionada no texto de chegada, traduzido por Lagos (2012, p. 17), o tradutor adiciona a seguinte informação: “É o centro da aldeia de **Ilujinle, na Nigéria**” sendo que, no texto de partida de Soyinka (1963, p. 1), o que se tem é “*It is the village centre*”, sem a nominação do lugar nem sua localização geográfica. Ao trazer tal elemento, o tradutor ignora o fato de Ilujin**lê** ser uma cidade imaginária universal e a

localiza geograficamente. É certo que Soyinka traz elementos geográficos que norteiam as coordenadas de Ilujinlê, como a proximidade com a cidade de Lagos ou com a marcação geográfica de um rio, mas, tê-la como realidade, fixa a obra no plano do real. Tal como é equivocada a aceção de a cidade de Yoknapatawpha, de William Faulkner (1897-1962), existir realmente, em Mississippi, devido aos mapas desenhados por Faulkner ou às referências geográficas.

Nesse Exemplo (10), a seguir, Lakunlê conversa com Baroka pela primeira vez, na peça. Desse modo, são evidenciadas as variações linguísticas dos dois personagens, na construção de suas diferenças um em relação ao outro, como aponta Meschonnic (2007) ao dizer que um sujeito toma conhecimento de si ante um outro sujeito diferente.

Exemplo 10

<p>BAROKA: Akowe. Teacher wa. Misita Lakunle. <i>[As the others take up the cry 'Misita Lakunle' he is forced to stop. He returns and bows deeply from the waist.]</i> LAKUNLE: A good morning to you sir. BAROKA: Guru morin, guru morin, ngh-hn! That is All we get from 'alakowe'. You call at his house Hoping he sends for beer, but all you get is Guru morin. Will guru morin wet my throat? Well, well our man of knowledge, I hope you have no Query for an old man today. (SOYINKA, 1963, p. 16)</p>	<p>BAROKA: Acau. Professô-uá. Sinhô Lakunle. <i>[Todos começam a chamar "Sinhô Lakunle", e este é forçado a parar. Lakunle retorna e faz uma profunda vênica desde a cintura.]</i> LAKUNLE: Eu lhe desejo um bom dia, senhor. BAROKA: "Guom dinha, guom dinha", pois sim! É só isso Que recebemos do "Alakewe" (alacau). Viemos à sua casa, Esperando que ele mandasse nos servir cerveja, e só nos oferece Um "guom dinha". Desde quando "guom dinha" refresca a garganta? Muito bem, muito bem, nosso homem de conhecimentos. Espero que não tenhas perguntas para fazer ao velho hoje. (LAGOS, 2012, p. 45)</p>
---	---

Nesse Exemplo (10), o tradutor encontra algumas soluções para cada um dos trechos em negrito. Assim, é necessário comentá-los separadamente para uma análise mais acurada.

A saudação de Baroka, *Akowe*, é traduzida, por Lagos, como *Acau*. Segundo o próprio glossário e notas de esclarecimentos, ao final do livro traduzido, esta é uma "saudação ioruba tradicional" (2012, p. 140). A tradução dessa saudação para "acau" pode ser vista como uma tentativa de adaptação fonológica, o que restringe a visibilidade yorubá na obra, numa tentativa

de clarificação, que gera um empobrecimento qualitativo. Em oposição à tradução do termo yorubá seguinte, *alakowe*, para “*Alakewe*” (*alacau*), na qual há a transposição do termo e a adição de sua possível pronúncia em parênteses. Verifica-se, assim, uma inconsistência na tomada de decisão do tradutor ao tentar manter ou adequar os termos yorubás, apesar da busca por pronúncias similares ao texto de partida, quando ele não teve a mesma postura em relação ao Exemplo (9).

Além disso, percebe-se o uso do inglês nigeriano, tanto no *teacher-wa* quanto no *misita*. Esse diálogo é o único que apresenta essa variação do inglês, em contraste declarado ao inglês falado por Lakunlê, cuja formalidade beira a verbosidade. A tradução de tais palavras por *professô-uá* e *sinhô* mostra uma tentativa de encontrar, no sistema de chegada, variedades lexicais que exercessem a mesma função das variedades do texto de partida. A partícula *-wá*, em yorubá, significa “nosso” (cf. dicionário de yorubá online, do ILE ASE OBA OTITO), e sofreu simplesmente uma adequação gráfica para o português brasileiro.

Lagos traduz o pronome de tratamento, *misita* por *sinhô*, o que revela um outro procedimento linguístico no qual *mister*, no inglês padrão, é *misita*, no inglês nigeriano. No texto de partida, há a inserção de uma vogal de apoio, *i*, entre as consoantes *s* e *t* (epêntese) e de outra vogal ao final (paragoge). O fenômeno que acontece na tradução de Lagos, que substitui *senhor* por *sinhô*, é a retirada de sons ao final da palavra (apócope), o que apresenta uma variedade falada do português. Apesar de não utilizar os mesmos procedimentos linguísticos, Lagos recupera um registro informal que remete justamente ao registro do texto de partida, que também é informal.

O último aspecto a ser analisado nesse Exemplo (10), ainda sobre o inglês nigeriano, foi a tradução de *Guru morin*, *guru morin* por *Guom dinha*, *guom dinha*. No texto de partida, observa-se o rotacismo tanto em *good* quanto em *morning*, que faz com que a primeira palavra deixe de ser monossílabo e se torna dissílabo e a segunda continua dissílabo apocopado. Lagos não se utilizou de nenhuma base fonológica, nem se prontificou a formular algo parecido com o rotacismo do texto de partida. Assim, há a destruição das redes significantes subjacentes do texto, que não esconde a assistemática das escolhas tradutórias feitas.

Além disso, é interessante notar como o autor se utiliza da troca de códigos como característica irônica da personalidade de Baroka, sendo que essa troca de códigos evidencia o hibridismo cultural da obra. Assim, a contraposição de dois registros de fala opostos, informal

e formal, marca tanto a liderança de Baroka, pelo seu pertencimento a Ilujinlê, quanto a formalidade caricatural de Lakunlê, pela sua estranheiridade alienada.

Outro aspecto interessante é a forma como a direção de palco torna essa cena simbólica, no sentido de que Baroka cumprimenta Lakunlê, que está indo embora, explicitando o seu local yorubá por meio da oralidade, e todos os que estão presentes repetem o chamado à Lakunlê, que se vê obrigado a voltar. Quando Lakunlê reverencia Baroka, ele se curva profundamente, quase que de forma extravagante e lhe responde formalmente. Disso, é possível compreender que a liderança de Baroka está para além da língua ou variedade linguística na qual ele se expresse, diferentemente de Lakunlê, cuja relevância se dá por meio da língua, sua formalidade e conhecimentos adquiridos, sendo chamado, por Baroka, de “nosso homem do conhecimento”. Além disso, a cena se torna emblemática no momento em que Lakunle se curva, num gesto de respeito à autoridade de Baroka, à qual ele não reconhece e até mesmo critica e questiona.

Logo após o diálogo do Exemplo (10), Baroka se utiliza do mesmo pronome de tratamento, *mister*, numa variedade mais formal, ainda para se referir a Lakunlê, uma vez que a diferença entre eles já foi marcada no diálogo anterior, pela escolha de usar o pidgin informal e o inglês formal:

Exemplo 11:

LAKUNLE: One hardly thinks the
Bale would have the time
For such childish nonsense.
BAROKA: A-ah **Mister Lakunle**.
Without these things you call
Nonsense, a Bale's life would be
pretty dull.
(SOYINKA, 1963, p. 16)

LAKUNLE: Dificilmente eu pensaria que o
bale
Teria tempo a perder com tolices de crianças.
BAROKA: Ahá, **senhor Lakunle**... sem
essas coisas que você chama
De tolices, a vida de um bale seria muito
aborrecida.
(LAGOS, 2012, p. 46)

Entre Lakunlê e Sidi, entretanto, não há essa possibilidade de troca de códigos, muito menos de registro de fala, de formal para informal, ou vice e versa. Tal incapacidade leva a diálogos confusos e, conseqüentemente irônicos ou cômicos, porque os personagens não entendem aquilo que não é literal e, por isso, respondem literalmente a comentários de duplo sentido ou de referência contextual, como pode ser visto no Exemplo (12):

Exemplo 12

LAKUNLE: A savage custom, barbaric,
out-dated,
Rejected, denounced, accursed,
Excommunicated, archaic, degrading,
Humiliating, unspeakable, redundant.
Retrogressive, **remarkable**,
unpalatable.
SIDI: Is the bag empty? Why did you
stop?
LAKUNLE: I own only the Shorter
Companion
Dictionary, but I have ordered
The Longer One -- you wait!
(SOYINKA, 1963, p. 7)

LAKUNLE: Um costume selvagem,
barbaresco, ultrapassado,
Rejeitado, denunciado, amaldiçoado,
Excomungado, arcaico, degradante,
Humilhante, indizível, redundante,
Retrógrado, **fora de moda, de mau
gosto...**
SIDI: Já esvaziou o seu saco? Por que
você parou?
LAKUNLE: Eu só tenho o *Dicionário
Pequeno Companheiro*,
Mas eu já mandei buscar pelo correio
O Longo Companheiro – só espere!...
(LAGOS, 2012, p. 28)

Ao elencar todos esses adjetivos sobre os costumes locais, os dois finais “*remarkable*” e “*unpalatable*” merecem atenção. O primeiro, *remarkable*, diferente dos anteriores, é neutro, e foi traduzido por “fora de moda”. O segundo, *unpalatable*, foi traduzido por “de mau gosto”, o que lhe fez perder o registro formal, característica de todos os outros adjetivos. Percebe-se que, no início da listagem, os adjetivos usados por Lakunlê são negativos, sendo os dois últimos os únicos neutros. Uma possibilidade de interpretação é que Lakunlê não sabia mais o que dizer e, numa tentativa de impressionar Sidi, falou o que lhe veio primeiro, justificando o fim da lista pelo tamanho do dicionário que possuía. Por outro lado, é possível que nem Lakunlê sabia o que tais palavras significavam, dizendo-as apenas para não perder a discussão com Sidi.

Além disso, a incapacidade de Lakunlê de perceber o tom irônico de Sidi ao perguntar se suas palavras tinham-se acabado, faz com que sua resposta seja para além da ironia, uma crítica àqueles que repousam o domínio da língua em dicionários e gramáticas e esquecem de seu uso cotidiano, que garante à língua, vida. Berman (2013, p. 86) atenta que o uso de itálicos em palavras socialmente localizadas, como nos nomes dos dicionários, é um procedimento tipográfico de exotização, numa tentativa de dar veracidade ao que foi dito, causando o oposto: vulgarização e estereótipo daquela rede significativa.

No Exemplo (13), Soyinka utiliza uma piada inglesa no seu texto:

Exemplo 13

LAKUNLE: Let me. [*Seizes the pail. Some water spills on him.*]
 SIDI: [*delighted.*]
 There. **Wet for your pains.**
 Have you no shame?
 LAKUNLE: **That is what the stewpot said to the fire.**
Have you no shame-at your age Licking my bottom? But she was tickled
Just the same.
 SIDI: The school teacher is full of stories
 This morning.
 (SOYINKA, 1963, p. 1-2)

LAKUNLE: Ora, deixe... [*Lakunle segura o balde. Um pouco de água se derrama nele.*]
 SIDI: [*Muito alegre*] Viu só? **Você ficou todo molhado.**
 Não tem vergonha?
 LAKUNLE: **Foi isso que a sopeira disse para o fogo:**
Não tem vergonha? Na sua idade, Lambendo o meu fundilho? Mas sentiu cócegas, Mesmo reclamando.
 SIDI: O professor está cheio de histórias
 Nesta manhã...
 (LAGOS, 2012, p. 18-19)

O primeiro comentário a ser feito nesse Exemplo (13) é a tradução de *Wet for your pains* que foi traduzida por “Você ficou todo molhado”, na qual *pains* (dor), faz uma alusão sonora à palavra *paints* (calças). Numa relação direta com *paints*, o texto de partida oferece uma palavra-valise, que engloba o sentido de dor, ou problemas, no que foi realmente dito, deixando ver o local onde a água derramou, que foi nas calças de Lakunlê. Essa riqueza lexical revela o trabalho poético de Soyinka, mas, além disso, um traço da personalidade de Sidi, que não sabe distinguir as duas palavras *pains-paints*. O tradutor não optou nem pelo sentido mais óbvio, as calças, nem pelo literal, adicionando um duplo sentido sexual no diálogo, *ficar molhado*.

Além disso, a construção frasal, *Wet for your pains*, é informal e direta, sem uma elaboração estilística com verbos e complementos, o que mostra a variedade dialetal de Sidi, num registro informal. Essa frase também aponta para o referente imediato daquele que sofre, que são as lágrimas, com relação à *wet* (molhado). Já na tradução, *Você ficou todo molhado*, o tradutor elabora gramaticalmente a frase, normatizando-a, procedimento que acontece ao longo do texto, retirando da personagem sua característica fundamental de informalidade e variedade diastrática.

O segundo comentário a ser feito é sobre a tradução de “*that is what the stewpot said to the fire./ Have you no shame-at your age/ Licking my bottom? But she was tickled/ Just the*

same, por “Foi isso que a sopeira disse para o fogo:/ Não tem vergonha? Na sua idade,/ Lambendo o meu fundilho? Mas senti cócegas,/ Mesmo reclamando”.

Há uma tentativa de fazer Sidi rir, por meio de uma piada. Lakunlê conta a conhecida piada do diálogo entre a caçarola e o fogo, mas Sidi não a compreende, o que gera mais uma situação de desentendimento entre eles. As diferenças entre esses dois personagens, mais propriamente, entre Lakunlê e o restante dos personagens, geram situações, no mínimo, engraçadas.

No que diz respeito ao registro de fala, os personagens se expressam de formas diversas, como já foi mostrado. No Exemplo (14), o tradutor faz uma mudança não-obrigatória de pessoa:

Exemplo 14

LAKUNLE: [...] But don't you worry. In a year or two You will have machines which will do Your pounding, which will grind your pepper Without it getting in your eyes.
SIDI: **O-oh. You really mean to turn** The whole world upside down.
LAKUNLE: The world? Oh, that. Well, maybe later.
Charity, they say, begins at home.
(SOYINKA, 1963, p. 5)

LAKUNLE: [...] Mas não se preocupe. Daqui a um ano ou dois, Vocês terão máquinas capazes de pilar Toda a mandioca. Ou que vão preparar A pimenta, sem que esguiche e faça arder seus olhos.
SIDI: **Hum-hum... Sei muito bem** que você Quer fazer o mundo virar de cabeça para baixo...
LAKUNLE: O mundo? Ah, sim... Ora, talvez mais tarde.
É como dizem, a caridade começa em casa.
(LAGOS, 2012, p. 24)

É interessante observar a escolha não-obrigatória feita pelo tradutor, ao traduzir *You really mean to turn/ The whole world upside down* por *Sei muito bem que você/ Quer fazer o mundo virar de cabeça para baixo...* há uma inversão do sujeito, que passa de *you* para (*eu*), presente na conjugação verbal de *sei*. Tal mudança muda o foco da fala e acrescenta uma opinião à personagem de Sidi que ela não tem, uma vez que uma das características do encontro desses dois personagens é o desentendimento.

A tradução de *Charity, they say, begins at home* por “É como dizem, a caridade começa em casa”, revela a inversão da ordem indireta, no texto em inglês, para a ordem direta, sendo esta uma prática recorrente ao longo do texto. Assim, no texto de partida, *Charity, they say, begins at home*, a ênfase está em *charity*, por isso está deslocada do restante da frase. Quando

o tradutor decide por “a caridade começa em casa”, essa ênfase desaparece e dá lugar a um dito popular, convencionada a uma prática social.

Ao fazer essa alteração, a frase muda o registro de fala de Lakunlê de formal, didático com relação à Sidi, para uma simples expressão de algo informal, que é comumente aceito e socialmente difundido, que também não é o caso em Ilujinlê, já que os preceitos ocidentais norteadores de Lakunlê, como expressões religiosas ou humorísticas, não fazem parte daquela realidade. A tradução, portanto, causa um contrassenso dentro da própria tessitura da obra, como um todo, já que insere um elemento estrangeiro, que é para ser considerado como tal, no âmbito do comum, falhando no propósito da tradução ética (Berman, 2013, p. 98).

3.3.3 Os marcadores culturais na obra

Retomando a diferenciação feita por Aubert (2006), os marcadores culturais dividem-se em: gramatical, discursivo e referencial. Tal divisão foi utilizada a seguir, como forma de buscar uma sistematização dos marcadores dentro da obra, sendo que os marcadores culturais gramaticais já foram anteriormente apresentados na oralidade.

Assim, algumas considerações mais específicas discursivas e referenciais merecem atenção, no que diz respeito à construção cultural nigeriana na peça, por meio de elementos ou icônicos ou lexicais.

Retomando o Exemplo 7, já citado, algumas características que dão um tom local para a obra precisam ser melhor discutidas:

A WRESTLER
A SURVEYOR
SCHOOLBOYS
ATTENDANTS ON THE ‘BALE’
Musicians, Dancers, Mummies,
Prisoners, Traders, **the Village**
(SOYINKA, 1963, p. 1)

UM LUTADOR
UM AGRIMENSOR
CRIANÇAS DA ESCOLA
SERVOS DO “BALE”
Músicos, Dançarinos, Mímicos,
Prisioneiros, Mercadores, **Aldeãos**
(LAGOS, 2012, p. 15)

A primeira tradução a ser destacada é: *schoolboys* por “crianças da escola”, que retira da obra o marcador cultural de que somente os meninos– *boys*– frequentam a escola, tornando genérica uma característica que foi restringida pelo autor, já que somente os “meninos” frequentam a escola, num procedimento de empobrecimento das relações extratextuais na obra.

A segunda tradução a ser destacada é: “*village*” por “aldeia”. “Aldeia” é uma das traduções de “*village*”, mas, especificamente no Brasil, remete às tradições indígenas e, assim, traz ao imaginário um fenótipo diferente do proposto por Soyinka, além de ser um regionalismo brasileiro (cf. Houaiss, 2009).

Além disso, ao colocar o vilarejo como personagem, assim como foi feito em “O Cortiço” (1890), de Aluísio Azevedo, em que o local é personificado, Soyinka vai além e põe atores para materializar essa personificação nas situações em que há a representação do passado e de rituais e canções. Dessa forma, a tradução para “aldeões” retira o estudo de palco e de representação feito por Soyinka e simplifica a complexidade da obra.

Ainda sobre divisão feita por Aubert (2006), os marcadores culturais referenciais dizem respeito, dentre outras coisas, à religião, o que é bastante presente nas falas de alguns personagens, como apresentado nos exemplos a seguir.

Os Exemplos de 15 à 19 fazem referência (in)direta tanto ao judaico-cristianismo quanto às religiões de matriz africana, sendo cada um desses exemplos descritos a seguir.

Exemplo 15

LAKUNLE: [*first indignant, then recovers composure.*]
 For that, **what is a jewel to pigs?**
 If now I am misunderstood by you
 And your race of savages, **I rise above taunts**
And remain unruffled.
 (SOYINKA, 1963, p. 3)

LAKUNLE: [*Primeiro se mostra indignado, depois recobra a compostura.*]
 E daí? **Qual é o valor de uma joia para os porcos?**
 Pode ser que não me compreendam, nem você,
 Nem a sua raça de selvagens. **Mas eu estou acima**
De todos os insultos, e nem sequer me perturbo. (LAGOS, 2012, p. 22)

Para traduzir a referência religiosa judaico-cristã de “jogar pérolas aos porcos” (Bíblia, Livro de Mateus, cap. 7, vv. 6), presentificada na obra por meio da pergunta: “*what is a jewel to pigs?*” o tradutor optou por manter a estrutura interrogativa, “Qual é o valor de uma joia para

os porcos?”. Tal referência diz respeito à formação identitária de Lakunlê, uma vez que Sidi é a joia e os moradores do vilarejo são os porcos, que não o entendem, e Sidi, por não conhecer essa referência, não a entende, ficando furiosa com Lakunlê.

Além disso, o registro de fala de Lakunlê evidenciado quando ele diz *I rise above taunts And remain unruffled*, num tom quase profético foi normatizado num registro mediano na tradução, “eu estou acima/ De todos os insultos, e nem sequer me perturbo”. Ao mudar o registro de fala de formal para informal, perde-se, na construção do personagem de Lakunlê, sua formalidade linguística advinda dos estudos e da leitura da Bíblia.

O mesmo pode ser percebido no próximo Exemplo:

Exemplo 16

SIDI: These thoughts of future wonders -- do you buy them
Or merely go mad and dream of them?
LAKUNLE: **A prophet has honour except In his own home.**
(SOYINKA, 1963, p. 5)

SIDI: Todos esses pensamentos sobre as maravilhas futuras...
Você compra esse monte de coisas pelo correio
Ou simplesmente enlouqueceu e sonhou com tudo isso?
LAKUNLE: **Um profeta é honrado em toda parte, exceto Em sua própria casa.**
(SOYINKA, 2012, p. 25)

Neste exemplo, percebe-se a paráfrase com a passagem bíblica, na qual Jesus afirma que “Somente em sua própria terra, junto aos seus parentes e em sua própria casa, é que um profeta não é devidamente honrado (Livro de Marcos, cap. 6, v. 4). Dessa forma, a tradução de Lagos de “*A prophet has honour except/ In his own home*” por “Um profeta é honrado em toda parte, exceto/ Em sua própria casa”, retoma o caráter bíblico, o que, por sua vez, coloca Lakunlê na posição sagrada de profeta, retomando, talvez, a missão civilizadora europeia.

Assim como nesse Exemplo (16), o seguinte apresenta uma citação direta da Bíblia, que diz:

Exemplo 17

LAKUNLE: [...] [*pulpit-declamatory.*]
'And the man shall take the woman
And the two shall be together
As one flesh.'
 (SOYINKA, 1963, p. 8)

LAKUNLE: [...] [*Declamando como se estivesse em um púlpito.*]
“E assim o homem tomará sua mulher
E os dois ficarão juntos
E serão uma só carne...”
 (LAGOS, 2012, p. 29)

A tradução do trecho *'And the man shall take the woman/ And the two shall be together/ As one flesh'* por “E assim o homem tomará sua mulher/ E os dois ficarão juntos/ E serão uma só carne...” remete à passagem religiosa sobre o matrimônio, com a marcação gráfica das aspas, numa citação direta do livro de Gêneses. Lakunlê tenta convencer Sidi a se casar com ele segundo o modelo cristão e não segundo às tradições locais, que incluem pagar um preço determinado pela noiva. Sidi, por sua vez, não se sente convencida pelos argumentos de Lakunlê sobre o casamento, por temer por sua reputação.

Neste último exemplo de cunho religioso da fala de Lakunlê, ele compara Sidi às esposas de personalidades bíblicas.

Exemplo 18

LAKUNLE: [*down on his knees at once. Covers Sidi's hands with kisses.*]
My Ruth, my Rachel, Esther,
Bathsheba
 Thou sum of fabled perfections
From Genesis to the Revelations
 Listen not to the voice of this infidel...
 SIDI: [*snatches her hand away.*]
 Now that's your other game;
 Giving me funny names you pick up
 In your **wretched books.**
 My name is Sidi. And now, let me be.
 (SOYINKA, 1963, p. 20)

LAKUNLE: [*Caindo de joelhos e cobrindo de beijos as mãos de Sidi*]
Minha Rute, minha Raquel, Ester,
Betsabá,
 Soma de todas as perfeições mais fabulosas,
Do Gênesis ao Apocalipse,
 Não escute a voz desse infiel...
 SIDI: [*Retirando a mão à viva força*]
 Pronto, já começou com outro jogo
 Me chamando com esses nomes engraçados
 Que tira de seus **livros amaldiçoados.**
 Meu nome é Sidi. E, agora, me deixe em paz!
 (LAGOS, 2012, p. 55)

Por serem nomes próprios comuns que fazem referência direta à Bíblia, a tradução de *My Ruth, my Rachel, Esther, Bathsheba* por “Minha Rute, minha Raquel, Ester, Betsabá” apenas utilizou nomes já recorrentes da tradução bíblica no Brasil. Em tom grandiloquente,

Lakunlê evoca grandes personalidades bíblicas femininas, comparando Sidi à elas, e não se sentindo digno de lhe dirigir a palavra.

A tradução dos livros bíblicos, *From Genesis to the Revelations*, por “Do Gênesis ao Apocalipse”, diferencia *Revelations* e Apocalipse, mesmo sendo o mesmo livro, podendo ser considerada uma mudança não-obrigatória. Sidi, por outro lado, por desconhecer tais referências, não somente ignora a comparação feita, como também chama de amaldiçoados, *wretched*, todos os livros aos quais Lakunlê faz referência, inclusive a Bíblia.

As mulheres usadas para comparar Sidi são personalidades bíblicas. Rute, por ser altruísta vai para Israel, o que lhe permite casar-se com um homem bom. Raquel foi a esposa que Jacó realmente amou, sua verdadeira amada. A rainha Ester foi a responsável pela intermediação entre o rei e o povo de Israel, contra as atrocidades sofridas por este. Betsabá foi o objeto de desejo do rei Davi. Dessa forma, Sidi é comparada a uma mulher de valores puros, verdadeira amada de Lakunlê, a intermediadora entre Lakunlê e Ilujinlê e desejada.

O posicionamento recorrente de Sidi, nos exemplos anteriormente abordados, revela a estrangeiridade do cristianismo em Ilujinlê, invertendo, assim, as concepções de Outridade, já que as tradições ocidentais de Lakunlê são consideradas estrangeiras e desconhecidas, não as tradições locais. Dessa forma, invertem-se todos os princípios dominador-dominado, identidade-alteridade, etc.

Em oposição a essa religião importada, tem-se o exemplo das religiões tradicionais de matriz africana, como pode ser visto a seguir.

Exemplo 19

<p>SIDI: Is that the truth? Swear! Ask Ogun to Strike you dead. GIRL: Ogun strike me dead if I lie. (SOYINKA, 1963, p. 11)</p>	<p>SIDI: Mas isso é verdade mesmo? Jure! Peça a Ogun que mate você!... SEGUNDA GAROTA: Ogun que me mate se estou mentindo. (LAGOS, 2012, p. 36)</p>
--	---

Lagos optou por traduzir o termo *Ogun* por *Ogum*, comumente usado no Brasil. A referência à religião local é evidente ao invocarem *Ogum*, num tom cotidiano e simbólico. Além dessa referência, como já foi mencionado há a árvore no centro do vilarejo, *odan tree*, que é sagrada, sob a qual são feitos sacrifícios a *Ogum*.

Outra característica cultural de Lakunlê, e que se torna um marcador, é a sua crença no cientificismo. Esse argumento de autoridade que a ciência normalmente impõe perde seu crédito, na medida em que não encontra aceitação em Ilujinlê, o que mostra, mais uma vez, o não-enquadramento das convicções de Lakunlê. O diálogo seguinte merece considerações mais detalhadas.

Exemplo 20

LAKUNLE: (...) **The scientists have proved it. It's in my books.**
 Women have a smaller brain than men.
 That's why they are called the weaker sex.
 SIDI: [*throws him off.*]
The weaker sex, is it?
Is it a weaker breed who pounds the yam
Or bends all day to plant the millet
With a child strapped to her back?
 (SOYINKA, 1963, p. 4)

LAKUNLE: **São os cientistas que provaram. Está nos livros:**
 As mulheres têm um cérebro menor que o dos homens.
 É por isso que são chamadas de sexo frágil.
 SIDI: [*livrando-se de seu braço.*]
O sexo frágil é assim? Então é a gente mais fraca
Que bate a mandioca no pilão para fazer farinha?
Que passa o dia inteiro plantando painço na roça
Com uma criança amarrada nas costas?...
 (LAGOS, 2012, p. 23)

A mudança de pontuação em *The scientists have proved it. It's in my books* traduzido por “São os cientistas que provaram. Está nos livros:” deixa mais evidente que se seguirá uma listagem sobre o que os cientistas provaram. O acréscimo do verbo ser no início da frase retira o foco de “cientistas” e, a omissão de “my”, faz com que o aspecto cultural de que Lakunlê é quem possui e domina tais assuntos seja perdido.

Nesse Exemplo (20), percebe-se claramente a posição ideológica de Soyinka, contra os movimentos do Pan-africanismo e da Negritude, evidenciando o engajamento histórico do autor e seu posicionamento ideológico. Para entender a crítica de Soyinka, é necessário saber ao que ele se opõe e como ele constroi seu posicionamento, de forma a ser fundamental a definição e distinção de Pan-africanismo e Negritude.

Reis (1999, p. 112) acrescenta que, se por um lado, o Pan-africanismo foi uma exaltação identitária africana que se construía, em oposição a um dominador colonial qualquer, para unir a raça negra numa solidariedade coletiva, numa tentativa de reunião familiar. Por outro lado, o Pan-africanismo sofreu críticas, segundo Fernando Amorim (2010, p. 107), pela “ausência de

ideologia, de projeto político próprio”, cuja única explicação para seu surgimento foi “a redução da multiplicidade cultural africana a um mínimo denominador comum, (...) nascido fora do continente mas implantado no seu seio pela mão das primeiras gerações de líderes africanos” (p 107), referindo-se a Jean Price-Mars (Haiti) e René Maran (Haiti) e, mais tarde, Léopold Senghor (Senegal) e Aimé Césaire (Martinica), o Pan-africanismo, buscou na justificativa da “raça negra”, unir todos que a ela pertenciam para a comunhão de um sentimento solidário.

A Negritude, ou Pan-africanismo intelectual, uma vez que o Pan-africanismo foi assimilado pelos intelectuais de seus países, que passaram a discuti-lo filosófica e literariamente, como aponta Amorim (2010, p. 106), construiu uma identidade africana com base no que Reis (1999, p. 112) chama de “essência racial”. Isto é, houve a formação de uma contra-imagem, em oposição àquela imagem construída pelos europeus. Assim, se os europeus fazem referência ao desenvolvimentismo e à ciência, a Negritude propõe um retorno às tradições pré-colonização, como se houvesse uma “africanidade” essencial, a qual devesse ser redescoberta, numa exaltação dos valores tradicionais. Entretanto, o próprio ato de distinção entre imagem e contra-imagem retifica os estereótipos europeus sobre o que é ser africano, uma vez que, como aponta Soyinka (2005, p. 135), a justificativa para a “missão civilizatória” europeia era a “sub-humanidade” do povo africano, como se o progresso e a ciência não pudessem se constituir no solo africano sem uma mediação.

Soyinka (2005, p. 138), por sua vez, contrapõe a máxima cartesiana, “penso logo existo” ao contra-argumento negritudista de “eu sinto logo existo” para criticar a “arrogância de uma certeza filosófica que não tem nenhum fundamento provável, que reduz a lógica cósmica do ser a um particularismo do ser”⁷⁹ e conclui dizendo que

(...) ele [o nosso ‘inocente autêntico negro’] logo, eu suspeito, reduziria o nosso explorador branco às proporções sintáticas ao responder: Você pensa, logo você é pensador. Você é alguém-que-pensa, criatura-branca-no-chapéu-de-explorador-na-floresta-africana-que-pensa e, finalmente, um homem-branco-que-tem-problemas-para-acreditar-na-sua-própria-existência. E eu não posso acreditar que ele faria essa observação somente por intuição⁸⁰.

⁷⁹ Em inglês: “the arrogance of a philosophical certitude that has no foundation in the provable, one which reduces the cosmic logic of being to a functional particularism of being”.

⁸⁰ Em inglês: “He [our ‘authentic black innocent’] would sooner, I suspect, reduce our explorer to syntactical proportions by responding: ‘You think, therefore you are a thinker. You are one-who-thinks, white-creature-in-pith-helmet-in-African-jungle-who-thinks and, finally, white-man-who-has-problems-believing-in-his-own-existence’. And I cannot believe that he would arrive at that observation solely by intuition.

Após essas considerações é interessante notar como, em apenas um diálogo, Soyinka mostra a falácia do sentimento solidário comum a todos os africanos (sem distinção étnica) presentificada na relação entre Sidi e Lakunlê, dois opostos que dialogam, mas não se comunicam, uma vez que suas visões de mundo não se compreendem. Lakunlê acha primitiva as visões de Sidi e esta entende como loucura o que ele fala. Além disso, Lakunlê, numa posição ocidentalizada, justifica os atos considerados bárbaros de Sidi por sua fisiologia e, portanto, fraqueza. Sua intelectualização não lhe permite ver a realidade que Sidi lhe apresenta, palpável e social, na qual as mulheres são fortes. Assim, aqui, é possível perceber claramente um exemplo do que Soyinka quis dizer quando argumentou que “as pessoas africanas nunca perderam sua Negritude, nunca. (...) Aqui, a negritude, ou a personalidade negra, a consciência negra, não foi um mero fenômeno histórico. (...) Não foi mera retórica, mera conceitualização do que existiu; ela foi um processo real de redescobrimto⁸¹” (Jeyifo, 2001, p. 10).

A Negritude africana, que nunca foi perdida, é representada pelo cotidiano das mulheres que lavouram e carregam seus filhos. Sidi, nesse momento, se descobre forte, em oposição ao argumento de fraqueza apresentado— na construção identitária a partir do Outro, como previu Meschonnic (2007). Assim, um fato social desencadeia um reconhecimento de si, no sujeito de Sidi.

Sidi, por sua vez, se utiliza do mais simples argumento lógico real para argumentar contra a lógica retórica de Lakunlê sobre a força das mulheres de Ilujinlê e, conseqüentemente africanas, que desmascara os princípios negritudistas. Como ela entendeu da fala de Lakunlê, não a fisiologia corporal feminina ante a masculina, mas a suposição de fraqueza feminina, ela busca no seu meio social exemplos que mostram o contrário, na oposição entre intelectualidade (dos livros) e a realidade (cotidiana).

No Exemplo (21), é possível notar a mesma forma de argumentação, na qual elementos da realidade cotidiana são usados para refutar algum comentário. Neste caso, Baroka, ao ser chamado de velho e ao ter sua virilidade posta em prova, por Sidi, retruca com alguns de seus feitos.

Exemplo 21

⁸¹ Em inglês: [...] the African people have never lost their negritude, never. (...) Here, negritude, or the black personality, black consciousness, was not merely a historical phenomenon. (...) It wasn't mere rhetoric, mere conceptualization of what existed; it was real process of rediscovery.

Did I not, at the **festival of Rain**,
 Defeat the men in the log-tossing
 match?
 Do I not still with the most fearless
 ones,
**Hunt the leopard and the boa at
 night**
 And save the farmers' goats from
 further harm?
 And does she say I'm old?
 Did I not, to announce the Harmattan,
 Climb to the top of the silk-cotton
 tree,
 Break the first pod, and scatter
 tasselled seeds
 To the four winds -- and this but
 yesterday?
 Do any of my wives report
 A failing in my manliness?
 The strongest of them all
 Still wearies long before the Lion
 does! (SOYINKA, 1963, p. 28)

Pois no último **Festival da Chuva** eu não
 Derrotei todos os homens na disputa
 De lançar troncos? Pois eu não saio a caçar,
 De noite, junto com os mais intemoratos,
O leopardo e a serpente Boa para salvar
 De mais danos as cabras dos camponeses?
 E ela ainda pode dizer que eu sou velho?
 Pois não fui eu que, para anunciar o
 Harmatan,
 Subi até o alto da árvore de paina de seda,
 Quebrei a grande vagem e espalhei as
 sementes
 Cheias de plumas e borlas, aos quatro
 ventos –
 E não foi isso praticamente ontem?
 Por acaso alguma de minhas esposas
 Relatou o fracasso de minha
 masculinidade?
 Pois até mesmo as mais forte dentre elas
 Ainda se cansam muito antes que o Leão!
 (LAGOS, 2012, p. 70).

Nesse exemplo, há vários elementos condensados, que são citados brevemente, como o festival da Chuva, a caça noturna ao leopardo e à serpente, o anúncio da chegada do harmatã (vento com areia que sopra do Saara em direção ao oceano Atlântico) e a quebra das vagens. Esses são eventos que exigem vitalidade e força, sendo que ao listar todos eles, é isso que Baroka deseja mostrar que ainda tem: vitalidade e força.

Um aspecto a ser comentado aqui é a forma como Lagos decidiu traduzir o trecho. As inversões que geram uma construção sonora e rítmica no texto de partida, são colocadas na ordem direta e se perdem, como em *And save the farmers' goats from further harm?* traduzido por “para salvar/ De mais danos as cabras dos camponeses?”. Essa inversão não-obrigatória do tradutor marca mais uma vez o fenômeno de normatização que acontece em toda a obra.

Além disso, é importante ainda destacar que Lagos traduziu *Do I not still with the most fearless ones,/ Hunt the leopard and the boa at night* por “Pois eu não saio a caçar,/ De noite, junto com os mais intemoratos,/ O leopardo e a serpente Boa para salvar”, no qual *boa* passa a ser “serpente Boa”, quando seu referente é jiboia. Ao ser traduzido por “serpente Boa”, esse elemento perde seu sentido no sistema da trama textual, uma vez que Baroka está elencando seus atos heroicos e uma serpente Boa não se encaixa na listagem. Como nota Burke (2010, p. 59), nos domínios da tradução e da análise, o “contraste entre terminologias mostra a questão

da possibilidade de se fazer traduções culturais inadequadas. O que torna a questão difícil de responder e a falta de consenso quanto a quais seriam os critérios para se definir o que seria uma tradução incorreta”.

Além do que já foi dito, ao longo da peça há a inserção de algumas cantigas em yorubá, que manifestadamente trazem verossimilhança e localização à obra. A canção que termina a peça é toda em yorubá. Na edição de 1974, reeditada em 2009, (*Collected Plays vol. 2*), diferente da versão usada nesta análise (1963), há a tradução das músicas em yorubá para o inglês, porém sem autoria definida, como única nota de tradução/ comentário na peça, como mostrado nos Exemplos (22) e (23):

Exemplo 22

<p>Yokolu, Yokolu. Ko há tan bi Iyawo gb'oko san'le Oko yo 'ke... (SOYINKA, 1974, p. 40)</p>	<p>Nota de rodapé <i>Yokolu, Yokolu, what say you now?</i> <i>The wife knocked down the husband</i> <i>And he now sprouts a hunchback...</i> (SOYINKA, 1974, p. 40)</p>
--	---

Exemplo 23

<p>Mo te'ni. Mo te'ni. Mo te'ni. Mo te'ni. Sun mo mi, we mo mi Sun mo mi, fa mo mi Yarabi lo m'eyi t'o le d'omo Tolani Tolani T'emini T'emini Sun mo mi, we mo mi Sun mo mi, fa mo mi Yarabi lo m'eyi t'o le d'omo. (SOYINKA, 1974, p. 58)</p>	<p>Nota de rodapé <i>My net is spread, my net is spread</i> <i>Come close to me, wrap yourself around me</i> <i>Only God knows which moment makes the child...</i> <i>Tolani, Tolani,</i> <i>She belongs to me, belongs to me</i> <i>Come close to me, wrap yourself around me</i> <i>Only God knows which moment makes the child.</i> (SOYINKA, 1974, p. 58)</p>
--	--

Tais recursos linguísticos e culturais presentes na obra de Soyinka permitem uma melhor compreensão da riqueza do universo yorubá. Segundo Bürki (2008, p. 35), “para se obter uma atmosfera comunicativa, o escritor realiza uma seleção de recursos que se

reconhecem como formas de expressão orais”⁸², como os recursos utilizados nesses dois exemplos.

Assim, ao elencar esses 22 exemplos, é possível perceber que o projeto de tradução de William Lagos é assistemático no que diz respeito principalmente à manutenção, ou não, da estrangeiridade na obra, uma vez que não há a adequação fonética dos nomes próprios dos personagens e do lugar, as expressões em yorubá ora são adequadas à pronúncia brasileira ora não são, e os marcadores culturais não são evidenciados como no texto de partida. Em contraposição, Lagos, apesar de não compreender o caráter político e humorístico da obra, acerta na caricatura de Lakunle e Baroka, no que tange a quase-representatividade do embate Ocidente-Oriente.

Neste capítulo foram apresentados exemplos mais detalhados do que aqueles no Capítulo 2, no que tange à construção da oralidade na peça teatral *O leão e a joia* (2012) e seus marcadores culturais. A representação da fala deixa transparecer não somente o registro ou a variedade linguística, mas também a riqueza cultural híbrida yorubá, num movimento de estrangeirização em relação ao sistema literário inglês, cuja forma foi antropomorficamente assimilada e de aproximação em relação ao sistema literário brasileiro, por possuir na sua construção identitária a cultura yorubá, principalmente no que tange às vertentes religiosas.

⁸² Em espanhol: “para lograr una atmosfera de cercanía comunicativa, el escritor realiza una selección de rasgos que se reconocen como formas de expresión orales”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento da dissertação, alguns aspectos mais gerais sobre o contexto de prestígio ao qual Wole Soyinka pertence e como a escolha da sua inserção foi legitimada por meio do Prêmio Nobel, foram apresentados. Assim, pôde-se discutir, dentre outros elementos, a escolha de escrever em inglês, seu posicionamento político como anti-negritudista, sua preocupação política com a Nigéria, de forma geral, e sua trajetória literária híbrida. Tal panorama é fundamental para se entender as especificidades contextuais que a tradução de sua obra apresenta, uma vez que o gênero dramático pós-colonial arremete a necessidades pontuais.

Assim, no *corpus* analisado, *O leão e a joia* (2012), traduzido por William Lagos, publicado pela Geração Editorial, há a junção de duas teorias tradutórias contemporâneas, que dizem respeito ao pós-colonialismo e ao teatro. Tais teorias, são complexas, por apresentarem conceitos-chave, como “hibridismo”, “dominação”, “resistência linguística”, “entre-lugares” e “local/cosmopolita”, por um lado, e “drama literário”, “*performability*”, “*readability*” e “incompletude”, por outro. Além disso, essas teorias exigem do tradutor uma consciência ativa de seu papel social como perpetuador de estereótipos ou seu desmistificador. Esse posicionamento, a partir das descrições feitas, na obra *O leão e a joia*, não foi completamente identificado, à ponto de esse tradutor ser considerado um sujeito ético e transformador, nos termos de Meschonnic (2010).

Além disso, é interessante ressaltar que, quando uma obra é traduzida pela primeira vez para um sistema literário, como o brasileiro, ela geralmente ocupa uma posição periférica e exerce uma função secundária, de forma que não influencia diretamente o modelo canônico nem ocupa um local de destaque na historiografia literária nacional (Even-Zohar, 1990). Assim, *O leão e a joia* (2012), do escritor Wole Soyinka, como primeira tradução para o Brasil, apresenta algumas características elencadas por Berman (2013): mais próxima do leitor do que do autor; aceitável; normatizada (Toury, 1985). Tais características revelam um projeto de tradução cujo objetivo era a inserção de Soyinka no seu lugar de prestígio, dentro do rol de escritores nigerianos já traduzidos para o Brasil. O que deve ser notado, na tradução, entretanto,

é como que, sistematicamente, as redes mais profundas da obra, como a de significantes, são rompidas em prol da sua melhor aceitação.

Dessa forma, o caráter político, mesmo que de forma diluída em todos os aspectos da obra, pode ser observado é colocado em segundo plano em detrimento da grande história do triângulo amoroso, entre uma jovem ingênua, um professor que se crê ocidentalizado e o líder do vilarejo. Um viés do caráter político é a hibridez presente na obra, que permite uma abertura para uma realidade pouco conhecida— e muito estereotipada— do cotidiano dos pequenos vilarejos em toda a Nigéria, sendo que, aquele que consegue se mover entre as fragmentações identitárias, num processo de troca de códigos, consegue sobreviver tanto aos extremismos ocidentalizantes quanto aos tradicionalizantes, como Baroka.

O gênero escolhido é também político, uma vez que todas as performances teatrais possibilitam a inserção de outras manifestações artísticas, como a música e a mímica, e são trágicas, devido ao esforço cósmico de Ogum de se reunir no homem, além de ser possível uma inserção de outras manifestações artísticas dentro do teatro, inclusive quando o não-dito, mas o sugerido, é o aspecto central da peça, como em *O leão e a joia*.

Assim, nada em Wole Soyinka é inconsciente ou por acaso, uma vez que a língua utilizada lhe garantiu visibilidade para expor aquilo que o silêncio da dominação colonial não permitia. E, a maneira como os papéis de Outridade e Alteridade foram relativizados, nos personagens da obra, além da escolha do gênero, que revela mais do que seu lugar na tragédia humana, na concepção mais tradicional das religiões de matriz africana, tais características fazem de Soyinka um escritor político, antes de tudo. Porém, esse aspecto político não ficou em primeiro plano na obra traduzida, nem nos paratextos, que se detiveram na superficialidade da conquista amorosa, nem no projeto de tradução que, como já dito, apresentou o Outro no nível lexical, mas o apagou nas redes de significantes profundas da obra, como nos registros de fala.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Marcos César. Algumas reflexões no campo da sociologia. In: BAGNO, Marcos. **Linguística da norma**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. pp. 2016-215.
- ARAÚJO, Ubiratan Castro de. Prefácio. In: **O leão e a joia**. São Paulo: Geração Editorial, 2012, p. 7-11.
- AMORIM, Fernando. **Pan-africanismo intelectual**: a utopia possível. In: JANUS: anuário de relações exteriores, 2010, p. 106-107.
- ANCHIETA, Amarílis Macedo Lima Lopes de. [Dissertação de mestrado] **Tongue-tied**: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe– Brasília, 2014.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>, acesso em 03 de março de 2016, às 3:47.
- AUBERT, Francis. **Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução**. In: Revista de Estudos Orientais, n. 5, pp. 23-36, 2006.
- BAKHTIN, M. M., **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Problems of Dostoevsky's poetics**: theory and history of literature, vol. 8. Trad. de Caryl Emerson. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- BANDIA, Paul. **Postcolonial literary heteroglossia**: a challenge for homogenizing translation. In: Perspectives, 20 (4). 2012. pp. 419-431.
- BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars. In: _____. **Post-colonial translation**. Londres/ New York: Routledge, 1999. p. 1-18.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre (eds). **Translation, history and culture**. Pinter Publishers: Londres, 1990.
- BASSNETT, Susan. The translation turn in cultural studies. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. **Constructing cultures**: Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters, 1998a. pp. 123-140.
- _____. The translation turn in cultural studies. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. **Constructing cultures**: Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters, 1998b. pp. 123-141.
- _____. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (eds.). **Constructing cultures**. Clevedon: Multilingual Matters, 90-108, 1998.

_____. *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. The manipulation of literature.* In: Hermans, Theo (ed.). London/ Croom Helm/ New York: St Martin's, 1985. p. 87-102.

_____. *Translation studies.* Routledge: Londres e Nova Iorque, 2002.

_____. *Translating for the theatre: The case against performability.* In: Traduction, terminologie, rédaction, vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo.* Trad. de Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/ PGET, 2013. 2ªed. p. 198.

_____. *A tradução e seus discursos.* Trad. de Marlova Aseff. In: Alea, vol. 11, n° 2, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200011>, acesso em 24 de abril de 2016, às 19:21.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.

BHABHA, Homi K. introdução: Locais da cultura. In: *O local da cultura.* Trad. de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 19-42.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.* Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BRAGA, Ana Claudia Vieira. [Dissertação de Mestrado]. *Norma linguística e oralidade fingida na tradução de Persépolis.* Brasília: 2013, 107 pp.

BRISSET, A. *A sociocritique of translation.* Toronto: University of Toronto Press, 1996.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural.* Trad. de Leila Souza Mendes. Coleção Aldus:18. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos 3ª ed., 2010, 158 p.

BÜRKI, Yvette. La representación de la oralidade bilíngue. In: BRUMME, Jenny; RESINGER, Hildegard (eds.) *La oralidad fingida: obras literarias descripción y traducción.* Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2008. pp. 33-58.

CAMBRIDGE advanced learner's dictionary. [Dicionário online]. Disponível em <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/>>, acesso em 20 de janeiro de 2016, às 6:12.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. In: *Formação da literatura brasileira*, vol. 1. Belo Horizonte/ Rio Grande do Sul: Itatiaia, 1997. p. 23-25.

_____. Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

_____. *Literatura e sociedade.* Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006. pp. 199. Disponível em: <http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf>, acesso em 23 de abril de 2010, às 17:01.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANEPARI, Michela. **Writing and translating after the empire**. In: Culture, nº 18, 2006. Disponível em < <http://www.club.it/culture/culture2004/13culture2004.pdf>>, acesso em 11 de novembro de 2015, às 7:11.

CASANOVA, Pascale. A tragédia dos “homens traduzidos”. In: _____. **A república mundial das letras**. Trad. de Marina Appenzeller, São Paulo: Estação Liberdade, 2002. pp. 309- 364.

CATFORD, J. C. **A linguistic theory of translation**. Oxford, Oxford University, 1965.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coord. de trad. Fabiana Komesu. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.

CHILDS, Peter; FOWLER, Roger (eds.). **The Routledge dictionary of literary terms**. Londres: Routledge, 2006. 273 p. Disponível em

<http://www.uv.es/fores/The_Routledge_Dictionary_of_Literary_Terms.pdf>, acesso em 12 de janeiro de 2016, às 19:08.

CIMENTI, Jaime. **A bela, a fera e o progresso numa fábula contemporânea**. Jornal do Comércio do Rio Grande do Sul. 2012. Disponível em <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=92155>>, acesso em 28 de janeiro de 2012, às 2:36.

COZER, Raquel. **Painel das letras: A era dos autopublicados**. In: Folha de São Paulo, 1/06/2013. Disponível em <http://abibliotecadераquel.blogfolha.uol.com.br/2013/06/01/a-era-dos-autopublicados-2/#_=_>, acesso em 19 de junho de 2015, às 21:02.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DIAS, Juliana. **Mulheres que renascem a África**. Jornal A Tarde de Salvador, 2012. Disponível em <http://www.prolancer.com.br/files/uploadResources/0000166091/portfolioFiles/thumb_Resenha_O_Leyo_e_a_Joia_de_Wole_Soyinka.pdf>, acesso em 28 de janeiro de 2016, às 13:51.

DICIONÁRIO de Termos Linguísticos. Portal da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=terminology&act=view&id=651>>, acesso em 05 de janeiro de 2016, às 02:54.

DICIONÁRIO Lexilogos online. Disponível em <<http://www.cnrtl.fr/definition/bailli>>, acesso em 20 de janeiro de 2016, às 00:26.

DICIONÁRIO yorubá ILE ASE OBA OTITO. Disponível em <<http://ileobaotito.no.comunidades.net/dicionario-yoruba>>, acesso em 01 de março de 2016, às 00:35.

ENGDAHL, Horace. The Nobel Prize in Literature 2003. **Announcement speech**. Disponível em <<http://nobelprize.org/literature/laureates/2003/announcement.htm>>, acesso em 03 de março de 2015, às 09:10.

ESONWANNE, Uzoma. Orality and the genres of African postcolonial writing. In: **The Cambridge history of postcolonial literature**, vol II, 2012. pp. 137-170.

EVEN-ZOHAR. Itamar. Polysystem studies. In: **Poetics today**, vol. 11, nº 1. 1990. pp. 253. Disponível em < <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> > acesso em 22 de março de 2010, às 17:19.

_____. Polysystem Studies. In: **Poetics today**, v. 11, nº 1, 1979.

_____. The Relations Between Primary and Secondary System in the Literary Polysystem. In: **Papers in historical poetics**. Tel Aviv: Porter Institute, 1978. pp. 14-20.

FERRAZ, Ana. **Uma voz aos inéditos**. Revista Carta Capital, 2012. Disponível <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/uma-voz-aos-ineditos>>, acesso em 28 de janeiro de 2016, às 14:07.

FORTES, Luciene dos Santos. **Duas traduções brasileiras da peça Pygmalion de Bernard Shaw**: Uma análise inicial a partir dos Estudos Descritivos da Tradução. In: In-Traduções, nº3, v. 4, 2011. pp. 85-95. Disponível em <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1791/2011>>, acesso em 3 de março de 2016, às 03:28.

FREITAS, Angelo. **Primeiro negro a ganhar o Nobel de literatura é homenageado em Brasília**. Revista Afro, 2012. Disponível em <<http://www.revistaafro.com.br/mundo-afro/primeiro-negro-a-ganhar-o-nobel-de-literatura-e-homenageado-em-brasilia/>>, acesso em 28 de janeiro de 2016, às 13:37.

FREITAS, Guilherme. **Dramaturgo nigeriano Wole Soyinka, ganhador do Nobel, alerta para o avanço do Boko Haram**. In: Jornal O Globo. Abeokuta, 2015. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/dramaturgo-nigeriano-wole-soyinka-ganhador-do-nobel-alerta-para-avanco-do-boko-haram-15201203>>, acesso em 16 de agosto de 2015, às 13:45.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p.

GRANQVIST, Raoul. Does it matter why walcott received the prize? In: ALUND, Aleksandra; GRANQVIST, Raoul. **Negotiating identities: essays on Immigration and Culture in Present-Day Europe**. Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1995. p. 133-138.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. SOVIK, Liv (org). Trad. de Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 434 p.

HERMANS, Theo. Norms of translation. In: CHAPELLE, Carol A (ed.). **The encyclopedia of applied Linguistics**, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. Disponível em <http://researchschool.org/documents/Hermans_Norms%20of%20Trl.pdf>, acesso em 09 de janeiro de 2016, Às 00:53.

_____. **Translation in systems: descriptive and system-oriented approaches explained**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999, 195 p. Disponível em <<http://www.erudit.org/revue/meta/2000/v45/n2/004297ar.pdf>>, acesso em 23 de janeiro de 2016, às 18:01.

HOHLFELDT, Antônio. **O leão da Nigéria**. *Jornal do Comércio do Rio Grande do Sul*, 2012. Disponível em <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=112312>>, acesso em 28 de janeiro de 2016, às 2:38.

HOLM, John. **An introduction to pidgins and creoles**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004. 267 pp. Disponível em <[http://roozbehormozi.persianguig.com/document/%5bJohn_Holm%5d_An_Introduction_to_Pidgins_and_Creoles\(BookFi.org\).pdf/download?db5d](http://roozbehormozi.persianguig.com/document/%5bJohn_Holm%5d_An_Introduction_to_Pidgins_and_Creoles(BookFi.org).pdf/download?db5d)>, acesso em 21 de janeiro de 2016, às 15:57.

HOLMES, James. **The name and nature of translation studies**. In: APPTS. Universidade de Amsterdam, 1972. Disponível em <http://www.universita-mediazione.com/wp-content/uploads/2012/02/Materiale_Prof_Donadio_31_01_2012.pdf>, acesso em 30 de abril de 2016, às 19:27.

INDEX Translationum. UNESCO. Disponível em <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=Soyinka&stxt=&sl=&l=&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>>, acesso em 11 de dezembro de 2015, às 10:56.

HOUAISS, Antonio. Dicionário eletrônico, 2009.

JEYIFO, Biodun (ed). **Conversations with Wole Soyinka**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001.

JINGJING HUANG, Chen Yan. **The culture turn in translation studies**. In: *Open Journal of Modern Linguistics*, nº 4, 2014, pp. 487-494. Disponível em <<http://www.scirp.org/journal/ojml>> <<http://dx.doi.org/10.4236/ojml.2014.44041>>, acesso em 03 de janeiro de 2016, às 4:51.

LAGOS, William. Correspondência eletrônica. 2013. Apêndice A.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Théo. (ed.): **The manipulation of literature: studies in literary translation**. New York: St. Martins, 1985. p. 42-53.

LANDERS, Clifford E. **Literary translation: A practical guide**. In: *Topics in translation: 22*. Frankfurt/ New York/ Ontario/ Mona Vale: Multilingual Matters, 2001.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. São Paulo: EDUSC, 2007.

_____. On the different methods of translating. In: _____. **Translating literature: The German tradition: from Luther to Rosenzweig**. Assen/ Amsterdã: Van Gorcum, 1977.

LOPES, Cássia. **O leão e a joia: uma fábula do corpo**. In: Repertório: teatro e dança, n. 23, 2014. Salvador. pp. 29-36. Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12752/9027>>, acesso em 1 de março de 2016, às 04:13.

MACIEL, Nahima; MORAES, Felipe. **Nobel de Literatura Wole Soyinka lança hoje sua primeira obra no Brasil**. Correio Braziliense. 2012. Disponível em <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversaoarte/2012/04/14/interna_diversao_arte,297914/nobel-de-literatura-wole-soyinka-lanca-hoje-sua-primeira-obra-nobrasil.shtml>, acesso em 20 de janeiro de 2016, às 2:12.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: DESA, 1965; 4.ª edição, São Paulo: Ática, 1993.

MESCHONNIC, Henri. **Ethics and politics of translating**. Trad. e ed. de Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

_____. **Linguagem, ritmo e vida** [extratos]. Trad. de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

_____. **Poética do traduzir**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Propositions for a poetics of translation, 1973, pp 305-316. Trad. de Anthony Pym. In: PYM, Anthony. **Texts on translation**. Revista *Target*, nº 15, vol. 2, 2003. pp. 337- 353. Disponível em <<http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/MeschonnicTexts.pdf>>, acesso em 07 de março de 2015, às 23:33.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

MORENO, Cláudio. **Guia prático do português correto: para gostar de aprender**, vol. 4: pontuação. Porto Alegre: L&PM, 2011.

NEWMARK, Peter. **Approaches to translation**. Oxford, Pergamon, 1981.

NIDA, Eugene A. **Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating**. Leiden, Brill, 1964.

OLIVEIRA, Daiane. **Livro do Nobel de Literatura Wole Soyinka chega ao Brasil**. Estadão. 2012. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/radar-cultural/livro-do-nobel-de-literatura-wole-soyinka-chega-ao-brasil/>>, acesso em 28 de janeiro de 2012, às 1:58.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERISSÉ, Gabriel. **Para que tantas traduções?: Oito versões de O Grande Gatsby em português mostram a inflação de traduções, algumas feitas pela mesma pessoa**. In: Revista Língua Portuguesa, *online*, jul. de 2013. Disponível em

<http://revistalingua.com.br/textos/94/artigo293734-1.asp>, acesso em 19 de junho de 2015, às 20:34.

PORTO, Renata Sobrino. **Os estudos sociolinguísticos sobre o code-switching**: uma revisão bibliográfica. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. Vol. 5, n. 9, agosto de 2007. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br]. Disponível em <http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_9_os_estudos_sociolinguisticos_sobre_o_code_switching.pdf>, acesso em 21 de fevereiro de 2016, às 17:39.

PYM, Anthony; SHLESINGER, Miriam; SIMEONI, Daniel. **Beyond descriptive translation studies**: investigations in homage to Gideon Toury. Benjamins Translation Library: Londres, 2008 [ed. Rev.].

REIS, Eliana Lourenço de Lima. O entre-lugar do discurso africano. In: **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

_____. **Os escritores africanos e o Prêmio Nobel**: legitimação literária e responsabilidade política. Gragoatá (UFF), v.19, p.123 - 135, 2005. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>, acesso em 12 de dezembro de 2015, às 10:58.

RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. Problemas relativos à descrição do português contemporâneo como língua padrão no Brasil. In: BAGNO, Marcos. **Linguística da norma**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. pp. 11-26.

RIBEIRO, Guilherme. **Apontamentos sobre a história da evolução da língua**, 2000. Disponível no site <http://esjmlima.prof2000.pt/hist_evol_lingua/R_GRU-F.HTM>, acesso em 21 de fevereiro de 2016, às 19:29.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**. New Delhi: Penguin and Granta, 1991.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens / Sobre os diferentes métodos da tradução. [trad. Celso R. Braidá] In: HEIDERMANN, Werner (ed.). **Clássicos da teoria da tradução**. Vol. 1: Alemão/Português. 2a. ed. revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC, 2010, 38-101.

SCHWARZ, Bill. Where is cultural studies? In: **Cultural studies**, nº 8 vol. 3, 1994. pp. 377-393.

SILVA, Carlos Augusto Oliveira da. **Ganhador do prêmio Nobel de Literatura, Wole Soyinka lança livro em Salvador**. Jornal Grande de Bahia. 2012. Disponível em <<http://www.jornalgrandebahia.com.br/2012/11/ganhador-do-premio-nobel-de-literatura-wole-soyinka-lanca-livro-em-salvador.html>>, acesso em 28 de janeiro, às 13:01.

SILVESTRE, Edney. **Entrevista: Nigéria, nação moderna, ainda é um trabalho inacabado**. Revista Consultor Jurídico, 2012. Disponível em <<http://www.conjur.com.br/2012-mai>>

18/ideias-milenio-wole-soyinka-nigeriano-ganhador-nobel-literatura>, acesso em 28 de fevereiro de 2016, às 14:48.

SNELL-HORNBY, Mary. A “**estrangeirização**” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? In: Revista Pandaemonium, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 185-212. Disponível em <www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>, acesso em 2 de março de 2014, às 17:26.

Site: <http://www.edicoestoro.net/videos/programas-tv-cultura/allan-da-rosa-apresenta-o-escritor-nigeriano-wole-soyinka.html>

Site: www.artigo-analisa-8-versoes-de-o-great.html

Site: <http://ecos-da-traducao.blogspot.com.br/2013/09/artigo-analisa-8-versoes-de-o-great.html>

Site: <http://g1.globo.com/distritofederal/noticia/2012/04/brasil-recebe-1-bienal-do-livro-com-foco-na-america-latina-e-africa.html>

Site: <http://wltradutorepoeta.blogspot.com.br>

Site: www.666romance.blogspot.com.br/2012/07/bill-o-tradutor.html

Site: <http://www.recantodasletras.com.br/autores/williamlagos>

Site: <http://www.agenciabrasilia.df.gov.br/conteudo-agencia-brasil/842-escritor-wole-soyinka-visita-a-pra%C3%A7a-dos-orix%C3%A1s.html>

Site: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IMPRESS+20080904STO36282+0+DOC+XML+V0//PT>

SOMMER, Doris. **Resistant texts and incompetent readers**. In: Poetics Today, v. 4, nº 15, 1994. p. 523-551.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. Prefácio. In: TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário**: paratexto e discurso de acompanhamento. Tubarão: Copiart, 2011. P. 11- 14.

SOVIK, Liv (org). **Díaspóra**: Identidades e Mediações Culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

SOYINKA, Wole. **Myth, literature and the African world**. New York: Canto, 2005.

_____. **The lion and the jewel**. London: Oxford Press, 1963.

_____. **The lion and the jewel**. In: Collected Plays, vol 2, 1974.

_____. **O leão e a joia**. Trad. de William Lagos. São Paulo: Geração Editorial. 2012. 150 p.

_____. **This past must address its present**. Disponível em <<http://nobelprize.org/literature/laureates/1986/soyinkalecture.html>>. Acesso em: 10 de março de 2015, às 03:23.

_____. Theatre in African traditional cultures: survival patterns. In: JEYIFO, Biodun (ed). **Modern African drama**. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

_____. **Wole Soyinka on Yoruba religion: a conversation with Ulli Beier**. In: Isokan Yoruba Magazine, n° 3, vol. 3, 1997. Disponível em <<http://www.yoruba.org/Magazine/Summer97/File3.htm>>, acesso em 02 de março de 2016, às 18:46.

TINE, Alioune. **Pour une théorie de la littérature africaine écrite**. Paris: Présence Africaine, n. 133-134, 1985.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995 [ed. Rev.]. 312 p. Disponível em <<http://spinoza.tau.ac.il/~toury/works>>, acesso em 08 de maio de 2009, às 02:40.

_____. The nature and role of norms in translation. In: VENUTI, Lawrence. **The translation studies readers**, Routledge: Canada, 2004. 198-213 p.

TYMOCZKO, Maria. **Translation and political engagement: activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts**. The translator, vol. 6, n. 1, 2000, pp. 23-47.

_____. Post-colonial writing and literary translation. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (eds.) **Post-colonial Translation: theory & practice**. Londres: Routledge, 1999. pp. 19-40.

_____. Introdução. In: _____. **Translation, resistance, activism: an overview**. University of Massachusetts Press: Massachusetts, 2010, 312 p.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Teoria da literatura. Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, 3ª ed., pp. 105-118.

_____. **El hecho literario** [1929]. In: *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. I, introdução, notas e tradução de Emil Volek, Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 205-226.

VAZQUEZ-AYORA, Gerardo. **Introducción a la traducología: curso básico de traducción**. Washington Georgetown University, 1977.

VENUTI, L. **The translator's invisibility: A history of translation**. London/New York: Routledge, 1986.

_____. Strategies of Translation. In: BAKER, Mona (Ed.) **Routledge encyclopedia of translation studies**. London/New York: Routledge, 1998, p. 240-244.

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

ZELEZA, Paul Timyambe. **The troubled encounter between postcolonialism and African history**. In: *Journal of the Canadian historical association*, vol. 17, n° 2, 2006, p. 89-129. Disponível em <<http://id.erudit.org/iderudit/016592ar>> acesso em 11 de novembro de 2015, às 7:38.

APÊNDICE A correspondência com o tradutor brasileiro William Lagos

Correspondência de 09 de fevereiro de 2013:

Você já conhecia Wole Soyinka antes de traduzi-lo ou foi o seu primeiro contato com ele?

Caríssima Agnes...

Para começar, meu email élhwltg@alternet.com.br e será totalmente bem vinda a ele. Responderei sempre que puder. Desculpe a demora desta feita, mas estive empenhado com cinco traduções de uma só vez. Uma literária para o inglês já foi para São Paulo; outra técnica, sobre musicoterapia, também para o inglês, já foi para o Rio. E a terceira, adivinhe só! Rotkäppchen, em nova tradução diretamente do original de Jakob & Wilhelm Grimm!... Também já foi para São Paulo... Com estes, são 291 livros traduzidos... Tenho em mãos outro romance de autor nacional para o inglês e um texto de filosofia em espanhol para o português, mas vou pegar na semana que vem...

Quanto a suas perguntas, para começar, conhecia Wole Soyinka de nome, quando recebeu o prêmio Nobel. Mas não, ainda não havia lido a sua obra. Tampouco fui à Bienal para o lançamento, de fato, a editora não me sugeriu que fosse.

Como você se sentiu ao ler o texto pela primeira vez?

Agora, como me senti... Em princípio, eu não leio o livro antes de traduzir, vou indo direto... Portanto, cada frase é uma surpresa. Quanto à ideologia... Depois que os ingleses foram forçados a deixar as colônias africanas (consequência direta da atitude de DeGaulle, menino mimado, que não conseguiu ganhar a guerra na Argélia e aí jogou tudo para cima, sem preparar as colônias para a independência), eles haviam deixado uma elite de cerca de três mil pessoas, na maioria homens, em cada colônia, para assumirem os governos. Infelizmente, revoluções e guerras civis mataram a maioria. O resultado foi um grande movimento de anglofilia entre os africanos mais esclarecidos, querendo tornar-se tão ou mais britânicos que os ilhéus... Como exemplo, vemos o extraordinário crescimento da Igreja Anglicana na África, com conversões na ordem de milhões anualmente, quando a penetração do Cristianismo em geral era muito lenta durante o período colonial. Ao mesmo tempo, na antiga África francesa vemos um movimento de conversão similar... para o islamismo! O caso do professor e do chefe tribal é simbólico, são dois estereótipos, o idealista insatisfeito pelo fato de não ser branco e o capitalista (em termos)

que só deseja manter seus privilégios às expensas do povo. A intenção é essa mesma, eles são “máscaras” como na *Commedia dell’Arte Italiana*. O professor é o palhaço, o chefe é o arlequim e a donzela cobiçada é colombina. Temos a figura da bruxa como contraponto e os demais são pouco mais que figurantes. As danças e cantos são elementos plásticos igualmente estereotipados, cujo mérito para os ocidentais é a novidade, mas poderiam ser danças folclóricas europeias, caso o cenário tivesse sido colocado na Alemanha, por exemplo. Os estereótipos seriam facilmente identificados como o revolucionário, o sacerdote e o aristocrata ou capitalista combatendo não tanto pela alma como pelo corpo do povo, representado pela beldade. Outro elemento é o conflito de culturas, a estrada de ferro impedida de cruzar, mediante um ato de corrupção; e as fotografias na revista, criando um novo tipo de corrupção sentimental; tudo contribui para que o professor, na realidade pobre e mal pago, não tenha a menor chance de conquista de sua pretendida, visto que estereotipadamente comete um erro após outro em sua corte (não que eu aprove que compre a moça por algumas vacas ou pedaços de metal, mas em Roma, como os romanos!) e é apresentado deliberadamente como inábil e inexperiente, talvez até mesmo em termos sexuais. Sua estadia na cidade ocidentalizada o corrompeu em um terceiro nível, pois tudo quer e nada pode ter senão um terno de segunda mão. O elemento mais original é o ardil de que o capitalista/aristocrata lança mão para corromper e conquistar o “povo”. Conforme lhe disse, fui traduzindo à medida em que lia e o final me causou certa surpresa, que não posso dizer tenha sido desagradável. De fato, não consegui me identificar com nenhum dos caracteres. Embora tenha sido idealista em meus verdes anos e talvez, em função de meus anos desbotados pudesse me identificar com a idade e esperteza do soba africano, a tradução passou rápido demais... Acho que senti mais simpatia mesmo foi pelo lutador levado ao fracasso porque não se atreveria mesmo a vencer o seu patrão. Acredito que a história está ambientada no período entre as guerras.

Correspondência de 11 de março de 2013:

O que você entende por "tradução"?

Tradução consiste basicamente em transcrever as estruturas da língua-origem para as estruturas da língua-alvo. (...) Prosseguindo, traduzir é reescrever, conservando integralmente o pensamento e o estilo do autor, mas transmogrificado para o português, caso seja esta a língua-

alvo. Qualquer editor lhe dirá que o importante não é conhecer a língua-origem, mas sim o português. Dominando-se a gramática e os coloquialismos, o dicionário se encarrega do resto.

Você se considera uma ponte invisível entre duas línguas/ dois mundos?

Ponte invisível... bela expressão... acho que você tem razão nisso, só que de fato a ponte deve ser o mais virtual e imaterial possível; no momento em que o leitor percebe as tábuas e os cabos ou o piso de cimento e os pilares, o tradutor está fugindo à sua função. Devemos ser o mais intangíveis possível para que o escritor se manifeste por nosso intermédio. Infelizmente, é raro o tradutor que consiga se esconder dessa forma.

Para você, o tradutor pode deixar transparecer um estilo próprio na obra traduzida?

Um tradutor não tem direito a ter estilo, deve ser o mais fiel e até mesmo escravizar-se ao estilo do autor. Eu tenho estilo em meus poemas, mas minhas traduções conservam sempre o estilo do autor até o ponto em que as divergências linguísticas o permitem.

Deve ser difícil não concordar com a forma com que o autor escreve e ter de mantê-la, sendo você também um escritor com outro estilo, ou não?

Não, curvar-se ao estilo do autor não é absolutamente difícil; o que é difícil é julgar entre repassar para a língua-alvo erros de gramática ou empregar a gramática correta. Neste caso, os parágrafos descritivos devem ser retificados, mas as conversações mantidas o mais próximas possível do original “errado”, visto que a maior parte das pessoas não “fala certo”, mesmo as instruídas. Uma coisa é o escrever e bem outra o falar. Contudo aqui é necessário um conhecimento em profundidade das gírias e linguajares para dar uma imagem fiel. E é claro que existe um problema sério: quando um autor, como, digamos, Al Michaud, um franco-americano, coloca seus personagens a falar coloquialmente e ainda por cima expressa graficamente seu sotaque, é muito difícil transmitir a mesma imagem. O que um sotaque, digamos, caipira, tem a ver com um sotaque *hillbilly*, texano, ou do Maine? Por sorte este [*sic*] problemas raramente se me apresentou. Mais doloroso, se bem que não mais difícil, é traduzir informações claramente erradas. Quando o personagem as emite, tudo bem, é opinião dele. Mas quando erros claros de história, geografia, anatomia, etc., se encontra nos parágrafos descritivos? E contudo, devem ser traduzidos *ipsis litteris*. Um tradutor não é comentarista nem tem direito a ser crítico; se o quer ser, então não traduza. Um pouco menos desagradável é a tradução de pontos de vista ideológicos diversos dos esposados pelo tradutor. Um tradutor

direitista deve morder os dentes e traduzir exatamente o que um esquerdista escreveu. No máximo, com a permissão do editor, deve se permitir uma introdução ou um comentário à parte do texto, nunca em notas de rodapé, de fim ou assemelhados. Mas a maioria dos editores quer que os tradutores limitem ao máximo o número de notas, ou não coloquem nenhuma, se possível. Mas e quando se encontram evidentes erros de revisão? Vi em um livro menção à guerra entre a França e a Austrália e não a Áustria. No caso de datas é a coisa mais comum, são frequentes erros de séculos, por exemplo, 1652 como a tomada de Constantinopla. Mas nada disso é questão de estilo, erros óbvios de revisão devem ser corrigidos, a ideologia e as opiniões erradas mantidas. Estilo é outra coisa. Não tive o privilégio de ler Paulo Coelho em nenhuma tradução, mas acredito que os tradutores tiveram de tomar decisões difíceis entre o que era estilismo deliberado ou simples erros de gramática. E lá está ele, na Academia, quem sou eu para criticar? Felizmente, nunca me pediram para traduzir um livro dele para outra língua, coisa que já fiz dezenas de vezes.

Correspondência de 23 de abril de 2013

Você poderia escrever uma breve biografia sua, contando aquilo que lhe julgar relevante para sua profissionalização como tradutor?

Resumo de minha vida... Vou fazer setenta anos em outubro, nasci aqui em Bagé, morei nos USA, conheço Canadá e partes da Europa, de Londres a Istambul, por incrível que pareça só as cidadezinhas da fronteira com o Uruguai, bem pertinho daqui, nunca fui a Montevideú ou Buenos Aires. Nome completo, santo Deus! Luis Humberto William Lagos Teixeira Guedes, meu pai tinha mania de grandeza, dizia ser neto de um visconde português. Mas sou uma mistura de todos os povos europeus, catalão, basco, galego, francês, suíço, irlandês, alemão, báltico, eslavo, italiano... mais uma bisavó libanesa que casou com o suíço. A história deles dava um romance. Curso superior de Filosofia e Música, com jornadas pelo Direito, Economia e Artes Plásticas, mais sete pós-graduações bem variadas, indo da Sociologia à Psicomotricidade, passando por Etologia Animal, Lógica, Teoria e Crítica da Arte Contemporânea, etc. Comecei a traduzir livros por minha conta, depois a L&PM me contratou para Bonequinha de Luxo (*Breakfast at Tiffany's*) de Truman Capote e de lá para cá foram 293 livros traduzidos. Não tenho tempo para fazer uma lista... Alguma coisa está no meu blog. Foram do alemão, italiano, francês, espanhol, a maioria do inglês; traduzi uns vinte livros para

o inglês, a maior parte publicados e um para o espanhol; foram centenas de artigos, manuais e outros bichos, traduzi documentos para o francês, espanhol, italiano e alemão, além do inglês.

O glossário ao final do livro *O leão e a joia* foi feito por você? Foi iniciativa sua?

O glossário já veio com o original, somente traduzi.

Como você lidou com as palavras a). bastante formais nas falas dos personagens e b). nigerianas?

Procurei traduzir com o máximo de fidelidade, conservando o estilo do autor para cada personagem (isso não é qualquer um que faz, muitos autores tendem a usar uma única voz para todos, a própria) e as palavras africanas ficaram como estavam.

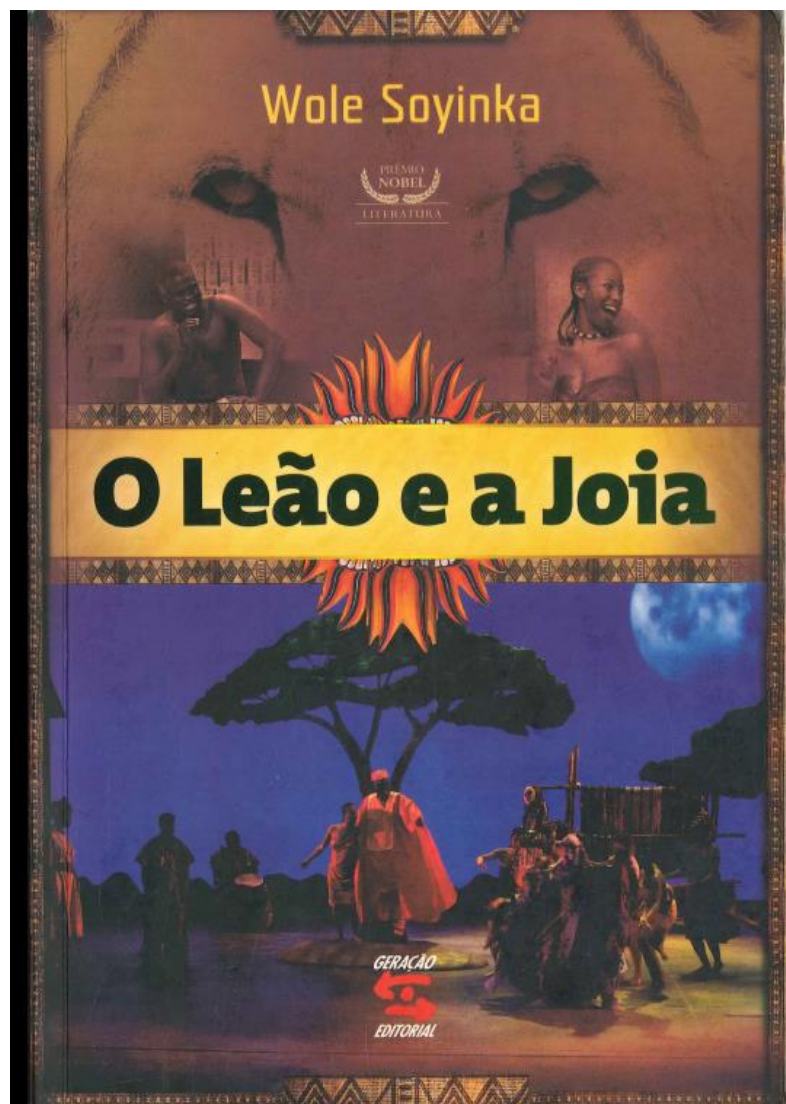
Você recebeu alguma instrução da editora sobre como você deveria traduzir ou visando qual público?

Não, a editora apenas confiou na qualidade de meu trabalho. A única instrução foi fazer no prazo mais curto possível para publicar o livro antes da vinda do Wole Soyinka a São Paulo.

Você recebeu qual edição de *The lion and the jewel*?

Quanto à edição que recebi foi em xerox. Não botei fora, mas já coloquei lá no alto da estante, junto com os outros originais e, sem brincadeira, tenho de colocar uma escada alta para procurar.

ANEXO A Capa e orelha do livro *O leão e a joia*



A BELA, A FERA E O PROGRESSO

O *Leão e a Joia* é uma fábula contemporânea que tem como cenário a pequena aldeia de Ilujinle, no país iorubá, onde a bela Sidi, a joia, é assediada por um jovem professor primário, Lakunle, treinado nos saberes ocidentais, disposto a erradicar a tradição em nome de uma europeização dos costumes, e por Baroka, o bale da aldeia, chefe tradicional e poderoso, que pretende, através do casamento com a jovem, manter o seu prestígio e poder, bem como perenizar a sua linhagem de leão da mata.

O autor explora com fino humor as situações de conflito, dentro das referências da cultura aldeã iorubá. O jovem professor modernizador tenta convencer sua amada das vantagens da ruptura com a tradição, ao passo que o velho Baroka, aos 62 anos, joga toda uma sabedoria ancestral para seduzir Sidi. Ele mesmo faz circular a falsa notícia de sua impotência sexual para depois convencer sua pretendida que o casamento com ela era uma prova para toda a aldeia da virilidade do velho leão, condição fundamental para a manutenção do seu poder e da continuidade da cultura tradicional.

Esta peça pode ser lida como uma busca de alternativas para as sociedades africanas no pós-colonialismo. A mera substituição de brancos por negros nas mesmas estruturas de poder colonial fracassou. A simples manutenção das cultu-

[Texto da orelha: A BELA, A FERA E O PROGRESSO

O Leão e a Joia é uma fábula contemporânea que tem como cenário a pequena aldeia de Ilujinle, no país iorubá, onde a bela Sidi, a joia, é assediada por um jovem professor primário, Lakunle, treinado nos saberes ocidentais, disposto a erradicar a tradição em nome de uma europeização dos costumes, e por Baroka, o bale da aldeia, chefe tradicional e poderoso, que pretende, através do casamento com a jovem, manter o seu prestígio e poder, bem como perenizar a sua linhagem de leão da mata.

O autor explora com fino humor as situações de conflito, dentro das referências da cultura aldeã iorubá. O jovem professor modernizador tenta convencer sua amada das vantagens da ruptura com a tradição, ao passo que o velho Baroka, aos 62 anos, joga toda uma sabedoria ancestral para seduzir Sidi. Ele mesmo faz circular a falsa notícia de sua impotência sexual para depois convencer sua pretendida que o casamento com ela era uma prova para toda a aldeia da virilidade do velho leão, condição fundamental para a manutenção do seu poder e da continuidade da cultura tradicional.

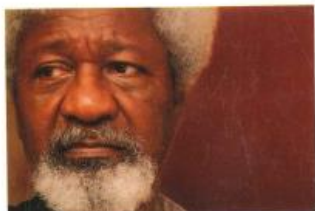
Esta peça pode ser lida como uma busca de alternativas para as sociedades africanas no pós-colonialismo. A mera substituição de branco por negros nas mesmas estruturas de poder colonial fracassou. A simples manutenção das cultu-]

ANEXO B Contracapa e segunda orelha do livro *O leão e a joia*

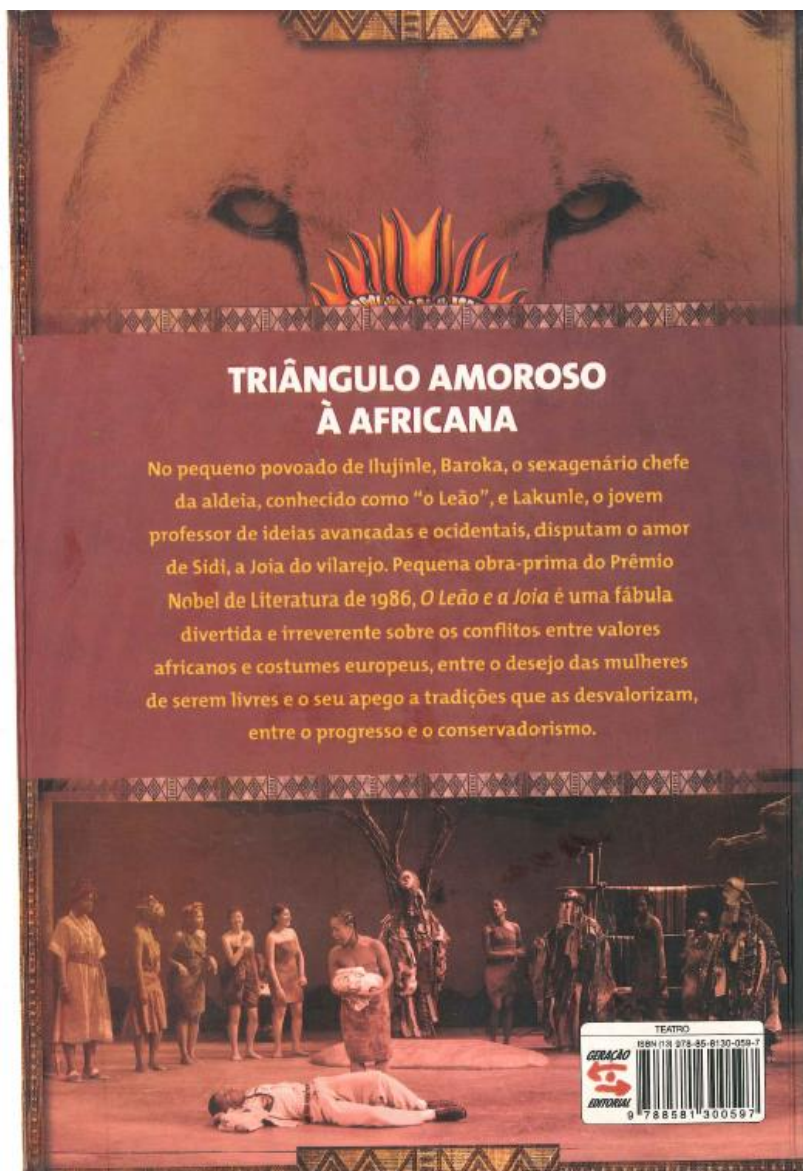
ras tradicionais não responde mais aos desafios da África contemporânea. A escolha de Sidi pode ser a saída para a incorporação de novos personagens sociais (a mulher, por exemplo) em processos de modernização que respeitem as identidades tradicionais. Talvez este seja o verdadeiro sentido do "renascimento africano".

O Leão e a Joia marca a estreia de Wole Soyinka no mercado editorial brasileiro; coube à Geração Editorial o privilégio de publicar este Prêmio Nobel de Literatura pela primeira vez no Brasil, país tão influenciado pela cultura africana.

Este precioso volume é ainda valorizado pelo prefácio de um dos maiores especialistas em cultura afro-brasileira, o dr. Ubiratan Castro de Araújo, professor na UFBA e diretor da Fundação Pedro Calmon.



WOLE SOYINKA nasceu em 13 de julho de 1934 em Abeokuta, próximo a Ibadan, no oeste da Nigéria. É autor de peças teatrais, romances e poemas, cuja qualidade lhe valeu o Nobel de Literatura em 1986; o primeiro africano a receber esse prêmio. Crítico incansável das ditaduras militares da Nigéria, teve de fugir algumas vezes do seu país; desde 1994, tem residido quase que exclusivamente nos Estados Unidos. Até hoje, continua a escrever e a criticar veementemente a corrupção e a opressão em cada canto de sua idolatrada África.



[continuação: ras tradicionais não responde mais aos desafios da África contemporânea. A escolha de Sidi pode ser a saída para a incorporação de novos personagens sociais (a mulher, por exemplo) em processos de modernização que respeitem as identidades tradicionais. Talvez este seja o verdadeiro sentido do "renascimento africano".

O Leão e a Joia marca a estreia de Wole Soyinka no mercado editorial brasileiro, coube à Geração Editorial o privilégio de publicar este Prêmio Nobel de Literatura pela primeira vez no Brasil, país tão influenciado pela cultura africana.

Este precioso volume é ainda valorizado pelo prefácio de um dos maiores especialistas em cultura afro-brasileira, o dr. Ubiratan de Araújo, professor na UFBA e diretor da Fundação Pedro Calmon.]

[Wole Soyinka nasceu dia 13 de julho de 1934, em Abeokuta, próximo à Ibadan, no oeste da Nigéria. É autor de peças teatrais, romances e poemas, cuja qualidade lhe valeu o Nobel de Literatura, em 1986, o primeiro africano a receber esse prêmio. Crítico incansável das ditaduras militares da Nigéria, teve de fugir algumas vezes do seu país, desde 1994, tem residido quase que exclusivamente nos Estados Unidos. Até hoje, continua a escrever e criticar veementemente a corrupção e a opressão em cada canto de sua idolatrada África.]

Glossário e esclarecimentos

MANHÃ

1. **ODAN — (Página 17)** — Espécie de tamareira copada, que os africanos costumam plantar para usufruir de sua sombra. É costume sacrificar cães a Ogum, deus iorubá do ferro e da forja, durante uma cerimônia realizada anualmente. Em alguns lugares, a oferenda é pendurada em uma árvore na praça do mercado.
2. **(Página 17)** — Em toda a África, as mulheres costumam carregar pesos sobre a cabeça como a coisa mais natural deste mundo, e é proverbial a beleza de seus pescoços. Antigamente, mesmo no Brasil, as lavadeiras equilibravam as trouxas de roupa na cabeça. É por esse

Wole Soyinka

motivo que Sidi troça ironicamente da opinião do professor “moderno”.

3. **(Página 20)** — Na maior parte da África negra, as mulheres não cobriam os seios até que esse costume lhes fosse imposto pelos missionários e autoridades europeias.
4. **BALE** — **(Página 24)** — Título tradicional do chefe de uma aldeia ou província iorubá. O rei da tribo, a quem os bales devem vassalagem, é chamado de *Obá* ou *Igbá*.
5. **LAGOS** — **(Página 25)** — É o nome da antiga capital da Nigéria, até hoje a maior cidade do país, com 8 milhões de habitantes, a segunda cidade de maior crescimento na África, logo após o Cairo. Fundada em 1472 por Ruy de Sequeira, como Lago de Curamo, ficou o nome Lagos por analogia com a cidade portuguesa do mesmo nome. Antigamente chamada de Ekó, modernamente chamada pelo povo de Lag City, Lasgidi ou Gidi. A atual capital federal é Abuja. Badagry ou Gbagle, também fundada no século 15, foi o principal porto de saída dos escravos africanos para a América; calcula-se que 550 mil foram transportados através desse porto, a partir do século XVI.
6. **PAGAR O PREÇO** — **(Página 28)** — Em muitos lugares da África, até hoje ainda é costume pagar o dote, em dinheiro,

O LEÃO E A JOIA

em gado ou em outros valores, à família da noiva. O noivo ou sua família devem pagar o preço como compensação pelo alimento, vestuário e educação que a noiva recebeu da família. Na Europa se desenvolveu o costume oposto, quando a noiva é que levava o dote ao marido. Ainda hoje existe a expressão “bem dotada” para indicar uma jovem que recebeu uma boa educação escolar ou um bom treinamento em prendas domésticas.

7. **IBADAN** — (Página 31) — Cidade da Nigéria, em iorubá Eba-Odan, popularmente chamada Oluyole, tem cerca de 1,5 milhão de habitantes e se localiza no sudoeste do país. Durante o domínio britânico, foi a capital da Nigéria Ocidental.
8. **OGUM** — (Página 36) — Um dos orixás (deuses) dos iorubás, também venerado no Brasil pelas religiões afro-brasileiras. Deus do trovão e do ferro, padroeiro dos ferreiros, em outros locais o deus da guerra, considerado o primeiro orixá a descer à Terra a fim de preparar o caminho dos homens para a vida futura, identificado no sul do Brasil com São Jorge, no Rio de Janeiro e na Bahia com São Sebastião, mais raramente com Santo Antônio.
9. **Os GANGANS** — (Página 42) — ou *Gbongam*, literalmente “tambores da fala”, são pequenos tambores em formato de

Wole Soyinka

ampulheta, regulados para imitar a voz e a pronúncia humanas, comuns em toda a África Ocidental; o *Iya ilu*, literalmente “tambor mãe”, é o tambor falante líder, tocado unicamente pelos iorubás, capaz de indicar não somente o ritmo como também de descrever e introduzir as situações.

10. **KABIYESI** = “rei, governante supremo” — (Página 44) — Deriva de *Ka bi o o si*, literalmente, “Discutir convosco é impossível”. Também referido como *Igbá* ou *Igbá quédji auón orixá*, “representante dos deuses (ou dos ancestrais), é o senhor absoluto do povo. *Baba* significa “pai” ou “avô”. A frase “*Akowe. Teacher-wa, Misita Lakunle*” do original é saudação iorubá tradicional, seguida de inglês arrevesado. Do mesmo modo a expressão seguinte, “*Guru morin*” (Good morning), que traduzimos por “guôn dinha” (Bom dia). Baraka saúda Lakunle em sua língua e troça da resposta que lhe dá o professor em inglês.
11. **ALAKAWE** — (Página 45) — Palavra pertencente ao “iorubainglês”, língua franca para comunicação entre as tribos ou com os colonizadores. Literalmente, “escritor”, quem sabe ler e escrever, é também o termo usado para se referir às elites educadas na Inglaterra ou que estudaram ao estilo inglês.
12. **Chefe BASEJE** — (Página 46) — Referência a um governante da etnia Eboh (Ibo), que foi preso por tráfico de drogas.

O LEÃO E A JOIA

13. **ABADÁ** — (Página 49) — Túnica externa, muito folgada, usada pelos iorubás sobre as roupas interiores.

MEIO-DIA

14. **HARMATAN** — (Página 60) — Vento seco e carregado de poeira que sopra desde o interior desértico sobre a costa atlântica da África Ocidental e do Golfo da Guiné, em determinadas estações do ano.
15. **XANGÔ** — (Página 60) — (No original, Sango) — Principal dos orixás, é o deus iorubá do fogo, do relâmpago, das tempestades e dos vulcões, o quarto Alafim de Oyô, identificado nas religiões afro-brasileiras com São Jerônimo, São Pedro ou São João Batista.
16. **RONCADOR** — (Página 64) — (*Bull-roarer*, em inglês) — Tábua perfurada, semelhante ao afoxé, chamada *Bramadera* ou *Zumbador* nas antigas colônias africanas da Espanha, que produz uma espécie de mugido ao ser girada ao redor da cabeça, na extremidade de uma corda ou correia. Uma versão mais simples é chamada de *Oró*, a qual, segundo Fernando Ortía, é empregada unicamente nos ritos

Wole Soyinka

funerários dos iorubás a fim de assustar e afugentar os maus espíritos.

17. **OYAYI** — (Página 74) — Aqui usada como interjeição, significa “acalanto, canção de ninar”, em iorubá.

NOITE

18. **SAKABULA** — (Página 80) — Pássaro africano, chamado de *whydah* (uaidá) na África do Sul, com um penacho de longas penas na cauda. Sadiku compara o uso das penas com a impotência sexual.
19. **OBATALÁ** — (Página 85) — (Oba Alá no original) é o criador dos corpos humanos, cuja vida vem do sopro de Olorun. Seu nome significa “Rei do Pano Branco” e é o segundo filho de Olorun ou seu orixá favorito. Só ele pode tirar a terra de dentro do mar e é considerado o fundador de Ifê, a primeira capital iorubá.
20. **AYÔ** — (Página 88) — Jogo bastante generalizado em toda a África Ocidental. Consiste em fazer passar bolinhas de madeira por 12 compartimentos em forma de taças, que formam o tabuleiro. Os participantes vão

O LEÃO E A JOIA

sendo eliminados até que todas as bolinhas fiquem em poder do vencedor.

21. **RAPÉ** — (Página 101) — Tabaco em pó usado para cheirar e provocar espirros por irritação da mucosa a fim de desobstruir o nariz, antigamente de amplo uso também entre os europeus e seus descendentes.
22. **YOKOLU etc.** — (Página 101) — Trata-se de um “djudjú” clássico nigeriano, tocado em tambor Omele, recentemente popularizado pelo (autônimo) General Omoniyi Ogunmodede & Awa lo Lode (Seu conjunto de Estrelas do Ritmo).
23. **TANFIRI** — (Página 102) — Biscoitos de milho e coco, considerados afrodisíacos na África Ocidental. O personagem se refere ao biscoito moído e misturado com pimenta para produzir o mesmo efeito do rapé.
24. **SEQUERÊ** — (Página 128) — Espécie de maracá vegetal, formada por um guizo grande, forrado quase inteiramente, menos em uma das pontas por uma rede de cordões, em cujos múltiplos fios são presas grandes miçangas. É percutido em muitos ritmos diferentes. Em geral, é tocado por três instrumentistas, cada um com um tamanho diferente de *sequerê* ou *chequerê*.