



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ-UESC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES**

**VANESSA ROMA DA SILVA**

**A TAREFA DOS TRADUTORES CECÍLIA MEIRELES E MARCUS MOTA:  
transformação e sobrevivência nas traduções da obra Yerma**

**ILHÉUS-BAHIA  
2020**

**VANESSA ROMA DA SILVA**

**A TAREFA DOS TRADUTORES CECÍLIA MEIRELES E MARCUS MOTA:  
transformação e sobrevivência nas traduções da obra Yerma**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos da linguagem, linha B.

Orientadora: Profa. Dra. Élide Paulina Ferreira.

**ILHÉUS-BAHIA  
2020**

S586

Silva, Vanessa Roma da.

A tarefa dos tradutores Cecília Meireles e Marcus Mota: transformações e sobrevida nas traduções da obra Yerma / Vanessa Roma da Silva. – Ilhéus, BA: UESC, 2020.  
107 f.: il.

Orientadora: Élide Paulina Ferreira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Inclui referências.

1. Derrida, Jacques, 1930-2004. 2. Tradução e interpretação. 3. Tradutores. 4. Tradução (Análise; Estudo). I. Título.

CDD 418.02

**VANESSA ROMA DA SILVA**

**A TAREFA DOS TRADUTORES CECÍLIA MEIRELES E MARCUS MOTA:  
transformação e sobrevivência nas traduções da obra Yerma**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz como requisito para obtenção do título de Mestre.

Ilhéus-BA, 29 de outubro de 2020.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Élide Paulina Ferreira - Orientadora  
(UESC)

---

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Fernandes - Examinador  
(IFBA- Porto Seguro)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel da Silva Ortega - Examinadora  
(UESC)

*Ao filho que habita meu ventre.*

## AGRADECIMENTOS

Ao longo desta jornada tive o privilégio de contar com pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para que este sonho se realizasse. Assim, jamais poderia deixar de expressar meus sinceros agradecimentos.

A Deus, meu Salvador e Pai, que foi o meu sustento e amparo para que eu superasse todos os obstáculos surgidos. Sem Ele nada seria possível!

Ao meu marido Pedro Henrique, por todo apoio, paciência, cumplicidade e amor que teve comigo ao longo desses anos de dedicação ao mestrado.

À minha mãe que sempre me apoiou e acreditou em mim.

Aos meus irmãos pela cumplicidade e confiança.

À querida Maria Lyvia Barros pelo incentivo ao ingresso no mestrado e pelas informações valiosas.

À professora Dra. Zelina Márcia Pereira Beato pelo primeiro ano de orientação neste mestrado e por ter me escolhido como sua orientanda.

À minha orientadora, professora Dra. Élide Paulina Ferreira, por ser uma mestra em sentido completo, por dividir comigo conhecimentos que jamais serão esquecidos, por toda paciência, ética, humildade, dedicação e compromisso com o nosso trabalho. Em um cenário marcado, por vezes, pela aspereza, essas características a tornam verdadeiramente sábia e admirável. Obrigada pelo incentivo, pelo respeito, pela compreensão nos momentos difíceis e por não ter me permitido desistir.

À CAPES pelo apoio financeiro durante o primeiro ano deste mestrado.

A todo o corpo docente do programa, pelas aulas inspiradoras e por todo conhecimento compartilhado.

Um agradecimento especial aos membros das bancas de qualificação e defesa pelas leituras atentas e sugestões preciosas para o amadurecimento deste trabalho.

*Nunca os textos traduzidos dizem o mesmo que o original. Sempre ocorre algo novo. Inclusive, e sobretudo nas boas traduções.*

(Jacques Derrida)

## **A TAREFA DOS TRADUTORES CECÍLIA MEIRELES E MARCUS MOTA: transformação e sobrevida nas traduções da obra *Yerma***

### **RESUMO**

O presente estudo ocupa-se da análise de duas traduções, assinadas por Cecília Meireles (1963) e Marcus Mota (2000), para o português brasileiro de *Yerma*, obra dramática de Federico García Lorca, que compõe a denominada *Trilogia dramática da Terra Espanhola*, *Bodas de Sangue* (1932), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936) com base nos estudos desconstrutivistas de tradução. Nosso objetivo foi fazer uma análise comparativa dessas duas traduções, problematizando as possíveis semelhanças e/ou diferenças entre elas com ênfase nas escolhas tradutórias, considerando os textos de partida, a saber: o texto estabelecido na Edição Losada (1956) e o texto estabelecido na edição de Miguel Garcia-Posada (1989). As escolhas tradutórias de Marcus Mota e de Cecília Meireles, ao traduzirem o texto de Lorca, não foram aleatórias, visto que a tradução não é isenta de valores e ideias, antes, é uma forma de interação com o mundo e propagação de representações. Nessa perspectiva, buscamos discutir os processos tradutórios utilizados por cada tradutor, o modo como a interpretação de cada um interfere no resultado final do texto traduzido, as escolhas tradutórias no âmbito do nível de linguagem que impactam no tom dramático e poético do texto; escolhas tradutórias em torno de supressão ou acréscimo textual e seus efeitos; escolhas tradutórias em torno dos nomes e designações dos personagens; e as escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular, de estruturas gramaticais e sintático-semânticas e seus efeitos. A análise enfatiza os aspectos semânticos e efeitos de sentido das opções tradutórias, não podendo se circunscrever a um estudo meramente linguístico. Buscamos evidenciar com este estudo, que as diferentes maneiras de interação do tradutor com o mundo, com o texto de partida, com a sua cultura e com o próprio autor, são percebidas a partir da comparação analítica entre as duas traduções objeto de nosso estudo. Trata-se de pesquisa qualitativa de cunho interpretativo, e de natureza bibliográfica. Para tanto, nos apoiamos no conceito de Jacques Derrida de tradução como transformação, a tarefa do tradutor e o contínuo processo de a-traduzir que se compromete com a sobrevivência dos textos em outra língua e outra cultura. Desejamos que esta pesquisa amplie a visão acerca da prática tradutória e de seus condicionantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução. Transformação. Sobrevida. Tarefa do tradutor. Jacques Derrida.

## **LA TAREA DE LOS TRADUCTORES CECÍLIA MEIRELES Y MARCUS MOTA: transformación y supervivencia en las traducciones de Yerma**

### **RESUMEN**

El presente estudio trata del análisis de dos traducciones, firmadas por Cecília Meireles (1963) y Marcus Mota (2000), al portugués brasileño de *Yerma*, obra dramática de Federico García Lorca, que compone la denominada *Trilogía dramática de la tierra española*, *Bodas de Sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) a partir de estudios deconstructivos de la traducción. Nuestro objetivo fue hacer un análisis comparativo de estas dos traducciones, problematizando las posibles similitudes y/o diferencias entre ellas con énfasis en las opciones de traducción, considerando los textos de partida, a saber: el texto establecido en la Edición Losada (1956) y el texto establecido en la edición de Miguel García-Posada (1989). Las opciones de traducción de Marcus Mota y Cecília Meireles, a la hora de traducir el texto de Lorca, no fueron aleatorias, ya que la traducción no está libre de valores e ideas, sino que es una forma de interacción con el mundo y propagación de representaciones. En esta perspectiva, buscamos discutir los procesos de traducción utilizados por cada traductor, la forma en que la interpretación de cada uno interfiere en el resultado final del texto traducido, las opciones de traducción en el ámbito del nivel de lenguaje que impactan en el tono dramático y poético del texto; opciones de traducción en torno a la supresión o adición textual y sus efectos; opciones de traducción en torno a los nombres y designaciones de los personajes; y las opciones de traducción relacionadas con la selección de vocabulario, estructuras gramaticales y sintáctico-semánticas y sus efectos. El análisis enfatiza los aspectos semánticos y los efectos de significado de las opciones de traducción, y no puede limitarse a un estudio puramente lingüístico. Buscamos mostrar con este estudio que las diferentes formas de interacción del traductor con el mundo, con el texto fuente, con su cultura y con el autor, se perciben a partir de la comparación analítica entre las dos traducciones objeto de nuestro estudio. Se trata de una investigación cualitativa de carácter interpretativo y de carácter bibliográfico. Por tanto, nos apoyamos en el concepto de traducción de Jacques Derrida como transformación, la tarea del traductor y el proceso continuo de a-traducir que apuesta por la supervivencia de los textos en otra lengua y otra cultura. Esperamos que esta investigación amplíe la visión sobre la práctica de la traducción y sus condiciones.

**PALABRAS CLAVE:** Traducción. Transformación. Supervivencia. Tarea del traductor. Jacques Derrida.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –Yerma: nome ou destino? .....	68
Tabela 2 – Yerma: mulher, desejos e conflitos .....	73
Tabela 3 – Segredos e interdições .....	75
Tabela 4 – Yerma e as outras mulheres: machonas ou duronas?.....	81
Tabela 5 – Yerma: mulher verdadeira ou de verdade? Opressão social, religiosidade e frustração .....	83
Tabela 6 – Yerma: obstinação e julgamentos alheios .....	87
Tabela 7 – Yerma: obstinação e julgamentos alheios .....	89
Tabela 8 – Yerma na romaria: impossibilidade e tragédia .....	91
Tabela 9 – Yerma na romaria: impossibilidade e tragédia .....	94
Tabela 10 –Yerma na romaria: impossibilidade e tragédia.....	98

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 PANORAMA DA TRADUÇÃO: DA PRÁTICA TRADUTÓRIA AOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 A virada linguística .....</b>	<b>21</b>
<b>1.2 Estudos linguísticos da tradução .....</b>	<b>23</b>
1.2.1 Roman Jakobson: seguindo os princípios da linguística.....	24
1.2.2 Eugene Nida.....	29
<b>1.3 Abordagem cultural da tradução e os <i>Translation Studies</i> .....</b>	<b>30</b>
1.3.1 Virada Cultural e <i>Translation Studies</i> .....	31
1.3.2 O surgimento dos Estudos da Tradução .....	34
<b>2 DESCONSTRUÇÃO E TRADUÇÃO EM JACQUES DERRIDA .....</b>	<b>39</b>
<b>2.1 (In)definindo a desconstrução .....</b>	<b>39</b>
<b>2.2 A desconstrução e o estruturalismo .....</b>	<b>42</b>
<b>2.3 Desconstrução e tradução .....</b>	<b>46</b>
<b>2.4 Tradução como transformação, sobrevida do original e a tarefa do tradutor .....</b>	<b>48</b>
<b>3 AUTOR, CONTEXTO E OBRA.....</b>	<b>57</b>
3.1 Lorca, o autor de Yerma.....	57
3.2 Yerma .....	58
3.3 Yerma e as polêmicas editoriais .....	61
3.4 As traduções de Yerma no Brasil .....	63
<b>3.5 Análise comparativa das traduções .....</b>	<b>64</b>
3.5.1 Yerma: nome ou destino? .....	68
3.5.2 Yerma: mulher, desejos e conflitos .....	72
3.5.3 Segredos e interdições.....	75
3.5.4 Yerma e as outras mulheres: machonas ou duronas? .....	81
3.5.5 Yerma: mulher verdadeira ou de verdade? Opressão social, religiosidade e frustração.....	83
3.5.6 Yerma: obstinação e julgamentos alheios .....	87
3.5.7 Yerma na romaria: impossibilidade e tragédia.....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>102</b>

REFERÊNCIAS .....	105
-------------------	-----

## INTRODUÇÃO

Quando se fala em tradução, não raro, existem aqueles que ainda associam essa técnica à transposição de sentidos de uma língua para outra, ignorando que traduzir envolve línguas, culturas, sujeitos e épocas diferentes. Ao longo do tempo, à tradução atribuiu-se uma posição secundária e imitativa do texto original, desconsiderando-se, todo o processo criativo e reflexivo que essa prática enseja.

Pensar na prática tradutória nos dias atuais exige o entendimento do percurso histórico dessa atividade desde a antiguidade. A primeira tradução literária de uma língua para outra foi realizada por volta do ano 250 a.C., com a tradução para o latim da *Odisséia* de Homero por Lívio Andrônico, (BALLARD 1992: 38 *apud* FURLAN, 2001, p.12). Segundo Furlan (2001), é impossível começarmos qualquer discussão sobre tradução sem nos reportarmos aos romanos. Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), filósofo romano, foi um importante tradutor do período clássico, que se dedicou a refletir sobre a tarefa de traduzir, trazendo para o centro dessa discussão o grande dilema que, por séculos, norteou a prática da tradução: a clássica dicotomia entre a tradução literal e a tradução de sentido.

A tradução de textos clássicos, como a Bíblia, contribuiu para a cristalização dessa dicotomia. Considerada a palavra de Deus, esse texto “exigia” uma fidelidade absoluta ao original, que, por sua vez, continuava a ter autoridade máxima em relação ao texto traduzido. Por outro lado, embora não fosse comum em traduções daquela época, e diferentemente da tradição católica, a tradução do *Novo Testamento* para o alemão, feita por Martinho Lutero, em 1522, levou em consideração a necessidade de trazer para o texto sagrado uma língua mais próxima dos falantes e mais acessível a todos.

O mais comum nesse período, considerado pré-científico, era concentrar-se em uma tradução, o mais fidedigna possível ao texto original, desconsiderando elementos extralinguísticos e privilegiando a decodificação de uma palavra por outra. Segundo Franco Aixelá:

Quatro eixos prescritivistas marcaram a reflexão no estado 'pré-científico' da teoria da tradução: sua visão da linguagem como um meio de rotular realidades idênticas, seu caráter prático, sua obsessão pela Bíblia e pelos clássicos e, por último, sua inclinação pela tradução literal e livre ou entre palavra e sentido. (2001, apud PINILLA, 2017, p.598).

Apesar dessa prática ser milenar, a tradução como teoria é bastante recente. Ela surgiu como objeto de estudo específico, ou seja, como uma disciplina do conhecimento, chamada em inglês de *Translation Studies*, apenas na década de 1970, "a partir do trabalho de Holmes *The Name and Nature of Translation Studies*, que constitui a primeira tentativa de definição do que atualmente se consideram os Estudos da Tradução." (PINILLA, 2017, p.599).

Seguindo a perspectiva dos *Translation Studies*, em seu artigo intitulado *Transcodificação linguística ou transferência cultural? Uma crítica da teoria da tradução na Alemanha* (1997), Mary Snell-Hornby discute, a partir do contexto alemão, como os estudos teóricos da tradução se institucionalizaram na Alemanha e pelo mundo inteiro. A autora aponta duas grandes vertentes dos estudos da tradução: a de orientação linguística, representada por teóricos como Wolfram Wilss e Werner Koller; e a abordagem de orientação cultural, representada por alguns estudiosos, dentre eles, Hans J. Vermeer. Conforme Hornby, "No período pré-científico "o foco era, por conseguinte, a tradução literária e no centro do debate estava a tão conhecida dicotomia da palavra e sentido, da tradução 'fiel' versus a tradução 'livre'." (1997, p.84). Para a teoria da tradução de orientação linguística a tradução literária era considerada desviante por sua criatividade e expressividade da língua, enquanto para os estudiosos da tradução literária, a abordagem linguística pecava por seu rigor científico.

A preocupação com aspectos culturais, mais do que com a transferência linguística, surgiria posteriormente. Snell-Hornby (1997) ressalta que a maior contribuição para essa abordagem foi feita por Hans J. Vermeer (1978) que fez oposição veemente à visão que considera a tradução como mera questão de língua: para ele tradução é primordialmente uma transferência transcultural. (1997, p.86). Os aspectos culturais passaram, então, a ser reconhecidos como importantes aspectos extralinguísticos na prática tradutória.

Contemporaneamente, Jacques Derrida, no campo da filosofia, dedicou grande parte de sua reflexão a problemas de tradução, a partir de sua crítica ao

signo saussuriano e ao próprio conceito clássico de tradução, por exemplo, de Jakobson (1969), um dos maiores pensadores da tradução na perspectiva linguística.

Em *Torres de Babel*, Derrida cita, dentre as teses apresentadas por Walter Benjamin no texto *A tarefa do tradutor* (1923), a tese de que “se existe entre texto traduzido e texto traduzante uma relação de ‘original’ à versão, ela não poderia ser representativa ou reprodutiva. A tradução não é nem uma imagem nem uma cópia.” (2002, p.35). Nessa perspectiva, reconhecemos que a tradução transforma o texto original por meio de diferentes leituras.

Ora, se traduzir não é copiar, faz-se necessário discutir a tarefa do tradutor, sob um olhar derridiano de tradução, que obviamente não é de um copista. Derrida esclarece que o tradutor é um sujeito endividado, obrigado por um dever, um agente de sobrevida (2002, p.33). Ao refletir sobre o texto de Benjamin (1923), Derrida afirma que “tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor.” (2002, p.33). Assim, como sobrevida do original e como obra que não é cópia ou imitação, a tradução rompe com a hierarquização e com a suposta superioridade do texto original, afastando-se de um lugar de subalternidade.

Para problematizar a tarefa do tradutor e a sobrevida da tradução, escolhemos a peça lorquiana *Yerma* como *corpus* deste estudo. Esta obra foi escolhida por se tratar de um texto de Lorca, autor por quem temos profunda admiração, mas sobretudo, porque esse texto possui apenas duas traduções publicadas no português brasileiro, em um intervalo de tempo bastante considerável. Acreditamos desde o início que este fato nos permitiria produzir um conhecimento significativo sobre o tema deste trabalho.

Utilizamos as traduções da poetisa e tradutora Cecília Meirelles (1963) que traduziu para o português, aparentemente a partir da edição Losada (1956), e a tradução de Marcus Mota (2000) que consultou a edição de Artura del Hoyo para a Aguilar (MADRI, 1980, 21. Ed.) e a de Miguel García Posada para Galaxia Gutemberg, Círculo de lectores (MADRI, 1995). A escolha dos tradutores não foi aleatória. Escolhemos Cecília por ela ser considerada a primeira interlocutora de García Lorca no Brasil, o que possibilitou o acesso da população brasileira às

obras lorquianas. Até o ano 2000 a tradução de *Yerma* feita por Cecília foi a única no Brasil.

A editora da UnB, no âmbito da Série Mneumósis, promoveu uma nova tradução dessa obra no ano 2000, assinada pelo professor Marcus Mota, que também traduziu *A casa de Bernarda Alba*. Considerando que entre a tradução de Cecília e a tradução de Mota há mais de três décadas de diferença, estabelecer uma comparação entre elas pareceu-nos relevante.

O objetivo geral deste estudo foi realizar análise comparativa das duas traduções escolhidas, problematizando as possíveis semelhanças e/ou diferenças entre elas, com ênfase na prática ou, como denominamos a partir de Benjamin e Derrida, a tarefa do tradutor.

Considerando que à prática tradutória subjaz a intervenção dos tradutores, procuramos evidenciar de que forma os tradutores, Cecília Meireles e Marcus Mota, ao traduzirem *Yerma*, promoveram intervenções no processo tradutório e que efeitos de sentidos foram criados nas traduções. Buscamos caracterizar algumas escolhas e estratégias tradutórias desses tradutores, tanto pelas semelhanças, quanto pelas diferenças encontradas em cada uma das duas traduções analisadas. Nosso intuito não foi emitir juízo de valor sobre qual tradução é a “melhor” ou mais “fiel” ao texto “original”. Reconhecemos que ambas as traduções cumprem a função de sobrevida do texto literário e possibilitam ao leitor brasileiro o conhecimento da obra lorquiana *Yerma*.

Em consonância com o Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) o presente estudo buscou contribuir para os estudos de Tradução, dando visibilidade à prática tradutória de Cecília Meireles e de Marcus Mota. Ademais, amplia os conhecimentos sobre *Yerma*, obra lorquiana, traduzida no Brasil.

Os diferentes contextos destes tradutores possibilitaram uma análise comparativa do processo tradutório da obra analisada e da tarefa do tradutor nas duas traduções. Discutir essa tarefa é de fundamental importância para desmistificarmos a ideia de reprodução e neutralidade que ainda existe quando se fala em tradução. Não podemos ignorar o fato de que a primeira tradução de *Yerma* é feita por uma mulher nos anos sessenta e a outra por um homem, já no século XXI, ano 2000.

Com o objetivo de evidenciar as possíveis semelhanças e/ou diferenças entre as traduções e, tendo em vista o número considerável de exemplos encontrados, decidimos expor os mais significativos para que, dessa forma, pudéssemos ampliar e problematizar o estilo de cada tradutor e de suas respectivas traduções. Para tanto, levamos em consideração os aspectos analíticos, a saber: 1. Escolhas tradutórias no âmbito do nível de linguagem que impactam no tom dramático e poético do texto; 2. Escolhas tradutórias em torno de supressão ou acréscimo textual e seus efeitos; 3. Escolhas tradutórias em torno dos nomes e designações dos personagens; 4. Escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular, de estruturas gramaticais e sintático-semânticas e seus efeitos. A análise enfatiza os aspectos semânticos e efeitos de sentido das opções tradutórias, não podendo se circunscrever a um estudo meramente linguístico.

Este estudo está organizado em quatro seções e suas subseções a saber: em primeiro lugar esta introdução; logo em seguida na seção um, *Panorama da tradução*, em que abordamos a prática tradutória desde os gregos, passando pela institucionalização dos estudos da tradução considerando as abordagens linguísticas e culturais da tradução; *Roman Jakobson: seguindo os princípios da linguística*; *Eugene Nida; Abordagem cultural da tradução e os Translation Studies*; *Virada Cultural e Translation Studies*; até o surgimento da disciplina *Estudos da Tradução*. Na seção dois temos: *Desconstrução e tradução em Jacques Derrida* na qual discutimos as bases teóricas da desconstrução e sua crítica ao estruturalismo. Também discutimos as relações entre desconstrução e tradução, trazendo para o centro da reflexão a instituição de um novo conceito de tradução e uma extensa discussão sobre a tarefa do tradutor e construção de sentidos. Na seção seguinte enumerada como três, discutimos Lorca, contexto e obra, apontando algumas dificuldades editoriais em torno do estabelecimento do texto da peça teatral *Yerma*. Apresentamos também uma breve caracterização das traduções de *Yerma* no Brasil, bem como a análise comparativa das traduções.

## 1 PANORAMA DA TRADUÇÃO: DA PRÁTICA TRADUTÓRIA AOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

A tradução é uma atividade humana que surgiu da necessidade de pessoas se comunicarem, seja por meio da fala ou de textos escritos, em línguas e culturas diferentes. Pensar na prática tradutória nos dias atuais exige o entendimento do percurso histórico dessa atividade desde a antiguidade. Segundo Ballard (1992, p.38), “Homero foi o primeiro tradutor europeu. Assim, a primeira tradução literária de uma língua para outra foi realizada por volta do ano 250 a.C., com a tradução para o latim da *Odisséia* de Homero por Lívio Andrônico.” (apud FURLAN, 2001, p.12).

No entanto, conforme Furlan (2001), é impossível começarmos qualquer discussão sobre tradução sem nos reportarmos aos romanos. Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), importante tradutor do período clássico, dedicou-se a refletir sobre a tarefa de traduzir, trazendo para o centro dessa discussão o grande dilema em torno da fidelidade que por séculos norteou a prática da tradução: a dicotomia entre a tradução literal e a tradução de sentido. Furlan (2001) mostra citando *De optimo genere oratorum* de Cícero que a dualidade esteve presente, desde tempos remotos:

Não traduzi como intérprete, mas como orador, com os mesmos pensamentos e suas formas bem como com suas figuras, com palavras adequadas ao nosso costume. Para tanto não tive necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantive o gênero das palavras e sua força. Não considereei, pois, ser mister enumerá-las ao leitor, mas como que pesá-las. [...] Se, como espero, eu tiver assim reproduzido os discursos dos dois servindo-me de todos seus valores, isto é, com os pensamentos e suas figuras e na ordem das coisas, buscando as palavras até o ponto em que elas não se distanciem de nosso uso... (CÍCERO 1996, p. 38 apud FURLAN, 2001, p.17 )<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui. [...] Quorum ego orationes, ut spero, ita expressero uirtutibus utens illorum omnibus, id est sententiis et earum figuris et rerum ordine, uerba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro... (CÍCERO, 1996, p. 38 apud FURLAN, 2001, p.17 ).

Neste trecho, Cícero apresenta duas formas de traduzir: traduzir como orador e traduzir como intérprete. O tradutor orador seria aquele cuja preocupação não se centra na tradução literal. Por outro lado, o tradutor intérprete é aquele que reproduz com maior “exatidão” o texto, preocupando-se em traduzir palavra por palavra. Essa diferenciação entre a tradução literal e a tradução do sentido gera, ainda hoje, inúmeras controvérsias nas áreas da tradução.

Na antiguidade era comum que os tradutores, em busca de uma imitação fiel do original, fizessem, até mesmo, a contagem das palavras e das sílabas. Em traduções de textos sagrados como a *Bíblia*, essa busca milimétrica por uma tradução fiel era ainda mais rigorosa. A tradução bíblica tinha a tarefa de disseminar a palavra de Deus, o que de certa forma, imputava uma “obrigatoriedade” de o tradutor não se “desviar” do texto original. Diversas foram as traduções bíblicas produzidas ao longo da história. A mais antiga é a Septuaginta feita nos últimos 200 ou 300 anos a. C.

A tradução do *Antigo Testamento* foi feita no Egito do hebraico para o grego, para a comunidade judaica que não compreendia o texto bíblico em hebraico. Todavia, a versão que ganhou grande importância ao longo da história foi a Vulgata, tradução para o latim feita por São Jerônimo (345 d.C.) por volta do ano 400 d.C. Esse texto tornou-se a *Bíblia* oficial para a Igreja Católica durante quinze séculos.

A importância de São Jerônimo, considerado patrono dos tradutores, é inegável para os estudos da tradução, não apenas pelas traduções de textos sagrados, mas também, pela escrita de textos valiosos sobre a arte de traduzir como a *Carta a Pamáquio* escrita no ano 395 d.C. Ao fazer a tradução do grego para o latim da carta enviada pelo bispo Epifânio ao bispo João de Jerusalém, São Jerônimo foi altamente criticado, sobretudo por Rufino e por aqueles que julgavam que a sua tradução não estava exatamente fiel ao texto original, ou seja, não era uma tradução literal da carta. Por esta razão, São Jerônimo foi considerado por muitos, não apenas um mal tradutor, mas um herege. Inconformado com as acusações, recorreu a Pamáquio (senador romano), escrevendo uma carta com diversos argumentos em defesa própria.

Dizem os indoutos que falsifiquei o original, que não processei palavra por palavra, que coloquei 'querido amigo' no lugar de 'senhor honorável', e ainda mais vergonhoso! Que reduzi minha tradução omitindo as palavras αἰδεσιμῶτατε Πάππα. Esses insignificantes e semelhantes formam a substância das acusações feitas contra mim. (JERÔNIMO, S., 1995, p.02).

Essa carta tornou-se um documento de tradução, pois ao redigir a própria defesa, São Jerônimo teoriza sobre o bem traduzir e os motivos que o levaram a desviar-se da tradução letra a letra. Nela, explica que o fato de dizer “caro amigo”, ao invés de “honorável senhor” não o torna imprudente, pois ele sabe a quem está se dirigindo. Argumenta ainda, que a tradução literal de alguns termos, os tornariam incompreensíveis. Assim, defende que a boa prática tradutória consiste em trasladar o sentido e não a letra.

Pois eu mesmo não apenas admito, mas proclamo livremente que, traduzindo do grego (exceto no caso das sagradas escrituras, onde até a ordem das palavras é um mistério) procuro sentido por sentido e não palavra por palavra. Para este curso, tenho a autoridade de Tully, que traduziu assim as Protágoras de Platão, o *Œconomicus* de Xenofonte e as duas belas orações que Çschines e Demóstenes fizeram uma contra a outra. Que omissões, acréscimos e alterações que ele fez substituindo os idiomas próprios pelos de outra língua, não é hora de dizer. (JERÓNIMO, S. 1995, p.03).

As palavras de São Jerônimo evidenciam que o dilema da fidelidade ao texto original é uma problemática com a qual o tradutor teve que lidar desde tempos remotos. Suas interferências na tradução da carta do bispo Epifânio ao bispo João de Jerusalém são deveras importantes para o confronto de uma tradição que sempre concebeu a tradução como uma transcrição do original em outra língua, cujo foco é a palavra. Mais adiante na carta, ele denuncia:

É difícil seguir as linhas estabelecidas por outros, às vezes não divergir delas, e é difícil preservar em uma tradução o encanto. [...] Se eu renderizar palavra por palavra, o resultado parecerá rude e, se for obrigado por necessidade a alterar qualquer coisa na ordem ou no texto, parecerei ter me afastado da função de tradutor. (JERÔNIMO, S. 1995, p.04).

Mais uma vez deparamo-nos com a inquietação de São Jerônimo diante do bem traduzir. Inquietação, que, não obstante todos os avanços na área da

tradução, ainda se faz presente em contextos de estudos da tradução em dias atuais. São Jerônimo esclarece, quase em tom de desabafo, que o bem traduzir é muito mais do que transpor palavras de uma língua à outra. Antes, é uma tarefa que requer interpretação e labor com as línguas.

Retomando a tradução de textos sagrados, é válido lembrar que outros tradutores da *Bíblia*, além de São Jerônimo, também tiveram papel importante. Segundo Bassnett (2003, p.86), “a primeira tradução integral da *Bíblia* para o inglês feita por Wycliffe surgiu entre 1380 e 1384 e marcou o início de um período de traduções da Bíblia para o inglês.” Wycliffe defendia que a *Bíblia* se aplicava a toda vida humana; logo, todos deveriam ter acesso a esse texto fundamental numa língua que pudessem entender. Esse pensamento custou-lhe o título de herege por parte da igreja católica que reagiu negativamente às suas ideias. Mesmo depois de morto, a obra de Wycliffe não deixou de ganhar visibilidade, graças à revisão feita John Purvey em 1408.

Buscando mostrar a importância dessa tradução no contexto histórico, em *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*, Bassnett (2003, p.86) cita os quatro estágios do processo de tradução contidos no Prólogo geral da segunda *Bíblia* wycliffiteana. São eles:

- 1) um esforço de colaboração para reunir velhas Bíblias e comentários para estabelecer o autêntico texto fonte latino;
- 2) a comparação das versões;
- 3) o aconselhamento junto de “velhos gramáticos e velhos teólogos” sobre palavras difíceis e sentidos complexos;
- 4) o traduzir o mais claramente possível a ‘frase’, sendo a tradução revista por um grupo de colaboradores.

A tradução passou a ter uma função política que era tornar acessível o texto da *Bíblia*. Isso determinou a definição de prioridades dos tradutores. Assim, Wycliffe contribuiu para os Estudos da Tradução ao fazer uma análise de textos, recorrer a diferentes traduções para estabelecer um texto genuíno que ele considerava um autêntico texto e compará-lo com outras versões.

No século XVI a *Bíblia* foi traduzida para diversas línguas europeias. Em 1522, Martinho Lutero publicou sua tradução do *Novo Testamento* para o alemão. Anos depois, publicou a tradução do *Antigo Testamento* que levou doze anos para ficar pronta, mesmo com a ajuda de colegas professores da Universidade de Wittenberg. Lutero priorizou uma tradução que tivesse uma linguagem mais próximas dos falantes da língua alemã.

Essa forma de conceber a tradução, talvez explique o fato de sua tradução da *Bíblia*, ter sido a preferida, embora não tenha sido a primeira para a língua alemã. Lutero também se preocupava com o sentido, mas enfatizava o estilo do texto e sua ligação entre a língua da tradução e a língua falada. Para que os seus seguidores pudessem ter acesso direto às Escrituras, estas tinham que estar escritas em uma linguagem atraente e próxima à língua de todos os dias.

Bassnett aponta ainda outras traduções que surgiram nesse período:

Apareceram traduções dinamarquesas do Novo Testamento em 1529 e de novo em 1550; em sueco, entre 1526 e 1541, e a *Bíblia* checa apareceu entre 1579 e 1593. Continuaram a aparecer traduções e versões revistas de traduções já feitas em inglês, holandês, alemão e Francês. (2003, p. 88).

Traduções bíblicas para outros idiomas denunciam o declínio do latim como língua universal. A tradução da *Bíblia* continuou a ser uma questão central ao longo do século XVII e a preocupação com a questão da fidelidade ao original mantinha-se fortemente atrelada a obediência à palavra de Deus.

Toda essa problemática da fidelidade ao texto de partida relacionada ao conceito tradicional de tradução, é também uma herança da forte influência platônico-aristotélica que difundiu uma visão essencialista da língua. O essencialismo de Platão entranhou-se de tal forma no senso comum que nos dias atuais ainda há quem conceba a tradução como imitação.

Essa forma universal de entender o mundo concebe a leitura como um processo passivo de decodificação. O escritor é o ser criador enquanto o tradutor é um mero decodificador. Desse modo, a tradução teria a função de substituir termos de uma língua por termos equivalentes e idênticos aos de outra língua.

Bassnett (2003) lembra-nos que no século XVIII, para descrever a tradução, era comum o uso de metáforas, como por exemplo, a do espelho ou

do retrato, ou seja, a representação daquilo que era artificial em relação ao real. No século XIX, por sua vez, a metáfora referia-se à propriedade e relações de poder (p.XIX).

Apesar de a tradução ser uma prática milenar, o seu reconhecimento como teoria é bastante recente. Apenas, no século XX, na década de 1970, a *Teoria da tradução* surgiu como objeto de estudo específico, ou seja, como uma disciplina do conhecimento, chamada em inglês de *Translation Studies*. Todavia, os Estudos da Tradução firmaram-se como disciplina no início dos anos oitenta, tendo seu auge nos anos noventa, como aponta a autora:

Considerada no passado uma atividade marginal, a tradução começou a ser olhada como ato fundamental do intercâmbio humano e nunca o interesse por ela suscitado foi maior do que hoje em dia, em que o estudo da tradução acompanha o aumento da sua prática em todo o mundo. (BASSNETT, 2003, p.01).

É inegável o crescimento dos estudos na área da tradução em diversos países, inclusive no Brasil. Nos dias atuais, temos cada vez mais acesso a livros, revistas, pesquisas e cursos sobre tradução. Como consequência desse crescimento, o tradutor assumiu um lugar de maior visibilidade e teve o seu trabalho reconhecido como uma prática criativa e não meramente reprodutiva.

### **1.1 A virada linguística**

Na crítica à visão universalista e promovendo uma virada linguística, Wilhelm von Humboldt, seguindo os passos de autores como Johann Georg Hamann e Johann Gottfried Herder, fez duras críticas ao pensamento metafísico e propôs uma nova maneira de se pensar as relações entre pensamento, razão e linguagem. Humboldt compreendeu a linguagem não apenas como um sistema acabado, mas como atividade. Conforme Humboldt, "é preciso considerar a linguagem não como um produto morto (*totdes Erzeugtes*), mas, sobretudo, como uma produção (*Erzeugung*) (...). Em si mesma, a linguagem não é um produto (*Ergon*), mas uma atividade (*Energeia*)" (HUMBOLDT, 2002, p. 416 e

418 apud SEGATTO, 2009, p.02 ). Nota-se nessa concepção da linguagem como atividade, um forte aspecto criador, uma vez que é por meio da linguagem que criamos novos conceitos, novas ideias e acessamos o mundo.

O relativismo linguístico de Humboldt contribuiu para o surgimento de uma nova fase nas concepções acerca de língua e tradução. Sua visão de língua contribuiu para a Linguística, enquanto uma nova ciência no início do século XX por meio da teoria estruturalista de Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Considerado o pai da linguística moderna, Saussure estabeleceu o conceito de língua como sistema. Em sua teoria, as línguas diferem entre si e os significados não são dados pela natureza; a relação entre significado e significante é arbitrária. O objeto da linguística seria a língua, que segundo Saussure, é um produto social que poderia ser estudado como um todo em si mesmo. No entanto, o linguista retira do seu foco de estudo a parte social e evidencia que, efetivamente, o objeto da linguística é a língua. Ao afirmar que a língua é um sistema constituído de fatos sociais e linguísticos, o teórico se posiciona:

Mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; a cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. A língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação. Desde que lhe demos o primeiro lugar entre os fatos da linguagem, introduzimos uma ordem natural num conjunto que não se presta a nenhuma outra classificação. (SAUSSURE, 2006, p.17).

Saussure fez ainda importantes considerações sobre o método a ser empregado pela linguística. Entre os métodos diacrônico e sincrônico, optou pelo sincrônico por acreditar ser o mais adequado para a descrição das línguas sob uma perspectiva sistêmica. Assim, desviou a atenção de caráter histórico

(diacrônico) da linguística para o estudo sincrônico e global da língua enquanto sistema.

Na esteira do pensamento saussuriano, os autores que defendiam o que veio a ser denominado de tradução linguística, buscavam um respaldo científico para suas abordagens, e o modelo estruturalista respondia exatamente à fundamentação teórica de que necessitavam.

## 1.2 Estudos linguísticos da tradução

Conforme Snell-Hornby, após a segunda guerra mundial, o panorama no campo da tradução mudou significativamente em virtude de uma “urgência por rigor científico. Isto fez surgir a ‘ciência da tradução’ como era entendida por Nida (1964) e pelos membros da escola *Übersetzungswissenschaft* desenvolvida na Alemanha.” (HORNBY,1997, p.84). Ainda segundo a autora, este ramo de estudos da tradução foi considerado por muito tempo uma área da linguística aplicada. A linguística adotou pontos de vista e métodos das ciências exatas, particularmente da matemática e da lógica formal. Basicamente, a tradução era vista como transcodificação linguística (p.84).

Referindo-se também a essa tradução linguística, Bassnett destaca:

De acordo com uma abordagem estritamente linguística, a tradução consistiria em transferir o sentido contido num conjunto de signos linguísticos para outro conjunto de signos linguísticos através do recurso competente ao dicionário e à gramática; contudo, o processo envolve também um vasto conjunto de critérios extralinguísticos. (2003, p.35).

Nos estudos linguísticos da tradução, fatores de ordem social e cultural não eram considerados relevantes para o processo de análise tradutória. O objetivo era tornar o estudo da tradução científico e isso ocorreria, seguindo o modelo estruturalista que era o método adotado pelas ciências humanas.

Apresentaremos a seguir dois grandes teóricos dos estudos linguísticos, Roman Jakobson e Eugene Nida, sem com isso descreditar os outros pensadores. Reconhecemos que diversos teóricos possuem grande importância para os estudos linguísticos da tradução, dentre eles: Georges Mounin, Catford,

Vinay e Darbelnet. Contudo, por uma questão de economia, centraremos em um aspecto que passa a ser fundamental nos estudos da tradução que é a questão do conceito de equivalência nos dois autores destacados.

### 1.2.1 Roman Jakobson: seguindo os princípios da linguística

Roman Jakobson (1896-1982) é considerado um dos mais importantes linguistas do século XX. Seus estudos de tradução têm como ponto de partida a leitura do signo verbal: oral e escrito e a interpretação desse signo em outros sistemas de signos.

No texto *Os aspectos linguísticos da tradução* (2008), Jakobson chama a atenção para o significado das palavras considerando-as como fato linguístico ou fato semiótico. Conforme o autor, o significado de uma palavra não pode ser deduzido de um conhecimento não linguístico, o significado de um signo linguístico não é mais que a sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído (2008, p.63).

O teórico russo concebe a tradução a partir de três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Dessa forma, aponta três tipos de tradução:

1. Tradução intralingual ou reformulação: é a interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. “A tradução intralingual de uma palavra que utiliza outra palavra, mais ou menos sinônima, ou recorre a um circunlóquio. Entretanto, via de regra, quem diz sinonímia não diz equivalência completa.” (JAKOBSON, 2008, p.64).

2. Tradução interlingual ou tradução propriamente dita: é a interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. Ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de códigos separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de

discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. (JAKOBSON, 2008, p.64).

3. Tradução intersemiótica ou transmutação: ‘é a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.’ (JAKOBSON, 2008, p. 64-65). Ela pode ser definida, conforme Jakobson, como a transmutação de uma obra de um sistema de signos a outro. A forma mais frequente se dá entre um sistema verbal e um não-verbal, por exemplo, a passagem da ficção ao cinema, vídeo e história em quadrinhos; com a ilustração de livros. No entanto, pode acontecer também entre dois sistemas não-verbais, como por exemplo, entre música e dança ou música e pintura. A semiótica, para Jakobson, está no centro da discussão sobre a tradução, pois esta é uma forma de interpretação de signos.

Com o estabelecimento desses três tipos de tradução, Jakobson indica um problema central comum aos três: “não se obtém completa equivalência da tradução, nem mesmo na tradução intralingual. Cada unidade contém em si um conjunto de associações e conotações não-transferíveis.” (2008, p.64). Ele explica:

[...] quem diz sinonímia não diz equivalência completa: por exemplo, "todo celibatário é solteiro, mas nem todo solteiro é celibatário." Uma palavra ou um grupo idiomático de palavras, em suma, uma unidade de código do mais alto nível, só pode ser plenamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de código, isto é, por meio de uma mensagem referente a essa unidade de código: "todo solteiro é um homem não-casado e todo homem não-casado é solteiro", ou "todo celibatário está decidido a não casar-se e todo aquele que esteja decidido a não casar-se é um celibatário". (JAKOBSON, 2008, p.64).

Dessa forma, não há equivalência completa entre as unidades de código, o que há são mensagens que podem servir como interpretações adequadas dessas unidades. Sobre isso, Bassnett esclarece que “a tradução intralinguística

tem de recorrer com frequência a uma combinação de unidades de código de forma a interpretar cabalmente o sentido de uma simples unidade.” (2003, p. 37-38). É por isso que, ainda segundo a autora:

Um dicionário de sinônimos pode indicar ‘perfeito’ como sinónimo de ‘ideal’ e ‘veículo’ como sinónimo de ‘transporte’, mas não se pode dizer em nenhum dos casos que se produz completa equivalência, uma vez que cada unidade contém em si um conjunto de associações e conotações não-transferíveis. (2003, p.38).

Assim como a tradução intralingual, a tradução interlingual também não costuma apresentar equivalência completa entre as unidades de código segundo Jakobson. O linguista exemplifica:

A palavra portuguesa *queijo* não pode ser inteiramente identificada a seu heterónimo em russo corrente, *syr*, porque o requeijão é um queijo, mas não um *syr*. Os russos dizem *prinesi syru i tvorogu*, "traga queijo e requeijão". Em russo corrente, o alimento feito & coágulo espremido só se chama *syr* se for usado fermento (2008, p.64).

Desse modo, Jakobson afirma que na tradução interlingual há substituição de mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Portanto, quando não é possível traduzir uma palavra por outra, podemos lançar mão de uma expressão ou mesmo de uma frase que tenha um sentido equivalente ao do texto original (1969, p.64). O autor esclarece que esse tipo de tradução se caracteriza como uma forma de discurso indireto, no momento em que o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte, resultando, desta forma, em um processo de tradução que envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (2008, p.64). Assim, o autor conclui que na tradução interlingual as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras como bem afirma o teórico.

A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística. Como todo receptor de mensagens verbais, o linguista se comporta como intérprete

dessas mensagens. Nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema. (JAKOBSON, 2008, p.64).

Evidenciamos aqui um dos principais preceitos da teoria de Jakobson, a de que a tradução é sempre possível. Em suas palavras:

Em qualquer comparação de línguas, surge a questão da possibilidade de tradução de uma para outra e vice-versa; a prática generalizada da comunicação interlingual, em particular as atividades de tradução, devem ser objeto de atenção constante da ciência linguística. (2008, p.64).

Ao afirmar que qualquer signo pode ser traduzido num outro signo, Jakobson contraria o pensamento de alguns tradutores de que, em alguns casos, não há possibilidade de tradução. Para ele, toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. “Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios.” (JAKOBSON, 2008, p.65). O teórico acrescenta ainda que, mesmo na ausência de determinados processos gramaticais, na linguagem para a qual se traduz, há a possibilidade de tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. (2008, p.65).

Jakobson esclarece que “as línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar, e não naquilo que podem expressar.” (2008, p.69). Ou seja, as línguas não diferem essencialmente no que podem dizer, mas no modo de dizer. O que podemos compreender é que para o teórico não existe equivalência total entre as línguas no nível da forma, mas existe equivalência no nível do conteúdo comunicativo. “Ainda que não haja correspondência exata entre as línguas, haverá correspondências de sentido” (JAKOBSON, 2008, p.69). Do contrário, qualquer tradução seria impossível.

A noção de equivalência na diferença defendida por Jakobson é de extrema importância para os estudos de tradução. A partir de seus estudos, o antigo dilema envolvendo noções de fidelidade e de literalidade na tradução foi

substituído por outro como os níveis da equivalência entre o original e sua tradução.

Não podemos deixar de mencionar que, embora o linguista tenha defendido que tudo é traduzível, em sua teoria ele faz uma importante ressalva: “tudo é traduzível, menos a poesia, esta seria por definição, intraduzível.” (2008, p.68). Com base nesta concepção, ele declara que toda arte poética é, tecnicamente, intraduzível e explica:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 2008, p.68).

Nessa perspectiva, podemos entender que, para Jakobson, é como se a tradução não desse conta da poesia. Como afirma o teórico, a relação significado/significante é muito próxima. Na poesia, a cada repetição, mantém-se uma “unidade intrínseca”; porém, na medida em que essa unidade é colocada em um novo contexto, a mesma estrutura adquire outros significados, dependentes da nova situação.

É importante ressaltar que para os três tipos de tradução propostos por Jakobson (intralingual, interlingual e intersemiótico), as possibilidades de traduções são múltiplas e diferentes, pois não existe tradução única. Suas contribuições para os estudos de tradução são inegáveis, sobretudo, por ter sido um dos pioneiros na discussão sobre a tradução linguística.

### 1.2.2 Eugene Nida

Ao falarmos em equivalência na tradução, não podemos deixar de citar Eugene Albert Nida (1914 - 2011), linguista e tradutor americano, que desenvolveu a teoria de tradução da equivalência formal e dinâmica e um dos mais influentes tradutores da Bíblia. Em seus estudos reforça o valor da noção de equivalência. Embora ele e outros autores de abordagem linguística reconheçam que a língua não é uma tradução letra a letra e que há outros aspectos que interferem nesse processo, tentam resolver essa problemática do ponto de vista da linguística estrutural. Sua experiência o levou a acreditar que as dificuldades encontradas na tradução de textos sagrados seriam as mesmas encontradas na tradução de quaisquer outros textos. Para ele, a linguística seria o instrumento de análise e solução dessas dificuldades.

Adriana Rieche em seu texto *O conceito de equivalência e sua relação com a localização de software* faz a distinção entre os dois tipos de equivalência propostos por Nida.

A equivalência formal está centrada na mensagem em si, tanto em forma quanto em conteúdo, e é caracterizada pela reprodução literal do original. Trata-se de uma tentativa de reproduzir literalmente a forma e o conteúdo do original, de modo a permitir que o leitor se identifique com uma pessoa no contexto da língua-fonte e entenda seus costumes, maneiras de pensar e meios de se expressar. [...] A equivalência dinâmica tem como meta atingir um “efeito equivalente.” Seu objetivo é estabelecer uma relação entre receptor e mensagem que seja substancialmente a mesma que aquela que ocorreu entre a mensagem e os receptores originais. (RIECHE, 2004, p.04).

Seja na equivalência formal ou dinâmica, não é difícil perceber que para Nida a tradução é um ato comunicativo a partir do qual o tradutor decodifica a mensagem do texto original. Nesse sentido, o linguista confere grande importância ao tradutor no processo de comunicação dessa mensagem. Apesar da importância de Nida para os estudos da tradução, podemos dizer que o linguista não questiona o conceito de equivalência. Sobre isto, Fujihara afirma:

O modo como Nida apresenta as noções de equivalência formal e dinâmica padece principalmente de um problema de falta de explicitação dos critérios utilizados para julgar duas expressões como equivalentes – ao invés de explicitar esses critérios, o autor apresenta as duas noções de equivalência meramente como “orientações” que um tradutor pode seguir. Nida apresenta o tipo de preocupação que um tradutor deve ter ao adotar uma ou outra estratégia, mas não discute que tipo de relação estaria em jogo entre duas expressões para que elas sejam consideradas como equivalentes. (2010, p.21-22).

Por mais que muitos autores dos estudos linguísticos da tradução reconheçam que não há a transposição exata do mesmo sentido, trabalham com a noção de equivalência para mostrar que ela pode ser maior ou menor. As teorias de tradução se beneficiaram muito dessas discussões sobre equivalência, como forma de abordar os aspectos diferenciais das línguas e realizar descrições mais precisas do fenômeno da tradução.

### **1.3 Abordagem cultural da tradução e os *Translation Studies***

Por outro lado, Mary Snell-Hornby em seu texto *Transcodificação linguística ou transferência cultural? Uma crítica da teoria da tradução na Alemanha* (1997), considera que o conceito de equivalência é bastante controverso, e nunca foi satisfatoriamente definido no que tange à sua relevância para a tradução. (p.84).

A autora ressalta que a falta de simetria entre as línguas torna impossível admitir a equivalência como relação necessária para a tradução. Para exemplificar, compara o termo inglês “*equivalence*” e o alemão “*Äquivalenz*”, que seriam empregados de diferentes maneiras nas duas línguas. Ainda segundo Hornby, além de o conceito ter diferentes usos em cada uma dessas línguas, seu significado passa a ser influenciado pelos próprios modelos teóricos desenvolvidos para sua sistematização. (p.85).

A autora discute, a partir do contexto alemão, como os estudos teóricos da tradução, e, por conseguinte, os estudos de equivalência, se institucionalizaram na Alemanha e no mundo inteiro. Segundo ela, esses estudos de equivalência serão fortemente abordados na Alemanha.

A partir de sua crítica, entendemos que a teoria linguística do ponto de vista teórico encontrou um limite, ou seja, não deu conta de todos os fenômenos que estavam sendo observados sobre a tradução. Assim, outros aspectos passaram a ser considerados teoricamente, como, por exemplo, aspectos culturais, dando início à chamada virada cultural.

### 1.3.1 Virada Cultural e *Translation Studies*

Além dos aspectos culturais, o novo campo teórico intitulado *Translation Studies* traz para o centro da discussão a importância de se considerar outros condicionantes do trabalho tradutório que interferem na tradução, tais como: as condições de produção das traduções, as condições editoriais e os diferentes sistemas literários dos países.

De acordo com Snell-Hornby (1997), a tradução não é uma transcodificação linguística:

A orientação é em direção ao cultural mais do que a orientação para a transferência linguística, pois a tradução é um ato de comunicação dirigida para a função do texto-alvo mais do que para as prescrições do texto-fonte. O texto traduzido é, portanto, uma parte integrante do mundo e não um espécime isolado de língua. (p. 86).

Essa concepção de texto como elemento inserido em um espaço, tempo, história e cultura, contribuiu amplamente para os avanços dos estudos da tradução e promoveu a chamada virada cultural que possibilitou uma melhor compreensão da tarefa do tradutor.

Nessa perspectiva, os estudos culturais ampliaram o sentido de “cultura”, o que contribuiu para que atividades consideradas marginais, inclusive a prática tradutória, comessem a ter espaço nos estudos acadêmicos. Snell-Hornby afirma que:

O que é prevalente na série de abordagens recentemente apresentadas na Alemanha é a orientação em direção ao cultural mais do que a orientação para a transferência linguística; em segundo lugar, estas abordagens veem a tradução não como um

processo de transcodificação, mas como um ato de comunicação; em terceiro lugar, elas são todas orientadas em direção da função do texto-alvo (tradução prospectiva) mais do que em direção das prescrições do texto-fonte (tradução retrospectiva); quarto, elas veem o texto como uma parte integrante do mundo e não como um espécime isolado de língua. Essas semelhanças básicas entre as abordagens recentes são tão marcantes que não seria exagero falar em uma nova orientação no âmbito da teoria da tradução. (1997, p.86).

A tradução começa, portanto, a deixar de ser vista como uma sequência de palavras decodificáveis e começa a ser vista como um processo que envolve outros fatores além dos linguísticos.

A abordagem de orientação cultural foi representada por grandes estudiosos, dentre eles, Hans J. Vermeer que se opunha à concepção de tradução como uma questão meramente da língua. Para ele a tradução era, sobretudo, uma transferência transcultural e o tradutor deveria dominar várias línguas, já que língua é parte intrínseca da cultura. Conforme Vermeer:

Tradução não é transcodificação de palavras ou sentenças de uma língua para outra, mas uma complexa forma de ação, por meio da qual informações são geradas em um texto (material da língua-fonte) em uma nova situação e sob condições funcionais, culturais e linguísticas modificadas, preservando-se os aspectos formais os mais próximos possíveis. (VERMEER, 1986, p.33 apud SNELL-HORNBY, 1997, p.87).

Nesse sentido a língua é concebida como uma prática social, histórica, determinada por condições específicas de uma sociedade e de uma cultura, portanto, no processo de tradução, o tradutor deve levar em conta todos esses fatores.

Snell-Hornby propõe uma visão integrada entre uma visão linguística e uma visão cultural dos estudos da tradução. Assim, ao invés de existirem duas áreas distintas da tradução, linguística aplicada e crítica literária, haveria uma ligação entre elas. A autora explica:

Há de se estabelecer pontes de ligação entre as várias tendências minimizando as distâncias entre elas, de tal forma que, quando dois estudiosos de tradução de diferentes países e

com diferentes experiências falarem sobre tradução, eles tenham um terreno comum. (HORNBY, 1997, p.90).

A necessidade dessa integração se dá, porque inicialmente, os Estudos da Tradução surgiram apresentando grandes divergências entre linguistas e estudiosos da literatura. De um lado, os linguistas eram acusados de não considerarem o contexto cultural, do outro lado, os estudiosos da literatura eram acusados de serem obcecados pelos juízos de valor desprovidos de qualquer sentido.

Ao longo dos anos oitenta, essa divisão entre abordagem cultural e linguística começou a ceder. Segundo Bassnett, o trabalho de estudiosos da tradução da área da linguística, como “Mona Baker, Roger Bell, Basil Hatim, Ian Mason, Kirsten Malmkjaer, Katharina Reiss, Hans Veermer e Wolfram Wilss, contribuiu muito para derrubar as barreiras que separavam as disciplinas.” (2003, p.04-05).

Nesse contexto, os estudos de tradução expandiram-se para outros países como Canadá, Índia, Hong Kong, China, África, Brasil e América Latina com novas concepções sobre a prática tradutória. Dentre essas, está o reconhecimento do tradutor como um sujeito criativo que garante a sobrevivência do texto e a difusão da cultura.

A partir de então, novos olhares sobre a tradução e sobre o tradutor começam a surgir. James Holmes foi o responsável por nomear os estudos da tradução como área acadêmica e dividi-los em duas categorias, conforme aponta Moraes.

Estudos “puros” da tradução: que são os estudos descritivos da tradução (DTS) de textos já existentes e as teorias da tradução e os estudos da tradução aplicados: que envolvem treinamento de tradutores, crítica da tradução e suportes auxiliares para tradução. (2010, p.27).

Ainda segundo Moraes, os estudos de Holmes tinham como objetivo apresentar possibilidades de estudos e pesquisas no campo da tradução, atraindo a atenção de pesquisadores de áreas afins para o campo tradutório (2010, p.27). Assim, os estudos da tradução se consolidaram como uma área acadêmica reconhecida e autônoma.

O surgimento dos Estudos Descritivos da Tradução (DTS) veio estabelecer a pesquisa dos fenômenos tradutórios como uma atividade empírica e de orientação histórica. Esses estudos representaram um rompimento com as noções universalistas de tradução. Se antes os estudos linguísticos da tradução eram prescritivos, agora os estudos de abordagem cultural da tradução passam a ser de natureza descritiva.

Diversos teóricos dedicaram-se aos estudos dessa abordagem, contribuindo para o fortalecimento dos DTS como modelo de estudo. Dentre eles, Gideon Toury que formulou uma nova proposta para os DTS, tomando como base os polissistemas de Itamar Even-Zohar. Essa teoria dos polissistemas defendia a ideia de que os modelos de comunicação humana regidos por signos (a cultura, a linguagem, a literatura, a sociedade), podem ser melhor estudados se os consideramos como sistemas, e não como elementos diferentes. Nessa esteira, Toury propôs que as traduções deveriam ser estudadas como um fenômeno cultural, e não apenas linguístico como se pensava.

Esses autores fizeram importantes contribuições para o desenvolvimento e consolidação dos DTS como um método de pesquisa relevante dentro da área dos Estudos da Tradução.

### 1.3.2 O surgimento dos Estudos da Tradução

Os *Translation Studies* surgem a partir de uma perspectiva cultural, no entanto, não se limitam a isso, antes, procuram analisar as condições de produção do significado e atuam em vários contextos da tradução, desde a tradução literária à tradução localizada.

Os Estudos da Tradução como disciplina nasceram no final da década de setenta, mas consolidaram-se, de fato, como uma nova disciplina nos anos oitenta. A partir de então, a tradução deixou de ser vista como uma área de pesquisa de importância secundária e se tornou nos anos noventa uma disciplina autônoma.

Bassnett teve papel decisivo na criação e consolidação metodológica dessa nova área de estudo e pesquisa. A sua abordagem prevê, para os Estudos de Tradução, quatro áreas gerais: duas orientadas para o produto, na medida

em que incidem sobre os aspectos funcionais do texto de chegada, e duas orientadas para o processo, na medida em que incidem na análise do que realmente acontece durante o processo de tradução. Vejamos as quatro áreas:

1. História da Tradução: faz parte integrante da história literária. O tipo de trabalho desenvolvido nesta área inclui investigação sobre as teorias da tradução em diferentes momentos históricos, a resposta crítica às traduções, os processos práticos de encomenda e publicação das traduções, o papel e a função das traduções num dado período, a evolução metodológica da tradução e, de longe o tipo de estudo mais comum, a análise da obra de tradutores individuais. (BASSNETT, 2003, p.29).

2. Tradução na cultura da língua de chegada: o trabalho estende-se aos textos e autores individuais e inclui o estudo da influência de um texto, autor ou gênero, a absorção das normas do texto traduzido no sistema da língua de chegada e os princípios de seleção que operam nesse sistema. (BASSNETT, 2003, p.29-30).

3. Tradução e a linguística: inclui estudos que incidem sobre a comparação do arranjo dos elementos linguísticos nos textos dos dois sistemas no que respeita aos níveis fonêmico, morfêmico, lexical, sintagmático e sintático. Encaixam-se nesta categoria os estudos sobre equivalência linguística, sobre o sentido linguisticamente determinado, sobre a intraduzibilidade linguística, sobre tradução automática, e também os estudos sobre os problemas de tradução de textos não-literários. (BASSNETT, 2003, p.30).

4. Tradução e poética: inclui toda a área de tradução literária, teoria e prática. Os estudos podem ser de caráter geral ou específico de um gênero literário, incluindo a investigação dos problemas específicos levantados pela tradução de poesia, textos dramáticos, libretos ou tradução de audiovisuais, quer a dobragem, quer a legendagem. Encaixam-se também nesta categoria estudos sobre as poéticas de

tradutores individuais e comparações entre as mesmas, estudos sobre os problemas de formular uma poética, estudos sobre as inter-relações entre autor, tradutor e leitor. Esta categoria inclui, acima de tudo, estudos que visem formular uma teoria da tradução literária. (BASSNETT, 2003, p.30).

É válido ressaltar que a partir dos anos 80 até os dias atuais, essas áreas iniciais desdobraram-se em uma infinidade de outras áreas. De acordo com Silva et al. (2017), estão entre elas:

Tradução Juramentada e Técnica, Tradução e Terminologia, Pós-modernidade e Tradução, Tradução de Filmes: Legendagem e Dublagem, Historiografia da Tradução, Ensino de Tradução, Tradução e Linguística, Informática e Tradução, Estudos da Interpretação; Tradução Audiovisual; Estudos da Tradução e Corpora; Abordagens Cognitivas da Tradução; Tradução Especializada; Tradução e Interpretação de Línguas de Sinais; Tradução Literária; História e Historiografia da Tradução; Tecnologias da Tradução; Tradução, Crítica e Ética, Tradução e Estudos Clássicos, Tradução e Mercado de Trabalho e Tradução e Localização. (p.15).

Tais áreas comprovam a natureza multidisciplinar da Tradução e evidenciam o caráter multifacetado da disciplina. A existência de tantas áreas no campo dos estudos da tradução na contemporaneidade, confirmam a integração, ou pelo menos, a necessidade da integração entre os aspectos culturais e linguísticos nos estudos propostos por Snell-Horby já em 1997.

Outro autor que teve papel importante na área de *Translation Studies* é André Alphons Lefevere (1945-1996), reconhecido teórico da tradução, fez parte de um grupo de estudiosos que tinha por objetivo discutir a importância da questão cultural para a tradução.

Na década de 1970, Lefevere estudou a tradução como uma forma de reescrita, produzida e lida como um conjunto de restrições ideológicas e políticas dentro do sistema cultural da língua-alvo. Em seus estudos defendia que é no âmbito da cultura que ocorrem as trocas entre os sistemas emissores e receptores no processo tradutório. Esse pensamento é considerado um grande

avanço no campo dos estudos de tradução, pois confere à tradução uma outra dimensão, não mais de mera cópia.

Na tentativa de definir o objetivo dos *Translation Studies*, o teórico sugeriu que a sua finalidade era produzir uma teoria mais ampla do que as existentes, uma teoria compreensiva que também pudesse ser usada como norma de procedimento para a produção de traduções. É importante ressaltar que a concepção mais crítica de Lefevere frente aos Estudos da Tradução o diferencia significativamente de outros autores como Zohar e Gideon Toury, por exemplo. O estudioso propõe a análise das condições de produção do texto e dos elementos que efetivamente interferem no processo. Diferentemente de outros teóricos da tradução, Lefevere admite a interferência do tradutor no processo de tradução, ou seja, ele traz um elemento que os outros autores não apresentaram: o papel do tradutor. Esta é questão central dos seus estudos. Antes dele, os autores lidavam com cenários mais genéricos e pareciam ignorar a interferência do tradutor.

Lefevere explorou as implicações da tradução num enquadramento histórico e cultural mais amplo. Começou por desenvolver a noção de tradução como refração mais do que reflexo, propondo um modelo mais complexo do que a velha noção de tradução como espelho do original. Aliada à sua concepção de tradução como refração estava a rejeição de qualquer noção linear do processo de tradução. Os textos, segundo ele, “têm de ser vistos como sistemas complexos de significação e cabe ao tradutor decodificar e recodificar tudo o que estiver acessível nesses sistemas.” (LEFEVERE, 1992 apud BASSNETT, 2003, p.13-14).

Como dissemos anteriormente, alguns autores, viam esses sistemas como estáveis, ou seja, sem a interferência do leitor ou do tradutor nesses processos. Lefevere, ao contrário, reconhece e coloca essa interferência em evidência. O que ele defende é a criatividade do tradutor, uma vez que este é alguém inevitavelmente empenhado num processo criativo e complexo. Sobre isto, Bassnett (2003), afirma que “a teoria da refração implica necessariamente a consideração da evolução literária, e, portanto, coloca a tradução num *continuum* temporal ao invés de encará-la como uma atividade que acontece no vazio.” (2003, p.24) Por esse vazio, podemos entender a não interferência do sujeito, a não interpretação dos sistemas. É como se os elementos analíticos, os

elementos de descrição da tradução não passassem pela interpretação do sujeito. O que Lefevere e Bassnett defendem é que esse sistema não é dado, não é fechado. Lefevere traz, portanto, essa visão mais crítica confrontando elementos que já estão estabelecidos pela tradição.

Atualmente, no Brasil e no mundo, o avanço dos Estudos da Tradução é inegável. Prova disso é o crescimento de cursos de graduação e pós-graduação na área, além de publicações científicas sobre tradução. Em 1970 foi fundada a Associação Brasileira de Tradutores e Intérpretes (ABRATES)<sup>2</sup> que promove cursos, eventos e a troca de conhecimento e contatos entre tradutores instituições e agências. O Encontro Nacional de Tradutores (ENTRAD), a partir de 1988, deixou de ser um encontro apenas de âmbito nacional e passou a ser um encontro internacional, reunindo tradutores de todo o mundo para pensar e discutir o fazer tradutório. Ademais, em 1992 a Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução (ABRAPT) foi criada contribuindo significativamente para o fortalecimento da pesquisa na área.

---

<sup>2</sup> <https://abrates.com.br/quem-somos/>

## 2 DESCONSTRUÇÃO E TRADUÇÃO EM JACQUES DERRIDA

### 2.1. (In)definindo a desconstrução

Ao longo dos últimos anos, o termo “desconstrução” passou a ser amplamente utilizado, não apenas por estudiosos e profissionais da tradução, mas pelo público em geral. O vocábulo foi usado pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida em sua obra intitulada *Gramatologia* (1967). A palavra vem do alemão *Destruktion* que Derrida encontra em Heidegger e transforma. É Derrida quem afirma:

Quando escolhi essa palavra, ou quando ela se impôs a mim, acredito que foi em *Gramatologia*, não pensava que se lhe reconheceria um papel tão central no discurso que me interessava naquele momento. Entre outras coisas deseja traduzir e adaptar a meus propósitos as palavras heideggerianas *Destruktion* ou *Abbau*. Ambas significavam nesse contexto, uma operação relativa à estrutura ou à arquitetura tradicional dos conceitos fundadores da ontologia ou da metafísica ocidental. (1998, p.20).

Essa explicação foi dada no texto *Carta a um amigo japonês* (1998), anos depois de Derrida ter utilizado o termo desconstrução pela primeira vez. Nesse texto, o autor apresenta algumas reflexões sobre a tradução dessa palavra para o japonês, propondo-se a explicar as dificuldades de conceituação e já advertindo que seria mais prudente explicar o que a “desconstrução” não é. O próprio filósofo alerta: “Não se deveria começar por acreditar, o que seria ingênuo, que a palavra ‘desconstrução’ é adequada em francês, a alguma significação clara e unívoca.” (1998, p.19). Trata-se de um novo conceito sobre o qual ele esclarece que a palavra era de uso raro, até mesmo desconhecida na França. Derrida enfatiza que a palavra precisou ser reconstruída, de uma certa maneira, e que depois o seu valor de uso foi determinado pelo discurso. (1998, p.21).

Diante da dificuldade de conceituação do termo desconstrução, o filósofo reconhecia a complexidade de sua (in)definição ou, como ele mesmo dizia, de

sua intraduzibilidade. As tentativas de definição por parte de alguns, não raro, esbarravam na ideia de destruição ou demolição.

Buscando explicar essa indecidibilidade ou intraduzibilidade do termo, Érica Lima e Marcos Siscar (2000, p.102) ressaltam que:

1. A desconstrução não tem guru.
2. Desconstrução não é um nome.
3. A desconstrução não é um método.
4. A desconstrução não tem genealogia.
5. Desconstrução não é destruição.
6. A desconstrução não prega a fidelidade.
7. A desconstrução não prega a propriedade.
8. A desconstrução não prega a verdade.
9. A desconstrução não é a lógica do masculino.
10. A desconstrução não é a lógica do mesmo.

Todos esses “não-conceitos” de desconstrução parecem contribuir muito mais para o entendimento do que ela não é, do que qualquer tentativa de defini-la.

Embora a palavra não tenha sido criada por Derrida, é a partir de sua teoria que ela abala o pensamento metafísico ocidental (o qual chama de logofonocêntrico) colocando em questionamento o princípio da razão e de verdades supostamente incontestáveis. Lima e Siscar ressaltam que o próprio filósofo afirma que o termo desconstrução seria uma tradução e uma adaptação da "*destruktíon*" heideggeriana. (2000, p.103). Ao lançar luz sobre esse termo, aplicando-o em sua teoria, Derrida inaugura uma forma de questionar o logocentrismo, que estremece a supremacia do centro e traz para uma posição de destaque opostos marginalizados. A desconstrução abalou profundamente o pensamento estruturalista da época.

Em 1967, ao publicar *Gramatologia*, Derrida fez críticas severas à metafísica que dominava as ideias ocidentais. Ao criticar o logocentrismo tinha como objetivo desconstruir a soberania da razão, baseando-se, sobretudo, no fato de que o estabelecimento de um centro resulta na criação de verdades absolutas e opostos binários: Deus/diabo, homem/mulher, verdade/mentira,

dentro/fora, fala/escrita. O filósofo observou que a centralização de um desses lados implicaria diretamente na marginalização do outro.

Se pensarmos, por exemplo, no branco como centro, o negro ficará relegado, marginalizado, pois conforme as concepções de Derrida, os centros cristalizam o binarismo. Segundo ele:

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. (DERRIDA, 2001, p.48).

A desconstrução propõe exatamente a descentralização ou uma subversão da ordem: o centro torna-se periférico e o periférico torna-se centro. Todavia, o gesto desconstrutor se faz em dois movimentos: o da inversão dos polos e do centramento e, posteriormente, o deslocamento da nova relação que se constituirá rompendo com a hierarquização e com esse centramento. Do contrário, a subversão também será hierarquização. Lima e Siscar advertem:

É necessário lembrar que aquilo que comumente chamamos desconstrução não é uma lógica da inversão, da subversão no sentido de negação da ordem. Ela é, mais exatamente um questionamento da hierarquia, um questionamento da oposição que subordina e que pretende excluir aquilo que, na verdade, continua a fazer parte de um sistema. (2000, p. 101).

Se para o filósofo não existem verdades absolutas, ao inverter os papéis, ele constata que nenhum dos lados é verdadeiro ou que os dois são. Isto se deve ao fato de que não existe um centro absoluto numa visão derridiana.

Assim, é preciso reconhecer que ao se apropriar do termo desconstrução, Derrida não o utiliza com o sentido de destruição, como erroneamente alguns pensaram e ainda pensam. Ao contrário, seu uso parece aproximar-se muito mais de uma desmontagem, de uma desarticulação para uma nova articulação, uma nova montagem.

Contudo, a aparência negativa era e permanece tanto mais difícil de apagar à medida que se dá a ler na gramática da palavra (des), ainda que ela pudesse sugerir, também uma derivação genealógica, mais que uma demolição. É por isso que essa palavra, pelo menos por si só, nunca me pareceu satisfatória (mas qual palavra o é) e deve sempre ser circunscrita por um discurso. (DERRIDA, 1998, p. 21-22).

Nossa pretensão neste estudo não é a de conceituar de forma simplória o que o próprio filósofo afirmou não ser possível. Concordamos quando ele diz que é impossível definir a “desconstrução”, pois, ao afirmarmos que a desconstrução é algo, estaremos reduzindo o seu conceito a uma única possibilidade de sentido. Algo totalmente contrário ao que busca a desconstrução. De acordo com Derrida: “Toda frase do tipo ‘a desconstrução é x’ ou ‘a desconstrução não é x’, carece *a priori*, de pertinência, digamos que ela é, pelo menos, falsa.” (1998, p.24). Defini-la, portanto, seria cair em um profundo reducionismo.

Ao nos apropriarmos da desconstrução nesta pesquisa, interessou-nos o valor de deshierarquização dos conceitos e de sua consequência no campo da linguagem e da tradução.

## 2.2 A desconstrução e o estruturalismo

Como referido na seção anterior, a reflexão derridiana tem impacto no campo da linguagem, com importância especial para a desconstrução do signo e desconstrução do estruturalismo.

Derrida utiliza o termo desconstrução pela primeira vez em um contexto dominado pela visão estruturalista. Ele explica:

Desconstruir era também um gesto estruturalista, em todo caso, um gesto que assumia uma certa necessidade da problemática estruturalista. Mas era também um gesto anti-estruturalista – e seu destino se deve, por um lado, a esse equívoco. Tratava-se de desfazer, decompor, dessedimentar as estruturas (todas as espécies de estruturas, linguísticas, “logocêntricas”, “fonocêntricas” – o estruturalismo sendo então dominado, sobretudo, por métodos linguísticos, da linguística dita estrutural que se dizia também saussuriana, socioinstitucionais, políticos, culturais e, sobretudo, e antes de tudo, filosóficos). [...] Mas

desfazer, decompor, des sedimentar as estruturas, movimento mais histórico, em um certo sentido, que o movimento “estruturalista”, o qual se encontrava, desse modo, recolocado em questão, não era uma operação negativa. Mais que desconstruir era preciso também compreender como um “conjunto” tinha se construído e, para isso, reconstruí-lo. (1998, p. 21-22).

Na busca pela desconstrução de ideias cristalizadas pela metafísica, Derrida dedicou-se aos estudos da desconstrução do binarismo fala/escrita, questionando o fonocentrismo (superioridade da fala em relação à escrita) e propôs a desconstrução do fundamento da teoria de Ferdinand Saussure (1989), a saber: o signo.

Saussure foi, um dos expoentes do estruturalismo, via a escrita como mera representação da fala. Segundo o linguista, “[...] língua e escrita são dois sistemas distintos de signo, a única razão de ser do segundo é representar o primeiro.” (SAUSSURE, 2006, p. 34). Em outras palavras, no centro da linguística estrutural está o som, a *phoné*.

Sobre esse centramento, Ferreira e Oliveira pontuam:

Saussure, com o objetivo de construir uma ciência que pudesse prever e explicar fenômenos, delimita a linguística e põe a língua como objeto de estudo; no entanto, coloca somente a fala como protagonista. ‘Dentro’ da língua somente a fala, porém, segundo Derrida, o suposto ‘fora’ está no ‘dentro’, pois fala e escrita se complementam, não são opostas. (2015, p.426).

O filósofo argelino critica o pensamento saussuriano de que a escrita é uma mera representação da fala que nada acrescentaria a ela. Problematiza essa noção de escrita como função técnica, coadjuvante. Em entrevista intitulada *Semiologia e Gramatologia* concedida a Julia Kristeva e publicada em *Posições* (2001) o filósofo esclarece:

A redução da escrita, como redução da exterioridade do significante, ia de mãos dadas com o fonologismo. Sabe-se como Saussure, de acordo com uma operação tradicional, realizada também por Platão, Aristóteles, Rousseau, Hegel etc, excluía a escrita do campo da linguística, da língua e da fala, como um fenômeno de representação exterior, ao mesmo tempo inútil e perigoso. (DERRIDA, 2001, p.30).

O estatuto da escrita na filosofia ocidental era sempre inferior em relação à fala. A crítica ao fonocentrismo buscava retirar a escrita desse lugar secundário, lugar de “mera representação”. De acordo com Mota:

À escrita é atribuída a exterioridade que tem um utensílio, uma ferramenta, uma técnica, sempre imperfeitos, se comparados à *phoné*. E, não se está recorrendo a uma simples analogia, a escrita, a letra, a inscrição sensível, sempre foram consideradas pela tradição ocidental como o corpo, como matéria exterior ao espírito, e, portanto, ao signo, ao verbo, ao *logos*. Assim, a leitura, a escritura, o texto como tecido de signos, são relegados à secundariedade. (1997, p. 04).

Na tradição ocidental, a supremacia da fala, relegava a escrita a uma condição de subalternidade, de inferioridade numa relação binária. Mota (1997) pontua ainda que, na *Gramatologia*, o filósofo-argelino esclarece que a origem desse pensamento não está nas ideias de Saussure, antes, é herança de uma história da metafísica ocidental que desde Platão já enaltecia a fala em detrimento da escrita. Para Mota, a fala permitiria “a ‘presentação’ do objeto na consciência (a-presentação e re-presentação), porque ela estaria indissolúvelmente ligada ao pensamento do ‘sentido significado’, e, portanto, à coisa mesma.” (1997, p.06). Ou seja, todos os outros significantes, sobretudo os significantes escritos seriam derivados quando comparados à fala. Teriam apenas uma função técnica e representativa

A necessidade de desconstrução da supremacia da fala foi um dos principais focos da desconstrução que buscou discutir o conceito de escrita, questionando o lugar de representação que lhe fora imposto. Nessa perspectiva, Derrida desenvolveu a noção de escritura que, segundo ele, excede à de linguagem. Conforme afirma:

Por uma necessidade que mal se deixa perceber, tudo acontece como se, deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar da linguagem em geral (entendida como comunicação, relação, expressão, significação, constituição do sentido ou do pensamento etc.), deixando de designar a película exterior, o duplo inconsistente de um significante maior, o significante do significante, o conceito de escritura começava a ultrapassar a

extensão da linguagem. Em todos os sentidos desta palavra, a escritura compreenderia a linguagem. (DERRIDA, 1973, p.08).

Havia, segundo o filósofo, um transbordamento desse lugar para um lugar novo, no qual a escrita deixaria de ser compreendida como auxiliar da linguagem e passaria a ser compreendida como uma espécie de escritura. Segundo afirma: “ou a escritura não foi nunca um mero ‘suplemento’, ou então é urgente construir uma nova lógica do ‘suplemento’.” (DERRIDA, 1973, p.08-09). A própria ideia de signo precisava então ser desconstruída.

De acordo com Ferreira e Oliveira:

A desconstrução do signo saussuriano e a crítica derridiana possibilitam uma reflexão acerca do arcabouço estruturalista da linguística e de seu modelo de ciência. Em outras palavras, a referida desconstrução nos permite alargar horizontes e refletir acerca de uma dimensão pós-estruturalista no campo dos estudos da linguagem. (2015, p.424).

A desconstrução do binarismo fala/escrita denuncia que na fala já há inscrição, um vestígio, um significante e não o significado som em sua superioridade.

A partir da *Gramatologia*, Derrida sugere repensar o estudo da linguagem desvinculado da metafísica logocêntrica com base na desconstrução da hierarquia entre fala e escrita. A escritura passaria a ser vista de um lugar especial, diferentemente do lugar periférico que ocupava na tradição. Ao ser questionado sobre a possibilidade de o logocentrismo opor-se a um grafocentrismo, ele esclarece em entrevista concedida a Henri Ronse em *Implicações*, primeira entrevista da obra *Posições* (2001):

Não se tratou jamais de opor um grafocentrismo a um logocentrismo, nem em geral um centro qualquer a qualquer outro. A Gramatologia não é uma defesa e uma ilustração da gramatologia. [...] A Gramatologia é o título de uma questão sobre a necessidade de uma ciência da escrita, sobre suas condições de possibilidade, sobre o trabalho crítico que deveria abrir seu campo e levantar os obstáculos epistemológicos; mas uma questão também sobre os limites dessa ciência. (DERRIDA, 2001, p.19).

Assim, a gramatologia seria uma ciência que possibilita pensar formas de se fazer ciência desvinculadas de estruturas filosóficas ocidentais. Tais ideias problematizaram discursos de diversas áreas da ciência, inclusive, do próprio conceito clássico de ciência. A verdade é posta em questionamento a fim de comprovar que não existem verdades absolutas e de romper com o binarismo violento que dominou a metafísica.

A desconstrução de fala/escrita permitiu, portanto, reconfigurar a relação original/ tradução, pois não há um significado som (significado transcendental) que traga um sentido dado. Os sentidos são construídos na escrita, o que implica que também o são na tradução.

### **2.3 Desconstrução e tradução**

Embora a desconstrução esteja no campo da indecidibilidade, vimos que, numa perspectiva derridiana, ela se aproxima da ideia de desmontagem-montagem das construções estabelecidas pela metafísica. O filósofo destaca a semelhança da desconstrução com a tradução. Segundo ele, o problema da desconstrução é do começo ao fim o problema da tradução (1998, p.19).

Tanto a desconstrução como a tradução podem ser abordadas, a partir do valor "de sua inscrição em uma cadeia de substituições possíveis" (Derrida, 1998, p.24). A própria tentativa de definir ou indefinir a desconstrução passa pelos aspectos da tradução. Lima e Siscar pontuam:

Se uma das características mais marcantes da desconstrução é que ela se coloca como tradução, destacando passagens, transferências e desvios, ou seja, reconhecendo seu caráter de leitura, podemos dizer que tradução e desconstrução são, neste caso, termos substituíveis, sem serem identificáveis, o que instaura uma especularidade infinita no uso de uma pela outra. A consideração do acontecimento da desconstrução como tradução implica, portanto, uma reflexão sobre a sobrevivência difícil da língua do outro, sobre o difícil fechamento do discurso. (2000, p.111).

Há uma íntima relação entre a desconstrução e a tradução, principalmente quando o tradutor se depara com a necessidade e a impossibilidade de tradução.

Nesse momento, vê-se na condição de atuar como autor do texto, desconstruindo o texto original, modificando-o e transformando-o.

A descentralização da hierarquia original/tradução traz inúmeras contribuições para os estudos da tradução. Dentre elas, a noção de que ambas são produções criativas, sendo a tradução uma forma de sobrevivência do original, conforme Derrida.

O pensamento tradicionalista que por séculos relegou a tradução à subalternidade, a uma posição secundária, à representação e à passividade é duramente questionado por Derrida que propôs uma nova concepção de tradução como ato de criação e transformação.

A tradução não escapa à transformação e, portanto, a disseminação de sentidos constitutiva daquilo que aparece tanto como texto original quanto como texto traduzido. Como escritura de um novo texto, a tradução designa-se em um ato singular (original) que pode produzir novos acontecimentos na outra língua. (LIMA e SISCAR, 2000, p.108).

Ao se apresentar em uma língua diferente, o texto traduzido difere do texto original apresentado em outra língua. Assim, do ponto de vista derridiano, não podemos dizer que se trata do mesmo texto. Por meio da tradução e da produção de sentidos em diferentes línguas, o original poderá sobreviver em outras culturas, alcançar outros povos e surgir em diferentes contextos e diferentes épocas. Ainda de acordo com Lima e Siscar:

A mesma polarização espelha a relação original-tradução: para a metafísica ocidental o primeiro é sempre o intocável, o sagrado, aquele que pode ser retraduzido, enquanto a segunda é aquela que não existe sem o original. A relação original-tradução retrata, assim, uma das manifestações do logocentrismo, o falocentrismo, na medida em que o original aparece como masculino e a tradução feminino, priorizando-se o primeiro polo dessa dualidade. A desconstrução não é a lógica do masculino, o que nos permite questionar tanto o papel do original como representante do poder, do absoluto, quanto o papel da tradução como subordinação, como secundária. (2000, p.110).

Nessa perspectiva, para Derrida a tradução é uma escritura produtiva que modifica o original, transforma-o e adapta-o a diferentes contextos. Dessa forma, a tradução depende do original para essa construção, assim como o original depende de uma leitura que garanta sua sobrevivência. Conforme Lima e Siscar:

Mesmo que o texto traduzido "obedeça" à estrutura do texto original, o funcionamento do texto em uma língua difere do funcionamento em outra, um texto deixado em uma língua no texto original não é o mesmo texto quando deixado na mesma língua, na tradução. (2000, p.110).

Assim, a crítica derridiana ao falocentrismo busca enfraquecer as noções tradicionais de fidelidade e representação do original tão defendidas ao longo de anos. A noção de tradução como transformação desconstrói a concepção de tradução como cópia e representação do original. O caráter ativo do texto traduzido é posto em evidência pelo filósofo que busca dissipar as sombras da metafísica ocidental que, por séculos, obscureceram a tradução colocando-a em um lugar de inferioridade em relação ao texto original.

#### **2.4 Tradução como transformação, sobrevida do original e a tarefa do tradutor**

Ao falarmos da relação existente entre desconstrução e tradução torna-se inevitável discutir a tarefa do tradutor à luz da teoria desconstrucionista de Jacques Derrida.

Vimos que ao longo de anos o tradutor esteve “preso” a um modelo tradicional que o limitava a um lugar de representação, de textos secundários e inferiores ao original cuja principal tarefa era garantir a fidelidade da tradução ao texto de partida.

No livro *Torres de Babel* (2002) Derrida discute as principais ideias do texto *A tarefa do tradutor* (1923) de Walter Benjamin na busca por desconstruir as concepções da metafísica ocidental que concebiam a tradução como representação e cópia. O filósofo discute a tarefa do tradutor, retomando a ideia principal do mito de Babel: o castigo imposto por Deus aos homens por tentarem

construir uma torre para subir aos céus. Para castigar a humanidade, Deus clamou seu nome: “Babel” causando uma confusão de línguas que separou os homens, por dificultar a compreensão entre eles. Desde então, a tradução tornou-se necessária para a comunicação humana.

A partir desse mito, Derrida discutiu a multiplicidade das línguas e a necessidade de tradução. Ressaltou que: a tradução evidencia a impossibilidade de encontrar uma verdade completa e absoluta. Afirmou que “o que a multiplicidade de idiomas limita, não é apenas, uma tradução ‘verdadeira’, uma *entr’expression* [entr’expression] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do *constructum*.” (2002, p.12).

Para exemplificar essa impossibilidade, o filósofo chama a atenção para o nome Babel, nome que é próprio, mas também, comum. “Babel’: antes de tudo um nome próprio. Derrida indaga: ‘Mas quando dizemos ‘Babel’, hoje, sabemos o que nomeamos? Sabemos quem nomeamos?’ (2002, p.11). Assim, o teórico chama a atenção para a necessidade e a impossibilidade de tradução do nome “Babel” pontuando que:

[...] concede-se em geral pouca atenção a este fato: é na tradução que mais frequentemente lemos essa narrativa. E nessa tradução, o nome próprio guarda um destino singular visto que não está traduzido na sua aparição de nome próprio. Ora, um nome próprio, enquanto tal, permanece sempre intraduzível, fato a partir do qual pode-se considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as outras palavras, à língua, ao sistema da língua, quer ela seja traduzida ou traduzante [traduisante]. E, no entanto, “Babel”, acontecimento numa só língua, aquela na qual ele aparece para formar um “texto”, tem também um sentido comum, uma generalidade conceitual. Seja por um jogo de palavras ou por uma associação confusa, pouco importa: “Babel” podia ser entendida numa língua com o sentido de “confusão”. Por conseguinte, da mesma forma que “Babel” é ao mesmo tempo nome próprio e comum, Confusão torna-se também nome próprio e nome comum, um como o homônimo do outro, o sinônimo também, mas não o equivalente, pois não seria questão de confundi-los no seu valor. É para o tradutor sem solução satisfatória. (DERRIDA, 2002, p. 21).

Nesta concepção, “Babel” representaria a confusão que envolve a necessidade e a impossibilidade na “tarefa” da tradução. Derrida utiliza-se desse mito para discutir a diversidade das línguas, bem como, a tarefa do tradutor

diante da impossibilidade de se apropriar de um significado, que será sempre uma promessa.

“Babel” significaria, portanto, confusão, e também o nome do pai, mais precisamente, o nome de Deus. A cidade carregaria o nome de Deus-pai e do pai da cidade que se chama confusão. Assim, uma mesma palavra apresenta dois significados diferentes.

Partindo das concepções de Benjamim, Derrida problematiza questões significativas sobre a prática tradutória. A primeira delas refere-se à concepção do tradutor como um sujeito endividado, obrigado por um dever. Derrida esclarece:

A dívida não engaja a restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original; este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação; pois na sobrevivência, que não mereceria esse nome se não fosse mutação e renovação do vivo, o original se modifica. Mesmo para as palavras solidificadas existe ainda uma pós-maturação. (2002, p.38).

Segundo Derrida, o primeiro a se empenhar na dívida contraída pelo tradutor, diante da possibilidade do original em ser traduzido, é o próprio original e esta dívida não envolve pessoas, mas sim, textos. Esta noção desconstrói a visão tradicional que considerava apenas a tradução (texto secundário e inferior) como devedora nessa relação binária original/tradutor. Sobre isso, esclarece:

Eu gostaria preferencialmente de marcar que todo tradutor está em posição de falar da tradução, em um lugar que é tudo menos segundo ou secundário. Pois se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se também em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar – e por lastimar após a tradução. (DERRIDA, 2002, p. 40-41).

Assim, a dívida do tradutor não é de simplesmente restituir algo, ou melhor, restituir o sentido do texto, mas ser um agente de sobrevivência deste, pois produz novos significados, traz novas leituras. Dessa forma, Derrida coloca em

evidência a incompletude do original e sua necessidade de ser complementado pela tradução. Questiona, ao passo que ele mesmo responde:

O tradutor seria assim um receptor endividado, submetido ao dom e ao dado de um original? De forma alguma. Por diversas razões, entre as quais a que se segue: o elo ou a obrigação da dívida não passa entre um doador e um donatário, mas entre dois textos (duas “produções” ou duas “criações.” (DERRIDA, 2002, p. 33).

A dívida passaria entre os dois textos, original e tradução, os dois são devedores. Segundo o filósofo, o original já vem comprometido, assim, a tradução não pode restituir algo que não estava apresentado, desde o seu início.

E se o original chama um complemento, é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si. Desde a origem do original a traduzir, existe queda e exílio. O tradutor deve resgatar (*erlosen*), absolver, resolver, tratando de absolver-se a si mesmo de sua própria dívida que é, no fundo, a mesma e sem fundo. Resgatar na sua própria língua essa linguagem pura exilada na língua estrangeira, liberar transpondo essa linguagem pura cativa na obra, tal é a tarefa do tradutor. (DERRIDA, 2002, p.47).

Aqui, podemos verificar a noção do que Derrida chamou de *a-traduzir*, ou seja, a demanda dos textos por uma tradução, a necessidade de um complemento para o seu crescimento ou mesmo para a sua sobrevivência em outras épocas e em outros contextos. Haveria assim uma demanda do original por uma tradução, por um complemento, sempre por vir.

Uma vez que o texto não é completo, ou seja, não está finalizado, ele é transformado pelo tradutor, ao longo do processo tradutório. O tradutor é um sobrevivente, é aquele que sobrevive e se transforma. (DERRIDA, 2002, p.46). A tradução, portanto, é a garantia de sobrevivência do original. Sem a tradução esse original não sobreviveria em diferentes épocas e diferentes culturas. Como afirma o filósofo:

Se a estrutura da obra é “sobrevivência”, a dívida não engaja junto a um sujeito-autor presumido do texto original – o morto ou o mortal, o morto do texto –, mas a outra coisa que represente a

lei formal na imanência do texto original. (DERRIDA, 2002, p. 38).

O tradutor e o autor não são mais vistos numa relação de independência, mas a partir de um contrato no qual ambos estão implicados. Ademais, Derrida discute o conceito de traduzibilidade, aceitação da diferença como possibilidade de tradução, e não, de impedimento; a tradução como linguagem em si e a tradução como processo de mudança e transformações contínuas de linguagem. Essas concepções iniciam uma mudança do próprio conceito de tradução.

Ao longo de sua análise, o filósofo aponta três aspectos sobre a tradução e a tarefa do tradutor singulares e relevantes para entendermos o deslocamento que propõe, a partir do texto de Benjamin.

A tarefa do tradutor não se anuncia a partir de uma recepção; a tradução não tem por destinação essencial comunicar. Não mais que o original; a tradução não é representativa ou reprodutiva; o texto vincula-se à possibilidade de tradução, transformação, em oposição à reprodução. (2002, p 33).

Não é difícil constatar que grande parte dos clássicos que lemos ou estudamos ao longo da vida só chegaram ao nosso conhecimento graças à tradução. Não existe outra forma de um texto subsistir, ao longo de séculos que não seja pela tradução. Conforme Benjamin:

Da mesma forma que as manifestações da vida, sem nada significar para o vivo, estão com ele na mais íntima correlação, também a tradução procede do original. Certamente menos de sua vida que da sua “sobrevida” (“*Überleben*”). Pois a tradução vem depois do original e, para as obras importantes, que não encontram jamais seu tradutor predestinado, no tempo de seu nascimento, ela caracteriza o estado de sua sobrevida [*Fortleben*, desta vez a sobrevida como continuação da vida mais que como vida *post mortem*]. (BENJAMIN, 1923 apud DERRIDA, 2002, p.32).

A condição de *a posteriori* da tradução permite que ela ocupe o lugar de sobrevida daquela vida original. Ela será sempre uma continuação da vida.

Outro ponto retomado por Derrida ainda em *Torres de Babel* é o conceito benjaminiano de linguagem pura. Essa "linguagem pura"<sup>3</sup>, em Benjamin (1923), remete à língua originária, da qual todas teriam derivado e que garantiria o parentesco essencial entre todas elas. O original "exigiria" assim uma tradução por ser portador de um fragmento dessa "linguagem pura". Cabe ao tradutor captar esse fragmento, essa "semente de linguagem pura", e produzi-lo em sua própria língua. Para Derrida, "a tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, ou transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a *remarcar* a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade." (2002, p.44).

De acordo com Derrida a tarefa do tradutor não o comprometeria com o "autor do original" (que morre com a finalização do texto). Seu compromisso é com o texto, este sim, imortal. É esta imortalidade que o filósofo associará à sobrevida e que está intimamente relacionada à possibilidade de tradução, transformação, em oposição à reprodução. Assim, a tradução é a garantia de que o texto continuará vivo ao longo da história.

Ainda discutindo a relação entre original e tradução e a dívida do tradutor, Derrida, no texto *O que é uma tradução relevante?* (2000), utiliza a peça shakespeariana *O mercador de Veneza* (1596-1598) para discutir aspectos da tradução como dívida, contrato, juramento e perjúrio.

Ao fazer um empréstimo, a personagem Antônio oferece a Shylock, como garantia de pagamento, um pedaço da sua carne. Ao ver-se falido e sem ter como pagar a dívida, Antônio é obrigado a cumprir o acordo. Mesmo diante da insistência de Portia que, disfarçada de advogado tenta defender o mercador, Shylock, está decidido a cobrar a dívida.

Assim como a personagem de Shakespeare, o tradutor faz um juramento, no seu caso o de transferir um texto para outra língua da forma mais fiel possível, mas ele também não pode cumprir essa promessa. Derrida explica (2000, p.24-25):

1 Há, primeiramente, um juramento que não se sustenta, pois tem risco de perjuro, uma dívida e um dever que constituem o próprio

---

<sup>3</sup> Não vamos aprofundar nesta discussão a noção de linguagem pura trazida por Benjamin dada a sua complexidade uma vez que não é este o foco da nossa reflexão e cujas implicações teóricas não são relevantes neste momento.

propulsor da intriga. Toda tradução implica esse endividamento e esse juramento destinado à traição e ao perjuro de fidelidade para com um original.

2 Há, em seguida, o tema da economia, do cálculo, do capital e do juro, da dívida impagável feita a Shylock: o que eu dizia há pouco sobre a unidade da palavra fazia, efetivamente, de uma certa economia, a lei da tradução.

3 Há também, no próprio coração do dever ou da dívida, em *O mercador de Veneza*, como em toda tradução, essa correspondência impossível entre a libra de carne e dinheiro, a tradução exigida, mas impraticável, entre a literalidade de um corpo próprio e o arbitrário de um signo monetário.

4 Essa relação da letra ao espírito, do corpo da literalidade à interioridade ideal do sentido é também o lugar da passagem da tradução, dessa conversão que denominamos tradução.

Assim, a partir de um juramento de fidelidade ao original, o tradutor vê-se diante da impossibilidade de cumprir esse contrato. Todavia, é na transformação das línguas, na tradução que ele fará o original sobreviver.

O juramento, a fé jurada, o ato de jurar, é a própria transcendência, a experiência da passagem para além do homem, a origem do divino ou, se preferirmos, a origem divina do juramento. Isso parece ser verdadeiro para a lei da tradução em geral. Nenhum pecado é mais grave que o perjuro, e Shylock repete, jurando, que não saberia abjurar; ele confirma, portanto, por um segundo juramento, o primeiro juramento, no tempo de uma repetição. Chamamos isso de fidelidade, que é a própria essência e a vocação do juramento: quando eu juro, juro, numa língua, que não há poder, em nenhuma língua humana, de me fazer abjurar, de me desacreditar, quer dizer, de me fazer perjurar. O juramento passa pela língua, mas ultrapassa a língua humana - e aí está a verdade da tradução. (DERRIDA, 2000, p. 27).

O transportar do corpo de uma língua a outra como o juramento de pagamento da dívida é uma promessa que pode ser cumprida ou não. Essa promessa é a verdade da tradução.

Em outro texto derridiano intitulado *Lo ilegible* publicado no livro *No escribo sin luz artificial* (1999), o autor explica a questão da tradução como transformação da seguinte forma:

Nunca os textos traduzidos dizem a mesma coisa que o texto original, sempre ocorre algo novo, inclusive, ou sobretudo, nas boas traduções. Há transformações que respondem, por uma parte, à transmissão em um contexto cultural, político, ideológico diferente, a uma tradução diferente e que faz com que o mesmo texto, não existe um mesmo texto, inclusive o original não é idêntico a si mesmo, inclusive no interior da mesma cultura, tenha efeitos diferentes. (p.62).<sup>4</sup>

Se o tradutor não restitui, nem copia um original, é porque esse original sobrevive e se transforma por meio da tradução. Dessa forma, o filósofo entende a tradução como um complemento. E se o original pede um complemento, isto acontece porque a origem não estava lá completa.

Os questionamentos e reflexões apresentados por Jacques Derrida para a discussão do conceito de tradução como transformação e sobre a tarefa do tradutor são de grande importância para os estudos da tradução. Como vimos, suas ideias contribuíram significativamente para o deslocamento de noções de tradução e da tarefa do tradutor, ao questionar a metafísica ocidental e a tradição logocêntrica que atribuía à escrita um *status* secundário. Derrida ressignificou a noção de tradução, desconstruindo a hierarquia original/tradução e evidenciou a importância desta para a sobrevivência do texto.

O filósofo concebe a tradução como transformação, pois para ele “a melhor tradução deve transformar a língua de chegada, isto é, ser ela mesma escritura inventiva, e assim transformar o texto.” (2002, p.62)<sup>5</sup>. A tradução e a

---

<sup>4</sup> Nunca los textos traducidos dicen la misma cosa que el texto original, Siempre ocurre algo nuevo. Incluso, o, sobre todo, en las buenas traducciones. Hay transformaciones que responden, por una parte, a la transmisión en un contexto cultural, político, ideológico a una tradición diferente y que hacen que, el mismo texto, no existe un mismo texto, incluso el original no es idéntico a sí mismo, incluso en el interior de la misma cultura, tenga efectos diferentes.

<sup>5</sup> La mejor traducción debe transformar la lengua de llegada es decir, ser elle misma escritura inventiva, y así transformar el texto. (DERRIDA, 1999, p.62).

tarefa do tradutor envolvem, portanto, um ato de transformação e criação cujo resultado é sempre o novo e não uma subserviência do tradutor e da tradução ao original. Neste sentido, a tradução deve ser considerada um novo texto e o tradutor o autor desse novo texto, não um copista ou um representante do original.

### 3 AUTOR, CONTEXTO E OBRA

#### 3.1 Lorca, o autor de Yerma

Federico García Lorca nasceu em Fuente Vaqueros, província de Granada, Espanha, no dia 5 de junho de 1898, filho de Federico García Rodríguez e da professora Vicenta Lorca. Após morar em Asquerosa, em 1909, o poeta e dramaturgo mudou-se para Granada, onde estudou no Colégio do Sagrado Coração de Jesus. Por imposição da família, cursou a faculdade de Direito na Universidade de Granada, mas sempre gostou das artes, em especial da poesia.

Após passar um período nos Estados Unidos, voltou à Espanha e criou o teatro universitário ambulante "La Barraca", com o qual fez montagens de peças de autores espanhóis consagrados, como Lope de Veja e Miguel de Cervantes. A principal ideia desse projeto era fazer com que o povo tivesse acesso às obras clássicas de teatro.

Lorca é considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola. Em suas obras, por vezes, representava a paisagem e os costumes de sua terra natal. Várias de suas peças são carregadas de poesia e tragicidade, e talvez por isso tenham marcado profundamente o cenário literário espanhol no século XX.

A convite do diretor de teatro Gregório Martínez Sierra, escreveu *O Malefício da Mariposa* que estreou no dia 22 de março de 1920, mas não foi bem recebido pelo público e pela crítica. Posteriormente, com a publicação de *Canções Ciganas* (1927), foi definitivamente consagrado pela crítica e tornou-se um dos grandes nomes da poesia espanhola. A trilogia trágica formada por *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936) tornou-se um dos seus grandes sucessos.

Lorca viveu em um contexto espanhol bastante conservador, com forte influência da Igreja Católica. Seus textos sofreram duras críticas de uma parcela da sociedade, da imprensa e de alguns críticos, sobretudo, pela crítica que fazia à tradição e instituições espanholas, à hipocrisia, às aparências, etc. Suas peças eram capazes de levar pessoas a refletirem sobre suas próprias realidades.

Segundo Luciana Montemezzo (2008), o amor de Lorca pela arte não se resumia apenas à crítica social, mas também buscava questionar os aspectos moralistas de uma sociedade espanhola que era extremamente conservadora. O drama feminino vivido por mulheres espanholas foi, por vezes, exposto em algumas obras, como *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A casa de Bernarda Alba*. *Yerma*, em especial, revela a repressão às mulheres e a censura moral e sexual da igreja católica.

A sensibilidade de Lorca para tais temas, pode estar ligada ao preconceito do qual ele mesmo foi vítima naquela sociedade moralista. O fato de andar muitas vezes acompanhado por homens, provocava desconforto aos conservadores e desconfianças quanto à sua orientação sexual. Por isso, sofreu inúmeras agressões verbais, inclusive, durante as apresentações de seus espetáculos.

No auge da sua produção literária, Lorca foi fuzilado em Granada, Espanha, no dia 18 de agosto de 1936. Oficiais invadiram a casa onde se escondia em Granada, prenderam-no e o levaram de carro para uma área conhecida como Fuente Grande. Investigações da época apontavam que o assassinato foi cometido por oficiais da ditadura do general Francisco Franco. No entanto, Franco sempre negou as denúncias de envolvimento do seu regime com a morte de Lorca. O local onde seu corpo foi enterrado até hoje não foi descoberto. A motivação de sua morte nunca foi esclarecida e muitas são as controvérsias que a cercam.

A morte precoce de Lorca, nunca esclarecida e cercada de mistérios, resultou em diversas polêmicas, também, em relação à publicação de suas obras inéditas, inclusive *Yerma*, como veremos a seguir.

### **3.2 Yerma**

Esta é a segunda peça de teatro escrita em 1934 pelo espanhol Federico García Lorca. Como vimos, ela faz parte da trilogia composta por *Bodas de sangue* (1932) e *A casa de Bernarda Alba* (1936). Dividida em três atos e seis quadros, o texto conta a história de uma personagem que dá nome ao livro e cujo sonho de ser mãe tornou-se uma verdadeira obsessão. Num contexto rural

e patriarcal, Yerma vê-se em um casamento arranjado pelo pai, mas que aceita com passividade, pois considera ser esta a sua chance de ter um filho. Após anos de casamento, e, mesmo com toda a sua vontade de ser mãe, não consegue realizar seu sonho.

Apesar de sua persistência, enfrenta a indiferença do marido que não demonstra interesse algum em ser pai. No desfecho da tragédia, Juan finalmente confessa à esposa que não deseja ter um filho e Yerma, num acesso de fúria, estrangula-o e declara ter matado, não apenas o seu companheiro, mas seu próprio filho, já que acreditava ser ele a sua única forma de alcançar a tão sonhada maternidade.

A tragédia da trama parece estar anunciada no próprio nome da protagonista: Yerma, estéril, seco, infecundo. Dentro de uma realidade rural cuja vida parece brotar por todos os lados, sobretudo da terra, o destino da personagem contrasta com todo esse cenário.

A condição de esterilidade da protagonista causa controvérsias, pois há quem acredite que a esterilidade está em Juan e não nela. O próprio coro das lavadeiras canta as falhas de Yerma e lhe imputa a culpa por sua suposta infertilidade.

A personagem da Velha pagã surge nesse contexto como aquela que apontará a esterilidade no homem, ou seja, em Juan. Em conversas com Yerma a Velha acusa-o de ser o estéril da relação. No segundo quadro do primeiro ato, em um diálogo com Yerma, lemos:

Yerma: Então, que Deus me ajude. / Velha pagã: Deus não. Nunca gostei de Deus. Quando vai entender que ele não existe? São os homens que têm de te ajudar. / Yerma: Mas, por que diz isso? Por quê? / Velha pagã (saindo): Embora deva haver um Deus, mesmo um pequeno, para enviar raios contra os homens de semente podre que inundam a alegria dos campos. (LORCA, 1989, p.82, tradução nossa).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Yerma: Entonces, que Dios me ampare. / Vieja: Dios no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar. / Yerma: Pero ¿por qué me dices eso? ¿por qué? / Vieja: Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de semiente podrida que encharcan la alegría de los campos. (LORCA, 1989, p.82).

A personagem da Velha declara não acreditar no Deus católico e, representa na obra lorquiana, o paganismo que foi duramente criticado naquele contexto católico espanhol. No entanto, confessa que deveria existir um Deus para punir os homens inférteis, referindo-se à esterilidade que atribui a Juan.

Na cena da romaria a Velha mais uma vez insinua:

A culpa é do teu marido, estás ouvindo? Deixaria cortar minhas mãos. Nem seu pai, nem seu bisavô, nem seu bisavô se comportavam como homens de casta. Para ter um filho, era necessário que o céu encontrasse a terra. São feitos com saliva. (LORCA, 1989, p.155, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Esta personagem causou tamanho desconforto na época de estreia de Yerma não apenas por ser anti-católica, mas também por confrontar os valores patriarcais espanhóis. Imaginamos que não era comum apontar o homem como culpado pela esterilidade dentro do casamento. Antes, era atribuída à mulher tal responsabilidade.

Mais adiante, a protagonista confessa à Velha que não se sente atraída pelo marido. Aceitara esse casamento imposto pelo pai como uma forma de realizar-se como mulher através da maternidade. Todavia, Juan é um homem que se preocupa apenas em acumular riquezas, é frio e indiferente aos sonhos da esposa.

Velha: Você o quer? Desejas estar com ele? / Yerma: Não sei. / Velha pagã: Não treme quando se aproxima de ti? Não te dá assim como um sonho, quando ele aproxima os lábios? Me diz. Yerma: Não. Eu nunca senti isso. / Velha pagã: Nunca? Nem quando dançavas? / Yerma (*recordando*): Talvez... uma vez. Víctor... (LORCA, 1989, p.79, tradução nossa).<sup>8</sup>

Nesse ato temos a confissão de Yerma sobre sua atração por Vítor. Atração que ela reprime em virtude de sua honra. A protagonista acredita que

---

<sup>7</sup> La culpa es de tu marido, ¿lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. (LORCA, 1989, p.155).

<sup>8</sup> Vieja: ¿Qué si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?... / Yerma: No sé. / Vieja: ¿No tiemblas cuando se acerca de ti? ¿No te dá así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime. / Yerma: No. No lo he sentido nunca. / Vieja: ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado? / Yerma (*recordando*): Quizá... una vez... Víctor... (LORCA,, 1989, p.79).

não existem formas de realizar o seu sonho de ser mãe fora do matrimônio. Assim, recorre a soluções mágicas, pagãs como quando procura a rezadeira Dolores.

Ainda que Yerma represente a mulher cristã, que defende sua honra e seu matrimônio, Lorca nos apresenta essa personagem também como alguém que se inquieta diante do seu destino aparentemente traçado e vai em busca de formas não religiosas para realizar seu sonho. Eis o conflito que se instaura na tragédia entre os valores católicos espanhóis e os desejos de Yerma.

O marido sente-se seu guardião, ou melhor, guardião de sua honra. Sempre preocupado com o que os outros podem pensar ou falar, vigia os passos da esposa e a mantém em casa sob a vigília de suas irmãs. Juan e as irmãs representam a repressão social sob as mulheres espanholas daquela época. Segundo Posada, “uma representação da luta pela emancipação das mulheres espanholas foi vista nessa tragédia; chamou-se sua heroína, a casada imperfeita, em oposição ao modelo da dócil esposa cristã, subordinada ao marido.”<sup>9</sup> (LORCA, 1989, p.23, tradução nossa).

Esse é um poema trágico que o próprio Lorca reconhece estruturar-se nos moldes das tragédias gregas. É o autor quem diz: “Yerma é uma tragédia. Procurei guardar fidelidade aos cânones. A parte fundamental, claro reside. Eu quis fazer isso: uma tragédia: uma tragédia pura e simplesmente.”<sup>10</sup> (LORCA, 1935 apud HERNANDEZ, 2013, p.203, tradução nossa). Como já vimos, o destino trágico de Yerma parece estar entrelaçado ao seu próprio nome. Suas lutas para mudar esse destino a aproximam ainda mais do seu infortúnio. Entre frustrações, repressões e segura ela segue em sua luta solitária e interna.

### **3.3 Yerma e as polêmicas editoriais**

A publicação dessa obra foi complexa e cercada por problemas editoriais que sucederam à morte do poeta. A ideia de escrever esse poema trágico surgiu

---

<sup>9</sup> Se ha visto en esta tragedia una representación de la lucha por la emancipación de la mujer española; se ha llamado a su heroína, la imperfecta casada, por oposición al modelo de dócil esposa cristiana, subordinada al marido (LORCA, 1989, p.23).

<sup>10</sup> Yerma es una tragedia. He procurado guardar fidelidad a los cánones. La parte fundamental – claro – reside. Yo he querido hacer eso: una tragedia: una tragedia pura y simplemente. (LORCA, 1935 apud HERNÁNDEZ, 2013, p.203).

em 1931, porém sua escrita iniciou apenas em 1933, pois nesse período Lorca estava envolvido com outras obras como *Bodas de Sangue*. A estreia de *Yerma* só ocorreu em 29 de dezembro de 1934, no teatro espanhol de Madri.

A peça se manteve em cartaz até março de 1935 com um total de 150 representações e diversos prêmios. Posteriormente, foi encenada em outros lugares como Catalanas e em Valencia. Embora estivesse fazendo grande sucesso com o público, não deixou de ser duramente criticada por uma parcela de críticos. Os principais motivos das críticas foram a amizade entre Margarita Xirgu<sup>11</sup> e Manuel Azaña<sup>12</sup>. Xirgu acolheu Azaña em sua própria casa quando ele foi libertado após ser exonerado dos cargos que ocupava por sua suposta participação na rebelião de Cataluña. Outra crítica, referia-se ao paganismo presente na obra, representado, principalmente, pela personagem da Velha pagã acusada de contrariar os princípios católicos vigentes na Espanha do século XX.

Em seu prefácio, Hernández (2013, p.12) esclarece que Lorca nunca teve pressa de entregar suas obras à imprensa. Mesmo assim, pretendia publicar *Yerma* entre 1935-1936. Hernández relembra as palavras de Lorca em junho de 1933: “Tudo será publicado. Você já sabe minha norma: tarde, mas a tempo. Assim aparecem Poeta em Nova York, Terra e Lua, Odas [...]” (1977, p. 961-962, apud HERNÁNDEZ, 2013, p.14)<sup>13</sup>.

Possivelmente, a vasta produção do autor o tenha levado a não ter tanta preocupação e pressa para a publicação de seus livros. Publicar, talvez, fosse menos interessante do que encenar para popularizar os seus textos. Aparentemente, *Yerma* estava cotada para ser editada bem antes, mas alguns acordos com editores na época não foram formalizados, pois Lorca estava dedicado a outros projetos editoriais, dentre eles, Poeta em Nova York.

As notícias sobre a possível publicação de *Yerma*, antes da morte do poeta, eram verdadeiramente vagas. Alguns periódicos citavam vez ou outra a publicação da peça. Essas notícias apareciam na imprensa, quando a Espanha

---

<sup>11</sup> Atriz espanhola associada especialmente às obras de García Lorca. Foi a primeira atriz do teatro espanhol em Madrid. Exilada durante a ditadura de Franco, adquiriu a nacionalidade uruguaia. Ele também se dedicou à interpretação e direção teatral.

<sup>12</sup> Político espanhol, segundo e último Presidente efetivo da Segunda República Espanhola.

<sup>13</sup> Todo irá publicandose (...). Ya sabe usted mi norma: “tarde pero a tempo”. Así, parecen Poeta en Nova York, Tierra y Luna, Odas [...]. (1977, p. 961-962, apud HERNÁNDEZ, 2013, p.14).

estava prestes a enfrentar um levantamento militar que traria guerra civil. Nesse período, Lorca tinha se mudado para Granada, onde pouco depois foi assassinado. Segundo Hernández,

Os países hispano-americanos, em especial Argentina, foram os locais onde a obra e a personalidade do poeta alcançaram a primeira e mais intensa visibilidade e foram os encarregados de divulgar sua produção inédita, nos mesmos anos da guerra civil espanhola. A partir de então, várias edições piratas começaram a ser publicadas. Na verdade, o que parece ser a primeira edição de *Yerma* foi publicada, sem autorização legal em Buenos Aires em 1937. (2013, p.19, tradução nossa).<sup>14</sup>

Após todas essas publicações polêmicas de *Yerma*, só em 1938 surgiu uma edição autorizada e confiável da obra que foi a edição Losada (Buenos Aires, 1938). Ao longo dos anos, essa editora (Losada) publicou três edições desse texto, sendo a última em 1956 (acreditamos que esta tenha sido a edição utilizada por Cecília Meireles). Em 1989 a editora Posada publicou a sua edição e, mais recentemente, Mario Hernández publicou em 2013 a sua edição de *Yerma*.

### 3.4 As traduções de *Yerma* no Brasil

Apesar de já ser reconhecido como poeta e dramaturgo na Espanha e em outros países, as primeiras traduções das obras de Lorca para o português do Brasil foram posteriores à sua morte. Dessa forma, só era possível ter acesso a obras lorquianas importando-as em edição espanhola ou argentina. Dentre alguns tradutores de suas peças teatrais no Brasil, destacamos Cecília Meireles e Marcus Mota. Cecília traduziu *Yerma* e *Bodas de sangue* publicadas em 1944. Essas são as duas primeiras peças de Lorca traduzidas no Brasil.

---

<sup>14</sup> Los países hispano-americanos, y en especial Argentina, donde la obra y la personalidad del poeta alcanzaron primera y más intensa resonancia, serán los encargados de dar a conocer su producción inédita, ya desde los mismos años de la guerra civil española. Muy pronto, incluso comenzaron a correr diversas ediciones piratas. Em efecto, la que parece primera edición de *Yerma* se publica, sin autorización legal, en Buenos Aires, Anaconda, 1937. (HERNÁNDEZ, 2013, p.19).

Cecília fez parte de uma geração de escritores brasileiros que traduziram muito em uma época em que o registro de traduções literárias no país era pouco evidenciado. Como tradutora recebeu o "Prêmio de Tradução de Obras Teatrais" (1962) e o "Prêmio Jabuti de Tradução de Obra Literária" pelo livro *Poesia de Israel* (1963).

Cecília pode ser considerada a primeira interlocutora de García Lorca no Brasil, o que possibilitou à sociedade brasileira acesso à produção do poeta e dramaturgo. Até o ano 2000, a tradução de *Yerma* feita pela poetisa foi a única no Brasil. Infelizmente, não conseguimos identificar qual das edições do texto de Lorca Cecília teria utilizado para fazer a sua tradução. Pela proximidade entre as datas da sua tradução e da edição mais próxima a ela, acreditamos ter sido a edição Losada (1956).

Em 2000, a editora da UnB, promoveu uma nova tradução dessa obra, assinada pelo professor Marcus Mota, que também traduziu *A casa de Bernarda Alba*. Mota é professor associado da Universidade de Brasília, onde dirige o LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática) desde 1998. Foi membro do Conselho Editorial da Editora UnB entre 2013 e 2016. Ministra aulas no Departamento de Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, e no Programa de Pós-Graduação em Metafísica, todos da Universidade de Brasília.

Até o presente momento, as traduções de *Yerma* feitas por Cecília e por Mota são as únicas publicadas por editoras para o português brasileiro.

### **3.5 Análise comparativa das traduções**

Neste subcapítulo, contrastamos as duas traduções de *Yerma* já anunciadas, uma feita por Cecília Meireles (1963) e a outra por Marcus Mota (2000). Buscamos discutir os processos tradutórios utilizados por cada tradutor, o modo como a interpretação de cada um interfere no resultado final do texto traduzido, as escolhas tradutórias no processo de tradução da obra, especialmente quanto à seleção das palavras, às estruturas gramaticais e sintático-semânticas, aos níveis de linguagem, bem como aos graus de formalidade, e, até mesmo, acréscimos e elipses. A análise enfatiza os aspectos

semânticos e efeitos de sentido das opções tradutórias, não podendo se circunscrever a um estudo meramente linguístico.

Conforme vimos, a construção de sentidos se dá em um processo diferencial entre significado e significante. Segundo Derrida:

Em geral, pensa-se que ler é decifrar e que decifrar é atravessar marcas ou significados na direção do sentido até o significado. Pois bem, o que se vivencia no trabalho desconstrutivo é que [...] há um momento em que ler consiste em experimentar que o sentido não é acessível, que não há sentido oculto por trás dos signos, que o conceito tradicional de leitura não resiste à experiência do texto. (1999, p.52, tradução nossa).<sup>15</sup>

Assim, reconhecendo que a tradução é leitura e interpretação, compreendemos que as palavras não têm significado fixo e a significação é, portanto, uma construção. O trabalho da desconstrução e da leitura é experimentar o que resiste à leitura, resiste à tradução e, o resultado da ultrapassagem disso que impede o caminho, é a construção do significado que se manifesta na leitura e na tradução.

Os tradutores, diante da obra *Yerma*, tem um desafio a ser enfrentado: como traduzir os sentimentos dessa mulher que anseia por uma sexualidade plena, como representar “as falas” da sociedade rural da época de Lorca; como fazer aparecer no texto escrito a relação entre as rubricas (voz do narrador que na representação teatral desaparece) e a fala das personagens.

Diante desses desafios, nossa análise levará em consideração os aspectos analíticos, a saber: 1. Escolhas tradutórias no âmbito do nível de linguagem que impactam no tom dramático e poético do texto; 2. Escolhas tradutórias em torno de supressão ou acréscimo textual e seus efeitos; 3. Escolhas tradutórias em torno dos nomes e designações dos personagens; 4. Escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular, de estruturas gramaticais e sintático-semânticas e seus efeitos.

---

<sup>15</sup> En general, se piensa que leer es descifrar, y que descifrar es atravesar las marcas o significado en dirección hacia el sentido o hacia un significado. Pues bien, lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que [...] hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto (p.52).

Esses diferentes aspectos, na verdade, podem se entrecruzar. Assim, para tornar a análise mais homogênea e significativa, optamos por apresentar os fragmentos analisados na sequência em que os fatos são narrados, articulando essas duas vertentes: aspectos do conteúdo e da narrativa junto com os elementos estratégicos de que os tradutores vão lançar mão, para discutirmos semelhanças e diferenças entre as duas traduções.

Ademais, cada época reflete o seu tempo e, não raro, se faz necessária mais de uma tradução para o mesmo texto, o que justifica a tradução de Mota, trinta e sete anos depois da tradução de Cecília. Também, é preciso reconhecer que uma nova tradução não desmerece as anteriores; na verdade, estabelece um diálogo com elas. A tradução de Mota e a tradução de Cecília garantem a sobrevida de Yerma em diferentes contextos e para diferentes leitores brasileiros.

Lembremo-nos de que a tradução de Cecília é produto de um contexto histórico dos anos sessenta, diferente do contexto em que Mota traduziu no século XXI. Trata-se de uma mulher e de um homem, são outros lugares, outras leituras e outros leitores. Escolhas, opções e diferentes estratégias foram empregadas por cada um dos tradutores, rasurando o conceito de 'fidelidade' em relação ao texto original.

Como já apontamos, há transformações, há intervenção, por isso há rasura. De acordo com Derrida:

Os textos traduzidos nunca dizem a mesma coisa que o original. Sempre acontece algo novo. Até, ou principalmente, em boas traduções. Há transformações que respondem, por um lado, à transmissão em um contexto cultural, político, ideológico diferente, a uma tradição diferente, e que fazem com que o mesmo texto, não existe um mesmo texto, inclusive o original não é idêntico a si mesmo, mesmo dentro da mesma cultura tenha efeitos diferentes. (1999, p.62).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Nunca los textos traducidos dicen la misma cosa que el original. Siempre ocurre algo nuevo. Incluso, o, sobre todo, en las buenas traducciones. Hay transformaciones que responden, por una parte, a la transmisión en un contexto cultural, político, ideológico diferente, a una tradición diferente, y que hacen que, el mismo texto, no existe un mismo texto, incluso el original no es idéntico a sí mismo, incluso en el interior de la misma cultura tenga efectos diferentes (1999, p.62).

Nessa perspectiva, compreendemos que a tradução de Cecília e a tradução de Mota transformam o texto lorquiano, a partir das suas leituras e interpretações. Essas traduções possibilitam o entendimento da autonomia do tradutor, cuja leitura do texto de partida é, inevitavelmente, um produto de sua época, de suas concepções teóricas e de suas realidades.

As duas traduções e suas diferenças são mais uma demonstração da *différance* na tradução. Considerando a nossa reflexão feita no capítulo anterior, lembramos mais uma vez Derrida, quando afirma:

Há sempre dentro da língua, dentro da propriedade, uma diferença e o início da expropriação, o que faz com que aquele que escreve nunca possa se retirar da sua própria língua e seja alguém que já se diferencia de si, se dissocia de si mesmo na relação com o outro. (1999, p.60)<sup>17</sup>.

A *différance* aponta para o fato de que os signos não podem anunciar exatamente o que eles significam, apenas podem ser definidos por meio de outros signos dos quais diferem, na constituição dos sentidos.

Em ambas as traduções, surge algo novo em relação ao texto “original”. Em Cecília, observamos uma linguagem mais formal, enquanto na tradução de Mota, prevalece uma linguagem informal. É Mota quem diz: “Eu traduzo para um texto mais atual, mais dinâmico que os disponíveis no mercado.” (2018, p. 193). Ele esclarece:

No português contemporâneo, vemos muito bem a complexa situação do pronome ‘você’: morfologicamente se articula como pronome de terceira pessoa do singular, mas semanticamente designa a segunda pessoa do discurso, “com que eu falo”. Essa ambivalência é muito presente nas interações verbais e dela eu me exploro de uma forma também ambivalente. Ou seja, para mim se tornou uma decisão justificada me valer de um sistema pronominal misto, já utilizado por falantes e descrito linguisticamente. Lembrar que antes de tudo temos uma fala em teatro, mesmo que uma fala que foi escrita. Não advogo simplesmente transpor para a cena o modo como se fala comumente (e muito menos os conteúdos dessas falas...). (MOTA, p.199, 2003).

---

<sup>17</sup> Hay siempre en el interior del idioma, en el interior de la propiedad, una diferencia y comienzo de expropiación, que hace que el alguien que escribe no pueda nunca replegarse sobre su propio idioma y sea un alguien que ya está difiriendo de sí, disociándose de sí mismo en su relación con el otro. (1999, p.60).

Assim, suas escolhas lexicais e gramaticais justificam-se por atender ao que o tradutor julgou ser pertinente na sua interpretação e tradução. Cecília parece encontrar-se na poesia trágica de Lorca. Sobre sua tradução de Yerma, ela afirma:

[...] Tudo isso numa linguagem que se tem pena de traduzir, pela sua sobriedade, sua nobreza rude e altiva, seus assomos de lirismo popular, uma linguagem que é a da própria natureza – do vento, das águas, dos campos crescentes, dos animais enigmáticos. (MEIRELES, 1963, orelha).

Na tradução de Cecília, a tradutora busca atribuir à sua tradução as características referidas, com impactos importantes no texto traduzido.

Feita essa apresentação geral das traduções, dos seus contextos de produção, e estabelecidas as condições de nossa análise, partimos na próxima secção para o trabalho analítico que se apresentará, observando, como indicado anteriormente, a sequência do texto, dos atos e dos quadros, articulando-os aos critérios analíticos apontados anteriormente.

### 3.5.1 Yerma: nome ou destino?

Na tradução, há uma dobra que une o que o autor escreveu e o que o tradutor escreve. É, também, nesse intervalo que se insere a nossa análise. Ao exercer a sua tarefa, o tradutor reescreve o texto original, promovendo transformação. Muitas vezes, a simples mudança de uma palavra pode significar um efeito considerável de diferenciação no processo tradutório.

Iniciamos nossa análise com as escolhas tradutórias em torno dos nomes e designações das personagens.

<b>Tabela 1</b>			
<b>Apresentação das personagens</b>			
<b>Lorca (Losada)</b> <b>(1956)</b>	<b>Cecília Meireles</b> <b>(1963)</b>	<b>Lorca (Posada)</b> <b>(1989)</b>	<b>Marcus Mota</b> <b>(2000)</b>

Yerma	Yerma	Yerma	Yerma
María	Maria	María	Maria
Vieja pagana	Velha pagã	Vieja pagana	Velha
Dolores	Dolores	Dolores	Dolores
Lavandera 1ª	1ª Lavadeira	Lavandera 1ª	1ª Lavadeira
Lavandera 2ª	2ª Lavadeira	Lavandera 2ª	2ª Lavadeira
Lavandera 3ª	3ª Lavadeira	Lavandera 3ª	3ª Lavadeira
Lavandera 4ª	4ª Lavadeira	Lavandera 4ª	4ª Lavadeira
Lavandera 5ª	5ª Lavadeira	Lavandera 5ª	5ª Lavadeira
Lavandera 6ª	6ª Lavadeira	Lavandera 6ª	6ª Lavadeira
Muchacha 1ª	1ª Rapariga	Muchacha 1ª	1ª Jovem
Muchacha 2ª	2ª Rapariga	Muchacha 2ª	2ª Jovem
	Fêmea	Hembra	Fêmea
Cuñada 1ª	1ª Cunhada	Cuñada 1ª	1ª Cunhada
Cuñada 2ª	2ª Cunhada	Cuñada 2ª	2ª Cunhada
Mujer 1ª	1ª Mulher	Mujer 1ª	1ª Mulher
Mujer 2ª	2ª Mulher	Mujer 2ª	2ª Mulher
Niño	Menino	Niños	Meninos
Juan	João	Juan	João
Víctor	Victor	Víctor	Vítor
Macho	Macho	Macho	Macho
Hombre 1º	1º Homem	Hombre 1º	1º Homem
Hombre 2º	2º Homem	Hombre 2º	2º Homem
Hombre 3º	3º Homem	Hombre 3º	3º Homem

Como pode ser visto na tabela um, a obra gira em torno de poucas personagens. Dentre elas, podemos citar como principais: **Yerma**: protagonista que vive o drama de não conceber um filho. Embora lute de todas as formas para engravidar, precisa lidar com a indiferença do marido; **João**: marido de Yerma que não demonstra interesse algum em ter um filho. É alheio às angústias da esposa e parece estar sempre mais preocupado com o trabalho do que com o próprio casamento; **Vítor**: personagem que apresenta qualidades opostas a João: viril, forte, único homem por quem Yerma confessa ter sentido seu corpo tremer de verdade; **Dolores**: a rezadeira; **Maria**: vizinha de Yerma que está grávida; **Velha Pagã**: personagem a quem Yerma recorre algumas vezes, em busca de respostas para a sua suposta esterilidade; **lavadeiras**: coro que

representa a voz da comunidade rural espanhola. Mulheres comuns que se casam e têm filhos. Além de comentar e julgar as ações da protagonista, as lavadeiras cantam canções que vão diretamente ao encontro do drama vivido por Yerma; **Cunhadas:** irmãos de João. Solteiras, sem filhos e sem marido. Vigiam Yerma a pedido do irmão.

Nesta apresentação, chama-nos a atenção o fato de Lorca não nomear todas as personagens. Apenas Yerma, João, Víctor, Dolores e Maria recebem nomes próprios. As demais são chamadas de Velha pagã, Lavadeira, Mulher, Menino, Macho, Fêmea, Cunhadas, ou seja, são denominadas por características que representam a função que desempenham naquela comunidade. As cunhadas são solteiras que se ocupam em vigiar Yerma a pedido do irmão; a 1ª e a 2ª mulher representam a mulher grávida e a mulher avessa aos princípios maternais e matrimoniais defendidos pela protagonista; as lavadeiras são mulheres simples; o Macho, personagem que aparece no ritual pagão do último ato, representa a masculinidade, a erotização e força masculina; a Fêmea representa a sensualidade e o desejo da mulher que busca sua realização na fertilidade. Por meio dessas personagens, Lorca mostra a simplicidade de uma vida camponesa, seus costumes e a cultura de um universo que lhe era tão caro.

Vimos que o nome Yerma refere-se ao adjetivo *yermo*, terreno seco, impróprio para o cultivo. Esse nome se cruza com o próprio destino da protagonista que se vê numa relação matrimonial seca, infértil, da qual a vida e o desejo não brotam, assim como não brota de seu ventre o filho sonhado.

Diante de um cenário rural onde a vida é gerada a todo momento, ela é o próprio avesso dessa realidade. Nada em seu presente ou futuro lhe parece promissor diante da impossibilidade de se tornar mãe. Yerma é mais do que um nome. Parece a sentença de um futuro vazio, infecundo e sem vida.

Em um diálogo com Maria, a protagonista desabafa sobre essa pulsão de vida presente naquele cenário em que vive e do qual ela se sente excluída:

[...] Que estou ofendida, ofendida e rebaixada até o fim, vendo que os trigos apontam, que as fontes não param de dar água, e que as ovelhas parecem centenas de cordeiros, e as cadelas, e que p que todo o campo está em pé me ensinando seus filhotes

tenros e sonolentos, enquanto eu sinto duas marteladas aqui, em vez da boca de meu filho. (LORCA, 1989, p.118).<sup>18</sup>

A obsessão da protagonista cresce ao longo do texto, assim como cresce a sua frustração com a indiferença do marido e as vãs tentativas de resolver sua suposta esterilidade.

Notemos que na apresentação das personagens da edição Losada (1956) não consta a designação da personagem Fêmea. Não sabemos se tal supressão foi intencional ou algum equívoco na edição. No entanto, não podemos ignorá-la.

Quanto à apresentação da Velha pagã, percebemos que as escolhas tradutórias em torno dos nomes e designações dos personagens; assim como, em torno de supressão do adjetivo “pagã” apresentam efeitos de sentido diferentes nos textos. Embora em ambas as edições de partida a personagem da *Velha* seja nomeada como *Vieja pagana*, Mota optou por suprimir o adjetivo e a apresentou apenas como *Velha*. É preciso considerar que esta é a única personagem na trama cujo nome vem acompanhado por um termo que a caracteriza. Nesse sentido, Mota, apaga essa caracterização, preferindo, talvez, a atenuação do paganismo na personagem. Reconhecemos que o tradutor se mantém coerente com essa escolha, uma vez que mais adiante em seu texto, também apaga e/ou atenua o paganismo sempre que possível. Cecília, por sua vez, manteve o adjetivo *pagã* e outras referências dessa natureza ao longo da tradução.

Ainda que não possamos afirmar a intencionalidade de Mota, ao fazer a supressão desse adjetivo, achamos válido ressaltá-lo, pois os efeitos de sentido são percebidos como diferentes em sua tradução e na de Cecília. Atribuir uma característica pagã à personagem da Velha, no contexto católico espanhol daquela época (1934), teve um forte impacto sobre a crítica e aceitação do texto lorquiano.

Sobre a personagem da Velha pagã, Machado ressalta:

---

<sup>18</sup> [...] Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua, y que parecen las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño. (LORCA, 1989, p.118).

Sem os freios controladores de uma sociedade que tenta regular o próprio princípio ordenador da vida, a Velha pagã em Lorca, camponesa que vive em estreito contato com a terra e a natureza, sabe que a única forma de manter a energia e a harmonia de sua própria natureza feminina reside nesta entrega voluntária, não submissa, mas participativa ao poder de “Eros”.<sup>19</sup> (2008, p06).

A Velha é a representação do oposto de Yerma: uma mulher que se entrega aos desejos, sem “amarras” impostas pela sociedade.

### 3.5.2 Yerma: mulher, desejos e conflitos

Vimos que Yerma apresenta um turbilhão de sentimentos quanto à sua principal preocupação se conseguirá ou não ter um filho. Esses sentimentos a invadem e comandam as suas ações. Mesmo vivendo em um casamento imposto pelo pai, está disposta a tudo para ser mãe, menos romper com seus valores e princípios de mulher honrada. Nesse sentido, uma relação extraconjugal jamais foi opção para Yerma alcançar a maternidade.

A protagonista vê, no entanto, seu desejo contrastado com a indiferença do marido. Todos os diálogos entre Juan e Yerma são marcados por diferentes visões de mundo e por conflitos. Juan é o guardião da esposa. Preocupa-se demasiadamente com a opinião alheia e, por isso, vigia os seus passos com a ajuda das irmãs. A casa acaba sendo a prisão onde Yerma assiste seu sonho morrer um pouco mais a cada dia. Em um dos diálogos com o marido, lemos: **Juan:** ¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre? **Yerma:** Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. (1989, p.111). O marido e as irmãs representam a própria repressão social. Repressão esta que faz a protagonista se sentir ainda mais seca, mais morta, mais agonizante em sua dor solitária e inaudível. Nas palavras da 4ª lavadeira:

---

<sup>19</sup> Para Platão, Eros é um demônio, intermediário entre os deuses e o homem e, como o deus do amor torna-se o elo intermediário que une o todo a si mesmo (MACHADO, 2008, p.02).

Cada hora que passa aumenta o inferno naquela casa. Ela e as cunhadas, sem abrir os lábios, passam o dia branqueando as paredes, esfregando os cobre, limpando as janelas com vapor e óleo no chão. Bem, quanto mais a casa brilha, mais ela queima por dentro. (LORCA, 1989, p.100, tradução nossa).<sup>20</sup>

Em Yerma coexistem sentimentos conflitantes de tristeza, por não engravidar, e de esperança, que a compelem a buscar respostas e soluções para a sua suposta infertilidade.

<b>Tabela 2</b> <b>1º ATO – Primeiro quadro</b>			
O texto inicia com um sonho de Yerma no qual vê um pastor levando uma criança vestida de branco nos braços que a olha fixamente. Apresenta-se assim, mesmo que implicitamente, o tema central da obra. A seguir, tem-se um diálogo entre Yerma e Maria, no qual o tema da maternidade é abordado. Posteriormente, inicia-se uma conversa entre Yerma e Víctor.			
<b>Lorca (Losada)</b> <b>(1956)</b>	<b>Cecília Meireles</b> <b>(1963)</b>	<b>Lorca (Posada)</b> <b>(1989)</b>	<b>Marcus Mota</b> <b>(2000)</b>
<b>1.</b> <b>María:</b> ¡Es verdad! ¿Por qué será eso? De todas las novias de tu tiempo tú eres la única... (p.20)	<b>1.</b> <b>Maria:</b> É verdade. Por que será? De todas as noivas de teu tempo, és a única... (p.22)	<b>1.</b> <b>María:</b> ¡Es verdad! ¿Por qué será eso? De todas las novias de tu tiempo tú eres la única... (p.68)	<b>1.</b> <b>Maria:</b> Realmente. Por que será que isso acontece? De todas as noivas de teu tempo, a única que... (p.19)
<b>2.</b> <b>Yerma:</b> Es así. Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más, pero dos años y veinte días, como yo, es demasiada espera. Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé	<b>2.</b> <b>Yerma:</b> Assim é. Claro que ainda é tempo. Helena levou três anos; e outras, antigas, do tempo de minha mãe, levaram muito mais. Mas dois anos e vinte dias, como eu, já é esperar demasiado. Acho que não é justo que me consuma aqui. Muitas noites saio descalça pelo pátio, para pisar a terra,	<b>2.</b> <b>Yerma:</b> Es así. Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más, pero dos años y veinte días, como yo, es demasiada espera. Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé	<b>2.</b> <b>Yerma:</b> Porque é assim mesmo. Claro que ainda há tempo. Helena demorou três anos; e outras mais antigas, do tempo de minha mãe, muito mais. Mas dois anos e vinte dias, como eu, é esperar demais. Acho que não é justo que me consuma aqui. Muitas noites saio descalça pelo pátio, para pisar a

<sup>20</sup> Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería. Pues cuando más relumbra la vivienda, más arde por dentro. (LORCA, 1989, p.100).

<p>por qué. <b>Si sigo así, acabaré volviéndome mala.</b> (p.20-21, grifo nosso)</p>	<p>não sei porquê. <b>Se continuo assim, acabarei tornando-me má.</b> (p.22, grifo nosso)</p>	<p>por qué. <b>Si sigo así, acabaré volviéndome mala.</b> (p.68-69, grifo nosso)</p>	<p>terra, não sei porquê. <b>Se continuo assim acabarei mal.</b> (p.19-20, grifo nosso)</p>
<p><b>3. Yerma:</b> Corto unos pañales. (p.24)</p>	<p><b>3. Yerma:</b> Estou cortando umas fraldas. (p.26)</p>	<p><b>3. Yerma:</b> Corto unos pañales. (p.72)</p>	<p><b>3. Yerma:</b> Estou cortando umas fraldas. (p.22)</p>
<p><b>4. Vítor (sonriente):</b> ¡Vamos! [...] (p.24)</p>	<p><b>4. Vítor (rindo):</b> Muito bem! [...] (p.26)</p>	<p><b>4. Vítor (sonriente):</b> ¡Vamos! [...] (p.72)</p>	<p><b>4. Vítor (sorrindo):</b> Que bom! [...] (p.22)</p>
<p><b>5. Vítor:</b> Si es niña le pondrás tu nombre. [...] (p.24)</p>	<p><b>5. Vítor:</b> Se fôr menina, dar-lhe-ás teu nome. [...] (p.26)</p>	<p><b>5. Vítor:</b> Si es niña le pondrás tu nombre. [...] (p.72)</p>	<p><b>5. Vítor:</b> Se for menina, dá teu nome. [...] (p.22)</p>
<p><b>6. Yerma:</b> No..., no son para mí. Son para el hijo de María. (p.24)</p>	<p><b>6. Yerma:</b> Não... não são para mim. São para o filhinho de Maria. (p.26)</p>	<p><b>6. Yerma:</b> No..., no son para mí. Son para el hijo de María. (p.73)</p>	<p><b>6. Yerma</b> Não... não são para mim. São para o filhinho de Maria. (p.22)</p>
<p><b>7. Vítor:</b> Bueno, pues a ver si con el ejemplo te animas. En esta casa hace falta un niño. (p.24)</p>	<p><b>7. Vítor:</b> Bem, pois vamos a ver se, com o exemplo, te animas. Nesta casa faz falta uma criança. (p.27)</p>	<p><b>7. Vítor:</b> Bueno, pues a ver si con el ejemplo te animas. En esta casa hace falta un niño. (p.73)</p>	<p><b>7. Vítor:</b> Bem, vamos ver se, com o exemplo se anima. Nesta casa faz falta uma criança. (p.22)</p>
<p><b>8. Yerma (Con angustia):</b> Hace falta. (p.24)</p>	<p><b>8. Yerma (angústia):</b> Se faz! (p.27)</p>	<p><b>8. Yerma (Con angustia):</b> Hace falta. (p.73)</p>	<p><b>8. Yerma (com angústia):</b> Como faz! (p.22)</p>
<p><b>9. Vítor:</b> Pues adelante. Dile a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiere juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando se muera? Yo me voy con las ovejas. Le</p>	<p><b>9. Vítor:</b> Pois, para a frente! Dize a teu marido que piense menos no trabalho. Quer juntar dinheiro e há de juntá-lo, mas para quem o deixará quando morrer? Eu me vou com as</p>	<p><b>9. Vítor:</b> Pues adelante. Dile a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiere juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando se muera? Yo me voy con las ovejas. Le</p>	<p><b>9. Vítor:</b> Pois em frente. Fala pra teu marido para pensar menos no trabalho. Quer juntar dinheiro vai juntar, mas para quem deixa quando morrer? Eu vou com as ovelhas. Fala para</p>

dices a Juan que recoja las dos que me compró. <b>Y en cuanto a lo otro..., ¡que ahonde!</b> (Se va sonriente) (p.24-25 grifo nosso)	ovelhas. Dize a João que recolha as duas que me comprou. E quanto ao resto... <b>É preciso lavar mais fundo!</b> (Sai sorrindo). (p.27 grifo nosso)	dices a Juan que recoja las dos que me compró. <b>Y en cuanto a lo otro..., ¡que ahonde!</b> (Se va sonriente) (p.73 grifo nosso)	João vir levar as duas que ele comprou de mim. <b>E quanto a este outro assunto... Tem fé ...</b> (Sai sorrindo). (p.22-23 grifo nosso)
<b>10.</b> <b>Yerma:</b> Eso; ¡que ahonde! (p.25)	<b>10.</b> <b>Yerma:</b> <b>É isso!</b> Lavar mais fundo! (p.27)	<b>10.</b> <b>Yerma:</b> Eso; ¡que ahonde! (p.73)	<b>10.</b> <b>Yerma</b> (com paixão): Ter fé... (p.23)

No segundo trecho da tabela dois, notamos que os tradutores interpretam diferentemente a situação. Mota opta por traduzir a expressão destacada por “acabarei mal”. Cecília, por sua vez, faz uma interpretação distinta possibilitando a compreensão de que a personagem pode tornar-se má. Em uma tradução, o destino trágico de Yerma aparece evidenciado pela expressão “acabarei mal”; na outra tradução, a personagem pode tornar-se má (ter atos maus) caso não alcance a maternidade. Considerando tratar-se de uma tragédia, vemos que em ambas as traduções o ato trágico ganha destaque a partir da seleção vocabular que cada tradutor faz.

A mudança de efeito provocada por essas escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular, aparecem novamente no fragmento nove, da tabela 2, quando a expressão “lavar mais fundo” traduzida por Cecília, aparece na tradução de Mota como “Tem fé”. Mais uma vez verificamos que os tradutores apresentam interpretações diferentes para um mesmo trecho. Isso nos permite perceber que os autores têm compromissos distintos com o seu texto. Há uma ironia, com referência sexual, na expressão “lavar mais fundo” que se apaga na expressão “tem fé”. Além disso, uma conotação religiosa parece ganhar evidência com essa expressão utilizada por Mota.

### 3.5.3 Segredos e interdições

**Tabela 3**  
**1º. ATO Segundo quadro**

<p>Yerma encontra-se com a Velha pagã e lhe pergunta sobre como fazer para conseguir engravidar. A Velha diz não poder falar dessas coisas, mas indaga Yerma sobre sua relação com João. Nesse diálogo a protagonista confessa ter casado por imposição do pai, imposição que aceitou com alegria já que desejava ter filhos, mas reconhece não sentir prazer com o marido. Ainda nesse quadro Yerma encontra Vitor e estabelece uma breve conversa com ele, até que João chega.</p>			
Lorca (Losada) (1956)	Cecília Meireles (1963)	Lorca (Posada) (1989)	Marcus Mota (2000)
<p>1. <b>Vieja 1ª:</b> Tengo nueve hijos como nueve soles, pero, como ninguno es <b>hembra</b>, aquí me tienes a mí de un lado para otro. (p.26, grifo nosso)</p>	<p>1. <b>1ª Velha:</b> Tenho nove filhos como nove sóis. Mas, como nenhum é <b>mulher</b>, aqui ando eu de um lado para outro. (p.30, grifo nosso)</p>	<p>1. <b>Vieja:</b> Tengo nueve hijos como nueve soles, pero, como ninguno es <b>hembra</b>, aquí me tienes a mí de un lado para otro. (p.76, grifo nosso)</p>	<p>1. <b>Velha:</b> Tenho nove filhos fortes como nove sóis, mas como nenhum é <b>fêmea</b>, aqui estou de um lado para outro. (p.24, grifo nosso)</p>
<p>2. <b>Yerma:</b> [...] Hace tiempo estoy deseando tener conversación con mujer vieja. Porque yo quiero enterarme. Sí. Uestd me dirá... (p.28)</p>	<p>2. <b>Yerma:</b> [...] Há tempos venho desejando conversar com mulher de idade. Poque preciso inteirarme. Sim, a senhora me dirá... (p.32)</p>	<p>2. <b>Yerma:</b> [...] Hace tiempo estoy deseando tener conversación con mujer vieja. Porque yo quiero enterarme. Sí. Uestd me dirá... (p.77)</p>	<p>2. <b>Yerma:</b> [...] Há tempos desejo conversar com uma mulher mais velha. Porque eu quero saber. Sim. A senhora vai me dizer... (p.25)</p>
<p>3. <b>Vieja 1ª:</b> ¿Qué? (p.28)</p>	<p>3. <b>1ª Velha:</b> Direi o quê? (p.32)</p>	<p>3. <b>Vieja 1ª:</b> ¿Qué? (p.78)</p>	<p>3. <b>Velha:</b> Quer que eu diga o quê? (p.25)</p>
<p>4. <b>Yerma:</b> Lo que usted sabe. ¿Por qué estoy yo seca? [...] (p.28)</p>	<p>4. <b>Yerma:</b> O que a senhora sabe. Por que estou assim seca? [...] (p.32)</p>	<p>4. <b>Yerma:</b> Lo que usted sabe. ¿Por qué estoy yo seca? [...] (p.78)</p>	<p>4. <b>Yerma:</b> O que a senhora sabe. Por que estou assim seca? [...] (p.25)</p>
<p>5. <b>Vieja 1ª:</b> ¿Yo? Yo no sé nada. <b>Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar.</b> Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? <b>Pisas, y al fondo de la calle relincha un caballo.</b> ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso</p>	<p>5. <b>1ª Velha:</b> Eu? Mas eu não sei nada. <b>Deitei-me de costas e comecei a cantar.</b> Os filhos chegam como a água. Ai! Quem pode dizer que não tens um corpo formoso? <b>Pisas – e no fim da rua o cavalo relincha.</b> Ai, deixa-me, rapariga, não me faças falar. Penso muitas idéias que não quero dizer. (p.32, grifo nosso)</p>	<p>5. <b>Vieja:</b> ¿Yo? Yo no sé nada. <b>Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar.</b> Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? <b>Pisas, y al fondo de la calle relincha un caballo.</b> ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso</p>	<p>5. <b>Velha:</b> Eu? Não, não sei de nada. <b>Deitei de bruços e comecei a cantar.</b> Os filhos chegam como a água. Quem pode dizer que teu corpo não é belo? Ah! Me deixa, mulher, não me faça falar. Penso muitas coisas que não quero dizer. (p.26, grifo nosso)</p>

muchas ideas que no quiero decir. (p.28, grifo nosso)		muchas ideas que no quiero decir. (p.78, grifo nosso)	
<b>6.</b> <b>Vieja 1ª:</b> ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él? (p.29)	<b>6.</b> <b>1ª Velha:</b> Gostas dele? <b>Desejas dar-te a ele?</b> (p.33)	<b>6.</b> <b>Vieja 1ª:</b> ¿Qué si lo quieres? ¿Si deseas estar con él? (p.79)	<b>6.</b> <b>Velha:</b> Gosta dele? <b>Deseja estar com ele?</b> (p.26)
<b>7.</b> <b>Yerma:</b> No sé. (p.29)	<b>7.</b> <b>Yerma:</b> Não sei. (p.33)	<b>7.</b> <b>Yerma:</b> No sé. (p.79)	<b>7.</b> <b>Yerma:</b> Não sei. (p.26)
<b>8.</b> <b>Vieja 1:</b> ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime. (p.29)	<b>8.</b> <b>1ª Velha :</b> Não tremes, quando se acerca de ti? Não te dá assim como um sono, quando acerca seus lábios? Diz-me. (p.33)	<b>8.</b> <b>Vieja 1ª:</b> ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime. (p.79)	<b>8.</b> <b>Velha:</b> Não treme quando se aproxima de ti? Não te dá assim como um sonho, quando ele aproxima os lábios? Fala. (p.26)
<b>9.</b> <b>Yerma:</b> No. No lo he sentido nunca. (p.29)	<b>9.</b> <b>Yerma:</b> Não. Nunca o senti. (p.33)	<b>9.</b> <b>Yerma:</b> No. No lo he sentido nunca. (p.79)	<b>9.</b> <b>Yerma:</b> Não. Nunca senti isso. (p.26)
<b>10.</b> <b>Vieja 1ª:</b> ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado? (p.29)	<b>10.</b> <b>1ª Velha:</b> Nunca? Nem quando bailavas...? (p.33)	<b>10.</b> <b>Vieja 1ª:</b> ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado? (p.79)	<b>10.</b> <b>Velha:</b> Nunca? Nem quando dançava...? (p.26)
<b>11.</b> <b>Yerma:</b> <b>(Recordando):</b> Quizá...Una vez...Víctor... (p.29)	<b>11.</b> <b>Yerma (recordando):</b> Talvez...um dia...Victor... (p.34)	<b>11.</b> <b>Yerma</b> <b>(Recordando):</b> Quizá...Una vez...Víctor... (p.79)	<b>11.</b> <b>Yerma (recordando):</b> Talvez...um dia...Victor... (p.26)
<b>12.</b> <b>Vieja 1ª:</b> Sigue. (p.29)	<b>12.</b> <b>1ª Velha:</b> Continua. (p.34)	<b>12.</b> <b>Vieja 1ª:</b> Sigue. (p.79)	<b>12.</b> <b>Velha:</b> Continua. (p.26)
<b>13.</b> <b>Yerma:</b> Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez, el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los	<b>13.</b> <b>Yerma:</b> Tomou-me pela cintura e não lhe pude dizer nada, porque não podia falar. De outra vez, o mesmo Victor, quando eu tinha quatorze anos (ele era um pastor e tanto), tomou-me nos braços para saltar um régo d'água, e deu-me um tremor	<b>13.</b> <b>Yerma:</b> Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez, el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los	<b>13.</b> <b>Yerma:</b> Me tomou pela cintura e não pude dizer nada, porque não podia falar. Outra vez, Vítor mesmo, quando eu tinha quatorze anos, ele era um homem e tanto, me tomou em seus braços para saltar um rego d'água. E eu tremia toda por

dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa. (p.29-30, grifo nosso)	que até se me ouviam bater os dentes. Mas é porque eu era acanhada. (p.34, grifo nosso)	dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa. (p.78-79)	dentro que podia até ouvir o bater dos dentes. (p.26-27, grifo nosso)
<b>14.</b> <b>Yerma:</b> ¿Por qué te has casado? (p.34)	<b>14.</b> <b>Yerma:</b> Por que te casaste? (p.40)	<b>14.</b> <b>Yerma:</b> ¿Por qué te has casado? (p.85)	<b>14.</b> <b>Yerma:</b> Por que se casou então? (p.30)
<b>15.</b> <b>Muchacha 2ª:</b> Porque me han casado. <b>se</b> casan todas. Si seguimos así, no va a haber solteras más que las niñas. Bueno y además..., una se casa en realidad mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empeñan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. <b>Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta.</b> ¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos. (p.34-35, grifo nosso)	<b>15.</b> <b>2ª Rapariga:</b> Porque me casaram. Todas <b>nos</b> casamos. A continuar assim, não sobram solteira senão meninas. Bem, e além disso... na verdade a gente se casa muito antes de ir à igreja. Mas as velhas se empenham em todas essas coisas. Eu tenho dezenove anos e não gosto de cozinhar nem de lavar. <b>Bem, pois todo o dia hei de estar a fazer aquilo de que não gosto.</b> E para quê? Que necessidade tem meu marido de ser meu marido? Porque no tempo de noivos fazíamos o mesmo que agora. Tolice dos velhos. (p.40, grifo nosso)	<b>15.</b> <b>Muchacha 2ª:</b> Porque me han casado. <b>se</b> casan todas. Si seguimos así, no va a haber solteras más que las niñas. Bueno y además..., una se casa en realidad mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empeñan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. <b>Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta.</b> ¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos. (p.85, grifo nosso)	<b>15.</b> <b>2ª Jovem:</b> Porque me casaram. Todas <b>se</b> casam. Continuando desse jeito, não vão mais haver solteiras, a não ser as crianças. Bem, na verdade... a gente casa muito antes de ir à igreja. As velhas se empenham em todas essas coisas. Tenho dezenove anos e detesto cozinhar, detesto lavar. <b>Será que vou passar o dia inteiro fazendo o que não gosto?</b> E pra quê? Que necessidade tem meu marido de ser meu marido, se quando éramos noivos, fazíamos o mesmo que agora? Besteira dos velhos. (p.30-31, grifo nosso)

Os exemplos selecionados na tabela três indicados em negrito, permitem analisar as representações de cada tradutor quanto à condição feminina de Yerma, a partir de escolhas tradutórias no âmbito da linguagem que impactam no tom dramático e poético do texto, bem como, as escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular e seus efeitos.

No primeiro trecho, Cecília utiliza a palavra “mulher” no lugar de “hembra” (fêmea). Mota mantém o vocábulo “fêmea”, traduzindo-o de forma idêntica à edição de partida. É preciso considerar que o trecho se refere à fala da Velha pagã cuja linguagem é menos polida e repete um modo de falar da comunidade a partir de um lugar que ocupa. Essa linguagem representa de certa forma, a

simplicidade das pessoas da terra que possuem um linguajar muitas vezes peculiar para se referir, inclusive, aos bichos. Cecília apresenta a Velha mais polida nesse trecho e opta por utilizar o vocábulo ‘mulher’ ao invés de “fêmea.” Sem dúvida, essa posição feminina ocupada pela tradutora, impacta suas escolhas, inclusive, quanto à imagem de mulher que ela (Cecília) esperava veicular em suas traduções, como podemos ler em seu depoimento:

Assistimos a esse triste caminhar de Yerma, dos seus desejos femininos, simples e naturais, para esse chão sem esperança onde se prostrará criminosa. Em meio a um mundo natural onde tudo parece estar em seu lugar certo, onde a vida se desenvolve com um ritmo que pareceria de coerência entre o céu e a terra, o pobre sonho de Yerma debate-se, atordoado, converte-se em castigo que ela nem entende nem aceita. (MEIRELES, 1963, orelha).

Em sua tradução Cecília apresenta traços desse cenário a que se refere no trecho acima, fazendo uso de uma linguagem poética, delicada e comovente.

Os primeiros versos destacados, no exemplo cinco, trazem uma transformação textual interessante feita pelos tradutores. Notemos que nesse diálogo com a Velha o que está em questão é a busca de Yerma por “respostas” de como proceder para engravidar nesse cenário de interdições. A tradução de Cecília mostra a mulher em posição deitada de costas, posição em que nascem os filhos, mas também possível posição sexual. No texto de Lorca, a mulher coloca-se de boca para cima, canta e os filhos vem como água. Enquanto Mota traduz uma a “mulher deitada de bruços”, numa posição que promove efeitos de sentido diferentes tanto em relação à posição sexual expressa na cena, quanto na impossibilidade dessa posição para se ter filho.

Observamos ainda no fragmento cinco, as escolhas tradutórias em torno de supressão e seus efeitos. A omissão feita por Mota do verso: “Pisas – e no fim da rua o cavalo relincha” implica uma mudança de sentido, ou pelo menos uma atenuação do caráter erótico na fala da Velha pagã. Lembremos que neste diálogo, o que está sendo colocado é o poder de atração de Yerma. A Velha pagã fala, figurativamente, que a protagonista tem um corpo belo capaz de atrair os homens ao sair à rua. Ou seja, há uma conotação sexual aqui que é apagada

na tradução de Mota. Cecília, por sua vez, traduz o verso mantendo a conotação erótica da cena.

No texto de Lorca há um mistério, um segredo que paira sobre a sexualidade feminina naquele contexto espanhol. É como se às mulheres não fosse permitido falar sobre seus desejos ou quaisquer assuntos relacionados ao sexo. A própria Yerma desabafa com a personagem da Velha pagã: “Las muchachas que se crían en el campo, como yo, tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelven medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber. Y tú también, tú también te callas y te vas con aire de doctora, sabiéndolo todo, pero negándolo a la que se muere de sed (LORCA, 1989, p.81).” Todavia, percebemos em sua narrativa, que essas mulheres encontram formas de contornar o silêncio imposto pelo sistema patriarcal. É o que faz Yerma.

A protagonista exemplifica bem essa mulher que pulsa e busca soluções para seus desejos não realizados. Curiosa, procura, ainda que por formas consideradas desviantes das normas praticadas por aquela sociedade moralista e católica, respostas para os seus questionamentos.

No recorte quinze, há um aspecto significativo quanto às escolhas tradutórias relativas às estruturas gramaticais, sintático-semânticas e seus efeitos. Observamos que o pronome oblíquo “se” utilizado por Mota e Lorca no verso: “Todas se casam”, é substituído por Cecília pelo pronome “nos” sugerindo uma inserção da tradutora em seu texto. Nas edições de partida, bem como na tradução de Mota (todas feitas por homens), o pronome utilizado foi o “se”, marcando um possível distanciamento do lugar de fala. Contudo, Cecília utiliza-se de sua condição de mulher e insere-se na própria tradução, assumindo esse lugar de fala feminino. Há nessa utilização do pronome “nos” uma confirmação da impossibilidade de neutralidade na tradução tão preconizada pelas concepções tradicionais como discutimos nos capítulos anteriores.

É interessante notar mais adiante no trecho quinze, mudanças quanto às escolhas tradutórias no âmbito do nível de linguagem que impactam no tom dramático do texto. Cecília opta por traduzir a fala da 2ª Muchacha com uma frase afirmativa, enquanto Mota traduz a partir de uma interrogativa. É preciso reconhecer que a entonação do texto em uma peça teatral é de grande relevância para criar efeito de sentidos em seu público. A tradução de Cecília

pode soar assertiva, mais definitiva, ao passo que a de Mota pode sugerir uma pergunta retórica. Assim, as diferenças na entonação dos textos poderão gerar impactos diferentes nas traduções.

São essas diferenciações que respondem pela transformação e mostram que a tradução não é uma mera transposição ou restituição de sentido. Vimos em Derrida que há sentidos na leitura que resistem à própria leitura. Esse trecho traz algo que vai além da palavra, há um acontecimento, um sentimento que parece ser transmitido muito mais pela entonação do que pela própria palavra.

### 3.5.4 Yerma e as outras mulheres: machonas ou duronas?

<b>Tabela 4</b> <b>2º ATO – Primeiro quadro</b>			
<p>Torrente onde as mulheres do povoado lavam roupas. As lavadeiras estão situadas em diversos planos. Cantam sobre os bons costumes e falam sobre a vida de Yerma, algumas colocam em dúvida sua honra e culpam-na pela infertilidade, outras a defendem. Ao avistarem as cunhadas chegando, as mulheres mudam subitamente de assunto.</p>			
<b>Lorca (Losada)</b> <b>(1956)</b>	<b>Cecília</b> <b>Meireles(1963)</b>	<b>Lorca (Posada)</b> <b>(1989)</b>	<b>Marcus Mota</b> <b>(2000)</b>
<p><b>1.</b> <b>Lavandera 1ª:</b> A mí no me gusta hablar. (p.43)</p>	<p><b>1.</b> <b>1ª. Lavadeira:</b> Eu cá não gosto de falar. (p.51)</p>	<p><b>1.</b> <b>Lavandera 1ª:</b> A mí no me gusta hablar. (p.95)</p>	<p><b>1.</b> <b>1ª. Lavadeira:</b> Não gosto de falar. (p.39)</p>
<p><b>2.</b> <b>Lavandera 3ª:</b> Pero aquí se habla. (p.43)</p>	<p><b>2.</b> <b>3ª. Lavadeira:</b> Mas aquí se fala. (p.51)</p>	<p><b>2.</b> <b>Lavandera 3ª:</b> Pero aquí se habla. (p.95)</p>	<p><b>2.</b> <b>3ª. Lavadeira:</b> Mas aquí se fala. (p.39)</p>
<p><b>3.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> Y no hay mal en ello. (p.43)</p>	<p><b>3.</b> <b>4ª. Lavadeira:</b> E não há mal nisso. (p.51)</p>	<p><b>3.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> Y no hay mal en ello. (p.95)</p>	<p><b>3.</b> <b>4ª. Lavadeira:</b> E não há mal nisso. (p.39)</p>
<p><b>4.</b> <b>Lavandera 5ª:</b> La que quiere honra, que la gane. (p.43)</p>	<p><b>4.</b> <b>5ª. Lavadeira:</b> A que quiser ser honrada faça por onde. (p.52)</p>	<p><b>4.</b> <b>Lavandera 5ª:</b> La que quiere honra, que la gane. (p.95)</p>	<p><b>4.</b> <b>5ª. Lavadeira:</b> Aquela que quiser ser respeitada que faça por merecer. (p.39)</p>
<p><b>5.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer.</p>	<p><b>5.</b> <b>4ª. Lavadeira:</b> Plantei um tomilho, que crescendo vem</p>	<p><b>5.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> Yo planté un tomillo,</p>	<p><b>5.</b> <b>4ª. Lavadeira:</b> Eu plantei um tomilho, Eu o vi crescendo</p>

El que quiera honra, Que se porte bien. ( <i>Ríen</i> ) [...] (p.44)	Quem quiser ser honrada Que se porte bem. ( <i>Ríem-se</i> ) [...] (p.52)	yo lo vi crecer. El que quiera honra, Que se porte bien. ( <i>Ríen</i> ) [...] (p.96)	Quem quiser respeito Que se comporte bem. ( <i>Todas riem</i> ) [...] (p.39)
<b>6.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> El marido sale otra vez a sus tierras. (p.45)	<b>6.</b> <b>4ª Lavadeira:</b> O marido vai de novo trabalhar nas suas terras. (p.53)	<b>6.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> El marido sale otra vez a sus tierras. (p.97)	<b>6.</b> <b>4ª Lavadeira:</b> O marido foi de novo trabalhar nas suas terras.(p.40)
<b>7.</b> <b>Lavandera 1ª:</b> ¿Pero se puede saber lo que ha ocurrido? (p.45)	<b>7.</b> <b>1ª Lavadeira:</b> Mas pode-se saber o que aconteceu? (p.53)	<b>7.</b> <b>Lavandera 1ª:</b> ¿Pero se puede saber lo que ha ocurrido? (p.97)	<b>7.</b> <b>1ª Lavadeira:</b> e o que houve? (p.40)
<b>8.</b> <b>Lavandera 5ª:</b> Anteanoche, ella se pasó sentada en el tranco, a pasar del frío. (p.45)	<b>8.</b> <b>5ª Lavadeira:</b> Passou a noite de anteontem sentada na soleira da porta, apesar do frio. (p.53)	<b>8.</b> <b>Lavandera 5ª:</b> Anteanoche, ella se pasó sentada en el tranco, a pasar del frío. (p.97)	<b>8.</b> <b>5ª Lavadeira:</b> Ela ficou a noite inteira na varanda apesar do frio. (p.40)
<b>9.</b> <b>Lavandera 1ª:</b> Pero, ¿Por qué? (p.45)	<b>9.</b> <b>1ª Lavadeira:</b> Mas, por quê? (p.53)	<b>9.</b> <b>Lavandera 1ª:</b> Pero, ¿Por qué? (p.97)	<b>9.</b> <b>1ª Lavadeira:</b> Mas, por quê? (p.41)
<b>10.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> Le cuesta trabajo estar en su casa. (p.45)	<b>10.</b> <b>4ª Lavadeira:</b> Custa- lhe muito estar em casa. (p.54)	<b>10.</b> <b>Lavandera 4ª:</b> Le cuesta trabajo estar en su casa. (p.97)	<b>10.</b> <b>4ª Lavadeira:</b> Custa- lhe muito ficar dentro de casa. (p.41)
<b>11.</b> <b>Lavandera 5ª:</b> Estas <b>machorras</b> son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos. (p.45, grifo nosso)	<b>11.</b> <b>5ª Lavadeira:</b> Essas <b>machonas</b> são assim. Preferem subir para o telhado ou andar descalças por esses rios, quando podiam estar em casa, fazendo renda ou compota de maçã. (p.54, grifo nosso)	<b>11.</b> <b>Lavandera 5ª:</b> Estas <b>machorras</b> son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos. (p.97, grifo nosso)	<b>11.</b> <b>5ª Lavadeira:</b> Essas <b>duronas</b> são assim: em vez de costurar ou fazer compotas de maçã, preferem subir ao telhado ou andar descalças nos rios. (p.41, grifo nosso)

Na cena em questão, as Lavadeiras discutem a postura de Yerma diante das “obrigações”, que segundo elas, naquele cenário espanhol, eram válidas

para todas as mulheres. Esse canto das Lavadeiras representa o próprio discurso machista da época, o lugar reservado à mulher na sociedade e os julgamentos sobre sua conduta.

Na fala da 5ª Lavadeira, recorte onze, o termo em destaque permite analisar as escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular e seus efeitos. O vocábulo “machorras”, geralmente empregado em espanhol com o sentido de mulheres estéreis, lésbicas, é traduzido por Cecília e por Mota a partir de diferentes termos. Cecília opta pela palavra “machonas”, termo geralmente usado em oposição à mulher feminina, também referindo-se a mulheres masculinizadas, que não se casam, não tem filhos. Mota utiliza o vocábulo “duronas” que parece sugerir um sentido mais genérico, uma vez que, durona pode ser uma pessoa rígida, mas sem necessariamente ter efeito sobre a feminilidade. Percebemos posicionamentos tradutórios bem diferentes, nessa passagem.

3.5.5 Yerma: mulher verdadeira ou de verdade? Opressão social, religiosidade e frustração

**Tabela 5**  
**2º ATO - Segundo quadro**

Ao chegar em casa e não encontrar a esposa, João se enfurece com as irmãs. Quando Yerma finalmente chega, ocorre um conflito entre o casal. No calor da discussão Yerma queixa-se por não ter um filho. João sugere que ela pegue um dos filhos de seu irmão para criar, ideia que ela imediatamente rejeita. Esse quadro também é marcado pela despedida de Vitor que vai morar em outro lugar.

<b>Lorca (Losada) (1956)</b>	<b>Cecília Meireles (1963)</b>	<b>Lorca (Posada) (1989)</b>	<b>Marcus Mota (2000)</b>
<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos. (p.59)</p>	<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> Quero beber água e não há copo nem água; quero subir no monte e não tenho pés; quero bordar as minhas anáguas e não acho os fios. (p.73)</p>	<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos. (p.114)</p>	<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> Quero beber água e não há nem copo nem água; quero ir ao monte e não tenho pés; quero bordar minhas anáguas e não acho fios. (p.53)</p>

<p><b>2.</b> <b>Juan:</b> Lo que pasa es que no eres una <b>mujer verdadera</b> y buscas la ruina de un hombre sin voluntad. (p.59, grifo nosso)</p>	<p><b>2.</b> <b>João:</b> O que se passa é que não és uma <b>mulher verdadeira</b>, e buscas a ruína de um homem sem vontade. (p.73, grifo nosso)</p>	<p><b>2.</b> <b>Juan:</b> Lo que pasa es que no eres una <b>mujer verdadera</b> y buscas la ruina de un hombre sin voluntad. (p.114, grifo nosso)</p>	<p><b>2.</b> <b>João:</b> Acontece que você não é uma <b>mulher de verdade</b> e procura a ruína de um homem sem determinação como eu. (p.54, grifo nosso)</p>
<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> La mujer del campo que no da hijos, es inútil como un manojito de espinos y hasta mala, <b>a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.</b> (p.62, grifo nosso).</p>	<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> A mulher do campo que não dá filhos é inútil como um punhado de espinhos, e até má- <b>embora eu seja desse refugio desprezado pela mão de Deus.</b> (p.77, grifo nosso).</p>	<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> La mujer del campo que no da hijos, es inútil como un manojito de espinos! y hasta mala!, <b>a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.</b> (p.117-118, grifo nosso).</p>	<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> A mulher do campo que não dá filhos é inútil como um monte de espinhos, e até pior! <b>Coloquei tudo nas mãos de Deus.</b> (p.57, grifo nosso).</p>
<p><b>4.</b> <b>Yerma:</b> ¡Dios te oiga! ¡Salud! (p.71)</p>	<p><b>4.</b> <b>Yerma:</b> Deus te ouça! Saúde! (p.89)</p>	<p><b>4.</b> <b>Yerma:</b> ¡Dios te oiga! ¡Salud! (p.128)</p>	<p><b>4.</b> <b>Yerma:</b> Deus te ouça! E que te conserve com saúde! (p.64)</p>
<p><b>5.</b> <b>Victor:</b> ¿Decías algo? (p.71)</p>	<p><b>5.</b> <b>Victor:</b> Dizias alguma coisa? (p.89)</p>	<p><b>5.</b> <b>Victor:</b> ¿Decías algo? (p.128)</p>	<p><b>5.</b> <b>Vítor:</b> Você disse o quê? (p.64)</p>
<p><b>6.</b> <b>Yerma</b> (<i>dramática</i>): Salud, dije. (p.71)</p>	<p><b>6.</b> <b>Yerma</b> (<i>drástica</i>): Disse-te “Saúde”! (p.89)</p>	<p><b>6.</b> <b>Yerma</b> (<i>dramática</i>): Salud, dije. (p.128)</p>	<p><b>6.</b> <b>Yerma</b> (<i>dramática</i>): Disse que Deus te conserve com saúde! (p.64)</p>

O segundo recorte da tabela cinco aponta uma importante distinção de interpretações nas traduções de 1963 e 2000. Mais uma vez encontramos diferentes escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular e seus efeitos. Cecília opta por utilizar a expressão “mulher verdadeira” em sua tradução, ao passo que Mota traduz como “mulher de verdade”. A troca do adjetivo

“verdadeira” pela locução adjetiva “de verdade” pode possibilitar ao leitor diferentes leituras.

Considerando o contexto em que *Yerma* foi escrita, não é difícil verificar que naquele cenário algumas mulheres eram consideradas “arremedos” de mulheres, ou seja, possuíam alguma falha que não a identificavam com o modelo de mulher imposto pela sociedade. Logo, não eram consideradas mulheres de verdade. A mulher incapaz de gerar filhos era, não raro, vista como inútil. É a própria *Yerma* quem diz a sua amiga Maria: “La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinhos ! y hasta mala!” (LORCA, 1989 p. 117). Para a protagonista, ser mulher está intimamente ligado à condição de ser mãe, assim, não ter procriado, a coloca numa condição de não-mulher, isto é, de não ser uma “mulher de verdade”.

Nessa perspectiva, a protagonista questiona a sua “utilidade” dentro daquele sistema. Para ela, o sentido do casamento é a maternidade, foi para isso que ela casou: para ser mãe. Sempre que se entrega ao marido é para tentar conceber um filho, nunca para divertir-se ou sentir prazer. É a própria protagonista quem diz: “Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca para divertirme.” (LORCA, 1989, p. 80). Por outro lado, a mulher verdadeira apresentada por Lorca e, traduzida por Cecília, pode representar o oposto da mulher mentirosa.

Não podemos deixar de reconhecer que o caráter e a fidelidade de *Yerma* eram, por vezes, colocados em dúvida, o que a expunha a julgamentos alheios e supervisão constante das Cunhadas e do próprio marido. Ao longo do texto, paira uma dúvida sobre o fato de *Yerma* ser uma mulher verdadeira, ou seja, aquela que fala a verdade. As escolhas lexicais das traduções enfatizam, portanto, diferentes maneiras de encarar o papel da mulher no contexto social e também diferentes aspectos da trama textual.

A expressão “mulher verdadeira” sugere certa ambiguidade e mostra a impossibilidade de um único sentido dar conta do “querer dizer” de Lorca ao anunciar “no eres una mujer verdadera”. Por isso, o tradutor transforma. É inexorável a esse propósito. Lembremos que Derrida afirma que há uma linha tênue remarcada entre as línguas, mas isso “não exclui (...) o labor infinito para

rejuntar o que é, no entanto já passado, já dado, (...) entre as linhas, já assinado.” (DERRIDA, 2002, p. 72).

No terceiro trecho da tabela cinco, observamos que os tradutores optam por construções sintático-semânticas diferentes para traduzir: “a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios”. Cecília traduz: “embora eu seja desse refugio desprezado pela mão de Deus”; e sugere o profundo estado de melancolia da protagonista que parece se sentir esquecida por um Deus que a fez incompleta, já que não lhe possibilitou gerar filhos. Mota traduz esta mesma fala, utilizando-se de palavras que parecem dar à personagem uma condição também vitimista, contudo, um pouco mais esperançosa: “Coloquei tudo nas mãos de Deus”.

Em Lorca, Yerma parece sentir-se abandonada por Deus. Mota faz a escolhas tradutórias de supressão ao omitir uma fala de Yerma em que ela indiretamente “culpa” Deus pelo seu infortúnio, ao julgar-se desprezada por Ele. O tradutor opta por dar uma conotação mais crédula à fala da protagonista. “Deixar tudo nas mãos de Deus” pode significar uma elevada confiança neste ser supremo que fará o melhor por ela. Esse trecho traz um elemento de cunho religioso, talvez conflitante com a visão de Lorca que, por vezes criticava a sociedade patriarcal e católica. Observamos mais uma vez a interferência do tradutor ao buscar dizer o mesmo que o original, mas dizendo diferente.

Essa mesma abordagem ocorre no exemplo quatro quando Mota traduz “Deus te conserve com saúde” em referência ao vocábulo “salud”, forma de saudação utilizada por Lorca.

Cecília e Mota traduzem esta palavra, em seus respectivos contextos com algumas diferenças, mostrando novamente leituras distintas. Na tradução de Cecília, a palavra “salud”, parece sugerir uma saudação: “salve” ou “buenos días”, por exemplo. Já no texto de Mota, o termo é traduzido como uma espécie de profecia que deve ser cumprida por Deus, como quando brindamos e desejamos “saúde” a outra pessoa. Para além desse aspecto, podemos verificar ainda que Mota faz um acréscimo do termo “Deus” na segunda fala de Yerma.

Podemos resgatar aqui a supressão que Mota faz do adjetivo *pagã* no nome da personagem *Velha pagã* e relacioná-la com a inclusão da palavra “Deus” nos trechos anteriores. Ora, vimos que Yerma foi escrita em uma sociedade conservadora e católica, todavia, é preciso reconhecer que muitos

católicos utilizam conhecimentos pagãos, como por exemplo: de curandeiras que receitam chás abortivos, que fazem mandingas para prender marido; de benzedeiras; de parteiras, etc. Todos esses saberes populares existem, inclusive no Brasil, e são praticados há séculos. Neste sentido, notamos que Mota adota diferentes estratégias: uma de inclusão e outra de supressão de palavra, que tem como efeito o apagamento do paganismo/sincretismo e a afirmação da tradição religiosa.

O que percebemos é que cada tradutor, a partir das escolhas que faz, provoca um efeito de sentido diferente, deixando as marcas de sua leitura no texto.

### 3.5.6 Yerma: obstinação e julgamentos alheios.

<b>Tabela 6</b> <b>3º ATO - Primeiro quadro</b>			
<p>Obstinada, Yerma participa de um ritual na casa de Dolores, a rezadeira onde desabafa suas angustias sobre o marido com Dolores e com as 1ª e 2ª Velhas. João vai até lá com as irmãs e a encontra. Neste momento, acusa-a de tê-lo traído. Yerma defende a sua honra e após mais um conflito, acusações e desabafos, os dois voltam para casa.</p>			
<b>Lorca (Losada)</b> <b>(1956)</b>	<b>Cecília Meireles</b> <b>(1963)</b>	<b>Lorca (Posada)</b> <b>(1989)</b>	<b>Marcus Mota</b> <b>(2000)</b>
<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> No soy una casada indecente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola! (p.76)</p>	<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> Não sou uma casada indecente, mas sei que os filhos nascem do homem e da mulher. Ai, se os pudesse ter sozinha! (p.96)</p>	<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> No soy una casada indecente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola! (p.135)</p>	<p><b>1.</b> <b>Yerma:</b> Não sou uma esposa indecente, mas sei que os filhos nascem do homem e da mulher. Ah! Se os pudesse ter sozinha! (p.70)</p>
<p><b>2.</b> <b>Dolores:</b> Piensa que tu marido también sufre. (p.76)</p>	<p><b>2.</b> <b>Dolores:</b> Pensa que teu marido também sofre. (p.96)</p>	<p><b>2.</b> <b>Dolores:</b> Piensa que tu marido también sufre. (p.135)</p>	<p><b>2.</b> <b>Dolores:</b> Olha que teu marido também sofre. (p.70)</p>
<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> No sufre. Lo que pasa es que él no ansía hijos. (p.76)</p>	<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> Não sofre, não. O que acontece é que não deseja filhos. (p.96)</p>	<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> No sufre. Lo que pasa es que él no ansía hijos. (p.135)</p>	<p><b>3.</b> <b>Yerma:</b> Não sofre, não. O que realmente acontece é que não deseja ter filhos. (p.70)</p>
<p><b>4.</b> <b>Vieja 1ª:</b> ¡No digas eso!</p>	<p><b>4.</b> <b>1ª Velha:</b> Não digas isso!</p>	<p><b>4.</b> <b>Vieja 1ª:</b> ¡No digas eso!</p>	<p><b>4.</b> <b>1ª Velha:</b> Não digas isso!</p>

(p.77)	(p.96)	(p.135)	(p.70)
<p><b>5. Yerma</b> Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da. <b>No lo quiero, no lo quiero</b> y sin embargo es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación. (p.77, grifo nosso)</p>	<p><b>5. Yerma</b> Vejo-lhe isso nos olhos. E, como os não deseja, não mos dá. <b>Não o quero, não o quero</b>, e, no entanto, é a minha única salvação. Por honra e por casta. Minha única salvação. (p.96, grifo nosso)</p>	<p><b>5. Yerma</b> Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da. <b>No lo quiero, no lo quiero</b> y sin embargo es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación. (p.135, grifo nosso)</p>	<p><b>5. Yerma:</b> Vejo isso em seus olhos. E, como não os deseja, não me dá. Não quero, <b>não quero meu marido</b>, e, no entanto, ele é a minha única salvação. Por honra ou por casta. Minha única salvação. (p.70, grifo nosso)</p>
<p><b>6. Yerma:</b> Necesitaba este desahogo. ¿Cuántas veces repito las oraciones? (p.77)</p>	<p><b>6. Yerma:</b> Necessitava deste desabafo. Quantas vezes devo repetir as orações? (p.97)</p>	<p><b>6. Yerma:</b> Necesitaba este desahogo. ¿Cuántas veces repito las oraciones? (p.136)</p>	<p><b>6. Yerma:</b> Precisava desabafar. Quantas vezes repito as rezas? (p.71)</p>
<p><b>7. Dolores:</b> La oración del laurel, dos veces, y al mediodía, la oración de Santa Ana. <b>Quando te sientas encinta</b> me traes la fanega de trigo que me has prometido. (p.77, grifo nosso)</p>	<p><b>7. Dolores:</b> A do loureiro, duas vezes; e, ao meio dia a oração de Santana. <b>Quando te sentires prenhe</b>, trazes a fanga de trigo que me prometeste. (p.97, grifo nosso)</p>	<p><b>7. Dolores:</b> La oración del laurel, dos veces, y al mediodía, la oración de Santa Ana. <b>Quando te sientas encinta</b> me traes la fanega de trigo que me has prometido. (p.136, grifo nosso)</p>	<p><b>7. Dolores:</b> A oração dos louros duas vezes, e ao meio dia a oração de Santa Ana. <b>Quando se sentir melhor</b> traz o trigo que você prometeu. (p.71, grifo nosso)</p>

No quinto fragmento da tabela seis, encontramos escolhas tradutórias em torno do acréscimo textual e seus efeitos. No diálogo entre Yerma e a 1ª Velha, todo o discurso gira em torno de João (marido de Yerma). Ainda assim, Mota opta por fazer a reiteração na fala de Yerma: “Não quero, não quero meu marido, e, no entanto, ele é a minha única salvação”. Já Cecília, opta por manter o pronome oblíquo: “Não o quero, não o quero, e, no entanto, ele é a minha única salvação”. Observemos, que o tom dramático também parece diferir em cada tradução. Além disso, Mota demonstra mais uma vez optar pela linguagem mais informal ao não utilizar o pronome oblíquo.

No trecho sete, observamos uma diferença quanto às escolhas de vocábulos utilizados para traduzir “Quando te sientas encinta”. A opção de Mota pela expressão “Quando se sentir melhor” sentir-se melhor” tem como efeito a generalização de uma ideia que seria mais específica, como apresentado na leitura de Cecília. Dolores está ensinando a Yerma orações, e pede para que

esta leve uma fanga de trigo, quando sentir que engravidou. O efeito de sentido provocado pela escolha vocabular de Mota parece sugerir que Yerma deve levar a fanga quando se sentir melhor, como se estivesse doente. Por outro lado, a escolha de Cecília evidencia que ela deve levar a fanga quando engravidar, já que era esse o seu objetivo. Na tradução de Mota parece apagar-se a referência ao mundo secreto das rezas, das ervas, das curandeiras associado às relações no casamento e à gravidez almejada por Yerma.

<b>Tabela 7</b>			
<b>3º ATO Primeiro quadro</b>			
<b>Lorca (1956)</b>	<b>Cecília Meireles (1963)</b>	<b>Lorca (1989)</b>	<b>Marcus Mota (2000)</b>
<p><b>1.</b> <b>Juan:</b> Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de <b>bronce</b> para ver a tu lado a una mujer que te quiera meter los dedos dentro del corazón y que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar. (p.80, grifo nosso)</p>	<p><b>1.</b> <b>João:</b> E eu não posso mais. Porque é preciso ser de <b>bronce</b> para ver-se ao lado uma mulher que te quer enterrar os dedos no coração; e que de noite sai de sua casa em busca de quê? Dize-me! Procurando o quê? As ruas estão cheias de macho. Nas ruas não há flores para cortar. (p.101, grifo nosso)</p>	<p><b>1.</b> <b>Juan:</b> Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de <b>bronce</b> para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar. (p.139, grifo nosso)</p>	<p><b>1.</b> <b>João:</b> Eu não aguento mais. É preciso ser de <b>ferro</b> para viver com uma mulher que quer enterrar os dedos no meu coração; e que de noite sai de sua casa atrás de quê? Fala! Atrás de quê? As ruas estão cheias de macho. Nas ruas não há flores para colher. (p.73, grifo nosso)</p>
<p><b>2.</b> <b>Yerma:</b> Yo no sé por qué empiezan los malos aires que revuelcan al trigo y ¡mira tú si el trigo es bueno! (p.80)</p>	<p><b>2.</b> <b>Yerma:</b> Não sei como se levantam os maus ventos que revolvem o trigo! E dize-me se o trigo não é bom! (p.102)</p>	<p><b>2.</b> <b>Yerma:</b> Yo no sé por qué empiezan los malos aires que revuelcan al trigo y ¡mira tú si el trigo es bueno! (p.140)</p>	<p><b>2.</b> <b>Yerma:</b> Não sei porque o vento espalha o trigo; vem ver se o trigo é bom com teus próprios olhos. (p.74)</p>
<p><b>3.</b> <b>Juan:</b> Ni yo sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado. (p.81)</p>	<p><b>3.</b> <b>João:</b> E eu não sei o que busca uma mulher a toda hora fora de casa. (p.102)</p>	<p><b>3.</b> <b>Juan:</b> Ni yo sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado. (p.140)</p>	<p><b>3.</b> <b>João:</b> E eu não sei o que uma mulher busca a todo momento fora de sua casa. (p.74)</p>
<b>4.</b>	<b>4.</b>	<b>4.</b>	<b>4.</b>

<p><b>Yerma:</b> Te busco a ti. Te busco a ti. Es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo. (p.81)</p>	<p><b>Yerma:</b> Busco-te a ti. Busco-te a ti, é a ti que busco día e noite, sem encontrar sombra onde respirar. É teu sangue e teu amparo o que desejo. (p.102)</p>	<p><b>Yerma:</b> Te busco a ti. Te busco a ti. Es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo. (p.140)</p>	<p><b>Yerma:</b> É você que eu busco! É você! Dia e noite, João, sem encontrar sombra onde respirar. É teu sangue e teu amparo que desejo. (p.74)</p>
<p>5. <b>Juan:</b> Apártate. (p.81)</p>	<p>5. <b>João:</b> Afasta-te! (p.102)</p>	<p>5. <b>Juan:</b> Apártate. (p.140)</p>	<p>5. <b>João:</b> Me larga. (p.74)</p>
<p>6. <b>Yerma:</b> No me apartes y quiere conmigo. (p.81)</p>	<p>6. <b>Yerma:</b> Não me afastes, e <b>une ao meu o teu querer!</b> (p.102)</p>	<p>6. <b>Yerma:</b> No me apartes y quiere conmigo. (p.141)</p>	<p>6. <b>Yerma:</b> Não me deixe, <b>fique comigo.</b> (p.74)</p>
<p>7. <b>Juan:</b> ¡Quita! (p.81)</p>	<p>7. <b>João:</b> Deixa-te disso! (p.102)</p>	<p>7. <b>Juan:</b> ¡Quita! (p.141)</p>	<p>7. <b>João:</b> Me deixa! (p.74)</p>
<p>8. <b>Juan:</b> Vamos. ¡Pronto! (p.82)</p>	<p>8. <b>João:</b> Vamos. Depressa! (p.104)</p>	<p>8. <b>Juan:</b> Vamos. ¡Pronto! (p.143)</p>	<p>8. <b>João:</b> Vamos embora. Depressa! (p.75)</p>
<p>9. <b>Yerma:</b> ¡Ya está! ¡Ya está! ¡Y es inútil que me retuerza las mano! Una cosa es <b>querer</b> con la cabeza... (p.83)</p>	<p>9. <b>Yerma:</b> É assim! É assim! E é inútil retorcer as mãos! Uma coisa é <b>querer</b> com a cabeça... (p.105)</p>	<p>9. <b>Yerma:</b> ¡Ya está! ¡Ya está! ¡Y es inútil que me retuerza las mano! Una cosa es <b>querer</b> con la cabeza... (p.143)</p>	<p>9. <b>Yerma:</b> Vamos! Vamos embora! É inútil esfregar as mãos! Uma coisa é <b>pensar</b> e outra é... (p.76)</p>
<p>10. <b>Juan:</b> Calla. (p.83)</p>	<p>10. <b>João:</b> Cala-te! (p.105)</p>	<p>10. <b>Juan:</b> Calla. (p.143)</p>	<p>10. <b>João:</b> Fica quieta! (p.76)</p>
<p>11. <b>Yerma:</b> Una cosa es <b>querer</b> con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo! no nos responda. Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. Ya está. <b>¡Que mi boca se quede muda! (Sale.)</b> (p.83, grifo nosso)</p>	<p>11. <b>Yerma (baixo):</b> Uma coisa é <b>querer</b> com a cabeça, e outra coisa é que o corpo – maldito seja o corpo! – não nos responda. Está escrito e não me vou pôr a lutar braço a braço com os mares. É assim! <b>Muda fique a minha boca! (Sai.)</b> (p. 105, grifo nosso)</p>	<p>11. <b>Yerma:</b> Una cosa es <b>querer</b> con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, maldito sea el cuerpo, no nos responda. Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. Ya está. <b>¡Que mi boca se quede muda! (Sale.)</b> (p.143, grifo nosso)</p>	<p>11. <b>Yerma (em voz baixa):</b> Uma coisa é <b>pensar</b> e outra coisa é sentir com o corpo – maldito seja o corpo, que não responde. Está escrito e não vou lutar com o mar. As coisas são assim! É assim! <b>Que minha boca se feche para sempre! (Sai.)</b> (p.76, grifo nosso)</p>

Escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular e seus efeitos também podem ser vistas no primeiro recorte desta tabela sete. Mota substitui a palavra “bronce” por “ferro” parecendo optar por uma expressão brasileira bastante informal: “é preciso ser de ferro”. Cecília traduz o termo por bronze sem impactos de sentido. Todavia, na tradução de Mota, os efeitos de sentido causados pela substituição do termo “bronce” por “ferro” podem ser percebidos de formas diferentes pelos leitores. O primeiro remete à ideia de estátua, apatia, inércia. O segundo, aproxima-se mais da ideia de alguém forte para aguentar uma situação difícil.

No sexto exemplo, verificamos certa distinção sintático-semântica quando se traduz a seguinte fala de Yerma: “No me apartes e quiere conmigo”. Em sua tradução, Cecília aposta em uma linguagem poética, enfatizando o elemento trágico da cena. Mota, por outro lado, enfatiza a súplica de Yerma em um tom mais direto e coloquial, porém não menos dramático: “Não me deixe, fique comigo”. Mais uma vez constatamos que tais escolhas tradutórias no âmbito do nível de linguagem causam impactos diferentes no tom dramático e poético do texto.

O décimo primeiro fragmento da tabela, nos permite notar escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular e seus efeitos diferentes em cada tradução. Cecília utiliza o verbo “querer” em seu texto evidenciando o que está em pauta na cena: o desejo, o querer de Yerma. Já Mota, substitui o verbo “querer” por “pensar” causando um efeito de sentido diferente a partir de sua leitura. É possível que a preocupação em usar uma linguagem mais coloquial, tenha levado-o ao apagamento da intensidade dessa e de outras cenas.

### 3.5.7 Yerma na romaria: impossibilidade e tragédia

**Tabela 8**  
**3º ATO Segundo quadro**

Yerma, acompanhada por Maria e duas jovens, participa de uma romaria onde faz súplicas por um filho. A Velha encontra Yerma e lhe propõe que largue João para casar-se com seu filho, pois só assim alcançará a maternidade. Yerma exalta-se e repudia a proposta. João, escondido, ouve toda a conversa e confessa para a esposa

que não deseja ter filhos, sugerindo-lhe que vivam os dois sozinhos para sempre. A protagonista no acesso de fúria aperta a garganta do marido e o mata.

<b>Lorca (Losada) (1956)</b>	<b>Cecília Meireles (1963)</b>	<b>Lorca (Posada) (1989)</b>	<b>Marcus Mota (2000)</b>
<p>1. <i>(Canto al telón corrido)</i></p> <p>No te pude ver cuando eras soltera, Mas de casada te encontraré. Te desnudará <b>casada y romera</b>, Cuando en lo oscuro las doce den. (p.84, grifo nosso)</p>	<p>1. Canção</p> <p>Não te pude ver quando eras solteira, mas já casada te encontrarei. <b>Casada e romeira</b>, te despirei, quando pelo escuro meia-noite dê. (p.107, grifo nosso)</p>	<p>1. <i>(Canto al telón corrido)</i></p> <p>No te pude ver cuando eras soltera, Mas de casada te encontraré. No te pude ver cuando eras soltera. Te desnudará <b>casada y romera</b>, Cuando en lo oscuro las doce den. (p.144, grifo nosso)</p>	<p>1. Canção</p> <p>Não podia te ver quando era solteira. Mas depois de casada contigo vou me encontrar. Tirarei tua roupa, <b>Esposa amante e romeira</b>, Quando a escuridão da meia-noite chegar. (p.76, grifo nosso)</p>
<p>2. <b>Vieja</b> (<i>con sorna</i>) ¿Habéis bebido ya el <b>agua santa</b>? (p.84, grifo nosso)</p>	<p>2. <b>Velha</b> (<i>Com malícia</i>): Já bebeste a <b>água santa</b>? (p.107, grifo nosso)</p>	<p>2. <b>Vieja</b> (<i>con sorna</i>) ¿Habéis bebido ya el <b>agua santa</b>? (p.144, grifo nosso)</p>	<p>2. <b>Velha</b> (<i>irônica</i>): Já bebeste da <b>água benta</b>? (p.77, grifo nosso)</p>
<p>3. <b>Mujer 1ª</b>: Sí. (p.84)</p>	<p>3. <b>1ª Mulher</b>: Já. (p.108)</p>	<p>3. <b>Mujer 1ª</b>: Sí. (p.144)</p>	<p>3. <b>1ª Mulher</b>: Bebi. (p.77)</p>
<p>4. <b>Vieja</b>: Y ahora, a ver a ése. (p.84)</p>	<p>4. <b>Velha</b>: E agora vindes vê-lo. (p.108)</p>	<p>4. <b>Vieja</b>: Y ahora, a ver a ése. (p.145)</p>	<p>4. <b>Velha</b>: E depois vai ver esse aí. (p.77)</p>
<p>5. <b>Mujer 1ª</b>: Creemos en él. (p.84)</p>	<p>5. <b>1ª Mulher</b>: Acreditamos nele. (p.108)</p>	<p>5. <b>Mujer 1ª</b>: Creemos en él. (p.145)</p>	<p>5. <b>2ª Mulher</b>: Creemos nele. (p.77)</p>
<p>6. <b>Vieja</b>: Venís a pedir hijos al santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería. ¿Qué es lo que pasa? (<i>Ríe.</i>) (p85)</p>	<p>6. <b>Velha</b>: Vindes pedir filhos ao Santo; e acontece que cada ano vem mais homens sozinhos a esta romaria. Que se passará? (<i>Ri-se.</i>) (p.108)</p>	<p>6. <b>Vieja</b>: Venís a pedir hijos al santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería. ¿Qué es lo que pasa? (<i>Ríe.</i>) (p.145)</p>	<p>6. <b>Velha</b>: Vieram pedir filhos ao Santo, mas acontece que a cada ano mais homens solteiros participam da romaria. O que será que está havendo? (<i>Ri.</i>) (p.77)</p>

Esta cena da romaria é um dos pontos altos da peça. Carregada de símbolos pagãos e sensualidade, foi alvo de críticas dos mais conservadores na

época. Nesse ritual pagão de fertilidade, Yerma suplica pela criança de seus sonhos, não a Deus, mas à deusa da fecundidade.

As Lavadeiras descrevem o clima da romaria como um local cheio de homens solteiros em busca de mulheres, tonéis de vinhos e mulheres ávidas por engravidar. Alguns estudiosos de Lorca afirmam que essa romaria apresentada em seu texto é uma alusão à Romaria de Cristo del Paños. Conforme Alves:

A romaria de Yerma é, claramente, uma fusão de uma das romarias mais tradicionais da Andaluzia, a romaria de “Cristo del Paño”, com ritos dionisíacos. Muito antes da época de Lorca, já acontecia, todo dia 5 de outubro, na cidade de Moclin, a cerca de 30 quilômetros de Granada, a romaria que certamente foi o que inspirou o autor, e até hoje segue sendo muito popular na Espanha. (2011, p.180-181).

Lorca representa toda magia e poesia nessa procissão que mistura orações e insinuação do desejo carnal. A metáfora da realização sexual protagonizada pelas personagens Macho e Fêmea marcam o final da peça com dramaticidade, intensidade e sensualidade.

Ao analisarmos as traduções dos trechos selecionados na tabela oito, verificamos aspectos interessantes quanto às escolhas tradutórias em torno de acréscimos textuais e seus efeitos que podem ser percebidas já no primeiro exemplo. Na tradução de Cecília, encontramos os termos “casada” e “romeira”. Já na tradução de Mota temos uma substituição do termo “casada” por “esposa” e um acréscimo do vocábulo “amante”. Parece-nos que Mota apresenta a cena de forma mais romantizada: a esposa amante está buscando uma benção para ter um filho com o marido. O caráter erótico da cena e a insinuação de traição feita pelo macho são apagados. Cecília, por sua vez, não ignora o fato de que é o macho (personagem) quem está falado da mulher casada e romeira, anunciando que vai despi-la e acasalar com ela. Os cenários apresentados pelos tradutores são deveras diferentes.

Logo em seguida no fragmento dois, notamos que a Velha pagã pergunta cinicamente a uma das jovens “¿Hábeis bebido ya el agua Santa?” numa insinuação maliciosa de duplo sentido erótico. Todavia, observa-se que os tradutores divergiram quanto à escolha vocabular em mais esse trecho. Mota

traduz “água Benta” enquanto Cecília traduz “água Santa”. Embora se trate de uma simples palavra, há um efeito semântico importante a ser considerado, uma vez que, há um aspecto malicioso da fala da Velha que parece perder força na tradução de Mota. Diríamos, seguindo a citação de Alves acima, que a velha pagã é dionisíaca e Mota, o tradutor, é católico, por isso faz referência à água Benta, na qual as pessoas se ungem para receber graças.

Entendemos a escolha de Mota, haja vista que, sempre que possível, ele coloca em evidência esse caráter religioso em seu texto como vimos em exemplos anteriores. No entanto, nos parece que essa escolha fica incongruente com a malícia da Velha, pois atenua a conotação erótica e maliciosa trazida pela personagem.

Tabela 9 3º ATO Segundo quadro			
Lorca (Losada) (1956)	Cecília Meireles (1963)	Lorca (Posada) (1989)	Marcus Mota (2000)
<p>1. <b>Yerma:</b> El cielo tiene jardines con rosales de alegría: entre rosal y rosal, la rosa de maravilla. Rayo de aurora parece y un arcángel la vigila, las alas como tormentas, los ojos como agonías. Alrededor de sus hojas arroyos de leche tibia juegan y mojan la cara de las estrellas tranquilas. Señor, abre tu rosal sobre mi carne <b>marchita.</b> (p.87, grifo nosso)</p>	<p>1. <b>Yerma:</b> O céu tem os seus jardins com roseiras de alegria, entre roseira e roseira a rosa da maravilha. Raio de aurora parece, e há um arcanjo que a vigia; as asas, como tormentas, os olhos, como agonias. Em redor de suas folhas, arroyos de leite brincavam tépidos, molhando a cara das estrelinhas tranquilas. Senhor, abre um roseiral Nesta <b>murcha</b> carne minha. (p.111-112, grifo nosso)</p>	<p>1. <b>Yerma:</b> El cielo tiene jardines con rosales de alegría: entre rosal y rosal, la rosa de maravilla. Rayo de aurora parece y un arcángel la vigila, las alas como tormentas, los ojos como agonías. Alrededor de sus hojas arroyos de leche tibia juegan y mojan la cara de las estrellas tranquilas. Señor, abre tu rosal sobre mi carne <b>marchita.</b> (p.148, grifo nosso)</p>	<p>1. <b>Yerma:</b> O céu tem jardins com roseiras de alegria, entre roseira e roseira a rosa da maravilha. Raio de aurora aparece, e um arcanjo a vigia, as asas como tormentas, os olhos como agonias. Ao redor de suas folhas rios de leite morno havia brincavam molhando o rosto das estrelas tranquilas. Senhor, abre tua roseira sobre minha carne <b>abatida.</b> (p.79, grifo nosso)</p>
<p>2. <i>(Salen muchachas corriendo con largas</i></p>	<p>2. <i>(Saem raparigas correndo, com longas</i></p>	<p>2. <i>(Salen las muchachas corriendo</i></p>	<p>2. <i>(Saem as mulheres correndo com</i></p>

<p>cintas en las manos, por la izquierda. Por la derecha, otras três mirando hacia atrás. Hay en la escena como un crescendo de voces y de <b>ruídos de cascabeles y colleras de campanilleros</b>. En un plano superior aparecen las siete muchachas, que agitan las cintas hacia la izquierda. Crece el ruído y entran dos máscaras populares. Una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. el macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La hembra agita un collar de grandes cascabeles.) (p.88, grifo nosso)</p>	<p>fitas nas mãos – pela esquerda. Pela direita, outras três, olhando para trás. Há na cena como um crescendo de vozes e de <b>ruídos de guizos e colares de campainhas</b>. Num plano superior, aparecem as sete raparigas que agitam as fitas para a esquerda. Cresce o ruído e entram dois mascarados populares, um como Macho e outro como Fêmea. Levam grandes máscaras. O Macho empunha um chifre de touro. Não são de modo nenhum grotescos, mas antes de grande beleza e com um sentido de pura terra. A Fêmea agita um collar de <b>grandes campainhas</b>. (p.112-113, grifo nosso)</p>	<p>con largas cintas en las manos, por la izquierda, y entran. Por la derecha, otras três, con largas cintas y mirando hacia atrás, que entran también. Hay en la escena como un crescendo de voces, con <b>ruídos de cascabeles y colleras de campanillas</b>. En un plano superior aparecen las siete muchachas, que agitan las cintas hacia la izquierda. Crece el ruído entran dos máscaras populares, una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. El macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La hembra agita un collar de grandes cascabeles.) (p.149, grifo nosso)</p>	<p>enormes fitas nas mãos pela esquerda. Pela direita, outras três, entram olhando para trás trazendo enormes fitas também. Na cena há um crescendo de vozes com <b>ruídos de cascavéis e guizos</b> Em plano superior, aparecem as sete mulheres que agitam as cintas para a esquerda. O ruído aumenta e entram duas Máscaras populares, uma como macho e outra como fêmea. O Macho empunha um corno de touro na mão. Não são grotescas, mas de grande beleza e com um sentido de puro telúrico. A Fêmea agita um collar de <b>chocalhos de cascavéis</b>.) (p.80-81, grifo nosso)</p>
<p><b>3. Macho:</b> (Se levanta y agita el cuerno)</p> <p>¡Ay qué blanca la triste casada! Ay como se queja entre las ramas! Amapola y clavel será luego, Cuando el macho despliegue su capa.</p> <p>(Se acerca)</p> <p>Si tú vienes a la romería a pedir que tu vientre se abra, no te pongas un velo de luto, sino dulce camisa de Holanda.</p>	<p><b>3. Macho:</b> (Levanta-se e agita o chifre)</p> <p>Ai, tão branca, a triste casada! Ai como se queixa entre as ramas! Já vais ser cravo e papoula, Quando o macho desdobre a capa.</p> <p>Se vieres à romaria, Pedir que seu ventre se abra, Não te cubras com véus de luto, Mas com leve camisa de Holanda. Vai sozinha detrás desses muros,</p>	<p><b>3. Macho:</b> (Se levanta y agita el cuerno)</p> <p>¡Ay qué blanca la triste casada! Ay cómo se queja entre las ramas! Amapola y clavel serás luego, Cuando el macho despliegue su capa.</p> <p>(Se acerca)</p> <p>Si tú vienes a la romería a pedir que tu vientre se abra, no te pongas un velo de luto, sino dulce camisa de Holanda.</p>	<p><b>3. Macho:</b> (Ergue-se e agita o corno)</p> <p>Como é frágil a triste casada! Como se queixa entre as árvores! Será logo amapola e cravo quando o macho tirar sua capa.</p> <p>Se vens à romaria, pedir que seu ventre se abra, não te cubras de luto, mas de roupas adornadas. Vai só para trás dos muros,</p>

<p>Vete sola detrás de los muros, Donde están las higueras cerradas, Y soporta mi cuerpo de tierra hasta el blanco gemido del alba. ¡Ay, cómo relumbra! ¡Ay, cómo relumbraba! <b>¡Ay, como se cimbrea la niña casada!</b> (p.90, grifo nosso)</p>	<p>Onde estão as figueiras cerradas, E sustenta meu corpo de terra Até quando suspire a alvorada. Ai, como rebrilha, Ai como rebrilhava, <b>Ai como se meneia a casada!</b> (p.115, grifo nosso)</p>	<p>Vete sola detrás de los muros, Donde están las higueras cerradas, Y soporta mi cuerpo de tierra Hasta el blanco gemido del alba. ¡Ay cómo relumbra! ¡Ay cómo relumbraba! <b>¡Ay como se cimbrea la niña casada!</b> (p.151, grifo nosso)</p>	<p>onde estão as figueiras cercadas, e suporta meu corpo de terra até o branco gemido da alva. Ah, como brilha, Ah como brilhava, <b>Ah como resplandece a casada!</b> (p.83-84, grifo nosso)</p>
<p><b>4. Macho:</b> Siete veces gemía, nueve se levantaba, quinze veces juntaron jazmines con naranjas. (p.91)</p>	<p><b>4. Macho:</b> Sete vezes gemia, nove se levantava, laranjas com jasmins quinze vezes juntaram. (p.116)</p>	<p><b>4. Macho:</b> Siete veces gemía, nueve se levantaba. Quince veces juntaron jazmines con naranjas. (p.152)</p>	<p><b>4. Macho:</b> Sete vezes gemia, nove se levantava, quinze vezes jasmins o amor com laranjas se ajuntava. (p.83)</p>
<p><b>5. Macho:</b> En esta romería <b>El varón siempre manda.</b> Los maridos son toros. El varón siempre manda y las romeras flores para aquel que las gana. (p.91, grifo nosso)</p>	<p><b>5. Macho:</b> Nesta romaria <b>O varão sempre manda.</b> Os maridos são touros. O varão sempre manda: E as romeiras são flores Para aqueles que as ganha. (p.116, grifo nosso)</p>	<p><b>5. Macho:</b> En esta romería El varón siempre manda. Los maridos son toros, El varón siempre manda, Y las romeras flores, Para aquel que las gana. (p.152, grifo nosso)</p>	<p><b>5. Macho:</b> Nesta romaria <b>mulher não manda nada.</b> Os maridos são touros. O homem comanda e as romeiras flores dão aos que ganham. (p.83, grifo nosso)</p>

No primeiro exemplo da tabela nove, temos outro exemplo de divergência entre os tradutores quanto à escolha vocabular. Cecília traduz “murchita” por “murcha”, ao passo que Mota traduz por “abatida”. Não podemos desconsiderar o contexto da cena: Yerma segue em procissão fazendo rezas ao lado de outras mulheres, pedindo ao Senhor que lhe conceda o filho sonhado. Vimos que Yerma sente-se seca, infértil como seu próprio nome sugere. Nesse sentido, o termo “murcha” parece ser uma metáfora condizente com esse sentimento da personagem que busca florir, desabrochar a partir da maternidade. A opção de Mota pelo vocábulo “abatida” parece não provocar esse mesmo efeito de sentido

no leitor. Cecília, ao contrário, garante a dramaticidade da cena utilizando a palavra “murcha” para representar o sentimento da protagonista.

Reconhecendo que Yerma é uma mulher que se considera estéril, seca e murcha e sofre por não florescer a partir da maternidade, compreendemos que o vocábulo “murcha” representa de forma dramática a sua condição de possível esterilidade. Substituí-la por “abatida” parece conferir menos dramaticidade ao termo. Assim, a tradução de Mota promove atenuações que não realçam que o texto se encontra em seu momento mais pulsante e dramático. A situação é intensa, os desejos são intensos, mas a linguagem que ele decide utilizar pode não criar esse efeito desejado no leitor. A relação da linguagem com o texto dramático parece mudar a entonação.

No fragmento dois da mesma tabela, verificamos um aspecto interessante nas escolhas vocabulares feitas por ambos os tradutores. Cecília traduz: “ruídos de guizos e colares de campainhas”. Mota traduz: “ruídos de cascavéis e guizos”. Acreditamos que Mota possa ter sido traído pelo falso cognato “cascavel”. Reconhecemos que o vocábulo “cascabeles” em espanhol pode se referir a serpente de cascabel que tem uma espécie de chocalho na calda. No entanto, é possível que tenha havido aqui um problema de leitura.

Mais adiante no exemplo de número três, algumas questões de linguagem podem ser observadas. Mota parece abrir mão de uma linguagem mais poética, seu texto mostra-se mais prosaico, enquanto Cecília trabalha minuciosamente as construções das frases. Outro aspecto que merece destaque nesse trecho é a substituição que Mota faz do termo “cimbrea” (mexer) por “resplandece”. Notamos que a cena inspira sensualidade e erotização, logo, o verbo “cimbrea” remete ao próprio ato sexual no contexto da cena. Substituí-lo por “resplandecer” implica um possível apagamento dessa conotação sexual. O tradutor parece atenuar a erotização da cena fazendo a substituição do termo.

Esse ato é marcado pela poesia e erotismo da dança da fertilidade representada pelo macho e pela fêmea. Há uma explosão de erotismo e poesia que prendem o leitor e o envolvem a cada frase entoada pelo coro. Sobre esse erotismo em Lorca, Machado afirma:

As associações de ideias são ricas e as metáforas bem incorporadas, como se o poeta nos descrevesse uma paisagem

de cheiros e sabores elementares, penetrantes e perturbadores. É nesta paisagem que se manifesta seu conteúdo erótico, que vai além do sexual e encontra-se ligado as sensações que sentimos quando estamos em contato com nossa natureza mais profunda. (2008, p.08).

Apesar de Yerma mostrar-se guardadora da moral e dos bons costumes, habita nela uma chama que quer acender, mas se encontra apagada pela frieza do marido. Na protagonista parecem coexistir forças de vida e de morte, vida que pulsa e impulsiona a realizar seu sonho e morte de um solo interno cuja vida não brota.

No recorte de número cinco, na encenação do ritual pagão, lemos em Lorca: “En esta romería/ El varón siempre manda”. Mota traduz estas falas do Macho da seguinte forma: “Nesta romaria/ mulher não manda nada”. Ao que Cecília traduz: “Nesta romaria/ O varão sempre manda”. A escolha de Mota parece resultar numa mudança significativa de sentido, quanto ao lugar ocupado por homens e mulheres naquele contexto patriarcal espanhol. Quando o tradutor enfatiza “mulher não manda nada”, parece-nos que o realce sobre essa mulher subjugada, sem voz e sem lugar de prestígio na sociedade se torna ainda mais evidente do que dizer que os homens sempre mandam, como fez Lorca. Embora, a priori, ambas as traduções pareçam ter o mesmo efeito de sentido, parece-nos que a tradução de Mota implica uma interpretação mais enfática sobre o papel subalterno da mulher naquele cenário.

Tabela 10			
3º ATO Segundo quadro			
Lorca (Losada) (1956)	Cecília Meireles (1963)	Lorca (Posada) (1989)	Marcus Mota (2000)
<p>1. <b>Juan</b> (<i>Acercándose</i>) Piensa que tenía que pasar así. Óyeme. (<i>La abraza para incorporarla.</i>) Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No</p>	<p>1. <b>João</b> (<i>Aproximando-se.</i>)  Pensa que tinha de ser assim. Ouve-me. (<i>Abraça-a para levantá-la.</i>) – Muitas mulheres seriam felizes levando a vida que levas. Sem filhos, a vida é mais doce. Eu sou feliz, não</p>	<p>1. <b>Juan</b> (<i>Acercándose</i>) Piensa que tenía que pasar así. Óyeme. (<i>La abraza para incorporarla.</i>) Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No</p>	<p>1. <b>João</b> (<i>Aproximando-se.</i>)  Aceita: era pra ser desse jeito. Ouve. (<i>abraça a mulher como para erguê-la.</i>) Muitas mulheres seriam felizes com a vida que você leva. <i>Sem filhos, a vida é mais doce. Eu sou</i></p>

tenemos culpa ninguna. (p.97)	os tendo. Não temos culpa nenhuma. (p.125)	tenemos culpa ninguna. (p.160)	<i>feliz sem eles. Não temos culpa de nada.</i> (p.89)
<b>2.</b> <b>Yerma:</b> ¿Y qué buscabas en mí? (p.97)	<b>2.</b> _____ (p.125)	<b>2.</b> <b>Yerma:</b> ¿Y qué buscabas en mí? (p.160)	<b>2.</b> <b>Yerma:</b> Porque me quis então? (p.89)
<b>3.</b> <b>Juan:</b> A ti misma. (p.97)	<b>3.</b> _____ (p.125)	<b>3.</b> <b>Juan:</b> A ti misma. (p.160)	<b>3.</b> <b>João:</b> Por você mesma, por você. (p.89)
<b>4.</b> <b>Yerma (Excitada)</b> ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo? (p.97)	<b>4.</b> <b>Yerma (Excitada.)</b> – Isso! Buscavas a casa, a tranquilidad e uma mulher. Mas nada mais. Não é verdade o que digo? (p.125)	<b>4.</b> <b>Yerma (Excitada)</b> ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo? (p.160)	<b>4.</b> <b>Yerma (Excitada.)</b> Ah, é por isso? Quería a casa, a tranquilidad e uma mulher. Nada mais. Não é verdade? (p.89)

Nesse diálogo entre Yerma e João notamos escolhas tradutórias em torno de supressão e seus efeitos nas traduções analisadas. No segundo e no terceiro recortes, Cecília suprime as falas de Yerma e João, respectivamente. “¿Y qué buscabas en mí?” / “A ti misma”. Não podemos afirmar se as omissões foram intencionais ou um possível lapso da tradutora. Porém, é provável que haja um prejuízo de sentido para a leitura e interpretação da cena, uma vez que, não consta a resposta de João à pergunta feita por Yerma. Isto pode comprometer o sentido do texto. Na tradução de Mota, temos a presença dessas falas sem supressões.

Esta cena representa o último conflito entre Yerma e Juan, aquele que resultará no assassinato deste. Yerma parece decidida a ouvir uma confissão do marido daquilo que ela já sabia: ele não desejava dar-lhe um filho. Assim, as perguntas suprimidas podem dificultar a compreensão da resposta de Yerma no contexto da cena.

A partir da análise comparativa das traduções, constatamos que a Yerma de Mota e a Yerma de Cecília não são representadas da mesma forma. Nem poderiam ser, já que reconhecemos que tradução é transformação e cada tradutor assume a dívida com o texto de forma diferente. Em Mota, encontramos uma Yerma menos erotizada e mais presa às convenções religiosas. Cecília, ao

contrário, parece comprometida com esse erotismo conferido por Lorca à protagonista. Assim, fica clara a forma como cada tradutor expressa o seu envolvimento, como cumpre o contrato que estabelece por meio da sua leitura com o texto, com a obra literária.

Vimos que em alguns momentos Mota parece preocupar-se mais com a leitura e fluidez do texto do que com o próprio caráter dramático da peça. Conforme ele mesmo declarou, seu compromisso era o de apresentar um texto com linguagem fluida e coloquial, ao passo que Cecília, utiliza-se de uma linguagem mais poética e erudita. Cecília lê Lorca como uma escritora que é atravessada pelo seu texto com as palavras que escolhe. Mota parece fazer uma leitura mais pragmática focada na fluidez do idioma e informalidade da língua.

A comparação entre as traduções deixa evidente que determinadas escolhas demonstram a diferença de compromisso dos tradutores. Cecília mostra-se comprometida com as suas escolhas que convergem para uma linguagem trágica. Para tanto, reforça, sempre que possível, essa entonação trágica que lemos, também, no texto de Lorca. Sua linguagem poética denuncia um trabalho atento à linguagem. Suas escolhas, na nossa leitura, convergem para garantir a coerência com a tragicidade crescente na peça.

Em Mota, vemos que também há uma coerência quanto às suas escolhas e o seu compromisso com o texto. Todo o seu trabalho com a linguagem busca tornar o texto de fácil leitura e compreensão, a partir de uma linguagem direta e coloquial. Todavia, não podemos ignorar que essas escolhas têm efeitos de sentido, sobretudo, no tom trágico do texto, ou seja, quando ele simplifica a linguagem isso tem efeitos sobre o elemento trágico que está subjacente no texto.

Mota provoca transformações que tendem a destacar aspectos religiosos e atenuar ou apagar aspectos eróticos e pagãos. O tradutor busca elementos religiosos mais próximos ao catolicismo, ao contrário de Lorca que questiona essa tradição catolicista, e que, por isso também, foi duramente criticado na escrita de Yerma. Cecília, também, transforma o texto, buscando responder ao contexto da crítica que o poeta e dramaturgo imprime em sua obra.

A tradução pode, então, servir a um propósito e fazer chegar na outra língua uma representação diferente daquela que se pode ler no texto de partida. A representação não é auto evidente, ou seja, algo novo pode sempre acontecer.

O *a-traduzir* está em funcionamento, mobilizando leituras e diferentes compromissos com o texto dito original. Cada tradutor paga a dívida de uma maneira diferente em função da leitura que quer imprimir no texto, por isso os textos são diferentes. Cada leitura, cada interpretação e cada contexto trará um elemento novo ao texto traduzido.

As traduções de Cecília e de Mota, por meio do labor textual, garantem a sobrevivência da obra lorquiana no contexto literário brasileiro, existindo para novos leitores em uma nova época. Ambos os tradutores cumprem, assim, a tarefa do tradutor que é manter vivo o texto a partir das leituras suscitadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, buscamos discutir a tarefa do tradutor e a tradução como sobrevida do original, a partir da análise comparativa de duas traduções de *Yerma* para o português brasileiro, considerando o conceito derridiano de tradução como transformação. Para tanto, partimos dos seguintes critérios norteadores: escolhas tradutórias no âmbito do nível de linguagem que impactam no tom dramático e poético do texto; escolhas tradutórias em torno de supressão ou acréscimo textual e seus efeitos; escolhas tradutórias em torno dos nomes e designações dos personagens; e escolhas tradutórias relativas à seleção vocabular, de estruturas gramaticais e sintático-semânticas e seus efeitos.

Para fundamentar tais análises, apoiamo-nos na teoria desconstrutivista de Jacques Derrida, particularmente nos textos *Gramatologia* (1973), *Torres de Babel* (2002), *Carta a um amigo japonês* (1998), *Lo ilegible* (1999), *O que é uma tradução “relevante”?* (2000) e *Posições* (2001).

Pesquisar o papel da tradução como sobrevida do original, bem como a tarefa do tradutor, sob a ótica derridiana, é uma maneira de contribuir para a reflexão em torno da tradução e problematizar os equívocos que ainda existem, quando se pensa no lugar que ela ocupa nos dias atuais. Afinal, analisar a desconstrução do conceito tradicional de tradução e reconhecê-la como um divisor de águas para os estudos da tradução é pertinente para que tenhamos um olhar mais crítico sobre o fazer tradutório.

Com a análise comparativa, comprovamos que as escolhas tradutórias feitas por Cecília (1963) e por Mota (2000), em diversas situações proporcionaram efeitos de sentido diferentes em seus textos, o que reforça a concepção derridiana de que a tradução exige sempre uma interpretação e uma transformação do texto. Esta é a proposta de desconstrução à qual constatamos nas traduções analisadas. A leitura feita pelos tradutores da obra e da própria protagonista denuncia suas interpretações e a forma de se relacionar com o texto de partida e com o seu próprio texto.

Se para Derrida a tradução é uma atividade criadora, o tradutor é também autor, logo não podemos falar em um sentido original da obra, pois ele se recria a cada nova tradução. O pensamento desconstrutivista do filósofo argelino nos

alerta para o equívoco de se determinar uma verdade absoluta, um significado puro, em meio ao universo de significações em que estamos inseridos. A tradução não apresenta um significado único, assim como a *Torre de Babel*, o seu acontecimento pressupõe a impossibilidade de completude. O tradutor traduz, portanto, a partir de uma multiplicidade de significações e da impossibilidade de chegar a uma verdade absoluta.

As traduções de Yerma analisadas neste estudo, nos permitiram elucidar essa possibilidade de significações para a tradução, seja pela transformação de um vocábulo, por sua supressão, acréscimo ou entonação. Portanto, não podemos falar em tradução sem pensar em desconstrução enquanto transformação, pois a tradução, segundo o próprio Derrida, transforma um texto em outro texto, garante sobrevida ao original e permite a existência deste em outras línguas, para outros povos, outras culturas e em outras épocas.

Vimos que as traduções de Cecília e de Mota cumprem a função de dar sobrevida ao texto original e que, em suas práticas tradutórias, não se comprometem com mera transposição de palavras de uma língua para outra, de um texto para outro. Confirmamos com nossa análise que os tradutores aparecem em seus textos, a partir de suas interpretações próprias. Nesse sentido, reafirmamos a importância da desconstrução e, de todos os questionamentos que ela traz consigo, para uma concepção de tradução que rompe com os modelos tradicionais por tantos anos cristalizados.

O diálogo estabelecido entre os textos originais de Yerma e as traduções analisadas, nos possibilitou demonstrar como se materializa a tarefa da tradutora e do tradutor e como as suas interpretações conferem novas perspectivas para a obra estudada de Federico García Lorca.

Na busca por traduzir Yerma, os tradutores iniciaram sua tarefa impossível, mas ao mesmo tempo necessária: dar conta do contrato de fidelidade impossível na tradução. Assim, verificamos que, de fato, o tradutor assume um lugar que também é de autor do texto.

Compreendemos que a análise aqui desenvolvida revela apenas alguns aspectos que demonstram a intervenção dos tradutores, a partir das escolhas feitas por eles e como essas impactam os seus textos. Assim, reconhecemos a necessidade de mais pesquisas que discutam a concepção de tradução como um ato de criação e transformação.

Esperamos que as considerações provenientes deste trabalho possam contribuir para outras pesquisas no âmbito da Tradução, ressaltando a importância de se colocar em evidência a tarefa do tradutor, reconhecendo-o como um sujeito ativo no processo de tradução.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Syntia Pereira. **Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida.** São Paulo: PUC, 2011.

BASSNETT, S. **Estudos de tradução.** Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Tradução de Miriam Shneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. **Carta a um amigo japonês** *in*: OTTONI, Paulo. (Org.) A prática da diferença. tradução de Érica Lima. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998, p.19 - 25.

\_\_\_\_\_. Lo ilegible *in* **No escribo sin luz artificial.** Trad. Rosário Ibañes y Maria José Pozo. Valladolid, Cuatro ediciones, 1999.

\_\_\_\_\_. O que é uma tradução “relevante”? (1999). Trad. Olívia Niemeyer Santos. ALFA. Revista de Linguística. UNESP, São Paulo, v.44/**Tradução, desconstrução e pós modernidade**, p. 13-44, 2000.

\_\_\_\_\_. **Posições.** Tradução. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. **Torres de Babel.** Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FERREIRA, E. P.; OLIVEIRA, M. L. DA C. Desconstrução do signo e da linguística como ciência positiva. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 37, n. 4, p. 423-430, 1 out. 2015.

FUJIHARA, Alvaro Kasuaki. **Equivalência tradutória e Significação.** Dissertação (Mestrado em Letras), UFPR- Curitiba, 2010.

FURLAN, M. **Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente. I: os romanos.** Cadernos de tradução, UFSC, pp. 11-28, 2001.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** 23.ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

LIMA, Érica; SISCAR, Marcos. **O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida.** Revista Alfa, São Paulo: Unesp, n. 44 (número especial), 2000.

LORCA, Federico García. **Yerma.** Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

\_\_\_\_\_. **Yerma.** Edición de Miguel García Posada. Decimoquinta edición: 8 – VI- 1989.

\_\_\_\_\_. **Yerma**. Tradução de Marcus Mota. Brasília: Editora da UnB, 2000.

\_\_\_\_\_. **Yerma**. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

MACHADO, Irley. MACHADO, Irley. **O erotismo na dramaturgia poética de Federico García Lorca. Eroticism in the poetic dramatic works of Federico García Lorca**. Revista do Seel: Simpósio de estudos linguísticos e literários [periódico na internet], v. I, n I, p. 1-9, 2008 [Acesso em: 09 de set. 2020]. Disponível em: <http://revistadoseel.letras.uftm.edu.br/volumeatual.html>>.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. **“Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, de Federico García Lorca: a tradução como processo e como resultado**. Tese (Doutorado em Letras). Campinas, SP: 2008.

MORAES, Silvia Maria. **Tradução e transculturação: a Amazônia de Elizabeth Bishop**. Dissertação (Mestrado em Letras). Orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. PUC- Rio, 2010.

MOTA, Marcus. Teatro e tradução: experiências no laboratório de dramaturgias. In: **Dramaturgias**. Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol. 7, 2003, p.190-210. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.v0i7.9522>

MOTA, Sonia Borges Vieira da. **A gramatologia, uma ruptura nos estudos sobre a escrita**. Delta, São Paulo, vol. 13, n. 2, ago. 1997.

PINILLA, José Antonio Sabio. **Por que a teoria da tradução é útil para os tradutores?** Tradução de Willian H.Cândido Moura, Morgana A. de Matos & Fernanda Christmann. Revista Conexão Letras, 2017, v.12, n.17.

RIECHE, Adriana Ceschin. **O conceito de equivalencia e sua relação com a localização de software**. PUC, Rio, 2004.

SÃO JERÔNIMO (395) **Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução**, EP. 27. Tradução de Aires A. Nascimento. In: Tradução (Edição Bilingue). Lisboa: Edições Cosmos, 1995, p. 57 - 87.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 27. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEGATTO, Antonio Ianni. **Sobre pensamento e linguagem** Wilhelm von Humboldt. In.: Revista Trans/Form/Ação. São Paulo, 32(1): 193-198, 2009. Traduzido a partir da versão publicada em HUMBOLDT, Wilhelm von. *Schriften zur Sprache*. Herausgegeben von Michael Böhler. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007. Disponível em: Acesso em: 28 agosto 2020.

SILVA, Ana Julita O. da; Esqueda, Marileide D.; Campos, Tania L. **Os Estudos da Tradução no Brasil: a ABRAPT e o Encontro Nacional de Tradutores.** Domínios de Lingu@gem, Uberlândia, vol. 11, n. 5, dez. 2017, p. 1454-1474.

SNELL-HORNBY, Mary. **Transcodificação linguística ou transferência cultural? uma crítica da teoria da tradução na Alemanha.** Trab.Ling.Apl., Campinas, v.30, 13 jun., 1997, p.83-91.