



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ROSSANA PAULINO DE LUNA

A INFÂNCIA E O VELHO GRAÇA:

tradução e retraduições comentadas de histórias de Graciliano Ramos

JOÃO PESSOA - PB

2026

ROSSANA PAULINO DE LUNA

A INFÂNCIA E O VELHO GRAÇA:

tradução e retraduições comentadas de histórias de Graciliano Ramos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PGL), como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.
Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução Crítica
Linha de pesquisa: Tradução e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves

JOÃO PESSOA - PB

2026

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L961i Luna, Rossana Paulino de.

A infância e o velho graça : tradução e retraduições comentadas de histórias de Graciliano Ramos / Rossana Paulino de Luna. - João Pessoa, 2026.

304 f.

Orientação: Daniel Antonio de Sousa Alves.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Tradução comentada. 2. Graciliano Ramos. 3. Retradução. 4. Tradução literária. 5. Literatura brasileira. 6. Estudos da tradução. I. Alves, Daniel Antonio de Sousa. II. Título.

UFPB/BC

CDU 81'25:821.134.3(81) (043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE TESE DA ALUNA
ROSSANA PAULINO DE LUNA

Aos dezessete dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e seis, às quatorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de tese intitulada: **A INFÂNCIA E O VELHO GRAÇA: tradução e retraduições comentadas de histórias de Graciliano Ramos**, apresentada pela aluna **ROSSANA PAULINO DE LUNA**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de **DOUTORA EM LETRAS**, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O professor Doutor Daniel Antonio de Sousa Alves (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professoras Doutoras: Marileide Dias Esqueda (UFU), Sinara de Oliveira Branco (UFCG), Genilda Azerêdo (UFPB) e Maria Alice Gonçalves Antunes (UFPB). O Presidente deu início aos trabalhos apresentando os membros da Banca Examinadora e concedendo a palavra à doutoranda para apresentar uma síntese de sua tese. Na sequência, foi concedida palavra aos membros da Banca Examinadora para fazerem suas colocações e arguições, em diálogo com a aluna. Encerrando os trabalhos de arguição, as examinadoras deram o parecer final, ao qual foi atribuído o conceito **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Daniel Antonio de Sousa Alves (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 17 de junho de 2026.

Parecer: A banca ressalta a qualidade do trabalho em termos de reflexão teórico-crítica e a contribuição significativa para os Estudos da Tradução e para a área de tradução comentada. A banca também recomenda vivamente a publicação de artigos a partir de desdobramentos da tese.

Daniel Antonio de Sousa Alves
(presidente)

Documento assinado digitalmente
gov.br DANIEL ANTONIO DE SOUSA ALVES
Data: 17/06/2026 17:58:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rossana Paulino Luna
(doutoranda)

Documento assinado digitalmente
gov.br ROSSANA PAULINO DE LUNA
Data: 18/06/2026 18:15:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Marileide Dias Esqueda
(arguidora)

Documento assinado digitalmente
gov.br MARILEIDE DIAS ESQUEDA
Data: 17/06/2026 21:35:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Sinara de Oliveira Branco
(arguidora)

Documento assinado digitalmente
gov.br SINARA DE OLIVEIRA BRANCO
Data: 18/06/2026 07:43:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Genilda Azerêdo
(arguidora)

Documento assinado digitalmente
gov.br GENILDA ALVES DE AZEREDO
Data: 18/06/2026 14:39:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Maria Alice Gonçalves Antunes
(arguidora)

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIA ALICE GONCALVES ANTUNES
Data: 18/06/2026 17:31:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Para Celi (*in memoriam*), Rosângela
e Raissa.

AGRADECIMENTOS

Primeiro, agradeço ao meu professor e orientador Daniel Alves, por confiar no meu projeto e na minha capacidade, por enriquecer meu repertório e esta pesquisa com sugestões, recomendações e provocações. Seu acompanhamento minucioso e sempre temperado por generosidade, honestidade e empatia fizeram o trajeto acidentado que é um curso de doutorado parecer bem mais plano.

Agradeço também aos membros titulares da banca Genilda Azêredo, Maria Alice Antunes, Marileide Esqueda, Sinara Branco e aos membros suplentes da banca Camila Braga e Roberto Carlos de Assis. A vocês, o meu muito obrigada por aceitarem tão gentilmente ler e contribuir para este trabalho.

Aos/às professores/as (conforme a sequência de contatos estabelecidos) Helano Ribeiro, Arturo Gouveia, Alcione Albertim, Alyere Farias, Luiz Antonio Mousinho, Tauan Tinti, Maria Alice Antunes e Marta Pragana, pelos muitos conhecimentos compartilhados.

Um agradecimento não menos sentido ainda é devido à minha mãe Rosângela, à minha irmã Raissa, ao meu amigo-irmão Antunes Ferreira, a Glauco Wilker, à Diretora da ETSC/UFCG Danielly Lima, aos discentes dos 1º, 2º e 3º anos do Ensino Médio da ETSC/UFCG (ano de 2024), à Professora Danielle Dayse, ao grupo de pesquisa LITERATRAMA, aos colegas de jornada (em especial, aos “Ubalderes” e aos “Praganers”).

E, por fim, ciente de que o ato de agradecer é mais benéfico a mim mesma do que aos destinatários da minha gratidão, eu registro que também sou grata à Toph — que, ironicamente, comprometeu por diversas vezes o andamento deste trabalho, mas sempre com a graça e desfaçatez que só uma amiga canina pode ter.

*“Esforcei-me por destrinçar as coisas
inomináveis existentes no meu espírito
infantil, numa balbúrdia. É por terem sido
inomináveis que agora se apresentam
duvidosas.”*

(Infância – Graciliano Ramos)

*“O dever do tipo que se dedica a este
desgraçado ofício é diminuir as suas
imperfeições. Impossível dar cabo delas.
Bem, já é um triunfo minorá-las.”*

(Discurso na ABDE - Graciliano Ramos)

RESUMO

Esta tese gravita ao redor da tradução comentada para o inglês do livro infantil *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e das retraduições comentadas para o inglês de três capítulos publicados na obra memorialística *Infância* (1945) — “Nuvens”, “Um Cinturão” e “Moleque José” —, que foram escritos pelo alagoano Graciliano Ramos (1892 - 1953) e compartilham o olhar para a fase da infância. A tese divide-se da seguinte maneira: o capítulo que vem após a introdução expõe as bases teóricas da pesquisa e — apoiado em autores e autoras como Oseki-Dépré (2021), Benjamin (2008), Derrida (2002), Berman (1988, 1995, 2002), Bertacco (2003), Alves (2024), Bassnet (2014), Kremer (2007), Oittinen (2012) e Nancy (2006) — discute i) a complexidade da tarefa de tradução; ii) questões sobre as relações envolvendo a morte do Autor, a responsabilidade do/a tradutor/a pela sua interpretação e o projeto de tradução; iii) a tradução enquanto processo de tomada de decisões com base em Levý (2012) e Pym (2005); iv) a tradução de textos literários em prosa; e v) a dicotomia “tradução domesticadora” e “tradução estrangeirizadora”. O capítulo subsequente versa sobre a tradução comentada enquanto gênero acadêmico e expõe os projetos de tradução que nortearam os processos tradutórios dos textos de partida. Em sequência, tem-se o capítulo que apresenta os produtos finais de tradução e retradução, os comentários crítico-discursivos sobre os problemas tradutórios enfrentados durante o processo de renderização desses textos de partida para o inglês e a exposição de como eles foram solucionados. Diante da impossibilidade de abarcar todos os aspectos dos textos de partida passíveis de comentário, os comentários concentram-se em quatro desses: (I) versos e redondilhas, (II) o estilo graciliânico, (III) elementos estrangeirizados e domesticados e (IV) a arte como visão e outros recursos literários. Este trabalho se justifica pelo potencial didático que reflexões sobre o processo criativo-tradutório detêm, por colaborar com a construção da história da tradução ao expor uma tradução enquanto o produto de um processo interpretativo e ideológico realizado por um ser humano cultural, social e temporalmente inscrito, e pela qualidade e complexidade estética da escrita de Graciliano Ramos. Em complemento, a partir dessa investigação, apresentam-se reflexões sobre as diferentes motivações para tecer comentários baseados em problemas de tradução, sobre os benefícios da tradução comentada para o/a profissional que traduz e para o produto final do seu trabalho e uma proposta estrutural para a organização de um projeto de tradução escrito.

Palavras-chave: tradução comentada; Graciliano Ramos; retradução; projeto de tradução; infância.

ABSTRACT

This thesis revolves around the annotated English translation of the children's book *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) and the annotated retranslations into English of three chapters from the memoir *Infância* (1945) — “Nuvens”, “Um Cinturão”, and “O Moleque José” —, all written by Graciliano Ramos (1892-1953) and presenting perspectives on childhood. The thesis is divided as follows: the chapter following the introduction presents the theoretical basis of the research and — supported by authors such as Oseki-Dépré (2021), Benjamin (2008), Derrida (2002), Berman (1988, 1995, 2002), Bertacco (2003), Alves (2024), Bassnet (2014), Kremer (2007), Oittinen (2012), and Nancy (2006) — discusses i) the complexity of the translation task; ii) issues that involve the links connecting the death of the Author, the translator's responsibility for his/her own interpretation and the translation project; iii) translation as a decision-making process based on Levý (2012) and Pym (2005); iv) the translation of literary texts in prose; and v) the dichotomy between “Domestication” and “Foreignization” of a translated text. The subsequent chapter deals with annotated translation as an academic genre and presents the projects that guided the translation processes of the start texts. Subsequently, the reader will find the chapter that presents the final products of translation and retranslation, the critical-discursive comments on the translation problems encountered during the process of rendering these start texts into English, and explanations on how these problems were solved. Given the impossibility of covering all aspects of the start texts that are open to commentary, the comments focus on four aspects: (I) verses and seven-syllable verses, (II) the Graciliano style, (III) foreignized and domesticated elements, and (IV) art as vision and other literary resources. This work is justified by the didactic potential that reflections on the creative-translation process encapsule, by its contribution to the history of translation (since it exposes a translation as the product of an interpretative and ideological process carried out by a culturally, socially, and temporally determined human being), and by the quality and aesthetic complexity of Graciliano Ramos' work. To conclude, this work reflects on the different motivations for registering comments based on translation problems, on the benefits of annotated translations for the very person of the translator and for the final product of their work, and presents a structural proposal for the organization of a written translation project.

Keywords: commented translation; Graciliano Ramos; retranslation; translation project; childhood.

RESUME

Cette thèse porte sur la traduction commentée en anglais du livre pour enfants *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), ainsi que sur les retraductions commentées en anglais de trois chapitres issus de l'ouvrage mémoriel *Infância* (1945) — « Nuvens », « Um Cinturão » et « Moleque José » —, tous écrits par Graciliano Ramos (1892–1953), auteur originaire de l'État d'Alagoas, et qui partagent un regard centré sur la période de l'enfance. La thèse est structurée comme suit : le premier chapitre après l'introduction présente le cadre théorique et, en s'appuyant sur des auteurs et autrices tels que Oseki-Dépré (2021), Benjamin (2008), Derrida (2002), Berman (1988, 1995, 2002), Bertacco (2003), Alves (2024), Bassnett (2014), Kremer (2007), Oittinen (2012) et Nancy (2006), il examine : i) la complexité de la tâche de la traduction ; ii) les enjeux liés à la mort de l'Auteur, à la responsabilité interprétative du traducteur/de la traductrice et à la notion de projet de traduction ; iii) la traduction en tant que processus décisionnel, selon Levý (2012) et Pym (2005) ; iv) la traduction de la prose littéraire ; et v) la dichotomie entre « domestication » et « étrangéisation » de la traduction. Le chapitre suivant s'intéresse à la traduction commentée en tant que genre académique et présente les projets de traduction qui ont orienté les processus traductifs des textes sources. Le chapitre qui suit présente les produits finaux de traduction et de retraduction, les commentaires critiques et discursifs relatifs aux problèmes rencontrés au cours du processus de traduction de ces textes sources en anglais, ainsi que l'exposé des solutions adoptées. Face à l'impossibilité d'aborder tous les aspects des textes sources susceptibles de commentaire, ceux-ci se concentrent sur quatre d'entre eux : (i) les vers et la forme métrique dite « redondilha », (ii) le style propre à Graciliano Ramos, (iii) les éléments relevant de l'étrangéisation et de la domestication et (iv) l'art en tant que vision ainsi que d'autres ressources littéraires. Ce travail se justifie par le potentiel didactique des réflexions sur le processus créatif et traductif, ainsi que par leur contribution à l'histoire de la traduction en présentant une traduction comme le produit d'un processus interprétatif et idéologique réalisé par un être humain inscrit dans une culture, une société et une époque, ainsi que par la qualité et la complexité esthétique de l'écriture de Graciliano Ramos. En complément, dans ce cadre, ce travail présente des réflexions sur les différentes motivations pour élaborer des commentaires fondés sur des problèmes de traduction, sur les apports de la traduction commentée tant pour le sujet traduisant que pour le produit final, ainsi qu'une proposition structurelle pour l'organisation d'un projet de traduction écrit.

Mots-clés: traduction commentée ; Graciliano Ramos ; retraduction ; projet de traduction ; enfance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sistema de Instruções (“pirralhos”).....	57
Figura 2 – Dispersão semântica de “aperrear” (PT-BR → ND)	59
Figura 3 – Dispersão semântica de “aperrear” (ND → PT-BR)	60
Figura 4 – Sistema de Instruções (Fala de José)	62
Figura 5 – Sistema de Instruções (“Seu”)	63
Figura 6 – Anúncio da loja Sincera	106
Figura 7 – Sintaxe de instruções definitórias de NVN.P17	231
Figura 8 – Sistema de Instruções (“Papa”)	234
Figura 9 – Sistema de Instruções (“Folgazona”).....	237
Figura 10 – Página 43 de Brazil: Portrait of Half a Continent (1951)	241
Figura 11 – Sistema de instruções (“indistinta”).....	245
Figura 12 – Sistema de instruções (“Espantosos”).....	247
Figura 13 – Segundo sistema de instruções (“Espantosos”).....	248
Figura 14 – Terceiro sistema de instruções (“Espantosos”)	250
Figura 15 – Sistema de Instruções (“produto”)	253
Figura 16 – Sistema de instruções (“negrinhos”).....	257
Figura 17 – Sistema de instruções (“pelados”).....	260
Figura 18 – Ilustração de Humpty Dumpty	262

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Métrica da fala de Moleque José	61
Quadro 2 – Tradução e revisão.....	93
Quadro 3 – Siglas para referência aos textos de partida	96
Quadro 4 – Recursos de sintaxe.....	151
Quadro 5 – Projeto de Tradução I.....	164
Quadro 6 – Projeto de Tradução II.....	166
Quadro 7 – Retraduções de CNT.P1	225
Quadro 8 – Retraduções de CNT.P13	226
Quadro 9 – Retraduções de NVN.P17.....	228
Quadro 10 – Métrica da canção de José Baía.....	230
Quadro 11 – Retradução NVN.P44.....	233
Quadro 12 – Retradução MJS.P20	238
Quadro 13 – Retradução NVN.P2.....	243
Quadro 14 – Retradução NVN.P21.....	244
Quadro 15 – Retradução NVN.P47.....	247
Quadro 16 – Retradução de MJS.P1	251
Quadro 17 – Instruções Seletivas (“Pelado”).....	261
Quadro 18 – Solução descartada de retradução para NVN.P5	264
Quadro 19 – Retradução NVN.P25 (“caçuás”)	265
Quadro 20 – Ocorrências do substantivo “moleque” em “Nuvens”	267
Quadro 21 – Ocorrências do substantivo “moleque” em CNT.....	268
Quadro 22 – Ocorrências do substantivo “moleque” em TMP	269
Quadro 23 - A introdução da guariba (TMP.P274).....	271
Quadro 24 – Mundéu e Mundeu (Solução Descartada).....	272
Quadro 25 – Mundeu e Mundéu (TMP.P143).....	273
Quadro 26 – Retradução NVN.P7.....	275
Quadro 27 – Retradução NVN.P25 (A bela calçada movediça).....	277
Quadro 28 – Traduções e retraduições de obras de Graciliano Ramos no Ocidente ..	299

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. A SIMPLICIDADE QUE NÃO VEM: A TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	26
2.1. “Ninguém é inteiramente pessimista”: a tradução na forma.....	26
2.2. Morte do “Autor”, interpretação e projeto de tradução: a responsabilidade do tradutor/a	32
2.3. A tradução como processo de tomada de decisão.....	51
2.4. A tradução de literatura em prosa: a arte como visão.....	68
2.5. Sobre a tradução de literatura para crianças	70
2.6. Estranho (m)eu: entre a estrangeirização e a domesticação	81
3. TEORIA E PRÁTICA: UM MÉTODO DE TRADUÇÃO COMENTADA.....	87
3.1. Descrição da pesquisa	87
3.2. A escolha do corpus	91
3.3. Traduções como dados da pesquisa: geração e sistematização do corpus	92
3.4. Apresentação do corpus	97
3.4.1. Daquele que “andava tecendo enredos”: a escrita do Velho Graça.....	97
3.4.2. Análise de <i>A Terra dos Meninos Pelados</i>	111
3.4.3. Análise dos capítulos selecionados de <i>Infância</i>	130
3.5. Projetos de tradução e agente de tradução	163
4. “E EM LETRA DE FORMA, TOMAM CONSISTÊNCIA”: TRADUÇÃO E RETRADUÇÕES COMENTADAS.....	173
4.1. Tradução de <i>A terra dos meninos pelados</i>	175
4.2. Tradução de “Nuvens”	203
4.3. Tradução de “Um cinturão”	213
4.4. Tradução de “O moleque José”	218
4.5. Um resgate do processo: alternativas e soluções.....	224
4.5.1. Versos e redondilhas	228
4.5.1.1. A canção de José Baía	228

4.5.1.2. Sobre um Papa-hóstia	233
4.5.1.3. Da fala de José para o canto do menino Graciliano.....	238
4.5.2. O estilo graciliânico: palavras escolhidas a dedo	242
4.5.2.1. Um inciso	242
4.5.2.2. Ambiguidades: uma “indistinta” mãe e indivíduos “espantosos”	244
4.5.2.3. Palavras que transfiguram: a zoomorfização dos ancentrais de José.....	250
4.5.2.4. Da boca de agressores para o título da obra: uma solução para “meninos pelados”	259
4.5.3. Elementos estrangeirizados e domesticados	263
4.5.3.1. A música do alfabeto	263
4.5.3.2. Repetições	264
4.5.3.3. Um caso chamado “Moleque”.....	266
4.5.3.4. Guariba, Mundéu e outras alcunhas.....	270
4.5.4. A arte como visão e outros recursos literários	275
4.5.4.1. Degraus	275
4.5.4.2. Uma calçada movediça	277
5. O PROCESSO COMO PRODUTO DE REFLEXÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	280
REFERÊNCIAS	288
APÊNDICE 1	299
APÊNDICE 2	301
APÊNDICE 3	302

1. INTRODUÇÃO

A quatro dias do ano de 2023 se encerrar, o site *Poder 360*¹ emitiu uma breve notícia relembrando que as obras do escritor² alagoano Graciliano Ramos (1892-1953), muitas vezes alcunhado de *Velho Graça*, entrariam em domínio público a partir do dia 1º de janeiro de 2024. Em outras palavras, a partir da referida data, as suas obras — inclusive as mais famosas e rentáveis como *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953) — poderiam ser reproduzidas por qualquer editora sem o ônus dos direitos autorais. Embora tenha gerado protesto dos herdeiros do escritor, a notícia, além de ser favorável às pessoas à frente de editoras brasileiras, beneficiou o público leitor em geral (que pode agora ter acesso gratuito às obras de Graciliano e encontrar edições mais baratas dessas obras), e também os tradutores e as tradutoras (envolvidos no meio acadêmico ou não), que poderiam ir buscar na bibliografia do autor a matéria-prima para trabalhos envolvendo a tradução de seus textos na íntegra.

Graciliano Ramos é considerado um dos escritores brasileiros mais importantes do século XX, sendo um nome conhecido pela maioria dos brasileiros e das brasileiras escolarizados e figurando em diversos livros centrados na história da literatura do nosso país. Após alcançar prestígio nacional, Graciliano Ramos também conquistou alcance internacional, ainda que modesto. A já mencionada obra *Vidas Secas* (1938), por exemplo, foi traduzida para diversas línguas, tornando-se *Terra Bruciata* (1961) na Itália, *Kirac* (1985) na Turquia, *Barren Lives* (1965) nos Estados Unidos da América, e *Förtorkade Liv* (1993) na Suécia (Ramos Elizabeth, 2021).

No tocante ao estilo, a literatura graciliânica é comumente descrita como sendo marcada pelo uso de orações curtas e vocábulos bem selecionados, que são economicamente encadeados, o que cria uma prosa seca e certa, desprovida de tudo o que seja supérfluo como “[...] as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa.” (Carpeaux, 1977, p. 25), resultando em uma “leveza bastante simpática de construção” (Martins, 1977, p. 36). É essa prosa permeada pela introspecção e pela ironia sutil que é

¹ PODER360. **Obras de Graciliano Ramos entrarão em domínio público em 2024**. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/poder-flash/obras-de-graciliano-ramos-entrarao-em-dominio-publico-em-2024/>>. Acesso em 02 abr. de 2025.

² Neste trabalho, utilizo o termo “escritor” apenas em referência a Graciliano Ramos. Para remeter-me a teóricos, estudiosos e pesquisadores citados, emprego o termo “autor”.

característica das obras do Velho Graça, conforme avaliação de Viswanathan (2020). Para além da noção gramatical ou sintática do estilo de um texto, Martins (1977) acredita que existe uma noção psicológica de estilo literário, isto é, uma dimensão estilística relativa aos fenômenos, estados e processos mentais do indivíduo em relação com o seu meio, que se materializa na obra de Graciliano através da sua “preocupação continuamente voltada para o que há de essencial no homem, para o que há nele de eterno, pouco se demorando no que nele existirá de transitório e de accidental.” (Martins, 1977, p. 36).

O escritor é mais conhecido pelos seus romances — como *Caetés*³ (1933), *São Bernardo*⁴ (1934), *Angústia*⁵ (1936) e o já mencionado *Vidas Secas*⁶ (1938) — e livros de memórias — *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere*⁷ (1953) —, que encorpam um conjunto de obras voltadas para o público adulto. Contudo, o Velho Graça também produziu literatura infantil e, para esse público, idealizou obras como *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), *Histórias de Alexandre*⁸ (1944), as narrativas “Luciana” e “Minsk”⁹ que foram publicados no livro *Histórias Incompletas* (1946)¹⁰, além de “Pequena História da República”¹¹ que fez parte da edição de *Alexandre e Outros Heróis* (1962). Analisando a bibliografia de

³ *Caetés* foi o primeiro romance publicado do escritor. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que é protagonizada por João Valério, um moço que se apaixona por Luisa, uma jovem casada com um homem mais velho. Os dois começam um caso e a descoberta dessa transgressão leva o marido de Luisa ao suicídio.

⁴ *São Bernardo* traz a história de Paulo Honório e também é narrado em primeira pessoa. O protagonista é um homem destituído a princípio, mas que, por meios pouco legítimos, chega à posição de um fazendeiro rico. Após se estabelecer financeiramente, ele convence Madalena, uma pedagoga, a casar-se com ele. O casamento se mostra fatal para Madalena, cujas visões sobre a vida diferem muito daquelas do marido. Após a morte da esposa, Paulo Honório reavalia sua jornada e a pessoa que ele se tornou.

⁵ O protagonista e o narrador da história é Luís da Silva, um funcionário público que se envolve com a vizinha, Marina. Eventualmente, a moça o abandona por outro homem, o que conduz a vida de Luís a um desfecho trágico.

⁶ *Vidas Secas* é um romance narrado em terceira pessoa e coloca em destaque as dores, as dúvidas, as humilhações e os anseios de uma família de retirantes do sertão nordestino.

⁷ Livro de memórias publicado postumamente, no qual Graciliano relembra a sua estada na prisão. O escritor foi confinado como comunista, mesmo sem evidências ou a conclusão de um processo contra ele.

⁸ Narra as histórias colecionadas por um senhor já velho e residente do sertão nordestino, fazendo uso de uma linguagem que incorpora os múltiplos encantamentos do “nordestinês”.

⁹ Os dois contos exploram a imaginação da protagonista Luciana, uma menina que, de acordo com seu tio, “sabe onde o diabo dorme”.

¹⁰ De acordo com Borges (2021), esses contos foram publicados em periódicos brasileiros e argentinos: sendo que “Luciana” foi publicado em 1937 e “Minsk”, em 1945. Os contos também foram a princípio incluídos em edições voltadas para o público adulto e, apenas em 2013 e 2015, “Minsk” e “Luciana” foram lançadas como obras infantis autônomas pelo selo *Galerinha Record*, com ilustrações de Rosinha Campos.

¹¹ Uma crônica histórica que aborda, de forma simples e (às vezes) engraçada, a queda do Império português sobre o Brasil e a evolução da República Velha.

Graciliano Ramos, salta aos olhos o seu interesse pela perspectiva infantil do mundo, que é explorada tanto pelo viés memorialístico em *Infância* (1945) quanto pelo viés ficcional em *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), “Luciana” e “Minsk” (1946). Dentre essas contribuições literárias, dedicaremos os próximos parágrafos aos livros *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e *Infância* (1945).

Como ponto inicial, é digno de registro que a literatura infantil do escritor não é menos complexa que a sua literatura voltada para o público adulto. Em *Graciliano Ramos: adulto e infantil*, Ricardo Ramos Filho (2013) coteja o livro *São Bernardo* (1934) com *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), a fim de investigar justamente se as produções adulta e infantil de Graciliano são igualmente significativas. Ramos Filho (2013) aponta que os dois textos narram a jornada de circunscrição de dois personagens solitários, além de serem escritos de forma concisa, cuidadosa, em uma prosa politicamente engajada e irônica. Isso o leva à conclusão de que a obra infantil graciliânica espelha as características narrativas das obras para os adultos que levaram o escritor ao gosto do público e da crítica.

Voltando-nos para *Infância* (1945), livro que destaca memórias dos anos iniciais de Graciliano, trata-se de uma obra em que, como outras do gênero, “o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala são a mesma pessoa.” (Nogueira, 2016), mas que se diferencia de outras do mesmo gênero por não ser permeada pelo tom nostálgico que, com frequência, acompanha textos voltados para a rememoração do passado (Miranda, 2004). O livro acabou sendo traduzido para o francês sob o título de *Infance* e foi publicado na Europa em 1956 — infelizmente, informações sobre o/a tradutor/a da obra para o francês não foram encontradas. Posteriormente, *Infância* (1945) também foi traduzido para o inglês, recebendo o título de *Childhood* (1979). A tradução da obra para o inglês se deveu a sua seleção para compor a Coleção UNESCO de Obras Representativas (*UNESCO Collection of Representative Works*), fruto de um projeto que existiu entre 1948 e 2005 e que tinha como objetivo disponibilizar obras-primas da literatura mundial escritas em idiomas de menor alcance internacional em idiomas de maior alcance internacional, como o inglês e o francês (Ramos Elizabeth, 2021). A tradução foi feita por um brasileiro naturalizado estadunidense chamado Celso Lemos de Oliveira, que defendeu

sua tese de doutorado sobre Graciliano Ramos na University of South Carolina (Ramos, 2023).

É importante ressaltar que a tradução de Celso Lemos de Oliveira do capítulo “Nuvens” (“*Clouds*”) fora, em ocasião anterior à publicação de *Childhood* (1979), incluída na edição de outubro/novembro de 1971 da revista *London Magazine*¹². Ademais, sua tradução de “Um cinturão” (“*A broad belt*”) também foi lançada previamente, na edição de número 80, publicada no verão de 1972, da revista literária estadunidense *Sewanee Review*. Essa publicação avulsa dos capítulos traduzidos revela a autonomia relativa desses escritos. Ademais, essas publicações podem ter funcionado como uma instância intermediária de legitimação para que *Childhood* fosse posteriormente publicado.

O meu envolvimento com a força narrativa de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e de *Infância* (1945) — determinada pelos personagens complexos que apresentam, a linguagem bem selecionada e os conflitos envolventes —, logo se converteu em um desejo de traduzir esses textos que exploram as sensibilidades infantis valendo-se de gêneros literários diferentes. Esta pesquisa é o desdobramento, então, desse desejo. No entanto, seria inviável traduzir e comentar *Infância* (1945) em sua totalidade dentro do limite de tempo disposto para a finalização desta tese, de modo que, após familiarização com a obra, os capítulos “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José”, que estão incluídos na obra, foram elegidos para tradução.

Tão logo os objetos de tradução para a pesquisa foram escolhidos, três **perguntas de pesquisa** despontaram em conjunto com o desígnio de levar a efeito a empreitada:

- 1) Quais elementos da escrita de cada texto de partida recriar nos respectivos textos de chegada? E como tratar as referências culturais, naturais e sociais presentes nesses textos?
- 2) Como elaborar um projeto de pesquisa direcionado para a retradução dos capítulos selecionados de *Infância*? E para a tradução de *A Terra dos Meninos Pelados*? Que elementos incluir nesses projetos?

¹² Informações trazidas na seção “*Acknowledgments*” de *Childhood* (1979).

- 3) Até onde é possível se manter em consonância com o projeto de tradução? Que tensões exercerão força sobre o processo tradutório uma vez delineado o projeto de tradução?

A partir dessas perguntas, derivou-se para esta tese o **objetivo geral** de ilustrar o funcionamento da tradução como um processo de tomada de decisões não-linear e contingente ao horizonte da tradutora, mediante a análise de soluções para problemas tradutórios encontrados na recriação para o inglês do livro infantil *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e dos capítulos “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José”, da obra *Infância* (1945), de Graciliano Ramos. Para alcançar isso, os **objetivos específicos** definidos foram:

- identificar a sistematicidade dos textos de partida, isto é, as especificidades linguístico-culturais (tipos de vocabulário utilizados, estruturas sintáticas de preferência, elementos socioculturais incorporados, ambiguidades) e narrativas (enredos, temas, técnicas da ficção, estilos, tons, tipos de narradores e pontos de vista) dos textos selecionados;
- delinear um projeto de tradução para *A Terra dos Meninos Pelados* e outro para as retraduições dos capítulos de *Infância* (1945) “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José”;
- praticar a tradução na íntegra de *A Terra dos Meninos Pelados* e as retraduições dos textos “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José” com base nos projetos de tradução elaborados;
- discutir as escolhas ideológicas, políticas e literárias efetuadas¹³ durante os processos de tradução dos textos selecionados.

Os objetivos aqui propostos relacionam-se por contiguidade com outros desenvolvidos no gênero acadêmico chamado de tradução comentada e orientam os comentários na direção de um caráter discursivo-crítico, que, para Torres (2017), lançam luz sobre o processo de tradução literária. Ao fazer isso, comentários dessa natureza possibilitam que o leitor, ou a leitora, compreenda

¹³ As escolhas efetivadas também serão, futuramente, referidas como “soluções”, com base em Pym (2005), o qual designa “solução” como aquilo que é incluído ou colocado na tradução em detrimento das demais opções possíveis. Lembrando que uma “solução” de tradução não pode ser considerada a solução definitiva de um problema de tradução, ora apenas a solução de um/a tradutor/a em um momento particular de sua trajetória.

as escolhas e as estratégias da tradutora e perceba os efeitos alcançados com essa tradução, efeitos que podem ser ideológicos e políticos, além de literários. Embora a autora não entre em detalhes sobre o que poderiam ser esses efeitos ideológicos, tomando ideologia como “o conjunto de ideias que surgem de um dado conjunto de interesses materiais ou, em termos mais gerais, de uma classe ou grupo definido [...]” (Williams, 2007, p. 215), entendo como efeitos ideológicos o resultado ou produto das prioridades e agenda do grupo a que pertence a pessoa que escreve ou traduz e que são, de forma calculada ou inadvertida, sedimentados no texto. A partir disso, os efeitos políticos podem ser considerados os resultados que buscam ser alcançados com as palavras que sustentam ou procuram deslegitimar hierarquias, instituições, narrativas e grupos sociais e identitários, orientados por ideologias diversas.

Minha **hipótese** inicial é a de que o aspecto sintático das narrativas escolhidas será de fácil emulação na língua inglesa. Por outro lado, no processo de tradução dos capítulos de *Infância* (1945), poderá ser desafiador¹⁴ traduzir elementos culturais, sociais, ambientais e arquitetônicos do sertão. Em parênteses, acredito que seja importante ressaltar que atribuo, no contexto, um valor positivo ao termo “desafiador”; ele deve ser entendido, portanto, como “estimulante”, no sentido de requerer um produtivo engajamento intelectual. Por sua vez, o processo de tradução de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) potencialmente lançará desafios relativos à conciliação de uma linguagem que seja atraente para as crianças e não simplifique a complexidade da narrativa ou sacrifique a minha posição de tradução. Também me parece provável que o passo de analisar e comentar os produtos de tradução porá em xeque interpretações e decisões de tradução pautadas em preferências textuais que são pessoais e não motivadas pela tecitura dos textos de partida.

Tudo isso posto, avanço com a apresentação da **justificativa** para a escolha de trabalhar tanto com textos inéditos como não-inéditos em língua inglesa, bem como para esta pesquisa como um todo.

Como os capítulos retirados de *Infância* (1945) já foram traduzidos e publicados em língua inglesa, faz-se necessário argumentar a favor dessa

¹⁴ Uso o adjetivo “desafiador” aqui para aludir a problemas de tradução. Para Pym (2005), um elemento linguístico transforma-se em um problema de tradução quando o/a tradutor/a precisa decidir entre duas ou mais formas de renderizá-lo em português.

escolha. Antes, porém, vem a propósito explicitar a definição de retradução que é aceita neste presente trabalho. Aqui, entende-se a retradução conforme conceituação elaborada por Koskinen e Paloposki (2010), que explicam que a retradução consiste em uma tradução subsequente de um determinado texto de partida no contexto de uma mesma língua alvo, ou seja, ela acontece sempre que o texto de partida já tiver sido traduzido anteriormente para a língua da nova tradução.

A prática de retradução é legitimada por estudiosos como Berman (1995), que — apoiando-se na asserção de Jacques Derrida de que toda primeira tradução é imperfeita e impura — afirma que toda primeira tradução exige uma retradução. A imperfeição de cada primeira tradução se deve ao impacto das “normas”¹⁵ vigentes sobre o produto da tradução; já a impureza é decorrente do seu duplo papel de introduzir a obra em uma cultura e não apenas uma tradução dessa no contexto determinado. Destacando o propósito da retradução, Antunes (2021, p. 38), em diálogo com Berman (1990), escreve que o produto decorrente dessa ação “dialoga (ainda que em silêncio) com a tradução anterior, e restaura, corrige, explora a língua alvo em busca de novas soluções e sentidos. Também visando explicar a existência de retraduições, Gambier (1994) escreve que elas se fazem necessárias mediante a demanda pela reatualização de textos, inerente à evolução daqueles e daquelas que receberão o texto e dos gostos, necessidades e competências dessas pessoas.

Decerto, as retraduições que são trazidas neste trabalho não estão drasticamente apartadas da tradução de Celso Lemos de Oliveira no quesito tempo, mas o meu horizonte de tradução atual inclui abordagens e posições desconstrutivistas que não estavam em voga a época da tradução de Celso Lemos de Oliveira. De forma que, ao lidar com o processo de retradução, esta pesquisa ilustra e ampara as constatações de Gambier (1994).

Por outro lado, nunca foi a intenção analisar e expor como e se as traduções existentes para o inglês dos textos memorialistas selecionados de Graciliano Ramos corroboram a asserção derridiana que é apontada por

¹⁵ O termo “normas” remete às regularidades identificadas nas formas como os/as tradutores/as atuam, isto é, fazem suas escolhas tradutórias em uma certa sociedade e cultura (Toury, 1995). Conforme Toury (1995), essas normas, contudo, são instáveis e desenvolvem-se por meio da própria atividade de tradução, de estudos críticos de traduções e da ideologia de tradução subjacente às teorias aceitas no meio acadêmico de uma certa época.

Berman, ou, nos termos de Antunes (2021), restaurar e corrigir as primeiras traduções dos capítulos apontados de *Infância* (1945) não foram as motivações iniciais para a inclusão desses textos no corpus desta pesquisa. Antes de iniciar a retradução desses capítulos, seja dito de passagem, eu não tive acesso às traduções de Celso Oliveira, oportunidade que só me apareceu tardiamente. Então, este trabalho não foi motivado pelas eventuais falhas do primeiro tradutor dos textos¹⁶. Em rigor, a presente pesquisa também se **justifica** pela contribuição que a retradução comentada de textos literários pode agregar ao campo disciplinar da tradução, porque esse tipo de pesquisa que se volta para uma reflexão do processo criativo-tradutório tem uma função didática. Não obstante, é também a minha intenção oferecer uma tradução que acrescente àquela de Celso Lemos de Oliveira e que prepare o terreno para retraduições ainda melhores desses capítulos.

A leitura de Zavaglia et al. (2015) proporciona uma maior compreensão da função didática da tradução comentada que foi mencionada no parágrafo anterior. Em primeiro lugar, as autoras destacam que uma das propriedades da tradução comentada no contexto acadêmico é o de registrar o percurso tradutório do/a pesquisador/a, deixando transparecer em seus comentários as suas dúvidas, as suas escolhas iniciais, as suas escolhas finais, os seus embasamentos teóricos, as justificativas por trás das estratégias tomadas e os procedimentos fundamentais que alicerçaram a sua realização. Adicionalmente, apresenta-se em uma tradução comentada o contexto da obra e da vida do autor ou autora do texto traduzido, a fim de salientar a relevância desse texto. Ainda de acordo com Zavaglia et al. (2015), a tradução comentada agrega à formação do/a profissional que a realiza, pois força-o/a a questionar sistematicamente as suas próprias decisões, isto é, a reexaminar suas decisões de forma continuada, dinâmica e construtiva.

Sobre essas últimas qualificações, entendo que o aspecto continuado se refere ao fato de as indagações surgirem de forma persistente e incessante do início ao fim do processo. Já o aspecto dinâmico pode se referir tanto à atividade e à capacidade criadora que o comentário garante ao processo de questionamento quanto ao fato de que ele promove a visibilidade da natureza

¹⁶ Também não pertence ao escopo desse trabalho apresentar uma análise da tradução de *Infância* de Celso Lemos de Oliveira. Para tanto, conferir Freitas e Costa (2014).

evolutiva (no sentido de admitir movimento e mudança) do processo de tradução, pois não é sempre que a primeira decisão será mantida até o momento da entrega do produto final. Por último, o aspecto construtivo provavelmente está atrelado à busca por uma tradução mais madura e à propiciação do surgimento de novas ideias, de forma que os aspectos dinâmicos e construtivos dos questionamentos feitos no decorrer da tradução estão intimamente entrelaçados.

Para Zavaglia et al. (2015), o processo analítico de comentar uma tradução requer que o/a tradutor/a dedique-se a uma leitura profunda do texto de partida para entender as dificuldades interpretativas da obra em tradução (sejam elas de ordem morfológica, sintática, semântica, pragmática, histórica, cultural, social etc.) que incidem sobre o ato tradutório e reflita sobre as soluções que ele/a concebeu para enfrentar essas dificuldades. Contudo, porque uma visão global do processo em questão é impossível pelo destaque exclusivo das dificuldades, abordaremos também os aspectos e os elementos dos textos de partida que não se impuseram como problemas de tradução, sendo recriados na língua alvo com baixo grau de resistência ou menor esforço cognitivo.

Segundo Williams e Chesterman (2002), pesquisas em tradução comentada são importantes à medida em que contribuem para ressaltar como uma maior autoconsciência por parte do tradutor ou da tradutora contribui para a qualidade de uma tradução. Assim, pensando que o futuro leitor ou a futura leitora desta pesquisa seja um tradutor ou uma tradutora, ou ainda uma pessoa aspirante a tradutor ou tradutora, temos a **justificativa** para este texto ter o potencial de acrescentar às práticas vigentes de tradução literária e também àquelas de formação de tradutores/as.

Complementarmente, em relação ao segundo objetivo específico, chamo de projeto de tradução o que Berman (1995) define como uma visão articulada do processo tradutório, que é determinada pelas exigências específicas da obra em tradução e pela posição do tradutor ou da tradutora. O entendimento de que cada obra apresenta exigências específicas de tradução embasa a decisão de elaborar um projeto de tradução específico para a narrativa infantil *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e outra para os capítulos de *Infância* (1945), que compartilham semelhanças estruturais.

A respeito do que Berman (1995) chama de “posição do/a tradutor/a”, essa é influenciada por elementos externos e internos ao tradutor ou à tradutora, que

incluem: as práticas vigentes de tradução (ou, em outros termos, o horizonte de tradução), o tempo, o lugar, a língua, a cultura, as experiências e as posições ideológicas da pessoa que realiza a tradução. Assim, para o autor, traduções só podem ser justamente analisadas e criticadas à luz do que é feito em contraste com o projeto de tradução, que, por sua vez, refletem a posição do/a profissional que traduz.

Por esse aspecto singular de cada processo de tradução, com base em Torres (2017), podemos sustentar também que o tipo de trabalho aqui desenvolvido, além de ser capaz de contribuir com as práticas de tradução e formação de profissionais para a área, justifica-se por ter o potencial de colaborar com a construção da história da tradução, porque expõe uma tradução enquanto o produto de um processo interpretativo e ideológico realizado por um ser humano social e temporalmente inscrito e que, de certa forma, reflete isso em seu trabalho. Complementarmente, a pesquisa pode colaborar para a discussão sobre a ética da tradução, visto que ilustra como o projeto de tradução adotado permite a responsabilização do tradutor ou da tradutora pelas suas escolhas e decisões.

Chegando ao fim da exposição da **justificativa** para esta pesquisa, tem-se como outros elementos impulsionadores dela a qualidade estética da escrita de Graciliano Ramos e a vontade de ajudar na divulgação internacional da literatura brasileira, aumentando (mesmo que minimamente) os esforços para diminuir a assimetria entre o número de obras traduzidas do inglês e de obras traduzidas para o inglês. A última motivação é decorrente da ciência que, nas condições geopolíticas contemporâneas, os países dominantes exportam seus produtos culturais de maneira expressiva e traduzem pouco para a própria língua, importando um número reduzido de livros estrangeiros pelos caminhos da tradução, como apontam tanto Heilbron e Sapiro (2009) quanto Delgado Filho e Dantas (2018).

Convém ainda situar a presente pesquisa no contexto das investigações anteriores em tradução comentada. Em investigação conduzida através do Catálogo de Teses e Dissertações — o portal de divulgação da produção científica nacional da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundada pelo Ministério da Educação (MEC) —, detecta-se um número crescente de pesquisas na área de tradução comentada desde

1989¹⁷. Nesse ano, apenas 1 (uma) pesquisa foi registrada sobre o tema: a dissertação de José Pedro Antunes, sob a orientação de Suzi Frankl Sperber, a qual foi intitulada de *Tradução Comentada de Teoria de Vanguarda de Peter Burger* e desenvolvida no âmbito da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)¹⁸. Três décadas depois, esse número saltou para 55 (cinquenta e cinco) pesquisas em tradução comentada, e, a partir de então, entre 35 (trinta e cinco) e 47 (quarenta e sete) pesquisas de mestrado e doutorado em tradução comentada foram catalogadas pelos programas de pós-graduação de universidades nacionais anualmente. No total, foram 545 (quinhentos e quarenta e cinco) pesquisas registradas na área.

Destacam-se como polos de pesquisa em tradução comentada: 1) o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da UFSC; 2) o Programa de Pós-Graduação em Filosofia e o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFC; 3) a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP)¹⁹.

Entre as pesquisas, e em se tratando apenas do par de línguas inglês e português, destaco uma que trata da tradução comentada de literatura brasileira para a língua inglesa: a dissertação “*Either this* ou aquilo: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês”, de Telma Franco Diniz Abud, orientanda do Prof. Dr. Walter Carlos Costa, que foi concluída em 2012 e apresentada à UFSC.

A maioria das pesquisas encontradas, porém, apresentam traduções comentadas de obras originalmente em inglês e traduzidas para o português, como a dissertação “A Tradução da Comédia Teatral em *The Importance of Being Earnest*: Tradução Comentada e Anotada”²⁰, de Luciana Kaross, e as teses “O

¹⁷ Ressalto que o Catálogo de Teses e Dissertações inclui pesquisas que datam de 1987 até o presente.

¹⁸ ANTUNES, José Pedro. **A tradução comentada de teoria da vanguarda de Peter Burger**. 1989. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1989. Doi: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1989.43168>. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/43168>. Acesso em: 25 nov. 2025.

¹⁹ Até a presente data 25 nov. 25.

²⁰ KAROSS, Luciana. **A tradução da comédia teatral em *The Importance of Being Earnest*: tradução comentada e anotada**. (Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89919>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

Outro E. M. Forster: uma tradução comentada de ‘*The other boat*’²¹, de Garibaldi Dantas de Oliveira, e “Tradução comentada de *The Turn of the Screw*, de Henry James para o português”²², de Diana Costa Fortier Silva, que foram apresentadas à UFSC — respectivamente — em 2007, 2015 e 2016, e desenvolvidas também sob a orientação de Walter Carlos Costa.

No âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, duas pesquisas em tradução comentada foram apresentadas: 1) a dissertação “Máscaras de Ezra Pound em *Personae* (1909): Uma Tradução Comentada”, de Guilherme de Oliveira Delgado Filho, de 2020, feita sob a orientação de Marta Pragana Dantas e Paulo Fernando Henriques Britto²³; e 2) “Fábulas de Iriarte Traduzidas para Adultos: Uma Retradução Comentada do Espanhol ao Português”, de Clarissa Rosas Roccoli, com a orientação de Marta Pragana Dantas, que foi apresentada em 2022.

Inserindo os termos “Graciliano Ramos” na barra de pesquisa no portal da CAPES, e selecionando no filtro “Área de Concentração” as opções “Estudos da Tradução” e “Literatura, Cultura e Tradução”, constata-se que há (até o momento) uma única pesquisa a nível de pós-graduação que propõe a tradução comentada de uma obra de Graciliano Ramos, coincidentemente um dos objetos de tradução do presente trabalho. Trata-se da dissertação intitulada “Estudo e prática da tradução da obra infantil *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, do português para o nheengatu”²⁴, de Marcel Twardowsky Ávila, sob a

²¹ OLIVEIRA, Garibaldi Dantas de. **O outro E. M. Forster: uma tradução comentada de “*The other boat*”**. 2015. Tese (Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/160769>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

²² SILVA, Diana Costa Fortier. **Tradução comentada de *The Turn of the Screw*, de Henry James para o português**. 2017. Tese (Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/183397>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

²³ DELGADO FILHO, Guilherme de Oliveira. **Máscaras de Ezra Pound em *Personae* (1909): uma tradução comentada**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18449>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

²⁴ ÁVILA, Marcel Twardowsky. **Estudo e prática da tradução da obra infantil *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, do português para o Nheengatu**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.8.2016.tde-16052016-142700 Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-16052016-142700/pt-br.php>>. Acesso em: 26 nov. 2025.

orientação de Eduardo de Almeida Navarro, que foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da USP em 2016.

O estudo aqui registrado difere da pesquisa já existente por dois fatores: o primeiro é a língua alvo da tradução, que, no caso, é o inglês, o que enseja diferentes soluções de tradução para o texto selecionado — embora, vale observar, mesmo que as duas traduções contemplassem o mesmo par de línguas, elas ainda partiriam de projetos e posições de tradução diferentes, o que ainda garantiria o ineditismo de ambas; o segundo é a inclusão de outros textos do escritor na composição do corpus desta pesquisa, o que desloca a discussão para outras veredas, uma vez que os diferentes públicos-alvo e gêneros das obras selecionadas permitem um contraste entre projetos e estratégias de tradução.

Encaminhando-me para o fim desta introdução, tratarei sobre a **organização** da pesquisa: o capítulo de título *A simplicidade que não vem: a tradução e a tradução literária*, expõe as bases teóricas da tese e discute: i) a complexidade da tarefa de tradução; ii) questões sobre as relações entre a morte do Autor, a responsabilidade pela interpretação e o projeto de tradução; iii) a tradução enquanto processo de tomada de decisões com base em Levý (2012); iv) a tradução de textos literários em prosa; e v) a dicotomia “tradução domesticadora e tradução estrangeirizadora”. Assim, esse capítulo visa fundamentar os procedimentos tradutórios que instruíram a tradução (Zavaglia, 2015).

Já no capítulo *Teoria e prática: um método de tradução comentada*, são apresentadas a descrição da pesquisa e a forma de geração, seleção e organização do corpus, bem como o método de pesquisa, isto é, os procedimentos e os instrumentos utilizados para viabilizar o alcance do objetivo proposto (incluindo os projetos de tradução elaborados para os textos e um perfil da tradutora). No referido capítulo, apresenta-se ainda um pouco sobre a vida e a obra de Graciliano Ramos e uma análise dos textos selecionados — fazendo referência ao texto de Zavaglia et al. (2015), essa porção do capítulo tem o propósito de sustentar a importância dos textos e do escritor com que trabalhamos.

Na sequência, tem-se o capítulo “*E em letra de forma, tomam consistência*”: *tradução e retraduições comentadas* —, de natureza crítica. Ele dá

a conhecer a tradução e as retraduições dos textos selecionados de Graciliano Ramos e reúne os comentários acerca do processo de tradução. De forma que o capítulo explica, articula e analisa a relação entre as teorias estudadas, os projetos de tradução elaborados e a prática de tradução.

Em arremate, as considerações finais retomam o percurso aqui realizado e apontam lacunas desta pesquisa, bem como possíveis caminhos para superá-las em pesquisas futuras.

Como observação final desta introdução, é imperativo dilucidar que, devido ao caráter autorreflexivo deste trabalho, o texto alternará o uso de diferentes pessoas do discurso. A primeira pessoa do singular será adotada para demonstrar que a tradutora está se responsabilizando e se assenhoreando das decisões tomadas no decorrer do processo tradutório e histórico da pesquisa, ou se posicionando acerca das teorias apresentadas por outros/as autores/as, ou ainda interpretando afirmações desenvolvidas por esses agentes. Já a terceira pessoa do singular servirá para discutir as ideias, as noções e os conceitos desenvolvidos por outros/as pesquisadores/as e pensadores/as e também é utilizada na descrição do produto traduzido. Por fim, será lançada mão da primeira pessoa do plural quando a pesquisadora se colocar junto a um grupo (seja o grupo profissional de tradutores/as, o grupo de pesquisadores em Estudos da Tradução, ou o grupo de pessoas naturais do Brasil ou do Nordeste brasileiro), ou ainda quiser marcar uma progressão argumentativa compartilhada com o leitor.

Sem mais preâmbulos, segue-se o desenvolvimento da pesquisa.

2. A SIMPLICIDADE QUE NÃO VEM: A TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Conforme antecipado na introdução, esta parte da pesquisa apresenta os fundamentos teóricos nos quais se baseiam os projetos de tradução que serão apresentados no terceiro capítulo e a crítica do processo da tradução a ser apresentada no quarto capítulo. No decorrer desta parte, serão discutidos os tópicos: i) a complexidade da tarefa de tradução; ii) questões concernentes às relações entre a morte do Autor, a responsabilidade pela interpretação e o projeto de tradução; iii) a tradução enquanto processo de tomada de decisões com base em Levý (2012); iv) a tradução de textos literários em prosa e a tradução de textos literários para crianças; e v) uma discussão sobre a dicotomia tradução domesticadora e tradução estrangeirizadora.

Ao fim deste percurso, espero ter detalhado as ideias que dão os contornos do meu horizonte de tradução e que guiam a minha prática, pois, assim como Bassnett (2014), acredito na necessidade de um relacionamento próximo entre a teoria e a prática tradutória. Convém ainda lembrar que problemas de tradução específicos emergem dos critérios elegidos por um tradutor ou uma tradutora, de forma que da minha posição pessoal de tradução emergirão os desafios e procedimentos usados na superação desses que serão tratados na análise.

2.1. “Ninguém é inteiramente pessimista”: a tradução na forma

Certa vez, ainda cursando o mestrado, fui questionada por uma colega qual a área da minha pesquisa. "Tradução", respondi. Ela reagiu com surpresa e indagou o quanto poderia haver a se aprender sobre tradução. "Você ficaria surpresa!", disse em resposta, procurando não trair em meu tom de voz qualquer nota de julgamento ou do sentimento de exasperação que sentia se espalhar

rapidamente dentro de mim enquanto trazia à mente a extensa lista de livros e artigos que ainda precisava examinar.

Para respaldar a riqueza desse campo disciplinar (e meus sentimentos na ocasião narrada anteriormente), posso me valer da afirmação de Tavares, Steil e Dias (2019) de que a tradução literária é uma atividade que existe há muito tempo, mas que vem sendo estudada academicamente há pouco — estudos esses que começaram a se avolumar de forma significativa apenas a partir de 1980, isto é, os Estudos da Tradução são um campo disciplinar recente que se confronta com um objeto de pesquisa antigo sobre o qual muitas reflexões foram feitas (Tavares, Steil e Dias, 2019).

O número considerável dessas reflexões insinua a complexidade do objeto de estudo. A pergunta da minha colega, por sua vez, representa (acredito) uma crença comum sobre essa atividade, que é dominante apenas fora do campo dos Estudos da Tradução: a crença de que traduzir é uma tarefa simples. Para minha própria consternação e para a consternação de todas as pessoas desavisadas que nela se engajam, traduzir não é sempre tão simples. Knowlson (1996) cita uma carta endereçada ao poeta Thomas MacGreevy, o remetente da carta foi o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, que, na época, estava envolvido com a tradução de uma de suas próprias obras. Na carta, o dramaturgo desabafa: “O quão farto eu estou de traduzir, e que batalha perdida é sempre. Queria eu ter a coragem de lavar as minhas mãos de tudo, digo, deixar isso para os outros e tentar seguir em frente com algum outro trabalho.”²⁵ Assim, o debate incansável sobre a melhor maneira de se engajar na atividade reflete não só a natureza intrincada dela quanto a angústia (espelhada na fala de Beckett) com que profissionais da tradução precisam conviver quando o simples os despista — e, por experiência própria, digo que isso acontece com uma frequência mais regular do que o desejável.

Oseki-Dépré (2021) ilustra a imensa quantidade de considerações teóricas sobre a tradução em geral e a tradução literária em particular com alguns exemplos, entre os quais destacamos: (i) a bibliografia de Roger Zuber (*Les Belles infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michael, 1968), que

²⁵ Tradução própria. Texto de partida: “How sick and tired I am of translation, and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to others and try and get on with some work.” (Knowlson, 1996)

traz cerca de 500 autores escrevendo sobre tradução; (ii) a bibliografia de George Steiner (*Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978), apresenta mais de 210 títulos sobre tradução; (iii) a bibliografia de Antoine Berman (*L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, coleção Les Essais), menciona 82 autores que discorrem sobre o tema, e (iv) Michel Bellard (*De Cicéron à Benjamin*, PUL, 1992), que traz 150 autores que tratam sobre a tradução.

Dentre os/as diversos/as autores/as que discutem o processo de tradução no Ocidente e em especial na França, Oseki-Depré (2021) é da opinião que apenas três nomes se destacam, a saber: Cícero no século I A.E.C., Jerônimo no século V da E.C. e Walter Benjamin (1892-1940). Para a autora, esses três teóricos estabelecem as orientações que constituem a base da prática tradutória atual.

Sobre a importância de Cícero, Oseki-Depré (2021) escreve que essa reside no impacto de sua obra e no fato de ele ter sido o porta-voz da latinidade na ocasião da incursão grega na cultura romana (106-34 A.E.C.). A autora (op. cit.) explica que, inicialmente, Cícero defende a imitação dos gregos. Mais tarde, porém, ele passa a sustentar que os valores da língua e do costume da língua alvo deveriam ser a referência para o texto traduzido. Esse entendimento é o alicerce da tradução orientada para o alvo (em inglês, *target-oriented*).

Por sua vez, Jerônimo foi o primeiro tradutor latino da Bíblia hebraica (347-420 A.E.C.) e se viu face-a-face com o dilema entre realizar uma tradução orientada para a fonte ou uma tradução orientada para o alvo. Esse impasse é fruto da necessidade que ele vislumbrava de ser “fiel” às escrituras sagradas de sua religião cristã — fidelidade que, para ele, é sinônimo de literalidade²⁶. Jerônimo propõe, então, uma bipartição: os textos profanos devem ser traduzidos conforme o sentido, enquanto a tradução “palavra a palavra” deve ser aplicada ao texto religioso, pois (para ele) até mesmo a ordem das palavras faz parte do mistério inerente a esse tipo de escrito. As reflexões de Jerônimo dão início ao questionamento (ainda em curso nos dias atuais) do modelo de tradução anterior de Cícero. Além disso, Jerônimo cria as condições para o

²⁶ Em Berman (1988), podemos encontrar uma explicação em potencial para o que seria uma tradução literal. À luz desse texto, deduz-se que traduzir de forma literal envolve considerar a frase como um conjunto de elementos significantes que são isoláveis em si mesmos e traduzi-los considerando a originalidade dos termos propostos, na medida do possível.

surgimento dos aforismos “*traduttori-tradittori*” (tradutor-traidor) e “*les belles infidels*” (as belas infiéis), que Arrojo (2004) destaca ao falar sobre a atual associação encontrada no senso comum de traduções e tradutores/as a diferentes formas de traição. A discussão sobre fidelidade e tradução está longe de ser encerrada e este curto parágrafo apenas vaticina uma exploração dessa questão que será feita mais à frente. Por ora, faz-se necessário retornar à Oseki-Dépré (2021) e ao que ela fala sobre Walter Benjamin.

Oseki-Dépré (2021) resume os três principais pontos da teoria de Benjamin: (i) a recusa da referência ao público²⁷; (ii) o/a tradutor/a não deve traduzir o sentido, pois o essencial a uma obra de arte não é a comunicação, mas a sua forma poética; (iii) ao tradutor e à tradutora, cabe identificar a tradução como uma forma que, por sua vez, encontra-se no texto original, isto é, a tradução de um texto é ditada pelo seu objeto e suas características e não por regras que lhe são externas. Consequentemente, Benjamin torna anódinos os princípios que a autora chama de clássicos e generalistas. Por outro lado, os princípios do próprio Walter Benjamin parecem estar alinhados com o fazer literário moderno: como é inerente à arte literária se comportar de modos inesperados (Ranciére, 2005), a tradução depara-se com desafios novos em cada objeto que é apresentado para ser submetido ao processo.

Regressando a Benjamin (2008) para retomar o fio e avançar com a discussão, na contramão de uma ampla parcela da comunidade vinculada aos Estudos da Tradução, o autor (2008) afirma que as traduções não são responsáveis pela sobrevivência de uma obra²⁸, ora sim elas existem porque a obra alcança por si mesma um estado de glória que garante a sua sobrevivência. Ao negar aos tradutores e às tradutoras o papel de agente que opera a sobrevivência de uma obra, Benjamin subtrai uma justificativa para a tarefa da classe, mas, em contrapartida, envolve o processo que ela opera num véu de complexidade

²⁷ A recusa da referência a um público é uma ideia fortuita quando se entende que esse é difícil de fixar com precisão. Como coloca Ranciére (2005, p. 17), a escrita “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”. Considerando que tudo numa página está disponível a qualquer olhar, a comunidade de leitores/as é algo que se compõe junto com a circulação aleatória da letra.

²⁸ A posição de Benjamin (2008) não se tornou unanimidade nem mesmo após sua morte. Berman (1988) toma como verdade que a tradução ocupa um espaço de heteronomia (de eco de um primeiro texto escrito em outra língua) e um espaço de autonomia, pois dá vida à primeira obra na língua para a qual foi traduzida.

artesanal que nenhum manual de tradução conseguiria ajudar a lidar de forma apropriada.

Benjamin (2008), ao passo que conduz o tradutor e a tradutora a abdicar de um entendimento errôneo do seu papel, introduz o que ele acredita ser o real propósito do exercício da tradução: o de fazer emergir a *pura língua*, pois, para o filósofo: “[a]s línguas imperfeitas, em serem muitas, faz falta a suprema [...]” (Benjamin, 2008, p. 60). A compreensão do que seria essa língua suprema, ou a pura língua, passa por uma retomada do mito da Torre de Babel. Na Bíblia, em Gênesis, lemos no capítulo 11, versículo 1, que “[...] era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala.” Vemos aqui a indicação não apenas de que as pessoas, na época, de acordo com a história, falavam o mesmo idioma, aquele falado por Adão (e, por isso, chamado de adâmico), como também observamos a unidade de propósito compartilhado entre elas. Prosseguindo com a leitura do capítulo bíblico, porém, lemos que os homens resolveram construir uma cidade e, dentro da cidade, uma torre cujo cume tocasse o céu para assim fazerem um nome para si mesmos. Então, a figura do deus bíblico, à procura de restringir o potencial do povo unido, confundiu a sua língua e o espalhou pela face da terra. À cidade onde isso ocorreu, deu-se o nome de Babel (ou *confusão*).

Derrida (2002) observa que Babel se tornou também um símbolo da desunião e do não-acabamento, isto é, da impossibilidade de completar algo que se quer edificar. Vale ressaltar que aos envolvidos na construção da Torre de Babel faltava a compreensão da natureza do céu. Derrida (1994, p. 57) escreve: “[u]m horizonte, como seu nome indica, em grego, é ao mesmo tempo a abertura e o limite da abertura que define ora um progresso infinito, ora uma espera.” Qual seria a surpresa dos que trabalhavam na construção da torre ao descobrir que o céu era apenas uma das formas que o horizonte toma e que o que seus olhos percebiam era apenas o limite visível da abertura de um caminho infinito?

À luz desses fatos, não caminhamos para a conclusão que a pura língua a ser revelada pela tradução seja a língua adâmica, a primeira língua dada pelo deus bíblico, mas esperamos deixar transparecer a natureza paradoxal da pura língua assim como Walter Benjamin a concebe. A história da Torre de Babel, tomada aqui não como uma história verídica, mas como um mito que tem certa sabedoria a compartilhar, alegoriza a afinidade entre as línguas que é

evidenciada pela tradução. A tradução é possível porque todas as línguas existentes partiram de uma única, contudo a pura língua não é a língua de origem e sim uma língua maior, que acompanha a evolução da humanidade e suas múltiplas línguas, isto é, a pura língua é um organismo híbrido. Ela ainda detém algumas características da língua adâmica, mas será encontrada ainda no porvir que é tão fugidio quanto o limite do horizonte. Isso significa dizer que a pura língua é um produto que será encontrado (quicá) no final da história e não em um retorno ao seu princípio. A pura língua é a língua da completude, a que finalmente alcança o horizonte.

Embora não tome, neste trabalho, a variedade das línguas como um problema que precisa ser resolvido com uma língua única e pura, acredito que essa discussão seja relevante por evidenciar dois fatos inerentes ao traduzir. O primeiro é que a tradução incide na criação, recriação e amadurecimento de uma língua, isto também implica admitir que o maior elogio cabível a uma tradução não é que ela pode ser lida como uma obra original, mas que ela fortalece a língua-alvo ao permitir que essa seja estremecida pela língua estrangeira do texto de partida — ideia que igualmente é respaldada por Berman (2002). Ao visar uma ética para o ato de traduzir, Berman (2002, p. 17) vai ao encontro de Benjamin (2008) e escreve que “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentramento”. É no ato de traduzir que encontramos os limites e as potencialidades intrínsecas a uma certa língua, e, deparando-nos com esses, podemos fazer um exercício de tentar superá-los pela soma do que é estrangeiro. O segundo fato é consequência do primeiro: cada produto de tradução tem um prazo de validade, já que é inscrito sócio-historicamente. E a partir desses dois fatos, temos que cada processo de tradução traz em si uma energia potencial de iluminar novos caminhos de tradução, mas não só isso: cada obra exige um processo de tradução que lhe é próprio, que respeite a sua singularidade — ou, nas palavras de Berman (2002, p. 20): “todo texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento da tradução encontra, enfrenta e revela.”

A partir dessas discussões, podemos começar a traçar a natureza de um projeto de tradução.

2.2. Morte do “Autor”, interpretação e projeto de tradução: a responsabilidade do tradutor/a

Neste momento do texto, uma pergunta se faz oportuna: ao que pode ser fiel o tradutor e a tradutora? Arrojo (1993) declara que, na tradição intelectual do Ocidente, as teorias da linguagem até então emergentes levavam a uma visão do texto de partida como um objeto de significado único que se confunde com as intenções do autor ou da autora. Tal perspectiva orienta uma determinada concepção de leitura em que ler é “uma atividade que propõe a ‘proteção’ dos significados originalmente depositados no texto por seu autor” (Arrojo, 1993, p. 16). Atrelada a essa ideia, surge uma concepção de tradução como a prática de transportar ou transferir e proteger os significados tidos como estáveis de um texto em uma língua para o texto da língua alvo. A qualidade do trabalho do/a tradutor/a, portanto, é diretamente proporcional ao quanto ele/a conseguiu proteger do texto original.

Essa tradição, Arrojo (1993) explica, finalmente encontrou oposição em correntes do pensamento contemporâneo. A oposição vem de frentes como a “arqueologia” de Michel Foucault, a “semioclastia” de Roland Barthes e a “desconstrução” de Jacques Derrida — essas três sofreram maior ou menor influência do filósofo Friedrich Nietzsche, que, no seu ensaio de 1873 intitulado *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, expõe a ilusão que sustenta as verdades, a filosofia, as ciências e (em suma) todo o pensamento humano chamado de “racional”. Para Nietzsche (2007), todo sentido que denominamos de “literal” parte de uma metáfora, que, como tal, é uma criação humana e reflexo dessa capacidade, mas que não reflete em si a descoberta de algo que lhe seja exterior.

Em complemento ao pensamento de Nietzsche, Arrojo (1993) destaca a psicanálise de Sigmund Freud e o seu conceito de inconsciente como aquilo que nos faz repensar o que é o sujeito, pois o homem cartesiano que outrora se definia pelo seu racionalismo passa a ver que, na verdade, ele se define pelo desejo que carrega consigo, pois esse é que molda seu destino e visão de mundo. Dessa forma, destaca-se a impossibilidade de um relacionamento definitivamente objetivo ou subjetivo entre o homem e a realidade, entre o sujeito e o objeto e, por fim, entre o/a leitor/a e o texto.

Pensamentos como esses propiciam escritos como o de Paz (2009). O autor (op. cit.) sustenta que nenhum texto é de todo original já que a linguagem em si é a priori uma tradução (uma metáfora, nos termos de Nietzsche) — primeiro, do mundo não-verbal e, depois, cada signo ou frase acaba por traduzir um outro signo ou frase. Por isso, Arrojo (1993) acusa a ingenuidade por trás de uma concepção de leitura que acredita na possibilidade do resgate total dos significados “originais” de um texto: “[o] leitor de um texto não pode proteger os significados originais de um autor porque, a rigor, nem ele próprio poderia estar plenamente consciente de todas as intenções e de todas as variáveis que permitiram a produção e a divulgação de seu texto” (Arrojo, 1993, p. 18-19). Em conversa com Venuti (2019, p. 14), de forma análoga, temos que:

[...] nenhum tradutor/a ou instituição que patrocina uma tradução pode ter esperança de controlar ou mesmo ter consciência de todas as condições de sua produção. E nenhum agente de uma tradução pode ter a esperança de prever cada uma de suas consequências, os interesses a que servirão, os valores que transmitirão.

Invertendo o próprio raciocínio, que foi apresentado anteriormente, Paz (2009) escreve que cada texto é também original, uma vez que cada tradução é singular. Portanto, a asserção de Paz (2009) traz consequências para como vemos um texto tido como “original” e a tradução desse determinado texto. Qualquer texto “original” não é primário, pois é um produto de tradução do que é vivido entre signos não-verbais e verbais, mas é inédito enquanto fruto de uma centelha criativa. Nesse sentido, escrever e traduzir tornam-se atividades análogas. Essa posição é, de certo modo, iconoclasta, uma vez que dessacraliza o texto de partida e reconhece que ele não é uma obra “original”, mas uma obra em diálogo com outros textos, com a sociedade, com a figura do autor ou da autora e, finalmente, com a vida em geral.

Por sua vez, em *A Morte do Autor*, Barthes (2004) afirma que a explicação de uma obra foi por muito tempo buscada em quem a produziu, o que entra em conflito com o fato de que

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico [...] mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de

citações, oriundas dos mil focos da cultura. (Barthes, 2004, p. 62)

A noção de um sentido único de um texto, que é acima negada por Barthes (2004), relaciona-se com a concepção de autoria que Venuti (1995) adjetiva de individualista, que, segundo esse último, ainda é pervasiva na cultura anglo-americana. O autor nos ajuda a complementar a ideia trazida por Barthes (2004) na citação anterior quando escreve que nessa concepção

o autor expressa livremente seus pensamentos e sentimentos por escrito, o que é visto como uma autorrepresentação original e transparente, não mediada por determinantes transindividuais (linguísticos, culturais, sociais) que podem complicar a originalidade autoral.²⁹ (Venuti, 1995, P. 6-7)

Em publicação posterior, Venuti (2019) afirma que esse é um exemplo de conceito de autoria que degrada a tradução enquanto processo (Venuti, 2019). Venuti (1995) escreve ainda que ambos o texto estrangeiro e a sua tradução em uma cultura podem ser considerados derivativos, uma vez que consistem de materiais linguísticos e culturais diversos que não são criados pelo autor ou pela autora nem pelo tradutor ou pela tradutora de um texto. Por isso, o resultado da tarefa de construir significados é instável, ora excedendo e ora entrando em conflito com as intenções das duas partes, isto é, a pessoa que escreveu e a pessoa que traduz. Consequentemente, um texto estrangeiro é o lócus de muitas possibilidades semânticas que podem ser fixadas numa tradução apenas de forma provisória — ou, como argumentamos anteriormente, qualquer produto de tradução, por ser social e historicamente definido, tem um prazo de validade, embora indeterminado. Isso se dá porque essas possibilidades variam com base em suposições culturais variadas e determinadas por situações sociais específicas circunscritas em diferentes momentos históricos. Afinal, significados são o produto de relações plurais e contingentes, e não essências unas e imutáveis ligadas a um determinada signo (Venuti, 1995).

Por conseguinte, Arrojo (1993), Barthes (2004) e Venuti (1995) desmistificam e desestabilizam a ideia da originalidade absoluta do texto criativo

²⁹ Tradução própria. Texto de partida: “[...] *the author freely expresses his thoughts and feelings in writing, which is thus viewed as an original and transparent self-representation, unmediated by transindividual determinants (linguistic, cultural, social) that might complicate authorial originality.*” (Venuti, 1995, p. 6-7).

tido como original, reconhecendo que a autoria é determinada por muitos fatores extrínsecos à pessoa que escreve. Por isso, neste trabalho, preferimos adotar o termo “texto de partida”³⁰ para nos referir a um texto do qual adveio uma tradução. Para Barthes (2004), atribuir um Autor a um texto é limitá-lo, pois isso seria tentar provê-lo de um significado último e fechado e, portanto, estático — a tempo, replicamos o uso da inicial maiúscula na grafia da palavra “Autor” para fazer sobressair a relação que deduzimos que Barthes (2004) sinaliza entre o/a escritor/a como pessoa e a identidade imaginada para ele/a pela pessoa que interpreta seu texto.

Dando continuidade à discussão, Barthes (2004) afirma que o império do Autor vem sendo abalado pelo esforço de diversos teóricos (a exemplo de Mallarmé, Valéry e Proust), mas que foi o campo da linguística que forneceu a arma decisiva para a destruição do Autor. Barthes (2004) explica que isso se deu quando a linguística mostrou que o Autor não é nada além do que aquele ou aquela que escreve, mas seu instrumento, a linguagem, conhece um “sujeito” e não uma “pessoa”, sendo esse sujeito vazio fora do campo da enunciação e, ainda assim, suficiente para “sustentar” a linguagem.

Com a derrubada da ideia de um texto “original”, podemos voltar à pergunta apresentada no início dessa seção: ao que pode ser fiel o tradutor e a tradutora se o “original” não existe enquanto um objeto monossêmico? Arrojo (2013, p. 19-20) responde a essa questão de maneira concisa:

Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção. De maneira semelhante, ao avaliarmos uma tradução, ao compararmos o texto traduzido ao “original”, estaremos apenas e tão-somente comparando a tradução à nossa interpretação do “original” que, por sua vez, jamais poderá ser exatamente a “mesma” do tradutor.

A partir disso, é possível argumentar, que se o escritor ou a escritora traduz uma leitura criativa do mundo, o tradutor e a tradutora traduzem o registro dessa leitura conforme a compreendem. Esses dois agentes têm

³⁰ O termo é advogado por Pym (2014) em substituição ao termo tradicional “texto-fonte”, em consideração a todas as fontes atuais com que os/as tradutores/as trabalham (instruções do cliente, tradução automática, memórias de tradução e bases terminológicas).

responsabilidades diferentes, pois são igualmente sujeitos leitores e, como tal, construtores de significados, mas, preferencialmente, o tradutor e a tradutora devem seguir alguns princípios éticos dos quais o/a autor/a está desobrigado, uma vez que, como afirma Berman (1988), traduzir é um ato ético.

Derrida (2002) acredita que o tradutor e a tradutora não têm dívida alguma para com um autor ou uma autora, mas sim com outra coisa que representa a lei formal na imanência do texto original. Uma pessoa que trabalha com tradução literária não quita essa dívida restituindo uma cópia ou boa imagem do texto de partida, isto é, oferecendo ao público uma representação “fiel” do “original”. Para o autor, isso seria inalcançável, uma vez que o próprio texto está em transformação: “[o] original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação [...]” (Derrida, 2002, p. 38)

A partir disso, faz-se necessário responder a uma nova indagação que potencialmente pode surgir na mente de quem nos lê: isso significa que toda interpretação é igualmente válida? A pergunta é natural, pois é um tanto duvidoso que uma concepção do objeto texto que pode parecer, em um primeiro momento, tão indulgente seja de algum proveito para a tarefa que nos propomos a discutir. Encontraremos a resposta para essa indagação em Eco (2015), que garante a existência de interpretações ruins e especifica que o parâmetro para deslegitimar uma interpretação ruim é o próprio texto. Segue-se que uma interpretação só pode ser considerada boa se for sustentada pelos elementos que compõem o objeto da leitura, ou seja, a validade de uma interpretação não é um resultado direto da sua simples existência.

Concluída essa linha argumentativa, talvez quem nos lê tenha identificado um ponto de tensão sobre o qual preciso manifestar-me, tal ponto pode ser encapsulado na seguinte pergunta: não é contraditório falar em morte do Autor quando um dos objetos de tradução desta pesquisa é uma obra memorialística? Afinal, o próprio Graciliano Ramos uma vez disse: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só.” (Ramos, 2014, p. 198). Diante disso, o ponto que aqui busca-se levantar não é a questão desse escritor (assim como outros e outras antes e depois dele) ter usado sua vida como matéria-prima para produzir literatura. Em lugar disso, reconheço simplesmente que, como um produto de leitura, a obra (apesar de autobiográfica) pode ser lida de outras

formas que não apenas à luz do que “Graciliano quis dizer”, já que esse tipo de leitura não se ancora satisfatoriamente nas condições de interpretação concretas. Assim, mesmo os escritos de viés autobiográfico contidos em *Infância* (1945) só podem ser apreendidos dentro das possibilidades que eles materializam nas fibras dos seus textos, e que são iluminadas ou ofuscadas pelo contexto sócio-histórico atual e repertório de vida da pessoa leitora.

Anteriormente, citou-se Arrojo (2013) e sua lista de fatores que influenciam o ato da interpretação: ideologias, localizações temporais e geográficas, posicionamento político de um/a leitor/a, a psicologia desse leitor/a e suas circunstâncias. Agora, Durão (2020) pode ajudar a complementar o nosso entendimento sobre o que é esse processo cognitivo ao escrever que o texto só existe à medida em que é lido. Para o autor, o texto inerte está em estado de potência e é transformado em realidade por meio do ato da leitura, que é posto em prática por um sujeito com um papel ativo. Durão (2020) esclarece que a interpretação de textos literários traz uma contradição básica que existe em seu próprio núcleo: a simultânea ausência e presença de algo. Logo, na interpretação, amalgama-se o que já está no texto e algo adicional, isto é, interpretar significa acrescentar algo que vá aderir ao texto escrito de tal maneira que o que é adicionado pareça pertencer ao próprio objeto. Em outras palavras, uma interpretação forte requer que o que é apresentado adira ao texto em questão. Portanto, Durão (2020) nos conduz ao entendimento de que assim como a cópia *ipsis litteris* de um texto não é evidência de um processo interpretativo, tampouco uma interpretação em falta no quesito de conexão com o texto sugere que esse processo se deu.

Com a morte do Autor, o tradutor e a tradutora tornam-se isentos da busca por um suposto sentido original do texto. Contudo, essa isenção vem acompanhada de uma responsabilidade: a do ato de interpretação, pois, no momento da leitura, o leitor ou a leitora não poderá se esquivar daquilo que lhe constitui enquanto sujeito e, ao mesmo tempo, amplia e limita sua visão — o que envolve suas circunstâncias, o momento histórico em que vive, sua visão de mundo e seu próprio inconsciente (Arrojo, 1993). Essa ideia está incrustada na própria definição de tradução posta por Venuti (1995, p. 17): “[a] tradução é um processo pelo qual uma cadeia de significantes que constitui o texto de uma língua-fonte é substituída por uma cadeia de significantes na língua alvo que o

tradutor e a tradutora produz com base em uma interpretação.”³¹ De forma que o tradutor e a tradutora são leitores de um tipo especial, pois estão compartilhando a sua experiência de leitura do texto de partida com as pessoas que compreendem a língua-alvo da tradução (Oittinen, 2002).

Tomando como fato que “[o/a] tradutor/a é, afinal, um/a leitor/a primeiro e um/a escritor/a depois, e no processo de leitura ele/a deve tomar uma posição”³² (Bassnett, 2014, p. 90), traduções não são nada menos que produtos das leituras e das interpretações condicionadas pelo contexto e experiências de tradutores e tradutoras. Admitir o contrário seria desonesto ou ingênuo. Oittinen (2002) ressalta que, no geral, espera-se que as pessoas que realizam traduções sejam leitores/as analíticos/as, conscientes e impessoais. Não obstante, Oittinen (2002) acredita que cada abordagem de leitura — ambas a analítica e conscienciosa e a leitura que desperta um engajamento emocional — contribui para o processo de tradução e, mais ainda, que uma forma não é independente da outra. Admitindo que a leitura é um processo muito mais “criativo” do que “conservador”, muito mais “produtor” do que “protetor” (Arrojo, 1993), a tradução é, em decorrência disso, um processo “criativo” e “produtor” porque começa com a leitura. Como Oittinen (2002) escreve, o contexto da tarefa da tradução (que inclui os elementos tempo, lugar, língua³³ e cultura e não é perfeitamente replicável) sobrepõe-se aos esforços de identificar e de passar adiante as intenções subjacentes à obra de um/a autor/a.

Alguns textos literários ajudam a pensar as relações entre textos de partida e suas traduções enquanto resultado de uma interpretação. Um primeiro é a peça *Boca de Ouro*, escrita por Nelson Rodrigues. Na trama, tem-se Dona Guigui como a pessoa que traduz o personagem Boca de Ouro para os jornalistas que a abordam na esperança de que ela pudesse iluminar um pouco da vida do anti-herói que dá nome à obra. Dona Guigui pinta o Boca de Ouro ora como um cafajeste, ora como um galã e, ainda, ora como um covarde. Cada um

³¹ Tradução própria. Texto de partida: “*Translation is a process by which the chain of signifiers that constitutes the source-language text is replaced by a chain of signifiers in the target language which the translator provides on the strength of an interpretation.*” (Venuti, 1995, p. 17)

³² Tradução própria. Texto de partida: “*The translator is, after all, first a reader and then a writer and in the process of reading he or she must take a position.*” (Bassnett, 2014, p. 90)

³³ Oittinen (2002) deriva esse elemento do contexto de Bakhtin (1981, p. 286), que escreve: “Tudo que o poeta vê, compreende e pensa, ele faz pela óptica de uma dada língua e suas formas internas”. [Tradução própria. Texto de partida: “*Everything that the poet sees, understands and thinks, he does through the eyes of a given language, in its inner forms.*”]

desses retratos é motivado pelos sentimentos e interesses oscilantes da personagem: primeiro, ela se deixa levar pelo ressentimento que nutre por Boca de Ouro; depois, ao descobrir sobre a morte do personagem, revela o amor que ainda sente pelo homem que a rechaçou e, por fim, tenta remendar a relação com o marido que está prestes a deixá-la por se sentir preterido ao ex-amante.

Um segundo texto é o conto *Dentro do Bosque*, de Ryunosuke Akutagawa, trazendo os relatos contraditórios de sete personagens que tentam explicar o assassinato de um homem, cujo cadáver foi encontrado em um bambuzal. Os relatos de todos os personagens, mas, especialmente os daqueles que estavam presentes no momento do crime, conduzem o leitor ou a leitora à conclusão que uma mesma situação pode ser vivida, interpretada ou contada de jeitos diferentes, a depender dos sentimentos que ela desperta e dos interesses que buscamos defender. Assim, as duas histórias deixam seus leitores em um estado de confusão e com a sensação de estar sendo vítima de um engodo. O conto deu origem ao filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa; com o sucesso mundial do filme, o termo “efeito Rashomon” (“*Rashomon effect*”) tornou-se reconhecível no Ocidente e passou a ser usado para se referir a perspectivas e interpretações significativamente diferentes de um mesmo evento dramático por diferentes testemunhas oculares (Davis, Anderson e Walls, 2016), sendo que a grande habilidade de Ryunosuke Akutagawa foi a de não oferecer nenhuma evidência pela qual a pessoa que lê o livro possa contestar qualquer uma das narrativas e eleger uma como sendo a verdadeira.

Pode-se articular essa impressão deixada pelas narrativas mencionadas com os textos de Kremer (2007), Bassnet (2014) e Alves (2021), os quais discorrem sobre projetos de tradução e sua organização. Algo que esses três autores reconhecem é que a tradução (assim como os relatos de Dona Guigui e os dos personagens de *Dentro do Bosque*) é um processo intrinsecamente intervencionista, já que cada tradução é fruto de uma interpretação e um processo ativo e motivado de construção de sentidos, ao invés de uma recuperação de significados. Lembrando mais uma vez o que escreve Arrojo (1993), o ato de interpretação é sempre provisório e baseado em ideologias, padrões — estéticos, éticos e morais —, circunstâncias históricas e psicológicas que constituem uma comunidade sociocultural, de forma que não escanteamos quem somos e nem as circunstâncias que vivemos e que nos constituem no ato

de uma leitura. Esse fato incide sobre o projeto de tradução, que, por sua vez, está conectado ao horizonte do tradutor ou da tradutora, duas ideias que são elaboradas em Berman (1995).

Berman (1995) explica que qualquer trabalho de tradução é realizado a partir de um projeto ou um objetivo articulado, adjetivo que é aqui empregado no sentido de possuir uma estrutura lógica. Em texto anterior, o autor afirma que uma falha na definição do projeto resultará em uma falha na própria tradução. Berman (1995) afirma que esse projeto é influenciado por diversos fatores, como a posição de tradução do tradutor e da tradutora e as exigências específicas que são consubstanciadas pela obra em si. O projeto orienta a forma como o/a tradutor/a cumprirá sua tarefa. O autor exemplifica o que é um projeto de tradução com o caso das pessoas que decidiram introduzir a obra de Kathleen Raine na França. Diante da empreitada, essas pessoas tiveram que optar por uma das possibilidades que vislumbraram em três bifurcações. Primeiro, precisaram escolher entre fazer uma antologia dos poemas de Raine a partir das diferentes coleções da autora, ou traduzir as coleções já prontas total ou parcialmente. Após tomar essa decisão, deveriam ainda se resolver por lançar edições monolíngues ou bilíngues. Uma terceira decisão ainda exigia a atenção do grupo e consistia em não incluir paratextos ou incluí-los. Eles optaram pela segunda alternativa posta em cada um desses impasses e isso deu contorno ao projeto de tradução literária com que se comprometeram.

Berman (1995) afirma ainda que um projeto de tradução pode tomar múltiplos desenhos, mas que um aspecto importante deles é o de revelar como o tradutor e a tradutora concebe sua tarefa. Não devemos entender que esse projeto de tradução seja necessariamente um documento escrito ou algo que é anunciado, mas, quer seja ele verbalizado e/ou registrado ou não, o produto final é um resultado e reflexo do projeto. O conhecimento do projeto de tradução de um tradutor ou uma tradutora torna mais fácil determinar se uma tradução é boa ou não, pois como mais de um projeto de tradução é possível de ser delineado para uma determinada obra, já que ele é articulado a um objetivo e a um contexto específicos, o ideal seria julgar a tradução em relação com sua capacidade de atingir o que foi proposto no projeto de tradução. Berman (1988) assevera que a avaliação de uma tradução dissociada da avaliação de seu projeto (ou mesmo

da falta dele, quando ele for inexistente) e de sua coerência é, no fim das contas, arbitrária.

Esse é um dos motivos pelos quais os estudos recentes em tradução advogam a visibilidade dos tradutores e das tradutoras, admitindo como uma das ferramentas para atingir tal objetivo a adição de paratextos que explicitem o projeto de tradução ao qual aderiu a pessoa responsável pelo produto traduzido. O termo “invisibilidade” foi introduzido pelo também tradutor Venuti (1995) para caracterizar a situação da atividade do grupo de profissionais da tradução na cultura anglo-americana, situação que está diretamente relacionada à concepção individualista de autoria mencionada anteriormente.

Venuti (1995) problematiza a condição de seus pares partindo da observação de que a maioria das editoras, das pessoas que trabalham com a crítica de traduções e do público leitor aceita melhor traduções em prosa ou poesia quando elas são fluentes, isto é, quando não há casos de peculiaridades estilísticas ou linguísticas, de forma que a leitura corra sem estranhamentos e a tradução possa ser lida como se não fosse uma tradução, mas o próprio texto do autor ou da autora: “[...] ao longo dos últimos cinquenta anos, os comentários têm sido surpreendentemente consistentes nos elogios ao discurso fluente, ao mesmo tempo que condenam os desvios desse caminho, mesmo perante a mais diversa gama de textos estrangeiros.”³⁴

No contexto de traduções para o inglês, Venuti (1995) explica que uma tradução fluente traz a escrita em um inglês atual e não arcaico, também faz uso de um vocabulário mais amplamente conhecido em oposição ao vocabulário especializado ou marcado por jargões, bem como usa um registro padrão ao invés de uma linguagem informal e/ou que contenha gírias. Além disso, a tradução fluente evita palavras estrangeiras³⁵ e uma sintaxe mais rigorosamente próxima do texto estrangeiro, além de procurar uma precisão semântica que elimine ambiguidades. Dessa forma, uma tradução fluente passa por um

³⁴ Tradução própria. Texto de partida: “*And over the past fifty years the comments are amazingly consistent in praising fluent discourse while damning deviations from it, even when the most diverse range of foreign texts is considered.*” (Venuti, 1995, p. 4)

³⁵ De acordo com Venuti (1995), essa técnica exige inclusive que se evite “americanismos” (que devem se referir a vocábulos, regras ortográficas e expressões idiomáticas típicas do inglês estadunidense) em edições britânicas e “britanisms” (que se referem, por sua vez, a vocábulos, regras ortográficas e expressões idiomáticas típicas do inglês britânico) em edições estadunidenses das obras.

processo de domesticação, o que a torna inteligível e familiar a fim de fazer parecer que o leitor ou a leitora tem um acesso isento de obstáculos às ideias que o texto de partida apresenta — ou seja, a fluência camufla a falácia que é a existência de um sentido original da obra.

A esse efeito de fluência, Venuti (1995) dá o nome de ilusão da transparência, efeito que se sustenta através das técnicas como as apresentadas anteriormente (manter uma sintaxe contínua, linguagem atualizada e o emprego de vocábulos que fixem um sentido preciso). A ilusão de transparência, observa Venuti (1995), mascara as condições que influenciam o processo de tradução, a começar pela intervenção do tradutor e da tradutora no texto estrangeiro.

Alves, Braga e Liparini (2016), por exemplo, apresentam um estudo de caso da tradução de um texto do século 18 feita em contexto acadêmico. Esse contém determinadas passagens que, sob o olhar de grupos contemporâneos, reproduzem ideologias machistas e colonialistas³⁶. Analisando as decisões tomadas pela tradutora do texto, Alves, Braga e Liparini (2016) promovem um debate sobre a ética da tradução. Remetendo-se a Robinson (2007), os autores chamam a atenção para o fato de que produtos de traduções são frequentemente avaliados pelos critérios de pessoas não envolvidas no mundo da tradução, desconsiderando assim o projeto de tradução do tradutor ou da tradutora — que sempre reflete a sua humanidade e, portanto, deixa transparecer suas opiniões, atitudes, crenças e sentimentos, ou o que Berman (1995) admite como o horizonte do tradutor, conceito que retomaremos adiante. O texto chama a atenção para o fato de que tradutores e tradutoras fazem intervenções nos textos de partida e devem ser transparentes sobre elas; nele se reitera ainda que essa é uma atitude capaz de contribuir para dar visibilidade à categoria dos/as tradutores/as.

Bertacco (2003), por sua vez, explora as práticas tradutórias das feministas canadenses e seus projetos de tradução explicitamente

³⁶ O artigo não nomeia que grupos são esses. Contudo, podemos inferir que eles se referem a pessoas que se alinham com as reivindicações dos movimentos feministas, antirracistas, indígenas e povos tradicionais, LGBTQIAPN+ e de educação e cultura popular. Pessoas que fazem parte de movimentos políticos conservadores, elites econômicas e religiões dogmáticas tendem a reproduzir essas ideologias e reagir contra o avanço da redistribuição de poder e valorização de diferentes modos de vida que os movimentos citados anteriormente promovem.

intervencionistas para promover a visibilidade da situação submissa em que as mulheres em geral foram historicamente colocadas. A título de exemplo, a autora ressalta a tradução das obras de Nicole Brossard por Barbara Godard. De acordo com a autora, Godard estuda como Brossard cria sentidos a partir do texto de partida pelo jogo com os significantes da língua para a qual traduz, às vezes através de um trabalho (tipo)gráfico com o texto, a fim de atingir uma ambiguidade semântica que leve leitores e leitoras a focarem na língua e em suas convenções.

Bertacco (2003) exemplifica a excelência do trabalho de reescrita realizado por Godard destacando a sua tradução do título de *L'Amèr* (1977), de Brossard. A autora explica que a palavra "*amèr*" em francês deriva de três diferentes opções semânticas: amargo, mãe e mar. Uma vez que os substantivos de língua inglesa não se dividem entre masculinos e femininos, como acontece no português e francês, Godard aumenta o texto e utiliza uma cadeia de palavras unidas por uma enorme letra S na página, o que gera uma ambiguidade no título que se torna passível de ser lido como (1) "*These Our Mothers*" e (2) "*These Sour Smothers*", sendo que (1), em tradução livre, pode ser entendido como "Essas nossas mães" e (2) pode ser traduzido como "Essas amargas repressões", ou "Esses amargos estrangulamentos".

A ação dessas feministas, para Bertacco (2003), evidencia que um projeto de tradução é também uma espécie de performance ou agência cultural e literária, que em sua ação molda identidades culturais e interfere direta e significativamente na cultura. A partir dessa ideia, temos que a tradução serve a propósitos que além de literários ou culturais são políticos e, por isso, pode ser utilizada para dar espaço a vozes marginalizadas de um lugar para transformar um outro estrangeiro, uma vez que se constitui como ferramenta de diálogo intelectual e cultural.

No Brasil, temos como exemplo de uma prática tradutória feminista a que é realizada pelo Coletivo Sycorax, uma organização formada por mulheres que surgiu em 2016 depois de um encontro das integrantes com movimentos feministas e mulheres da América. Em *Coletivo Sycorax: desdobramentos de práticas feministas de tradução*, Alvarenga et al. (2022) explicam que foi nesse evento que o coletivo entrou em contato com a obra *Caliban and the Witch* (2004), da autora feminista Silvia Federici. Quando isso aconteceu, elas

tomaram para si a tarefa de traduzir a obra adotando uma prática de tradução comunizante³⁷, cooperando uma com as outras. Para o coletivo, a prática de tradução é também um processo compartilhado de formação intelectual e política, um diálogo que inclui o texto e os sujeitos envolvidos. O artigo citado apresenta alguns projetos do Coletivo e os diferentes métodos que foram empregados na execução deles. Alvarenga et al. (2022) destacam que a prática de tradução do Coletivo vai para além do traduzir o texto em si, pois envolve também a produção de paratextos e prioriza as formas de circulação que questionam as atuais condições de acesso ao conhecimento, ressaltando também o poder que a reflexão feita sobre o trabalho para fins de produção acadêmica tem de incidir sobre a prática tradutória.

Lathey (2016) nos chama atenção para ainda outro exemplo em terras nacionais: o do autor Monteiro Lobato, que traduziu a famosa obra de J.M. Barrie *Peter Pan* (1911), modificando o texto de forma a permeá-lo por uma crítica ao regime conservador que estava no poder ao final da década de 1930. A autora ressalta como, por esse motivo, a tradução do criador do Sítio do Pica-Pau Amarelo foi banida e teve suas cópias confiscadas.

Os escritos de Alvarenga et al. (2022), Lathey (2016), Bertacco (2003) e Alves, Braga e Liparini (2016) evidenciam como projetos de tradução podem ser influenciados por fatores diversos e como as escolhas tradutórias decorrem desses fatores. Diante disso, talvez possamos retomar o antigo adágio italiano *traduttore traditore* não para censurar todo e qualquer profissional que traduz, mas para problematizar o modo como a traição acontece: não como resultado de uma inabilidade do tradutor ou da tradutora em superar as diferenças entre as línguas ou as limitações dessas, mas como aquilo que se configura quando a intervenção é silenciada, quer isso seja feito pelo tradutor ou pela tradutora ou por outros agentes mediadores de trocas internacionais (como editoras).

Leitores e leitoras estão sujeitos a ainda outra forma de traição. Alvstad (2014) descreve como existe, no mercado editorial, a valoração de traduções

³⁷ Alvarenga et al. (2022) citam Hayashida (2020) para comentar o que significa “tradução comunizante”. Para Hayashida (2020) a tradução por essa abordagem converte-se em um ato de solidariedade, para com os outros e para com o texto; ela nega a tradução como uma ação de fidelidade e de lealdade, ou de busca pela fluência; e acredita que a “tradução comunizante” tem como tarefa a mobilização contra o poder e os grupos privilegiados, ao trazer histórias antes escanteadas à vista.

que não chamem a atenção para as escolhas linguísticas tomadas — o que Venuti (1995) designou por ilusão da transparência — e discute, sob a alcunha de pacto da tradução, a tendência de traduções serem avaliadas como se elas fossem o texto original. Para a autora, mesmo leitores e leitoras profissionais (como pessoas envolvidas com a crítica e profissionais da docência) tendem a analisar textos traduzidos como se eles fossem fruto unicamente das escolhas dos autores e das autoras dos textos de partida das traduções, desconsiderando qualquer intermediação do trabalho de tradutores e tradutoras. Alvstad (2014) ressalta que práticas editoriais também são responsáveis por esse cenário, tais como: estratégias para esconder os nomes das pessoas que traduziram as obras ou de chamar a menor atenção possível para eles, até algumas práticas de indivíduos que traduzem, como atestar para o público que as traduções que lhes são apresentadas não têm quaisquer alterações significativas em relação aos textos de partida. Como reflete Oittinen (2012), parece que não é fácil admitir que os tradutores e as tradutoras agem sobre suas traduções.

No contexto da França, Berman (1988) afirma que um número significativo de seus colegas e contemporâneos acreditava em dois princípios contrários. O primeiro consistia em oferecer uma tradução que não se parecesse com (ou “cheirasse a”, nos termos do autor) uma tradução; já o segundo princípio estabelecia que era preciso oferecer um produto que refletisse como o autor ou a autora da obra o teria escrito na língua alvo. Esses dois princípios rejeitados por Berman (1988) reforçam o que Alvstad (2014) chama de pacto de tradução.

Para Alvstad (2014), esse pacto é difícil de ser quebrado, mesmo quando o texto traduzido é acompanhado por prefácios e notas de tradução, pois ao discutir abertamente as dificuldades de traduzir um dado texto, tradutores e tradutoras enfatizam (explícita ou implicitamente) que a tradução não é idêntica ao texto de partida e, no entanto, tentam se revestir de certa autoridade ao indicar que agiram com cuidado ao interpretar o texto para apresentar uma tradução adequada e conscienciosa ao público. Alvstad (2014) exemplifica seu ponto mencionando o prefácio de uma seleção de poemas de José Ángel Valente traduzida para o sueco. Nesse prefácio, o tradutor Lars Bjurman apresenta o autor para o público e também discute alguns dos contratempos que enfrentou ao traduzir o texto. Não fosse a menção do fato que ele mantinha correspondência com o escritor para sanar questões de interpretação, essa

tentativa de transparência poderia até ser classificada como um desafio ao pacto de tradução. Contudo, uma vez que ele ostenta o contato com o poeta, a conclusão a que chegamos com Alvstad (2014) é a de que ele procura se apresentar como um tradutor sério para os/as leitores/as, talvez até mesmo como um mandatário do próprio escritor e, assim, sela o pacto da tradução.

Separar um detalhe para discussão, um que, ainda por cima, é improvável que aborreça o público leitor, pois não retrata uma solução de tradução infeliz, também ajuda a construir uma relação de autoridade; trata-se de uma forma do tradutor/a mostrar que ele/a é alguém versado e consciente dos efeitos que a tradução terá sobre o público. (Alvstad, 2014, p. 279)³⁸

Em outras palavras, Alvstad (2014) ressalta que, no geral, os paratextos escritos pelas pessoas responsáveis por uma tradução trazem uma retórica que pode reforçar no público uma falsa sensação de que ele está lendo um texto que seguramente reflete o texto de partida — ou o texto do Autor, como diria Barthes (2004) — e pode ser lido ao invés dele, já que nenhuma mudança significativa ou indevida lhe foi feita. Nesse movimento, o que está em cena é mais um expediente para fortalecer o pacto da tradução. Logo, a tradução continua a ser lida como um texto que é resultado dos esforços apenas da pessoa que escreveu o texto de partida. Do texto de Alvstad (2014), derivamos o princípio de que tradutores e tradutoras devem ser autoconscientes e transparentes enquanto seres interpretantes e agentes autorais do texto traduzido, além de comprometidos a reconhecer a natureza do processo interpretativo.

Um conto do escritor Moacyr Scliar pode nos ajudar a refletir sobre essa questão. Em *Uma história para quem gosta de detalhes eruditos: notas ao pé da página*, Scliar (2021) subverte o caráter paratextual das notas de rodapé ao construir uma história de traição que vai sendo revelada ao longo de cinco desse tipo de notas. O mais inusitado é que o texto que traz as passagens que essas notas deveriam comentar está invisibilizado, ou seja, não temos acesso ao texto de partida que o profissional está traduzindo, apenas sabemos que se trata da obra de um escritor que faleceu e a quem o tradutor conhecera bem. Dessa forma, o tradutor assenhoreia-se de forma óbvia da posição de autor da obra.

³⁸ Tradução própria. Texto de partida: “*Singling out and discussing a detail, which furthermore is unlikely to upset any reader as an unfortunate translation solution, also helps build authority; it is a way for the translator to show that she or he is well informed and aware of the effect the translation will have on the reader.*” (Alvstad, 2014, p. 279)

Ao longo das páginas, somos informados que o escritor é quem iniciou a comunicação com o tradutor, pois, estando interessado em divulgar a própria obra, o primeiro tentou estabelecer contatos com pessoas ilustres, categoria que englobava o referido tradutor, que alcançara boa reputação ao longo da carreira, isto é, o tradutor se apresenta como influente e qualificado. Esse tradutor tem um caso com a amante do autor (chamada apenas de N.), a qual, eventualmente, abandona o último para coabitar com o primeiro a pedido dele. Em leitura, descobrimos que o autor confronta e injuria o tradutor, que, por fim, jura a ele que nunca mais traduzirá nenhum dos seus textos. Diante da ameaça, o autor muda de atitude e dos xingamentos passa à bajulação e à súplica, o que demonstra a admiração do autor pelo trabalho daquele capaz de tentar sua parceira de forma irresistível à infidelidade. O tradutor relata ainda que na última vez que os dois se viram, o autor reforçou sua admiração pelo trabalho do colega, alegando gostar até mesmo das notas ao pé da página que ele adiciona. Em um gesto de autoestima que pode ser alheio à maioria das pessoas que exercem a profissão, o tradutor afirma, na última nota de rodapé, que acredita inteiramente na sinceridade do autor no que diz respeito a esse quesito. Porém, como apenas o ponto de vista do narrador/tradutor é trazido no conto, nada pode nos assegurar da sua versão dos fatos.

Por um lado, o conto ilustra o estereótipo de traidor que vigora sobre tradutores e tradutoras na mente de muitas pessoas e, portanto, coloca o público em posição de desconfiança em relação a esses profissionais. Trazendo a linha de raciocínio de Alvstad (2014) para a leitura dessa história, temos também um tradutor que faz um movimento de rompimento com o pacto da tradução ao admitir sua traição, mas que, por outro lado, reforça o pacto de tradução ao garantir às leitoras e aos leitores que o próprio autor aprova a qualidade de seu trabalho. Ilustrado dessa forma, o conto talvez possibilite um questionamento da autenticidade da luz positiva sob a qual o tradutor se põe. Observamos ainda que a letra N (que dá nome à amante dos dois homens) é o símbolo de um número inteiro indeterminado no mundo da matemática, de forma que podemos tomar N. como a personificação do conjunto de obras do autor que foram traduzidas, isto é, falamos da relação desse tradutor com um número indeterminado de textos desse autor.

O conto de Scliar também chamou a atenção de Arrojo (2004), e, se aqui o relacionamos ao texto de Alvstad (2014), ela, por sua vez, relaciona-o a teorias textuais de autores que já foram aqui mencionados (Michel Foucault, Roland Barthes e Jacques Derrida), uma vez que o escritor traduzido está (de forma significativa) morto na história. Para Arrojo (2004, p. 34), o caráter autoral da voz do tradutor e o tratamento pouco profissional e usurpador que ele demonstra em relação ao texto faz com que o conto ofereça “[...] uma perspectiva perversa sobre o suposto desejo do tradutor de tomar posse do texto alheio”, que é representado pela volúvel e infiel N. Escreve Arrojo (2004, p. 31): “N. representa a instabilidade de significados e a vocação para a infidelidade que caracteriza a escritura, sempre pronta para se dar e ser possuída por outros leitores.” Podemos, então, falar em um tradutor infiel quando ele apenas aceita e trabalha com a natureza do texto?

Voltando à *traduttore traditore*, para além da discussão sobre (in)fidelidade, a menção à censura nada velada dessa expressão nos conduz ao reconhecimento da articulação entre o campo dos Estudos de Tradução e o campo da crítica da tradução, fato já apontado por Berman (1995). O autor explica que o termo “crítica”, dentro do campo disciplinar, deve ser entendido no sentido de uma “análise rigorosa de uma tradução, de suas características fundamentais, do projeto que a originou, do horizonte em que surgiu, da posição do tradutor.” (Berman, 1995, p. 13). Para os críticos, Berman (1995) apresenta uma abordagem de análise para a tradução que pretende ser livre de dogmatismos e que é útil tanto para estudiosos e estudiosas da tradução quanto para as próprias pessoas que fazem tradução reavaliarem seus trabalhos.

Berman (1995) sugere que a análise de uma tradução passe por uma leitura preliminar do texto de partida e das traduções disponíveis desse. A leitura desse texto propicia a posterior identificação de áreas problemáticas na tradução em andamento, de características estilísticas e prosódicas do texto e suas palavras-chave (Berman, 2002). Em um segundo momento, o autor orienta que seja feita uma leitura da tradução sem confrontá-la com o original, a fim de verificar onde a tradução apresenta discrepâncias em relação ao seu projeto de tradução (reconhecendo que essas discrepâncias sempre existirão, que uma tradução será sempre limitada e, por isso, temos espaço e justificativa para a emergência de retraduições). Em seguida, Berman (1995) orienta que se

confrontem passagens problemáticas com o texto “original”. O autor adverte de forma recorrente sobre a necessidade de um projeto de tradução, isto é, de parâmetros definidos para o trabalho com o objetivo de oferecer ao público um produto final mais consistente. Se esse projeto de tradução for divulgado, também o trabalho do crítico ganha.

Antes de seguirmos adiante, talvez seja necessário retomarmos um termo em particular que apareceu anteriormente ao fazermos referência a Berman e a Derrida: a palavra “horizonte”. O horizonte do tradutor mencionado pelo primeiro autor incide sobre o projeto do tradutor ou da tradutora e engloba diversos elementos. Oséki-Depré (2022) sistematiza esses elementos — que permeiam difusamente os textos de Berman (1988, 1995) — em sete pontos, que parafraseamos como: 1) o estado da literatura no momento da tradução; 2) o conhecimento sobre a literatura e cultura do texto de partida; 3) a relação do tradutor e da tradutora com essa cultura; 4) o momento da publicação da tradução; 5) a relação entre a corrente literária do texto e a tradição de onde parte; 6) o conjunto dos textos que seguem a mesma corrente na cultura de chegada; e 7) o estado da arte, isto é, as discussões sendo feitas sobre o como fazer a tradução de determinada forma literária. Desse modo, entendemos o que é o horizonte do tradutor à luz da definição derridiana de “horizonte” como algo que é paralelamente a abertura e o limite da abertura: o horizonte do tradutor, influenciado por elementos externos e internos, é a extensão do campo em que um projeto de tradução se desenha, ao passo que também estabelece as fronteiras que ele não ultrapassa.

O horizonte do tradutor determina a análise prévia do texto a ser traduzido. Berman (1988) sustenta que apenas uma pré-análise de uma obra pode ser feita antes da tradução, pois um texto só pode ser verdadeiramente analisado enquanto é traduzido. Com isso, acreditamos que o autor entende que apenas no momento da tradução é possível pôr à prova as verdadeiras necessidades tradutórias de uma obra.

Uma vez que tocamos nesse assunto, prosseguimos com um fator importante a ser considerado no processo tradutório — fator esse já nomeado anteriormente, mas sobre o qual ainda devemos explicações —, que é a questão do planejamento de um projeto de tradução, o qual deve ser motivado pelas necessidades da obra a ser traduzida, considerando seu conteúdo, forma e

função. Berman (1988) afirma que uma tradução que se pretende verdadeira deve respeitar a estranheza do texto estrangeiro. Corroborando essa declaração, Alves (2021) e Bassnet (2014) concluem que é inconcebível pensar em regras aplicáveis a todos os projetos de tradução, mesmo para projetos que envolvam textos de um certo gênero.

Para Alves (2021), a mera preconização do que “é correto” é uma simplificação da postura ética necessária ao fazer tradutório, já que desconsidera a capacidade do indivíduo de avaliar seu contexto social e, a partir dessa análise, orientar sua ação individual, além de tolher a investigação sobre as motivações que elevaram alguma regra à posição de “correta”. Em texto mais recente, Alves (2024, p. 71) argumenta que a ética da tradução “[n]ão é uma ética de normas prescritas, mas uma ética compreendida como uma prática social que busca explicitar os princípios subjacentes a cada escolha tradutória, a cada jogo de linguagem.” Já para Rodrigues (2009), no campo de Estudos da Tradução, a ética diz respeito às relações que se estabelecem entre a pessoa que traduz, o texto a ser traduzido, as línguas envolvidas e o público (embora esse último componente da relação não seja algo que é admitido na equação com unanimidade).

Por sua vez, Kremer (2007) contribui para a discussão sobre tradução e ética ao advogar que todo projeto de tradução seja posto explicitamente para quem lê, a fim de que uma breve comparação entre o texto de partida e o texto traduzido, ou entre duas traduções, não deixe em alguém a impressão que permanece ao fim da leitura de *Boca de Ouro* e *Dentro do Bosque*. Advogando para tradutores e tradutoras o princípio da lealdade, Nord (1991) também sugere que se informe ao público, especializado ou não, o que se fez em sua tradução e as razões para tanto. Tal medida pode ser implementada pelas editoras, por exemplo, ao dar visibilidade à posição da pessoa que traduziu por meio da organização de edições com prefácios, notas e/ou comentários elaborados pelo/a profissional responsável pela tradução do texto publicado. Esquivar-se disso, afirma a autora, configuraria o mesmo que simular o benefício insustentável de oferecer um texto livre de intervenções, que (mais uma vez) são, na verdade, inevitáveis em todos os processos tradutórios — ou seja, é o mesmo que assinar o pacto da tradução descrito por Alvstad (2013).

Kremer (2007) reflete ainda sobre a ética da construção de significados no contexto da relação de poder assimétrica entre colonizado e colonizador, chamando a atenção para o fato de que a tradução interfere na construção de uma ideia sobre a identidade de um povo. Assim, o apagamento ou domesticação de certos elementos da obra pode vir a descontextualizar sistemas subjacentes à narrativa que são característicos ao povo retratado.

Embora, ao longo das últimas páginas, eu tenha entrado em uma discussão sobre *crítica* da tradução, convido o/a leitor/a a tomá-la como apoio para a reflexão acerca do papel indispensável que a autoconsciência exerce no decorrer do *processo* de tradução. Considerando que a tradução é um processo que implica a construção ou o apagamento de significados, é interessante que, tanto no primeiro quanto no segundo caso, esses resultados sejam frutos de decisões conscientes e transparentes, motivadas por um projeto de tradução orientado por um viés que, além de ideológico e político, é ético. Essa condição exige de tradutores e tradutoras a reflexão sobre o seu processo de trabalho e que eles/as reconheçam e assumam plenamente a responsabilidade por seus critérios de tradução, isso é o que procuro ofertar ao/à leitor/a neste trabalho.

2.3. A tradução como processo de tomada de decisão

Joachim Neugroschel — em nota introdutória do livro *The Metamorphosis, In the Penal Colony, and Other Stories* (1993), de autoria de Franz Kafka e traduzido pelo próprio Neugroschel — afirma que a análise de uma tradução sempre será mais longa do que aquela focada na análise linguística e estilística de algum autor/a. Neugroschel (1993) procura elucidar as confusões e complexidades inerentes à tradução, usando como exemplo a lógica por trás da tradução que escolheu para o termo alemão “*natürlich*”, que pertence a duas classes na língua em questão: a classe de adjetivos e a classe de advérbios. O tradutor explica que, em inglês, o termo significa “*natural(ly)*” (natural e naturalmente), “*of course*” (é claro), “*by all means*” (certamente, decerto), entre outras opções. O autor detalha que, empregado como interjeição, o termo passa quase despercebido, mas esconde uma referência à manipulação do comportamento e da mente perpetrado pela religião e cultura ocidental.

Neugroschel (1993) explica que, no século XIX, quando ideias tradicionais estavam sendo substituídas por relativizações e novas ideias de ordens científica

e tecnológica, o conceito de “natural” mudou em significado e em status de poder, convertendo-se em um substituto para a palavra “divino”. O tradutor explica que nas civilizações europeias cristãs da época, a natureza era uma coisa à parte da humanidade e a ser dominada para seu uso e benefício, algo justificado pela convicção de que a humanidade representava o auge da criação. Por outro lado, de forma inconsistente, mas, de forma contraintuitiva, compatível, a religião e o governo passaram a utilizar o termo “natural” também para designar comportamentos humanos dignos de louvor (tais como a dominação do homem sobre a mulher, a dominação das pessoas brancas sobre as pessoas negras e a dominação da Europa sobre o resto do mundo). Essa contradição foi parte do fascismo europeu, expõe Neugroschel (1993), que laureou o homem natural ao passo que comprometeu o dito curso “natural” da evolução humana, segregando e matando tudo que o estado fascista declarava “não natural”.

O tradutor explica que, na obra de Kafka em tradução, o protagonista (Gregor Samsa) tem que pagar um preço terrível quando vai contra a natureza — independente de tê-lo feito de propósito ou inadvertidamente. Gregor Samsa desafia o natural ao se transformar num inseto, abandonando seu filho e seus pais. De acordo com o tradutor, com a história, Kafka expõe a base patriarcal da família nuclear que tenta restaurar. Por isso, Neugroschel (1993) resolve traduzir “*natürlich*” como “*naturally*” no corpo de toda a obra, pois, para ele, a palavra encapsula um padrão de pensamento típico do Ocidente e de Franz Kafka.

Começo o novo tópico com esse caso, pois ele parece ilustrar com perfeição aquilo que é explorado por Levý (2012), quando esse discorre sobre a tradução como um processo de tomada de decisão. Levý (2012) explica que, do ponto de vista teleológico, a tradução é um processo de comunicação, cujo objetivo é transmitir o conhecimento de um texto original a um público estrangeiro. Já do ponto de vista profissional, para o autor, o trabalho de tradução envolve um processo de tomada de decisões que muito se assemelha ao ato de jogar um jogo de informação completa, isto é, um jogo em que cada movimento novo é influenciado pela familiaridade com as decisões prévias e o contexto que elas criaram. Isso porque a tradução coloca tradutores e tradutoras perante uma série de situações consecutivas que requerem que eles façam escolhas tradutórias entre um número limitado de alternativas, que, por sua vez, criam o contexto para as situações futuras. Essa ideia é reforçada em Bakhtin (1981),

que escreve que tudo pode ser entendido como sendo parte de um todo maior e que há uma interação constante entre os significados, interação que finda por condicioná-los uns aos outros.

Em virtude disso, as alternativas que se apresentam não carregam sempre o mesmo peso: entre as soluções possíveis, a escolha não deve ser feita ao acaso, mas considerando-se a relação entre a situação que se apresenta (a unidade de tradução) e seu contexto. Logo, cada passo interpretativo traz um desafio a ser resolvido. Essa ideia é corroborada por Oittinen (2002), que afirma que um tradutor ou uma tradutora é influenciado pelas palavras e passagens anteriores do texto em tradução e também pelo texto como um todo, as palavras e passagens que vêm antes, por sua vez, influenciam as palavras e as passagens que virão. Então, se na metáfora de Levý (2012), o texto a ser traduzido é o tabuleiro, conclui-se que ele dá suporte a um limitado número de jogadas que podem garantir a “vitória” ao tradutor ou à tradutora.

Reconhecemos que a ideia do processo de tradução enquanto um jogo de tabuleiro pode dar margem ao equívoco de que esse trabalho seria linear, o que está longe de factual. Por isso, afastemo-nos momentaneamente do texto de Levý (2012) e recorramos à Nord (1991), que explica que o processo da tradução é circular e recursivo, envolvendo o retorno ao que foi deduzido e realizado em etapas anteriores do trabalho.³⁹

Apontando as premissas da abordagem da tradução como processo de decisão, Levý (2012) assinala alguns componentes de um problema de tomada de decisão. Antes de os explorarmos, cabe a definição do que seria um problema de tradução: em referência a Bartholamei Junior e Vasconcellos (2008), entende-se que um problema de tradução é uma situação de tradução que emerge do texto de partida e que é de difícil solução para um/a tradutor/a em particular. Estabelecido isso, voltemos aos componentes desse tipo de problema de acordo com Levý (2012).

³⁹ Aqui, faz-se referência à passagem: “[...] *translation is not a linear, progressive process leading from a starting point S (=ST, source text) to a target point T (=TT, target text), but a circular, basically recursive process comprising an indefinite number of feedback loops, in which it is possible and even advisable to return to earlier stages of the analysis.*” (Nord, 1991, p. 34). Em tradução própria: “[...] a tradução não é um processo linear e progressivo que conduz de um ponto de partida (=TF, texto de partida) a um ponto alvo (=TA, texto alvo), mas sim um processo circular, fundamentalmente recursivo, que compreende um número indefinido de ciclos de feedback, nos quais é possível e até mesmo recomendável retornar a estágios anteriores da análise.”

Primeiro, para a tradução de um determinado substantivo, existe uma *Instrução I* de ordem semântica, o/a tradutor/a poderá ter a seu dispor um grupo de expressões mais ou menos sinônimas, que constituem o paradigma da pessoa que traduz — o termo “paradigma” deve ser aqui entendido como o conjunto de elementos possíveis de traduzir uma instrução. Levý (2012) chama essa instrução de *instrução definítoria* e explica que ela circunscreve o paradigma, cujos elementos não são equivalentes perfeitos, mas elementos que são organizados de acordo com certos critérios (o autor apresenta como alguns exemplos de critérios: níveis estilísticos e extensões conotativas de significado).

Sobre a questão de equivalência, talvez um breve parêntesis seja necessário: Oittinen (2002) pontua algo que já foi demonstrado anteriormente, que é o fato de que, em épocas diferentes, abordagens diversas foram adotadas para fins de obtenção de uma tradução “perfeita” ou “ideal”. A autora (2002) observa que, nas décadas de 1960 e 1970, a grande maioria das teorias de tradução tinha como base a noção de equivalência. Na década seguinte, Snell-Hornby (1988) argumentou que essa noção de equivalência (entendida como um nível de semelhança na forma, efeito ou conteúdo) entre o original e sua tradução é, além de inadequada como base de teorias da tradução, muito problemática. Para Snell-Hornby (1988), o termo equivalência é geralmente empregado de forma imprecisa e mal definida, suscitando uma ilusão de simetria entre as línguas que não é decisivamente real. Oittinen (2002) previne que, em cada tradução, os conceitos, ao serem expressados em novas palavras, são revestidos de propósito e significado novos.

Entre a década em que escreveu Snell-Hornby (1988) e a década em que escreveu a própria Oittinen (2002), a última demonstra que a noção de equivalência encontrou um número cada vez maior de questionadores, que ela ajuda a aumentar. Primeiro, a autora procura ilustrar as diferentes formas como a equivalência pode ser entendida. Fazendo primeiro referência a Eugene A. Nida, Oittinen (2002) retoma a noção apresentada pelo autor de equivalência dinâmica, ou equivalência funcional, para, então, objetá-las. Nida (1964, p. 159) explica que nesse tipo de tradução “[...] não se está tão preocupado em adequar a mensagem da língua receptora com a mensagem da língua de partida, mas

sim com a relação dinâmica [...]”⁴⁰. Essa relação dinâmica é aquela que se estabelece entre os vários receptores das respectivas mensagens: a relação entre o/a receptor/a e a mensagem deve ser substancialmente a mesma que existia entre os/as receptores/as iniciais e essa mensagem.

Oittinen (2002) argumenta que é improvável (ou mesmo, impossível) que as traduções causem exatamente ou quase o mesmo efeito nos/as seus/suas leitores/as que o texto de partida teve em seu público inicial, uma vez que as situações espaço-temporais, linguísticas e culturais são díspares. Ponto que é reforçado por Nord (1991) quando ela afirma que a equivalência funcional entre o texto de partida e a tradução não é do escopo da tradução⁴¹, mas um caso excepcional. Robinson (1991) parece concordar com Oittinen (2002), chamando a equivalência de uma ficção útil para a tradução, que ajuda o/a tradutor/a a trabalhar em direção do verdadeiro objetivo da sua tarefa, que consiste em apresentar um texto adequado na língua alvo.

Mediante o conhecimento dessas concepções de equivalência, fica posto que aqui adota-se a visão de Venuti (2002) de que uma tradução não pode ser julgada de acordo com conceitos matemáticos em sua natureza de equivalência semântica ou correspondência um-para-um. Afinal, a viabilidade de uma tradução será estabelecida pelo relacionamento entre as condições culturais e sociais nas quais ela será produzida e lida (Venuti, 2002)⁴². Dessa forma, penso

⁴⁰ Tradução própria. Texto de partida: *"In such a translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with the dynamic relationship [...]"*.

⁴¹ No campo disciplinar dos Estudos da Tradução, Vermeer [1978(2012)] utilizou primeiro a palavra “escopo” como um termo técnico para designar o objetivo ou propósito da tradução, o qual (segundo o autor) deveria ser negociado com o/a cliente que a comissiona.

⁴² Aqui, faço referência a seguinte passagem de Venuti (2002, p. 18): “[...] and therefore a translation cannot be judged according to mathematics-based concepts of semantic equivalence or one-to-one correspondence. Appeals to the foreign text cannot finally adjudicate between competing translations in the absence of linguistic error, because canons of accuracy in translation, notions of ‘fidelity’ and ‘freedom,’ are historically determined categories. Even the notion of ‘linguistic error’ is subject to variation, since mistranslations, especially in literary texts, can be not merely intelligible but significant in the target-language culture. The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read”. Tradução própria: “[...] e, portanto, uma tradução não pode ser julgada de acordo com conceitos matemáticos de equivalência semântica ou correspondência de um-para-um. Apelos ao texto estrangeiro não podem decisivamente arbitrar entre traduções concorrentes na ausência de erro linguístico, porque cânones de precisão na tradução, noções de ‘fidelidade’ e ‘liberdade’, são categorias historicamente determinadas. Até mesmo a noção de ‘erro linguístico’ está sujeita a variação, uma vez que traduções erradas, especialmente em textos literários, podem ser não apenas inteligíveis, mas significativas em uma cultura da língua-alvo. A viabilidade de uma tradução é estabelecida por sua relação com as condições culturais e sociais sob as quais ela é produzida e lida.”

que mais válido é o conselho de Bassnett (2014) quando ela coloca que qualquer noção de igualdade entre uma língua de partida e uma língua alvo deve ser descartada.

Voltando a Levý (2012), o autor escreve ainda que existe uma *Instrução II*, ou *instrução seletiva*, para a tradução de um dado substantivo e que essa direciona a escolha entre as alternativas disponíveis, que derivam do contexto, isto é, a escolha deve ser vinculada ao contexto e é restrita por ele. Essa decisão, por sua parte, estabelece o contexto para as decisões subsequentes e elimina certas alternativas que estavam anteriormente ao dispor do tradutor ou da tradutora do texto.

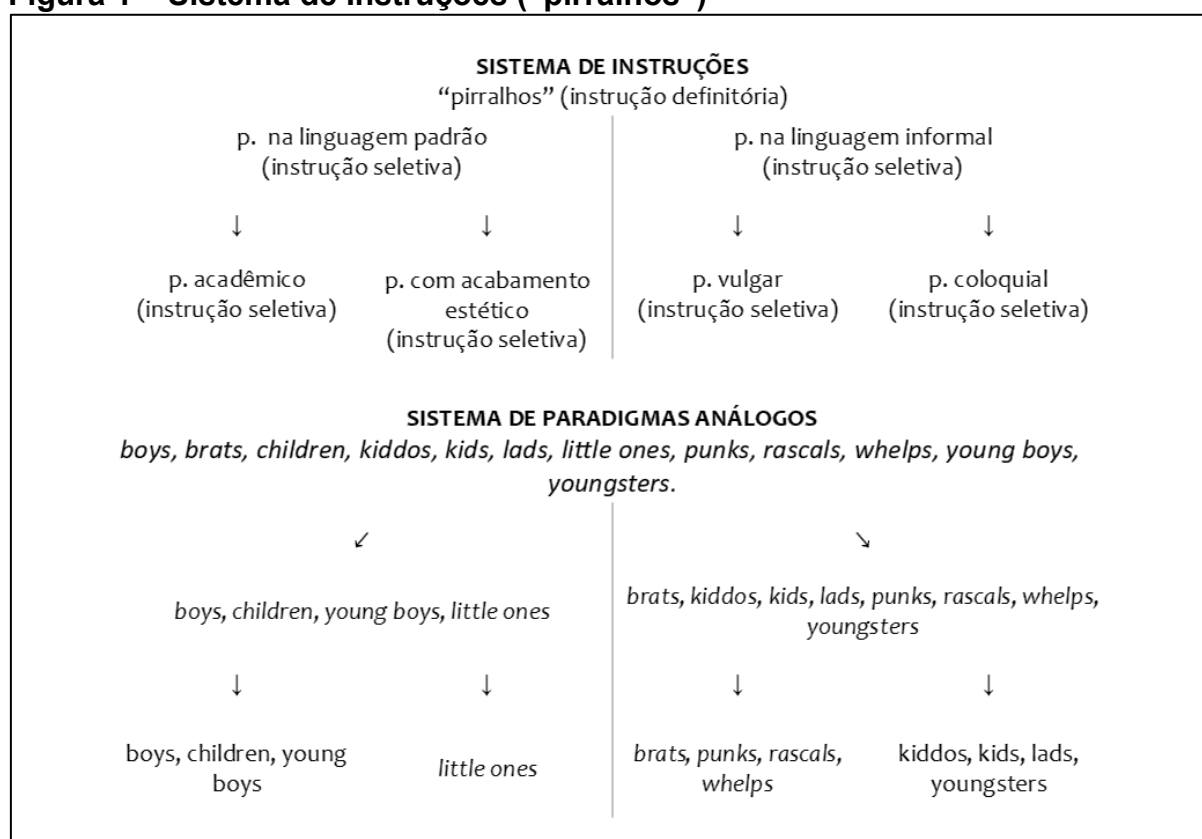
Ainda sobre a questão das *instruções seletivas*, Levý (2012) escreve que elas se diferenciam das instruções definitórias em seus atributos, que podem ser semânticos, rítmicos, estilísticos etc. Entre as instruções seletivas e as instruções definitórias existe uma relação de inclusão. Quando um paradigma é circunscrito pela instrução definitória, elimina-se um subconjunto de instruções seletivas, o subconjunto de instruções seletivas que permanece transforma-se, então, na nova instrução definitória do subconjunto. Esses movimentos se repetem até que se chegue a um paradigma de um único elemento.

Um sistema de instruções corresponde a um sistema de paradigmas e, portanto, existe um arranjo análogo entre os dois. Além disso, para Levý (2012), esse sistema de instruções que governa a escolha de uma unidade de tradução (seja ela uma única palavra ou de outra ordem) pode ser consciente ou não. Assim, Levý (2012) observa que as instruções são ao mesmo tempo objetivas, na medida em que dependem do material linguístico, e subjetivas, uma vez que dependem de fatores como a memória da pessoa que traduz e de seus padrões estéticos.

É necessário reconhecer que, atualmente, tradutores e tradutoras profissionais ou em formação não precisam curvar-se aos caprichos da memória tanto quanto nos períodos pré-internet; existem numerosas ferramentas on-line (como dicionários e bancos de dados) que podem auxiliar no processo de tradução. Através dessas ferramentas, também se tem a oportunidade de adotar um padrão estético a partir da análise das necessidades de uma obra ao invés de deixar prevalecer as suas preferências pessoais.

A título de ilustração, trazemos a Figura 1, que apresenta o sistema de instruções seletivas para a instrução definitiva “pirralhos” que aparece em uma passagem do capítulo “O Moleque José”, um dos textos de *Infância* (1945), selecionados para ser traduzido e comentado nesta pesquisa. Na passagem, lê-se: “Os **pirralhos** ocultos gritavam, corriam pelo mato, espalhavam no chão outras flores, vermelhas e peludas, ficavam de tocaia, aperreando as mulheres.” Para o sistema de instruções, apresentamos o sistema de paradigmas correspondente.

Figura 1 – Sistema de Instruções (“pirralhos”)



Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012)

Na versão do texto para o inglês, optou-se pelo emprego da palavra “*brats*”, já que “pirralhos” é um substantivo utilizado na linguagem informal e pode designar de forma pejorativa uma criança atrevida e de maus modos⁴³ — esse conhecimento me levou a desconsiderar os elementos dos paradigmas das instruções seletivas de linguagem padrão ou com acabamento estético. De

⁴³ Definições disponíveis através dos links: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pirralho>> e <<https://www.dicio.com.br/pirralho/>>. Acesso em 21 abr. 2026.

acordo com os dicionários on-line *Merriam Webster* e *Collins Dictionary*, o termo “*brat*”⁴⁴ tem significado semelhante ao de “pirralho” e uma função igualmente depreciativa. Apesar de a palavra “*rasca*”⁴⁵ ter um significado parecido (designando pessoas que se comportam mal, ou são rudes, ou ainda desonestas), de acordo com os mesmos dicionários, ela não é utilizada especificamente para nomear crianças com esse tipo de comportamento. Já o substantivo “*whelps*” é utilizado, de forma humorística, para denotar uma criança pequena e, de forma pejorativa, para designar um jovem rapaz, mas o primeiro sentido que é dado a esse substantivo é o de “filhote”, especialmente os de lobos e cachorros, assim, ao que tudo indica, a palavra detém um campo semântico mais abrangente. Em consideração a esses fatores, a palavra “*brat*” me pareceu estar mais alinhada com o texto.

Levý (2012) ressalta ainda que a diferença entre línguas pode requerer que o/a tradutor/a precise tomar uma decisão extra no processo tradutório, decisão que pode ser necessária ou desnecessária e motivada ou não motivada — aquela que é motivada é oportunizada pelo contexto linguístico ou extralinguístico, em contrapartida, a não motivada independe do contexto. Para tornar essa afirmação mais concreta, o autor oferece o exemplo da tradução de uma sentença do inglês para o russo que contém o verbo “*to go*” (ir). Como a língua russa não tem uma palavra com o sentido geral de “*to go*”, o tradutor precisou decidir entre as palavras russas para “andar”, “dirigir”, “cavalgar” e “voar”. Na sentença é informado que o sujeito vai de táxi, o que dá o contexto que propicia a opção pelo verbo “dirigir” em russo para traduzir “*to go*”. Aqui temos uma decisão que é ao mesmo tempo necessária e motivada.

Todavia, além de necessárias e motivadas, decisões podem ser necessárias e não motivadas, desnecessárias e motivadas, desnecessárias e não motivadas. As decisões necessárias e não motivadas são acompanhadas pelo perigo da má interpretação; em consequência, Levý (2012) aconselha a busca por algo que motive a decisão no contexto da totalidade da obra em tradução, no corpo do trabalho de um escritor, nas convenções literárias da

⁴⁴ Definições disponíveis através dos links: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/brat/>> e <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/brat>>. Acesso em 21 abr. 2026.

⁴⁵ Definições disponíveis através dos links: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rascal/>>; <<https://www.merriamwebster.com/dictionary/rascal>>. Acesso em 21 abr. 2026.

época etc. Complementarmente, Levý (2012) traz uma crítica sobre decisões extras que são desnecessárias e não motivadas, pois acredita que uma decisão dessa recai no terreno da arbitrariedade.

Ainda de acordo com Levý (2012), os arranjos das instruções e de seus paradigmas correspondentes dependem da língua na qual se efetuam e que elas diferem em, por exemplo, densidade de segmentação lexical, isto é, em número de opções. Por esse motivo, é possível verificar o que ele chama de *dispersão de variantes tradutórias*, que pode ser maior ou menor a depender da língua:

1) Uma maior dispersão de variantes tradutórias acontece quando a segmentação semântica (o número de divisões de campos conceituais por significados) na língua de partida for mais abrangente do que aquela na língua alvo. Dito de outra maneira, quando uma palavra de uma língua de partida engloba muitos significados, seu campo semântico é mais “abrangente”, então haverá um número maior de traduções possíveis para essa palavra na língua alvo.

2) Por sua vez, entendendo a segmentação lexical como a quantidade do número de palavras que expressam nuances dentro de um único campo semântico, tem-se que quanto mais refinada a segmentação lexical da língua de partida em comparação à da língua alvo, mais limitada será a dispersão de variantes tradutórias. Em paráfrase, quando a língua de partida distingue com grande precisão as nuances de significado e a língua alvo é menos precisa (mais polissêmica ou abrangente), a dispersão de variantes de tradução diminui, o que implica menos opções de tradução, porque diferentes palavras da língua de partida podem admitir como tradução um único termo da língua alvo.

Na Figura 2, apresentamos a dispersão de variantes tradutórias do verbo “aperrear”, que é usado muito comumente na variante linguística do Nordeste de nosso país (comumente referida como “nordestinês”) e incorporada por Graciliano Ramos na narrativa *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), para o português brasileiro padrão. Na figura, confere-se uma significativa dispersão lexical referente ao termo, pois a segmentação semântica do “nordestinês” é mais abrangente.

Figura 2 – Dispersão semântica de “aperrear” (PT-BR → ND)

incomodar ←	
provocar ←	
importunar ←	
irritar ←	aperrear
perturbar ←	
preocupar ←	
... ←	

Fonte: elaborada pela autora com base em Levý (2012).

Já na Figura 3, ilustramos como é menor a dispersão de variantes tradutórias da língua portuguesa padrão para o “nordestinês”. Nesse movimento de tradução intralingual, nota-se que a segmentação lexical da língua portuguesa padrão é mais refinada⁴⁶ do que a segmentação lexical do “nordestinês”.

Figura 3 – Dispersão semântica de “aperrear” (ND → PT-BR)

	→ incomodar
	→ provocar
	→ importunar
aperrear	→ irritar
	→ perturbar
	→ preocupar
	→ ...

Fonte: elaborada pela autora com base em Levý (2012).

Seguindo essa linha, em relação à segmentação semântica, Levý (2012) explica que essa propriedade de um determinado termo também é dependente do tipo de texto em que ele é encontrado. O autor acredita que cada tipo de literatura tem um código específico e, ao passo em que, na prosa, a palavra deve ser traduzida por equivalentes exatos, em um texto em verso o paradigma da instrução definitiva pode incluir outros elementos como equivalentes. Por exemplo, a fruta ciriguela deveria ser traduzida, para o inglês, como “*Spanish plum*” em um texto em prosa, mas poderia ser traduzida em um poema como “*orange*” (laranja), “*kiwi*”, ou “*peach*” (pêssego), ou seja, o paradigma pode incluir uma variedade de termos estrangeiros que designem objetos que pertencem a um mesmo grupo — no caso em questão, frutas.

⁴⁶ Assinalo que o uso desse adjetivo aqui não implica em um juízo de valor sobre o “nordestinês” e sua riqueza. A escolha da palavra reflete apenas que a língua portuguesa padrão, nesse caso específico, apresenta diferenciações pouco perceptíveis.

Até este ponto da discussão, discorreremos sobre o aspecto semântico da tradução com base em Levý (2012), isto é, o repertório de unidades que são definidas pelas relações que têm com seus referentes. Entretanto, Levý (2012) ainda explora a sintaxe das instruções quando considerando construções semânticas de certa complexidade, que requerem que o/a tradutor/a lide com as regras de combinação de várias instruções e/ou paradigmas. Por exemplo, tomemos a fala de Moleque José, personagem que dá nome a um dos capítulos selecionados para retradução: “Seu Ferreira de gibão, no cavalo de Seu Afro.” A instrução definitiva dessa fala envolve um complexo paradigma de soluções, pois traz uma combinação das seguintes instruções elementares:

- (i) uma delas é a métrica – duas frases declarativas em paralelo com um número similar de sílabas (sete e oito sílabas gramaticais, respectivamente; ou sete sílabas poéticas cada uma, ou seja, tem-se versos heptassílabos, ou redondilhas maiores);

Quadro 1 – Métrica da fala de Moleque José

Sílabas Gramaticais	Sílabas Poéticas
Seu Fer-rei-ra de gi-bão	Seu / Fe / RREI / ra / de / gi / BÃO
No ca-va-lo de Seu A-fro	No / ca / VA / lo / de / SEU A / fro

Fonte: elaborado pela autora.

- (ii) e a outra é a musicalidade – alcançada pelos recursos sonoros da repetição da palavra “Seu”, da aliteração (“s” e “f”) e da assonância (“e”, “a” e “o”).

Adiante, no capítulo, é dito que essa fala é ouvida e admirada pelo menino Graciliano, sendo depois transformada em versos e cantada por ele. Dessa forma, cada componente da fala tem uma função dupla: o sentido denotativo e o caráter rítmico.

A passagem foi traduzida para o inglês da seguinte forma: “*Ol’ Ferreira in leather garb; riding Ol’ Afro’s chestnut horse.*” [Velho Ferreira em traje de couro cavalgando o cavalo castanho do Velho Afro]. A versão para o inglês traz uma tentativa de replicar a estrutura e a musicalidade da fala em português, ambas a primeira e a segunda frase têm um total de oito sílabas gramaticais e oito sílabas poéticas. Esse é o caso a não ser que o sobrenome “Ferreira”, pronunciado

/fe'jeə. ɹə/, seja pronunciado como /'fjeɪ.ɹə/ — com a elisão do primeiro som vocálico. Pois, se essa condição for atendida, o primeiro verso será lido como se tivesse sete sílabas poéticas.

Primeiro, apesar do aumento de sílabas em comparação ao texto de partida, manteve-se a proporção. Segundo, verifica-se a repetição de palavras, também encontrada no texto de partida, bem como a repetição do som da letra *r*, que cria uma aliteração e propicia musicalidade aos versos — ainda que mudando os significados dos motivos “Seu” e “gibão”. A hierarquia de instruções e suas combinações podem ser visualizadas na Figura 4.

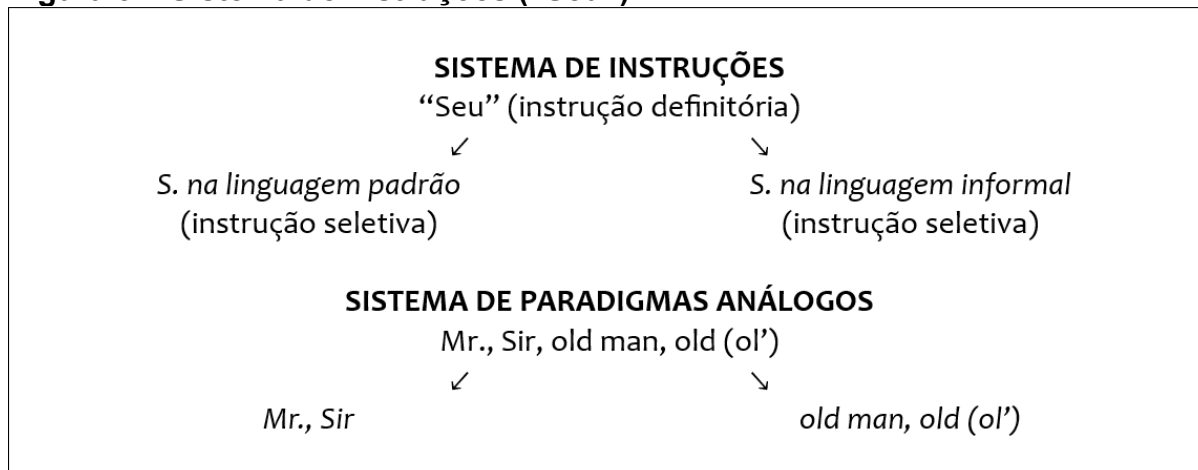
Figura 4 – Sistema de Instruções (Fala de José)

SISTEMA DE INSTRUÇÕES dois versos (instrução definitiva)			
Verso 1 (instrução seletiva)		Verso 2 (instrução seletiva)	
<i>sujeito</i>	<i>indumentária</i>	<i>ação</i>	<i>objeto</i>
“Old” “Ferreira”	“in leather garb”	“riding”	“Ol” “Afro” “s” “chestnut” “horse”
Seu Ferreira	de gibão	(implícita)	no cavalo de Seu Afro

Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Levý (2012) alerta que a tradução envolve dois tipos de processos de tomada de decisão: (1) a escolha dentre os elementos do paradigma semântico da palavra (ou de um construto semântico mais complexo) no texto de partida — esse seria o processo de interpretação, no qual o/a tradutor/a detecta o “significado” do texto entre as interpretações possíveis; (2) a escolha dentre o paradigma de palavras (ou construtos verbais) da língua alvo, que corresponde de certa forma ao “significado” derivado do processo interpretativo, esse é o processo de expressão do significado ou o processo de criação. Logo, a tradução é tanto interpretação quanto criação, como o exemplo anterior sinaliza.

Para ilustrar isso, podemos continuar analisando a tradução da passagem “Seu Ferreira de gibão, no cavalo de Seu Afro.” A escolha do termo “ol” (velho) talvez não seja a mais óbvia. O termo “Seu”, no contexto da narrativa, é uma forma de tratamento, que é usada popularmente para se referir a homens mais velhos com respeito ou educação. A Figura 5 apresenta o sistema de instruções para o termo.

Figura 5 – Sistema de Instruções (“Seu”)

Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Como “Seu” é uma forma de tratamento popular e de sílaba única, preferi utilizar o termo “ol” (velho). Essa decisão partiu do fato que Seu Ferreira é o bisavô do menino Graciliano, ou seja, é um homem com a idade avançada; outro fator considerado foi a circunstância de que o Menino José não está falando diretamente com o senhor. Se esse fosse o caso, eu poderia ter mantido o termo “Mr.” ou “Sir”, ou até mesmo consideraria não traduzir o termo e inserir uma nota da tradutora sobre o significado e uso do termo “Seu” na variante brasileira da língua portuguesa.

Por fim, Levý (2012) aponta que, como outros processos semióticos, a tradução também contém uma dimensão pragmática. Para o autor, existe um vão entre o que é preconizado pelas teorias de tradução e o trabalho tradutório; pois enquanto as teorias têm uma inclinação para a normatividade (instruindo profissionais a buscar a solução ideal), as escolhas dos/as tradutores/as recaem sobre uma das soluções ao seu dispor que cumprem o papel de produzir o máximo efeito desprendendo o mínimo de esforço. Levý (2012) denomina essa estratégia de “mini-max” e afirma que ela é seguida intuitivamente pelas pessoas engajadas em tradução. Sobre o ponto relativo às teorias normativas, enfatizo que o contexto histórico em que o autor escreve e publica é o da década de 1960, isto é, acontece antes da virada cultural do final da década de 1980, quando o cenário da tradução passou por uma revolução.

Levý (2012) prossegue afirmando que em uma tradução do verso de um poema, por exemplo, um texto alvo que procurasse manter ou reproduzir as rimas e os sons repetidos no verso do texto de partida seria preferível,

considerando-se que esses sons contribuem para criar a experiência emotiva do poema. Na tradução de textos em prosa, algo parecido também é evidenciado, pois tradutores(as) podem tentar alcançar na tradução não apenas o significado do texto de partida, mas também o valor estilístico das sentenças que o constituem. Porém, a busca por essa solução ideal dificultaria a tal ponto as tarefas das pessoas que traduzem que a maior parte dessas prefere abdicar da campanha.

De fato, verificam-se teorias que preconizam a recriação do que Berman (2013) chama de “a letra”, o corpo mortal ou a casca terrestre que envolve o espírito (ou significado) do texto. Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Berman (2013) nos apresenta a uma passagem escrita pelo filósofo e jornalista francês Alain, na qual ele toma a tradução da letra como uma possibilidade que só precisa de tempo para se fazer materializar:

Tenho a ideia de que sempre se pode traduzir um poeta, inglês, latino ou grego, exatamente palavra por palavra, sem acrescentar nada, e conservando inclusive a ordem, até encontrar o metro e mesmo a rima. Eu, raramente, conduzi o experimento até este ponto; é necessário tempo, digo, meses, e uma rara paciência. Chega-se inicialmente a uma espécie de mosaico bárbaro; os fragmentos estão mal juntados; o cimento os liga, mas não os harmoniza. (Alain, 1934, p. 70-71).

O escrito de Alain (1934, apud Berman, 2013) reforça o que é dito por Levý (2012): tentar reproduzir aspectos outros que não o significado de um texto requer labor, o que demanda tempo. Sendo o tempo um luxo do qual muitas pessoas que traduzem não dispõem, porque precisam obedecer a prazos que são determinados pela lógica acelerada do mercado e não pela lógica do respeito a condição necessária para se fazer surgir a anunciada tradução da letra. Por conseguinte, a tradução da letra paira sobre a pessoa que traduz ora como ideal e ora como êxito fortuito, embora não necessariamente imanente à tradução.

Levý (2012) reconhece que uma tradução que replique certos aspectos como, à guisa de exemplo, a sintaxe da língua do texto de partida na língua alvo pode não ser bem recebida, dependendo da abertura de uma cultura ao que é estrangeiro. O autor declara que as preferências do público incidem sobre a prática de tradutores e tradutoras, que geralmente se ajoelham perante a

vontade da maioria. Ele acredita que a estratégia mini-max se beneficiaria de pesquisas que respondessem a três indagações. A primeira indagação é sobre o grau de utilidade de vários recursos estilísticos e de sua “preservação”⁴⁷ em textos de diferentes gêneros literários. A segunda indagação diz respeito à importância relativa de padrões linguísticos e estilísticos em diferentes gêneros literários. Por fim, a terceira indagação orienta uma reflexão sobre a composição quantitativa do público para quem os/as tradutores/as de diferentes épocas e de diferentes tipos textuais dirigiram o produto de seu trabalho. Ainda que não seja o propósito desta pesquisa responder tais perguntas, elas me induziram a pensar no peso que dei à recriação dos elementos estilísticos dentro dos textos cujo processo de tradução comentarei e no peso que darei ao público-alvo.

Aqui, é importante retomarmos brevemente o que foi apresentado anteriormente sobre a crítica de uma tradução e o incentivo para que ela seja feita a partir do conhecimento do projeto de tradução que guiou o trabalho, que é ancorado por Berman (1988) e Alves (2021). Afinal, a recriação da sintaxe da língua do texto de partida na língua alvo não é, por pressuposição, apropriada ou inapropriada; a primeira ou segunda qualidade só podem ser atribuídas à luz do objetivo que um tradutor ou uma tradutora se propôs a alcançar. Como apontamos, uma crítica que não considera o projeto de tradução do/a tradutor/a será tendenciosa e baseada nos sentimentos da pessoa que critica, ou seja, será subjetiva (Berman, 1988). Berman (1988) não ignora o papel dos sentimentos no avaliar de uma tradução, mas ele também sustenta que, embora o sentimento em si seja incontornável, deve-se analisar objetivamente o que um sentimento pode estar comunicando sobre a tradução e a coerência de seu projeto, isto é, se há algo nesse de inconsistente ou deficiente.

Em complemento à teoria de Levý (2012), é oportuno discutir o modelo de como tradutores/as tomam decisões quando agindo sobre problemas tradutórios

⁴⁷ Saliento que esse termo é aqui utilizado, pois “*preservation*” aparece na pergunta da publicação citada em inglês. Considerando os significados possíveis para o termo (resguardar, conservar, proteger), acredito que o emprego dessa palavra é inexata, já que o recriar é um incontornável produto derivado do processo de tradução e aceita que um texto comporta leituras múltiplas, ao passo que “preservar” sacraliza o texto. Apresento a palavra “produto” aqui no seu sentido vinculado ao campo de estudos da Química, a fim de exprimir o recriar como algo neutro, que é substancial e resultante de um processo químico, que envolve um agente e o(s) elemento(s) que ele manipula. Porém, como Levý argumenta que a tradução coloca tradutores e tradutoras perante uma série de situações consecutivas que requerem que eles façam escolhas tradutórias entre *um número limitado de alternativas*, parece-me que o autor aceita a noção de “preservação do sentido”.

analisado por Pym (2005). Ele parte da concepção de problemas tradutórios como sendo situações que surgem quando algum elemento linguístico coloca o/a tradutor/a frente a duas ou mais opções de tradução. O autor admite que tradutores/as distribuem os seus esforços fundamentados na concepção de que os elementos de um texto diferem no quesito de função e, por isso, alguns elementos são mais “arriscados” de traduzir do que outros. Importa definir que aquilo que Pym (2005) chama de “risco” é, no contexto da atividade tradutória, a possibilidade de não se alcançar o propósito que se tem com uma determinada tradução.

Ilustrando esse ponto, Pym (2005) menciona a tradução de certidões de nascimento paquistanesas, as quais apresentam um campo reservado para nomear a parteira (“*midwife*”) responsável pelo parto do indivíduo que se registra e o nome da autoridade que registrou ou certificou o nascimento (“*reporting officer*”), cargo similar ao do oficial de registro civil no Brasil. O autor observa que o campo “*midwife*” é comumente preenchido com “*Dai Bibi*” e que o campo “*reporting officer*” é, geralmente, preenchido com o termo “*Chawkidar*”. Considerando a impossibilidade de uma mesma mulher ter auxiliado nos partos de tantas crianças, as quais nasceram em horários conflitantes e a distâncias que não poderiam ser vencidas no pouco tempo que separou esses nascimentos, surge a dúvida sobre quem “*Dai Bibi*” seria. De acordo com Pym (2005), a palavra, na verdade, vem do idioma urdu e significa “parteira” ou “mulher casada”. Já “*Chawkidar*” designa “assistente”. O nome próprio de cada um desses agentes não é especificado de forma obrigatória nas certidões de nascimento paquistanesas. Em virtude disso, quando os documentos são traduzidos na Espanha, os/as responsáveis pelas traduções omitem a sugestão de que essas palavras não são nomes próprios, pois a ficção operacional em tramitação não apresenta riscos para a pessoa a quem pertence a certidão.

Se o/a tradutor/a errasse o nome do indivíduo ou a data de nascimento no documento traduzido, porém, o caso seria diferente, já que um nome serve para identificar um indivíduo e a data de nascimento é utilizada para distinguir pessoas que compartilham o mesmo nome — esta última informação é empregada no arquivamento e acesso de informações sobre um indivíduo, isto é, a data é utilizada pelos mecanismos do governo que identificam e controlam a entrada de imigrantes em um país (Pym, 2005). Nessa situação hipotética, um erro em

quaisquer desses campos poderia trazer inconveniências reais e legais para o indivíduo que contratou a tradução do documento.

Pym (2005) detalha que o grau do risco subjacente aos elementos que se configuram como problemas de tradução não é, por obrigatoriedade, determinado linguisticamente. Por isso, um diagnóstico desses riscos só pode ser feito às vistas do objetivo que se deseja alcançar com a tradução. O autor aconselha, com base nisso, que se traduza com mais cuidado os elementos de alto risco e que se economize esforços na tradução de elementos de baixo risco. Ele sublinha ainda que o propósito do texto em tradução é que sinaliza a criticidade do risco inerente ao problema e, portanto, também o da sua solução.

Uma dificuldade que Pym (2005) aponta para a classificação de certo problema como sendo de alto ou baixo risco é o fato de os propósitos de várias traduções não estarem necessariamente claros; acrescente-se a isso que funções secretas se emaranham na trama do texto e a análise reveste-se de mais uma camada de complexidade. Também cabe observar que, para o autor, o que Levý (2012) chama de uma maior ou menor segmentação semântica de um termo não incide diretamente sobre a atribuição de um nível ao risco a certo problema. A título de exemplo, retomemos o caso da tradução de “ciriguela” em textos de poesia e prosa. O paradigma de opções no primeiro caso é maior do que no segundo, de acordo com o que Levý (2012) apresenta, todavia, isso não implica em ter-se um problema de tradução de alto risco no primeiro caso e um problema de tradução de baixo risco no segundo.

Em se tratando de textos literários, especificamente, concordo que, com base no propósito do texto como um todo, talvez seja possível pensar que um problema de tradução é de alto risco, baixo risco, ou ainda como sendo um risco de intensidade situada entre esses dois extremos. Contudo, essa classificação será igualmente contingente à função potencial do elemento dentro do texto, por isso, concordo com Pym (2005) quando esse escreve que a pessoa que traduz lidará de maneira mais eficiente com problemas de alto risco se estiver instruída com informações contextuais o suficiente sobre a obra. Nas palavras de Pym (2005, p. 1), em comentário ao preenchimento dos campos “nome”, “parteira” e “oficial de registro”: “[e]mbora todos os elementos possam parecer iguais por pertencerem a uma mesma classe gramatical, eles não são de forma alguma

iguais enquanto funções em potencial.”⁴⁸ Assim, as ideias de Pym (2005) complementam as de Levý (2012), pois nos leva a considerar não apenas a forma do texto em que um elemento (ou instrução definitiva) está inserido ao considerar suas potenciais traduções como também a função desse elemento dentro do contexto. Além disso, Pym (2005) e Levý (2012) concordam que a tradução é um processo que encadeia inúmeras tomadas de decisões que, no dia a dia, requerem uma abordagem informada e pragmática.

Adiante, apresentaremos uma discussão que abarque as teorias sobre a tradução literária de textos em prosa. Entendemos que não podemos tomá-las como regras absolutas, uma vez que, pensando na linha de Benjamin (2008), a tradução é uma forma que deve ser encontrada no próprio texto, o que (de certa maneira) se alinha com a afirmação de Levý (2012) sobre a dimensão pragmática do processo de tradução. A revisão dessas teorias, porém, pode inspirar decisões para as situações que se apresentam no decorrer da tarefa de traduzir e, portanto, são valiosas se consideradas as ressalvas anteriores.

2.4. A tradução de literatura em prosa: a arte como visão

Como escreve Eagleton (2019), “[o] que entendemos por obra “literária” consiste, em parte, em tomar o que é dito nos termos de como é dito [...] A linguagem é constitutiva da realidade ou da experiência e não se resume a mero veículo.” (Eagleton, 2019, p. 39). Disso, Eagleton (2019) elabora uma visão de que as obras literárias requerem uma leitura especialmente atenta e que considere o texto não apenas como um relato, mas também como peça retórica. Logo, a pessoa que traduz precisa se debruçar de forma demorada sobre as obras em tradução, em um exercício que certamente requer que se preste atenção à forma e desperte sua sensibilidade para como a linguagem cria significados através da moldura da língua. Esse princípio da literatura também é destacado por Bassnett (2014), que mantém que, assim como em textos poéticos, também na prosa a forma e o conteúdo são inseparáveis e devem ser abordados como tal, pois juntos eles direcionam as perspectivas do público leitor.

⁴⁸ Tradução própria. Texto de partida: “*Although all the elements might look the same as parts of speech, they are by no means the same as potential functions.*” (Pym, 2010, p. 1).

Para Bassnett (2014) seria um erro acreditar que a prosa⁴⁹ consiste em um material de conteúdo passível de ser parafraseado e traduzido de forma linear. Em crítica a abordagens comerciais de tradução, Bassnett (2014) escreve que recorrentemente tradutores e tradutoras de textos em prosa procuram apresentar textos fluentes na língua alvo e evitam a afetação estilística que pode resultar da adesão muito próxima às estruturas sintáticas da língua fonte. Ao fazê-lo, porém, profissionais da tradução acabam por desconsiderar a forma como cada sentença alicerça a estrutura como um todo. Retornando ao ponto da responsabilidade do tradutor e da tradutora sobre sua própria interpretação, Bassnett (2014) aponta como causa subjacente a isso uma deficiência na leitura.

Bassnett (2014) não apenas constata o problema, ela também oferece uma maneira de superá-lo ao sugerir que se considere a função do texto e também dos recursos literários entalhados no material do texto. Afinal, cada texto é tecido por uma série de sistemas que se cruzam, sendo que cada um desses sistemas tem uma função a cumprir na sustentação do todo e, portanto, é possível distinguir e trabalhar com essas funções na tradução. Para tanto, pode-se determinar a função de um sistema na língua de partida e encontrar um sistema na língua alvo que adequadamente consigne essa função. Para que isso ocorra, Bassnett (2014) recomenda que tradutores e tradutoras façam as três indagações propostas por Levý (2012) e anteriormente aqui apontadas, as quais retomo: 1) Qual o grau de utilidade dos vários recursos estilísticos e de sua preservação em textos de diferentes gêneros literários? 2) Qual a importância relativa de padrões linguísticos e estilísticos em diferentes gêneros literários? 3) Qual é a composição quantitativa do público para quem os/as tradutores/as de diferentes épocas e de diferentes tipos textuais dirigiram o produto de seu trabalho?

Para ilustrar o ponto de Bassnett (2014), talvez caiba uma referência breve à Chklóvski (1978) que, comentando as leis gerais da percepção, observa que nossos hábitos buscam refugiar-se no inconsciente e no automático, operando na lógica da economia da atenção. No dia a dia, sem a intervenção da

⁴⁹ Bassnett (2014) às vezes faz referência à prosa e outras vezes ao gênero romance. Como na seção da obra em questão, a autora discute a tradução em prosa em geral, é possível inferir que mesmo quando ela menciona o gênero romance de forma específica, ela traz afirmações que podem ser generalizadas para o trabalho como os diversos gêneros textuais em prosa que existem.

arte, os objetos (humanos e não-humanos, abstratos e concretos) começam a ser percebidos pelo reconhecimento e não pela visão. Reconhecer é diferente de ver, pois implica ter diante de si o que o objeto já “veio a ser” — é uma forma de presentificar o passado e, ao fazê-lo, roubar o objeto do que ele pode “vir a ser”. Para o autor, a arte verdadeira devolve o “vir a ser” do objeto ou o libera de uma visão automatizada por diferentes caminhos. Entre esses, ele destaca o procedimento de singularização de Leo Tolstói⁵⁰, que se fundamenta em “não chamar o objeto pelo nome, mas descrevê-lo como se o visse pela primeira vez, e tratar cada incidente como se fosse inédito [...]” (Chklóvski, 1978, p. 92), além de escrever de forma a revelar uma “maneira de ver os objetos fora de seu contexto” (op. cit., p. 99). Tal procedimento de singularização possibilita uma percepção particular do objeto, ou sua visão. Seria um erro, então, um/a tradutor/a apresentar o nome do objeto que ele infere a partir da descrição de Tolstói, ao invés de recriar a descrição composta pelo escritor. Fazê-lo seria incorrer em um trabalho de tradução quase que (poderíamos dizer) fruto de um ser anestesiado, uma tradução que deriva de uma mente cativa das leis gerais da percepção.

Dando continuidade à discussão feita até o momento, como uma das obras traduzidas de Graciliano Ramos é uma narrativa voltada para crianças, a seção a seguir irá dedicar-se a explorar as particularidades, se elas existem, de se traduzir para o público infantil.

2.5. Sobre a tradução de literatura para crianças

Em *Translating for Children*, Oittinen (2002) foca na tradução enquanto ação humana e no processo de traduzir para crianças especificamente, buscando demonstrar como o contexto da tarefa (que inclui os elementos tempo, lugar, língua⁵¹ e cultura e não é perfeitamente replicável) toma precedência sobre quaisquer esforços para descobrir e transmitir as intenções de um/a autor/a.

⁵⁰ Chamo a atenção para uma fala de Graciliano Ramos em entrevista concedida a José Guilherme Mendes em 1952. Ao ser questionado qual dos escritores russos ele preferia, Graciliano respondeu sem vacilar “Tolstói. Mas Tolstói eu não considero apenas o maior dos russos: é o maior da humanidade” (Salla; Lebensztayn, 2022, p. 157). Essa fala demonstra que o escritor era familiarizado com a técnica usada pelo colega de profissão russo.

⁵¹ Oittinen (2002) deriva esse elemento do contexto de Bakhtin (1981, p. 286), que escreve: “Tudo que o poeta vê, compreende e pensa, ele faz pela óptica de uma dada língua e suas formas internas”. [Tradução própria. Texto de partida: “*Everything that the poet sees, understands and thinks, he does through the eyes of a given language, in its inner forms.*”]

Esforços que têm a própria importância e viabilidade questionada pelos autores/as já mencionados: Arrojo (1993), Barthes (2004) e Venuti (1995).

Oittinen (2002) escreve que são partes intrínsecas do processo de tradução as dimensões de propósito e contexto, em outras palavras: tradutores e tradutoras não trabalham com palavras isoladas, mas contextualizadas. Ao traduzir, profissionais da tradução inevitavelmente trazem consigo suas heranças culturais e experiências de leitura. Essa afirmação é corroborada por outros autores e autoras em pontos anteriores deste capítulo, mas Oittinen (2002) acrescenta que, em se tratando da literatura infantil, parte dessa herança envolve as imagens de infância e de crianças que foram formadas na mente daquele ou daquela que traduz.

Para Oittinen (2002), a questão que se apresenta de forma mais imponente quando estamos traduzindo literatura infantil é “Para quem?”. A resposta que ela oferece é, naturalmente, para as futuras crianças que lerão ou ouvirão as histórias e verão as ilustrações que as acompanham, crianças que interpretarão as histórias de forma particular. Esse fato mais uma vez contesta a ideia da autoridade do autor ou da autora, pois, para Oittinen (2002), a função dessas traduções não é transmitir um sentido original, mas a de acompanhar as ilustrações e ter apelo quando lidas em voz alta; uma justificativa para isso é encontrada em Machado (2016, p. 23), que escreve: “um livro não é apenas aquilo que está escrito nele, mas também [sobretudo] a leitura que se faz desse texto. Ao entender isso, o/a tradutor/a estaria dando precedência à criança enquanto leitora, entendendo-a como alguém capaz de participar ativamente no processo de construção de significados que é o evento da leitura (Oittinen, 2002).

Oittinen (2002) destaca ainda o fator dos julgamentos prévios como pesando sobre a interpretação de textos, o que também é determinado pela tradição literária que é conhecida pelo interpretante. Quando falamos sobre a perspectiva de traduzir para crianças, precisamos considerar que essas podem ainda ter limitada familiarização com a tradição e as convenções literárias. Além disso, a autora vislumbra que a função de um texto pode ser redefinida e que ele pode evocar uma resposta diferente a cada vez que é lido, isto é, um texto não é um objeto imóvel. Alguns fatores que afetam a recepção de uma leitura são: as próprias habilidades de leitura e o conhecimento prévio do/a leitor/a, experiências e associações, a resposta pessoal à persona do autor ou da autora,

título, capa, ilustrações, experiências passadas com outros livros do autor ou da autora em questão, tempo e contexto, entre outros. Mais uma vez, Oittinen (2002) corrobora Arrojo (1993), Barthes (2004) e Venuti (1995).

Oittinen (2002) também detalha que a leitura como forma de apreciação estética (especialmente quando se trata de crianças) é envolvimento e desperta determinado estado emocional. É esse envolvimento que garantirá que a criança sentirá prazer com a leitura. Sendo esse o caso, a autora acredita que a principal tarefa do tradutor ou da tradutora de literatura para crianças é pensar no futuro público leitor, sejam as crianças lendo de forma independente, sejam as pessoas adultas lendo para as crianças. Oittinen (2002) ressalta que, no geral, espera-se que os/as tradutores/as atuem como leitores/as analíticos e conscientes, mas imunes às emoções que a leitura do texto em tradução possa porventura despertar. Contudo, Oittinen (2002) acredita que cada forma de ler — ambas a analítica e conscienciosa e a leitura perpassada por um engajamento emocional — contribui para o processo de tradução e, mais ainda, que uma forma não é independente da outra.

Mais um coeficiente sobre o qual refletir quando traduzindo literatura para crianças, de acordo com Oittinen (2002), é a questão da leiturabilidade, que envolve a familiaridade com as palavras empregadas no texto e as emoções que elas evocam. A autora considera o conceito de leiturabilidade enganoso, uma vez que frequentemente essa é uma característica atribuída a textos estimados como difíceis ou fáceis de ler, independente da individualidade do/a leitor/a. Para ela, o grau em que um texto detém essa qualidade é difícil de medir, pois (1) esse fator não é determinado pelo texto *per se*, mas pela situação do/a leitor/a; e (2) as palavras são experienciadas de jeitos diferentes pelos sujeitos.

Cumprе acrescentar que esse conceito de leiturabilidade e as decisões tomadas a partir dele partem de um posicionamento de que as crianças e os jovens leem apenas por diversão ou para ganhar conhecimento da cultura e da língua, mas ignora que pela literatura elas podem também:

[...] ter acesso à diversidade, a experiências literárias, a propostas de escrita, a estilos, resultando em uma interação com o texto, sob uma perspectiva não limitada ao aspecto funcional do aprendizado. Nesse sentido, as restrições comumente

encontradas no âmbito da [Literatura Infanto-Juvenil⁵²] são inadequadas por serem forçadas no intuito de que a criança deva apenas ter acesso a obras para aprender algo, adquirir o conhecimento que não possui etc., e não para desenvolver suas próprias capacidades e interesses, construindo um imaginário próprio a partir da experiência literária. (Oliveira, 2019, p. 186).

À crítica de Oliveira (2019) está subjacente o apelo para que reconsideremos e superemos a visão limitada que temos do papel da literatura na vida das crianças. Oliveira (2019) afirma ainda que tentativas de aproximar de modo pragmático o/a leitor/a do texto — como propostas contemporâneas de facilitação ou de adequação de obras aos valores, aos discursos e à língua do mundo contemporâneo — acabam por afastar o/a leitor/a da experiência literária, isto é, da possibilidade de usufruir a diversidade de estilos e de vivências que a literatura põe à disposição e da qual o prazer estético deriva. Razão por que, como tradutores, devemos escolher bem as restrições que irão ser consideradas ao delinear um projeto de tradução.

Por sua vez, Lathey (2016) destaca alguns desafios sutis e subestimados que são inerentes ao processo de tradução para crianças. Por exemplo, ela sugere que se evite cair na tentação de trazer muitas explicações no texto para o/a leitor/a infantil ou reinterpretar os textos na língua alvo do ponto de vista da pessoa adulta. Ela traz um exemplo relacionado com a autora suíça Astrid Lindgren (1907-2002), conhecida no Brasil especialmente pela sua personagem *Pippi Meialonga* (1945). Lathey (2016) relata que Astrid Lindgren impacientou-se com a tradução de uma de suas obras da série *Madicken* para o alemão. Astrid ressalta a tradução de certa passagem na qual Madicken (a protagonista) e sua irmã mais nova Lisabet estão recriando o resgate de Moisés do rio pela filha do Faraó, que é narrado no livro de Êxodo da *Bíblia*. No trecho, Lisabet (que interpreta Moisés) enrosca seus braços ao redor do pescoço de Madicken (que vive a filha do Faraó), deixando a criança desesperada e ansiosa para sair do ato de estrangulamento inadvertido da irmã. O tradutor para o alemão altera a

⁵² Diversos autores teorizam sobre a literatura para crianças e para jovens em conjunto. Decerto porque as literaturas voltadas para esses dois grupos etários enfrentam diversos dilemas em comum. No corpo desta tese, irei me referenciar ora à “literatura infanto-juvenil” e ora à “literatura infantil” de acordo com o que cada autor ou autora citado utiliza em seu texto, a fim de não apagar a escolha dos autores por teorizar sobre a literatura para os dois nichos ou sobre a literatura infantil de forma mais específica.

perspectiva do incidente ao adicionar uma descrição dos braços de Lisabet como “pequenos”, “rechonchudos” e “roliços”, o que confere um sentimentalismo adulto que não é compartilhado por Madicken no texto de partida, considerando que ela não está fazendo nenhuma avaliação estética sobre os braços que a aprisionam. Articulando o exemplo de Lathey (2016) com Levý (2012), a adição do tradutor configura-se como uma decisão desnecessária e não motivada. É essa arbitrariedade do ato que é posta em questão.

Lathey (2016) também é de opinião que uma simplificação deliberada da língua no processo de tradução não deveria ser objetivada, embora as crianças sejam leitoras inexperientes e traduzir para qualquer dos grupos infantis traga consigo a necessidade de abordagens estilísticas particulares. A autora pontua que um/a tradutor/a pode partir da premissa que a pessoa responsável pela autoria do texto em tradução tem boas razões para introduzir na sua obra o vocabulário e os conceitos apresentados, mesmo que eles nos pareçam desafiadores ao olhar infantil, pois as crianças devem também aprender enquanto leem. Essa perspectiva complementa a de Oliveira (2019), pois aponta para o fato de que, mesmo quando utilizada para fins pedagógicos, a simplificação do texto é uma técnica que pode se voltar contra o propósito pelo qual é utilizado.

Em outra ressalva dirigida às/aos tradutoras/es, admitindo que a literatura para crianças é uma ferramenta no processo de letramento dessas, Oittinen (2002) afirma ainda que o aprendizado de uma língua deve muito à imaginação. As histórias para crianças são, amiúde, ouvidas e imaginadas antes de serem lidas. A pessoa que lê em voz alta pode contribuir para o processo ao realizar uma leitura cativante (com eloquência, dramaticidade e emoção), conectando o/a ouvinte à história e à situação em que a leitura está sendo realizada. Oittinen (2002) pontua que a consequência disso para o processo de tradução é que o/a tradutor/a deve contribuir para o usufruto da leitura em voz alta da história, torná-la fluida e, às vezes, até adaptável ao canto. Para atingir tal objetivo, o/a tradutor tem como recurso o uso da pontuação para ritmar o texto para os olhos e para os ouvidos.

Oittinen (2002) também traz uma reflexão sobre como os bens culturais destinados a crianças — que incluem, entre outras coisas, cantigas, livros ilustrados, contos de fada e histórias da tradição oral — deixam transparecer as

visões e os valores das pessoas adultas que constituem uma sociedade e a forma como essas pessoas lembram da infância, o que também incide sobre o trabalho de tradutores e tradutoras. Outras questões que Oittinen (2002, p. 43) coloca e que são relevantes para o trabalho de traduzir para crianças podem ser identificadas na seguinte passagem:

Sempre houve alguma ambiguidade em como nós, adultos, enxergamos a cultura infantil. Deveria ela ser entendida como uma cultura criada pelas próprias crianças? Ou como uma cultura escolhida e criada por adultos para as crianças? Ou ambos? Se ambos, como possivelmente colaborar com as crianças? Estamos realmente interessados no que elas querem fazer, ver ou ouvir? Acreditamos que, se tiverem a oportunidade, as crianças são capazes de tomar suas próprias decisões? E onde termina o acolhimento e a proteção da criança e começa a censura? Essas perguntas são de vital importância, se quisermos obter um conhecimento mais profundo das crianças e de sua cultura; podemos respondê-las caso a caso, por exemplo, ao traduzir para elas.⁵³

Oittinen (2012) coloca que, quando traduzindo para crianças, precisamos entrar em contato com as lembranças de quando vivemos essa etapa da vida e com a imagem que temos sobre a infância, pois é através delas que enxergamos as crianças de hoje. Portanto, precisamos achar respostas para indagações sobre a natureza da infância, a forma como concebemos que as crianças pensam e quais habilidades elas detêm.

Por exemplo, pode-se acreditar que crianças são capazes de compreender e estimar narrativas complexas ou não. No que diz respeito à simplicidade narrativa, a escritora brasileira Cecília Meireles (2016) advoga que a clareza não é um atributo imprescindível a um livro infantil, isto é, ela confia no potencial cognitivo e imaginativo das crianças. A autora sustenta sua convicção na visão poética das crianças com o caso da pequena Alice que inspirou — e foi uma das primeiras ouvintes — da famosa obra de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), conhecida em português como *As Aventuras*

⁵³ Tradução própria. Texto de partida: “*There has always been some ambiguity in how we adults see children’s culture. Should it be understood as culture created by children themselves? Or as culture chosen and created by adults for children? Or both? If both, how should we collaborate with children? Are we really interested in what children want to do, see, or hear? Do we believe that, if given the opportunity, children are capable of making their own decisions? And where does fostering and protecting the child end and censorship begin? These questions are vitally important, if we are to gain deeper knowledge of children and their culture; we can answer them on a case-by-case basis, for instance, when translating for children.*” (Oittinen, 2002, p. 43)

de *Alice no País das Maravilhas*. Meireles (1996) relata que devemos à fascinação da menina pela narrativa criada por Carroll o fato de a dispormos em formato de livro nos dias de hoje, pois foi para atender ao pedido dela que o escritor registrou a versão escrita da aventura oralmente narrada. Meireles (2016, p. 67) descreve o livro como sendo:

[...] sob certos aspectos tão obscuro como se o autor o escrevesse para adultos, — e apenas certos adultos. Um livro que pessoas ilustres têm citado, em certos momentos, com exemplos para situações políticas e matemáticas, um livro que os poetas não podem ler sem palpitante entusiasmo [...].

Dada essa descrição, conclui-se que a substância da história em questão, provavelmente, afastaria a pequena Alice (bem como as demais crianças que apreciaram a obra desde o seu lançamento) se fosse irrefutável que uma narrativa complexa é desencorajadora para crianças. Meireles (2016) acredita que as propriedades realmente necessárias a um livro classificado como de literatura infantil são estas: possuir uma verdade capaz de nutrir a alma humana e satisfazer as suas inquietações, ou ser escrito em um estilo capaz de inspirar admiração e entusiasmo ainda que nada comunique de grandioso. Em suma, um livro de literatura infantil precisa despertar reflexão e/ou prazer estético no seu leitor ou sua leitora.

Com o conhecimento da posição de Meireles (2016), pode-se retomar a discussão sobre o que a literatura infantil é. Oliveira (2019) identifica uma ambiguidade que reside no cerne dessa dúvida. A autora explica que esse tipo de literatura é com frequência determinada como tal por seu aspecto teleológico, isto é, em virtude de ela pressupor um destinatário específico (no caso, a criança). Admitindo a literatura como um termo que designa um conjunto de textos que se apartam dos demais em razão de terem alcançado “uma independência de caráter artístico ou estético” (Oliveira, 2019, p. 180), a segmentação do público-alvo estabelece uma dicotomia: “literatura” e “literatura para”.

Essa dicotomia, segundo a autora, parte de uma idealização da “literatura” e da vulgarização da literatura infanto-juvenil. Oliveira (2019) afirma que a literatura infanto-juvenil é um termo guarda-chuva que cobre todos os gêneros de obras voltadas para crianças. Discordando dessa prática, a autora propõe

que uma obra satisfaça os critérios utilizados em uma sociedade para determinar o que é literatura antes de ser considerada uma obra de literatura infanto-juvenil. Assim, o conjunto de livros voltados para crianças englobaria os subconjuntos de obras didáticas, educativas, recreativas e, separado desses subconjuntos, estaria o subconjunto da literatura infanto-juvenil. Em outras palavras, Oliveira (2019) admite que se aplique à literatura infanto-juvenil o mesmo princípio aplicado à literatura no geral, mais precisamente: existem obras compatíveis com o que se entende por literatura e obras que não o são — as primeiras são dotadas de atributos literários; as segundas são desprovidas desses atributos.

Em revisão da literatura sobre o tema, Oittinen (2002) conclui que existe uma concepção complementar do que seria a literatura infantil: a literatura infantil é aquela que é lida por crianças. Dessa forma, a literatura infantil é definida pelo gosto do público infantil, que pode incluir ou não aquelas obras feitas para elas, diferente da literatura infantil pautada em seu caráter teleológico, isto é, delineada pela intencionalidade dos/as autores/as de uma obra, a literatura infantil seria delineada pelo apetite literário das crianças. Por sinal, Meireles (2016) era uma adepta notável dessa concepção de literatura infantil, chegando a escrever: “Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas a *posteriori*.” (Meireles, 2016, p. 15).

O problema com a primeira concepção de literatura infantil, de acordo com Meireles (2016) e Oittinen (2002), é que, como sinalizado antes, há casos de livros infantis que cativaram um considerável número de adultos e livros adultos que cativaram inúmeras crianças no decorrer da história. Um exemplo de uma obra adulta que conquistou o mundo infantil e que, coincidentemente, as duas autoras oferecem é *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, publicado em 1726. Meireles (2016) desenvolve o exemplo com o seguinte relato:

[...] curioso destino tiveram as *Viagens de Gulliver*. Quando, em 1726, Swift as publicou, anonimamente, não lhe passou pela cabeça que estava fazendo obra de Literatura Infantil. Boa sátira aos partidos políticos da Inglaterra, amarga filosofia, sob engenhosas imagens, — o livro abria-se como uma gargalhada de protesto. Esgotou-se a primeira edição numa semana [...].

E foi lido por toda a gente, desde os estadistas até as “nurses”⁵⁴. Cada um o entendeu como pôde, ou como quis. Tal é a sorte de muitos livros [...]. (Meireles, 2016, p. 55)

Oittinen (2002) ressalta que, nessas situações, o foco dos/as leitores/as adultos/as e dos/as leitores/as vivendo a infância recaem em aspectos diferentes das obras. Usando a já referida obra de Lewis Carroll como exemplo de livro que acabou fazendo sucesso entre um público que não era o seu original, Oittinen (2002) destaca que o autor tencionava que *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) fosse apreciado por crianças, mas ele acabou despertando o interesse de adultos inadvertidamente. A autora assinala a ambivalência da obra como razão desse fenômeno: seu aspecto cômico e absurdo tem apelo junto às crianças, mas o seu aspecto mais lógico aborda temas que sintonizam com os adultos. Assim, textos que são mais complexos, imprevisíveis e têm vários níveis de interpretação tendem a atrair tanto pessoas adultas quanto crianças e, por isso, atravessam qualquer abismo que se queira cavar para isolar a “literatura adulta” da “literatura infantil”. Por isso, Oittinen (2002, p. 67) previne que “a literatura adulta de hoje pode se tornar parte da literatura infantil do amanhã.”⁵⁵

Lathey (2016) chama a atenção para o fato de que a tradução para crianças, assim como aquela direcionada a pessoas adultas, pode incluir uma dimensão ideológica que requer um requinte linguístico do/a tradutor/a. Por isso, para Lathey, (2016) é importante garantir também em obras infantis que mensagens cifradas nelas não passem despercebidas pelas crianças e pelas pessoas adultas que estão a ler a obra. A autora indica o uso de elementos paratextuais (prefácios, posfácios, notas e sinopses) que esclareçam o contexto político em que o livro teve origem para atingir esse fim.

Considerando fatores como esses, não devemos ignorar que até mesmo escritores/as de livros infantis, às vezes, escrevem com o público adulto em mente. Uma decisão que em nada é alheia também ao aspecto financeiro intrínseco ao processo de circulação de bens culturais, já que uma obra de literatura infantil deve atrair as pessoas adultas e convencê-las do seu valor antes de ser publicada. As crianças, geralmente, não decidem que obras são

⁵⁴ Pelo contexto, deduzo que a autora se refira às mulheres que têm como profissão o cuidado de crianças.

⁵⁵ Tradução própria. Texto de partida: “*Today’s adult literature may be tomorrow’s children literature.*” (Oittinen, 2012, p. 67)

compradas, publicadas e/ou traduzidas pelas editoras. A regra é que a literatura infantil englobe obras que são frutos de pontos de vista e gostos adultos. Professores/as, revisores/as, publicitários/as, editores/as, ilustradores/as, tradutores/as, pais e mães e outras pessoas adultas são as figuras que exercem poder sobre as crianças.

Além disso, Oittinen (2002) ressalta que a literatura infantil é muitas vezes associada a uma função meramente pedagógica (que é uma forma adulta de controlar e exercer poder sobre as crianças), ainda que as crianças, tal qual as pessoas adultas, leiam com diferentes propósitos, do pedagógico ao recreativo e à apreciação estética⁵⁶. Inclusive, a autora dá primazia à dimensão emocional da atividade de leitura quando realizada por crianças, afirmando que elas podem ser até mesmo mais importantes do que o enredo. A autora confere aos textos criativos a característica de serem incertos, que advém do fato de trazerem lacunas que precisam ser preenchidas com as inferências da pessoa leitora. Uma vez ausentes essas lacunas, o texto dá a impressão de ser apenas pedagógico e pode ser considerado desagradável — por mais bem intencionado/a que seu/sua escritor/a seja.

Logo, no contexto de mediação e intervenção adulta sobre a produção e circulação da literatura infantil, embora a relação entre os adultos e as crianças seja assimétrica, ela não deixa de, por isso, ser uma relação (Oliveira, 2019). Afinal, não fazer caso do interesse das crianças pelas obras que lhe são destinadas se provaria ineficiente para atingir quaisquer objetivos que se delineiem para a literatura infantil (comerciais, pedagógicos, morais, lúdicos). Nessa relação, as crianças têm um trunfo em mãos, pois podem afirmar suas preferências pela interação positiva ou negativa com as obras (Oliveira, 2019).

Oittinen (2002) conclui que, no geral, ela considera a literatura infantil um evento dialógico, o resultado do encontro da criança com a obra, e não uma coisa em si mesma. Em um sentido amplo, ela retoma a posição apresentada anteriormente de que a literatura infantil engloba qualquer obra que é lida por crianças. Ela ainda ressalta que prefere utilizar a expressão “tradução para crianças” (*translation for children*) do que “tradução de literatura infantil” (*translation of children's literature*), pois tradutores/as estão sempre a traduzir

⁵⁶ Entendida pela autora como uma resposta que é subjetiva e única e conectada aos sentimentos individuais de satisfação. (Oittinen, 2012)

para alguém, respeitando um público, suas vontades e habilidades. Por isso, a imagem do que é ser criança que uma pessoa adulta tem em mente é tão importante.

Contudo, como já colocamos anteriormente, essa imagem é difícil de desenhar com total precisão. Como escreve Rancière (2005, p. 17), a escrita “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”. Ainda assim, é questionável se é possível traduzir sem uma imagem em mente, por mais inexatos e trêmulos que estejam seus ângulos e contornos. Da discussão aqui feita, pode-se, ao menos, concluir uma coisa: as crianças não devem ser subestimadas. Ao traduzir para elas, estamos traduzindo para um público plural em suas maneiras de compreender e experimentar o mundo, um grupo formado por indivíduos em que coexistem lógica e imaginação e que desafiam quaisquer tentativas inférteis de diluição da sua densidade.

Neste trabalho, procura-se não perder de vista as discussões sobre a literatura infantojuvenil aqui apresentadas, e que nos conduzem à constatação de que ela é tão rica quanto a literatura voltada para adultos e, por vezes, confunde-se com ela. Além disso, no que toca à tradução de obras literárias para crianças, reconheço a criticidade de evitar escolhas tradutórias que são ao mesmo tempo desnecessárias e desmotivadas pelo material que será traduzido e de atentar para escolhas tradutórias que colaborem para a leitura da obra em voz alta. Em suma, o trabalho tradutório da obra infantil desenvolvido neste estudo parte de uma imagem das crianças como sendo diversas, exigentes, criativas e capazes de apreender textos complexos. Assim, a tradução de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) procura apresentar esse texto para um público estrangeiro plenamente apto a engajar-se com ele em suas dimensões técnica (refletida na linguagem rica e multifacetada que é empregada) e crítica (relativa aos efeitos ideológicos, culturais e simbólicos da obra).

2.6. Estranho (m)eu: entre a estrangeirização e a domesticação

“Para vivir era preciso, pues, recibir el corazón de otro.” (Nancy, 2006, p. 15)

Lefevere (1977), em referência a Schleiermacher (1992), escreve que tradutores e tradutoras têm duas alternativas: conduzir o/a leitor/a até o/a autor/a da obra, o que implica em escrever uma tradução que preserve de certa forma a natureza estrangeira do texto; ou fazer um movimento de aproximar o/a autor/a do/a leitor/a, facilitando a experiência de leitura ao entregar uma tradução que não desperte o/a leitor/a para a estrangeiridade do texto.

Nesse sentido, o/a tradutor/a pode adotar uma prática que Lefevere (1977) denomina de “ilusionista” ou outra que ele denomina de “não-ilusionista”. O/a tradutor/a que adota o método ilusionista procura entregar um trabalho que parece um texto original da língua-alvo, usa-se, então, uma abordagem que Venuti (1995) chama de domesticadora. Por outro lado, o/a tradutor/a que adota o método anti-ilusionista torna evidente para quem lê que essa pessoa está a percorrer uma tradução, inclusive pela ação de comentar o processo de tradução através do recurso de notas (Lefevere, 1977) e, portanto, segue a abordagem que Venuti (1995) denomina de estrangeirizadora. A imagem que Lefevere (1977) apresenta é um paralelo das peças que ou podem ser montadas de forma a “iludirem” os espectadores e as espectadoras pelo seu realismo, ou podem brincar com o fato de estarem apresentando à plateia uma imitação do real.

Ribeiro (2021) reflete sobre como as decisões tradutórias refletem a política de um/a tradutor/a e culminam em um processo de contaminação da obra original e da sua tradução. No contexto, “contaminação” refere-se às transformações e renovações que uma tradução acaba por incorporar durante o processo tradutório. Algo que Ribeiro (2021) vislumbra como um gesto de hospitalidade das línguas em consideração ao conceito de intruso dado por Nancy (2006). É a esse texto de Nancy (2006) que recorreremos para pensar o ato de traduzir e se o intruso (o texto traduzido) deve se passar ou não por um conterrâneo (um texto da cultura da língua alvo de tradução).

Em reflexão posterior a uma cirurgia de transplante de coração, o filósofo francês Nancy (2006, p. 12) escreve que “[...] não é logicamente precedente nem eticamente admissível excluir toda intrusão na forma de chegada do

estrangeiro.”⁵⁷ O filósofo transforma o próprio corpo em metáfora e, como hospedeiro de um coração intruso, coloca em xeque a pertença desse corpo e (no fim) a ligação desse com sua própria identidade, uma vez que, para continuar vivo, ele precisou receber o coração de alguém que desconhece e a bondade da ação de outras pessoas (como família e médicos) para conseguir realizar a cirurgia que possivelmente lhe garantisse um porvir.

Nancy (2006) se vê diante de dois intrusos: em um primeiro momento, o intruso é o seu próprio coração; no segundo, é o coração transplantado. Para o filósofo, o intruso é aquele cuja chegada nunca se dá por acabada, ele é desprovido de direitos e de familiaridade e engendra uma perturbação na intimidade onde se infiltra. O primeiro intruso assim o é, pois veio à existência com ele, mas opera contra sua vontade e, assim, revela-se um desconhecido; além disso, a necessidade de exilá-lo do corpo conduz o filósofo a uma reflexão sobre a integridade do seu próprio eu. O segundo intruso vem de outra parte para habitar em seu corpo, correndo grande risco, já que poderia ser rejeitado. Apesar de partirem de pontos diferentes, os dois intrusos têm um fator em comum: os dois lhe foram dados (ainda que um ao nascer e o outro por necessidade) e, igualmente, são outros que estão nele e não são ele. Nancy (2006) conclui que o que se vivia e o que se salvou com o transplante parece não se situar propriamente em nenhuma parte isolada dele. Ele passa a pensar em si mesmo como uma dissociação polimórfica que não tem vida “própria”, pois sua vida só seguiu adiante por causa da influência alheia, isto é, da decisão dos médicos e da família, do órgão que recebeu e das consequências positivas do transplante.

O filósofo observa que a experiência de alienação causada pelo coração transplantado só foi possível mediante a alienação antecedente que resultou da falha do seu primeiro coração, isto é, a alienação que se instalou nele ao ouvir a notícia de que precisaria do transplante. Isso o fez encarar a ideia da morte, que é tão erroneamente entendida como separada do viver, e questionar sobre quais vidas deve-se prolongar e com que finalidade. Ele medita sobre como a humanidade nunca esteve preparada para responder a essa pergunta e, por consequência, evita-a e, nessa fuga, finda por passar por uma morte antes da

⁵⁷ Tradução própria. Texto de partida: “[...] *no es lógicamente precedente ni éticamente admisible excluir toda intrusión en la llegada del extranjero.*” (Nancy, 2006, p. 12)

própria morte. Nancy (2006) escreve que ilhar a morte da vida e transformá-las em intrusas uma da outra é um impulso indevido.

Em um transplante há sempre a possibilidade de rejeição e o filósofo não se abstém de ponderar sobre a impossibilidade da hospitalidade. Contudo, estando o intruso nele, ele mesmo se converte em um estrangeiro a si, e, apesar disso, o resultado que ele experimenta não é uma aproximação com o intruso. Para que o corpo aceite o estrangeiro, sua imunidade precisa ser atacada por medicamentos e a relação com o corpo e com o eu se torna belicosa, suprimir sua imunidade é suprimir sua identidade: “A alienação e a estranheza se tornam comuns e cotidianas. Isso se traduz em uma constante externalização de mim mesmo: preciso me medir, me controlar, me testar.” (Nancy, 2006, p. 33). Nancy (2006) deduz, então, uma lei geral da intrusão, a qual é a de que ela nunca acontece de forma isolada, pois ao ser introduzida começa a multiplicar-se. O ganho mútuo (do corpo e do coração) envolve também a morte da identidade.

Nancy (2006) discorre ainda sobre o que significa a possibilidade do transplante na sociedade. Para ele, o homem desnaturaliza e refaz a natureza, recria a criação e é

[n]inguém menos que o mesmo que nunca para de mudar, ao mesmo tempo afiado e exausto, despojado e superequipado, um intruso no mundo tanto quanto em si mesmo, uma onda perturbadora do alienígena, um ‘conatus’ de um infinito crescente. (Nancy, 2006, p. 45).⁵⁸

Portanto, aquele que é invadido é também invasivo e invasor.

É com essa exploração sobre a questão da intrusão que Nancy (2006) oferece uma obra que pode nos ajudar a refletir sobre o fazer tradutório, afinal, como Ribeiro (2021) discerniu antes, o texto estrangeiro é um intruso cultural e não é lógico nem ético excluí-lo apenas por isso. Aqui, não se quer dar a entender que a exclusão seja feita somente pelo processo de não levar o texto para outro território e língua. Ora sim, quer-se pensar um pouco a hospedagem do intruso nos termos das abordagens domesticadora e estrangeirizadora de tradução.

⁵⁸ Tradução própria. Texto de partida: “*El intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo. No otro que el mismo que no termina de alterarse, a la vez aguzado y agotado, desnudado y sobreequipado, intruso en el mundo tanto como en sí mismo, inquietante oleada de lo ajeno, conatus de una infinidad excreciente.*” (Nancy, 2006, p. 47)

Para que o texto se configure como um intruso, ele não pode ter sido traduzido inteiramente através de uma abordagem domesticadora. Se assim o for, ele perde a qualidade de intruso, ainda que inicialmente escrito em outra língua, uma vez que o intruso busca evitar a sua própria falência e garantir a sobrevivência do estrangeiro pelo contato orgânico e transformador que engloba as duas partes. Como escreve Nancy (2006, p. 12), a chegada do intruso “[...] não cessa: ele continua a chegar e continua a ser de alguma forma uma intrusão: isto é, falta-lhe o direito e a familiaridade, falta-lhe a aculturação.”⁵⁹. De tal modo, o texto-intruso carrega em si as marcas de uma abordagem de tradução estrangeirizadora, falta-lhe a intimidade completa e definitiva com o hospedeiro. Mediante sua diferença, o texto-intruso pode ser rejeitado. É cabível disputar, porém, a validade de assegurar que seja recebido com hospitalidade ao custo de seu caráter de intruso. Afinal, se ele não traz nada de diferente, o que acrescenta de fato? Como ele difere do coração já falido?

O texto-intruso, ao passar pelo processo de tradução, também desafia a identidade cultural de quem interage com ele de, pelo menos, duas formas: (1) introduzindo ideias que entram em confronto com o que é aceito na sociedade e cultura hospedeira; e (2) mostrando os limites da tecitura da língua hospedeira. Por isso, como colocado anteriormente, a tradução tem o potencial de incidir na criação, na recriação e no amadurecimento de uma língua e o maior elogio cabível a uma tradução é que ela fortalece a língua-alvo do hospedeiro ao permitir que essa seja estremecida pela língua estrangeira intrusa do texto de partida.

Podemos examinar a validade da analogia sendo feita aqui, porém, questionando se uma cultura ou uma língua, sendo o resultado de tantos entrecruzamentos, tem identidade. Não seriam elas desde sempre um organismo híbrido? A resposta, à luz de Nancy (2006), é sim, mas ela não é vivida enquanto tal, pois a língua e a cultura se apresentam, em um determinado momento, de forma ilusória como se tivessem sido sempre o que são. E mais, ainda que a resposta seja afirmativa, podemos verificar pelo relato de Nancy (2006) que ter consciência disso não assegura a aceitação de novos

⁵⁹ Tradução própria. Texto de partida: “[...] *su llegada no cesa: él sigue llegando y ella no deja de ser en algún aspecto una intrusión: es decir, carece de derecho y de familiaridad, de acostumbramiento.*” (Nancy, 2006, p. 12)

estrangeiros dentro da língua e da cultura hospedeiras, já que, como atesta o filósofo baseado em sua experiência pessoal, a intrusão é um processo desagradável: é preciso que as defesas da cultura e da língua estejam suprimidas para que a intrusão se concretize, pois ela também culmina em morte — a morte do que se era antes da intrusão.

Devemos conservar em mente, todavia, que essa morte não é iniciada pelo intruso, esse apenas vem ocupar um lugar aberto por ela. Tanto a língua quanto a cultura são criações e, como tal, podem ser recriadas. Em certos momentos, quando aquilo que era familiar se converte em um intruso que precisa ser exilado, mais do que poder, elas precisam (quer por questão de lacuna ou de obsolescência) ser recriadas. Dessa forma, não teríamos um forte argumento em favor da estrangeirização, de deixar o intruso se alojar como intruso? Ou seja, um caso em prol de suprimir a imunização que pode expulsar o intruso na forma da domesticação do texto?

A resposta não é óbvia, ou mesmo fácil de se oferecer. Provavelmente, o sim ou o não dependerá de uma avaliação de cada caso particular. E é por isso que a tradução é uma eterna espera pela simplicidade que não vem; a simplicidade está para os Estudos da Tradução como Godot está para Vladimir e Estragon da famosa peça de Samuel Beckett *Waiting for Godot* (1954). Ela nunca virá porque existem princípios aplicáveis a mais de uma situação, mas não a todas as situações. A simplicidade não virá porque ela não abrange a natureza da língua, dos seus múltiplos contextos de uso, ou dos diferentes indivíduos.

Retomando Alves (2021), não podemos subestimar a humanidade e o potencial do sujeito por trás da tarefa do/a tradutor/a, ora sim reconhecer sua capacidade de avaliação do contexto social em que traduz e de derivar dessa avaliação princípios para a sua própria ação, com base em seus questionamentos e experiências. Os textos dos Estudos da Tradução devem continuar se avolumando, porque, retomando Benjamin (2008), a tradução é uma forma que deve ser encontrada no próprio texto. Da afirmação anterior, destaco a palavra “uma” e sua referência a algo indeterminado. A tradução enquanto forma se mantém indeterminada, porque envolta em mistério ela é, possivelmente, encontrada, perdida e reencontrada em outras vestes no próprio texto — ela assume diferentes contornos não só ao interagir com diferentes

obras, mas também ao ser conduzida por diferentes pessoas, em diferentes tempos, idiomas e lugares.

Este trabalho mostra como vislumbrei essa forma, em cada texto selecionado para tradução, em um momento específico da minha vida e o caminho percorrido até que ela se determinasse transitoriamente.

3. TEORIA E PRÁTICA: UM MÉTODO DE TRADUÇÃO COMENTADA

Como já abordado, tradutores e tradutoras não agem dentro de seus contextos apenas como indivíduos, uma vez que são parte de uma comunidade interpretativa (Oittinen, 2002). Por isso, a tradução é também uma questão coletiva, ainda que não só, já que cada sociedade, em seu tempo e lugar, é atravessada por normas e convenções que orientam a ação dos tradutores e das tradutoras, mas, no fim, cabe ao tradutor ou à tradutora escolher a forma como vai aderir a essas normas e convenções. Assim, no capítulo anterior busquei contextualizar o processo criativo-tradutório realizado neste trabalho, as normas, as convenções, os diálogos, os argumentos e os contra-argumentos que dão forma, por assim dizer, ao meu horizonte de tradução. Neste capítulo, porém, volto-me para uma descrição do tipo da pesquisa aqui em desenvolvimento, dos procedimentos efetivados para alcançar seus objetivos e para a apresentação dos textos e do projeto que orientou a minha prática tradutória, elucidando também sobre os fatores que incidiram sobre ela e os instrumentos tecnológicos que auxiliaram na sua realização.

3.1. Descrição da pesquisa

Williams e Chesterman (2002) mapeiam doze áreas exploradas pelos pesquisadores de Estudos da Tradução: (1) Análise Textual e Tradução, (2) Avaliação Qualitativa da Tradução, (3) Tradução de Gêneros Literários e Técnicos, (4) Tradução de Multimídia, (5) Tradução e Tecnologia (6) História da Tradução, (7) Ética da Tradução, (8) Terminologia e Glossários, (9) Interpretação, (10) Processos de Tradução, (11) Formação de Tradutor e (12) a Profissão de Tradutor. A presente pesquisa se insere na área de Análise Textual e Tradução. É importante frisar que ainda que esta pesquisa envolva a tradução de textos literários, ela não se enquadra totalmente na delimitação que Williams e Chesterman (2002) fazem para pesquisas na área de Tradução de Gêneros Literários, pois os objetivos aqui apresentados não se voltam para a análise de aspectos determinados da tradução de um determinado gênero da literatura, mas para a realização e metarreflexão de uma tradução e três retraduições inéditas de textos literários e para o registro de comentários sobre o processo que viabilizou a apresentação desses produtos.

Seguindo adiante, Williams e Chesterman (2002) também afirmam que essa grande área chamada de “Análise Textual e Tradução” abarca estudos pertencentes às seguintes categorias: análise do texto fonte⁶⁰; comparação de traduções e seus textos fonte; comparação de traduções e textos não-traduzidos; tradução com comentário (ou tradução anotada). Esta pesquisa se enquadra na categoria de tradução com comentário, que os mesmos autores definem como uma forma introspectiva e retrospectiva de pesquisa, pois nela o tradutor ou a tradutora, concomitantemente, traduz um texto e tece comentários sobre o processo individual de tradução. Os comentários podem versar sobre diferentes aspectos, como, por exemplo, discussões sobre a tarefa de traduzir, análise do texto-fonte e do contexto em que ele foi escrito, descrições de aspectos do texto a ser traduzido e elaboração de justificativas que respaldem as soluções encontradas para problemas tradutórios determinados.

Há um alinhamento entre o que Williams e Chesterman (2002) definem como requisitos para trabalhos da categoria tradução com comentário e dois dos objetivos específicos deste trabalho, como o de identificar a sistematicidade (as especificidades linguístico-culturais e narrativas) de cada texto de Graciliano Ramos selecionado para tradução ou retradução e o de discutir as soluções de tradução para passagens dos textos que se mostrassem desafiadoras, além das escolhas estilísticas adotadas a fim de recriar as características identificadas em cada texto de partida.

Para delimitar mais a área desta pesquisa, recorreremos a Torres (2017), que procura estabelecer as principais características da tradução comentada, considerado pela autora como um gênero acadêmico-literário. Segundo ela, o comentário tem o propósito duplo de explicar e teorizar sobre o processo de tradução, os modelos de tradução utilizados, as escolhas disponíveis e as decisões que são efetivamente feitas por tradutores e tradutoras e precedem a tradução. Torres (2017) sublinha que a tradução e o comentário são duas coisas diversas e não devem ser confundidas.

Após essa ressalva, Torres (2017) passa a explicar as similaridades entre os gêneros tradução e comentário, sendo a primeira semelhança a relação desses com a leitura e a interpretação. Por isso, a autora afirma que, assim como

⁶⁰ O termo “texto fonte” foi mantido aqui por ser o termo adotado pelos autores.

muitas leituras de um texto são possíveis, muitos comentários e muitas traduções de um mesmo texto são possíveis. Logo, Torres (2017) assinala a relação entre a leitura, o comentário e a tradução de forma a corroborar as conclusões — discutidas no capítulo anterior — de Kremer (2007), Bassnet (2013) e Alves (2021). A segunda semelhança entre os dois gêneros é que eles compartilham também uma qualidade incoativa, pois iniciam um processo em um determinado espaço e tempo, com leitores/as, línguas e culturas específicas; embora esse processo tenha início, ele não se encerra de forma clara, porque comentários e traduções novas são sempre possíveis em contextos posteriores que venham a favorecer leituras inéditas.

Torres (2017) ainda explica — e, ao fazê-lo, indica como podemos entender os dois termos como sendo diferentes — que o comentário pode vir antes ou após a tradução, todavia afirma que, efetivamente, o comentário sempre será anterior à tradução. De acordo com a autora, esse é o caso porque, para traduzir, o/a tradutor/a precisa comentar — seja explícita ou implicitamente — o texto durante o processo de sua interpretação. Ideia que foi anteriormente explorada por Boisseau (2007, p. 2) em sua apresentação do número 20 da revista *Palimpsestes*, na qual a autora afirma que “o enunciado traduzido [a tradução] retém tanto os traços do comentário que precede a sua enunciação quanto os traços que o colocam em relação às circunstâncias particulares dessa enunciação: contexto histórico, cultural, linguístico.”⁶¹

Passando para uma exploração da tradução comentada enquanto gênero acadêmico-literário, Torres (2017) lista as seguintes características que a definem:

- i. o caráter autoral (pois os comentários são escritos pelo/a próprio tradutor ou tradutora);
- ii. o caráter metatextual (já que inclui a tradução por inteiro e dialoga sobre ela);

⁶¹ Tradução própria. Texto de partida: “*l’énoncé traduit garde à la fois les traces du commentaire qui précède son énonciation et les traces qui le met en relation avec les circonstances particulières de cette énonciation: contexte historique, culturel, linguistique.*” (Boisseau, 2007, p. 2)

iii. o caráter discursivo-crítico (porque explicita o processo de tradução para entender as escolhas e estratégias usadas pelo tradutor ou pela tradutora, analisando ainda os efeitos literários e/ou ideológico-políticos dessas decisões);

iv. o caráter descritivo (uma vez que parte de uma tradução existente para refletir sobre tendências tradutórias e efeitos ideológico-políticos das decisões dessa tradução);

v. o caráter histórico-crítico (dado que o comentário teoriza uma prática específica de tradução e, assim, incrementa a história da tradução e a história da crítica de tradução).

Torres (2017) chama ainda a atenção para a pergunta “o que comentar?” e indica que a resposta varia conforme cada caso. Para Torres (2017), diante da impossibilidade de comentar-se tudo sobre uma determinada tradução, a seleção sobre o que será comentado dependerá do texto e também de cada profissional que traduz. A autora recomenda, porém, que a escolha do que incluir nos comentários seja feita com base em objetivos pré-fixados e nas prioridades estabelecidas para o determinado projeto de tradução a ser comentado.

Já em *Tradução e ética: a problemática da retroconversão*, Torres (2021) traz uma ilustração desse processo de recorte do que será comentado sobre uma determinada tradução. No artigo, Torres (2021) comenta a tradução para o português de “*Quinze ans au Brésil ou Excursions à la Diamantine*” (Quinze anos no Brasil ou excursões em Diamantino), escrito por Alexandrine Langlet-Dufresnoy e publicado em 1861, focando seus comentários no processo de tradução de topônimos. Nesse texto, Torres (2021) explica que Langlet-Dufresnoy “afrancesou” muitos nomes de lugares e elementos da natureza pelos quais passou no Brasil — ou seja, ele adaptou nomes próprios para que refletissem mais os nomes franceses na grafia ou na pronúncia — o que gerou um desafio para ela na hora de retraduzir esses termos para o português.

Torres (2021) escreve ainda que, a todo momento, ela buscou pautar suas decisões numa ética da tradução que tem o texto de partida como referencial, o que é algo preconizado por Antoine Berman, e chama a atenção para a necessidade do tradutor ou da tradutora ser ético para com ambas as culturas: a de origem do texto e a que receberá o texto traduzido. A autora, então, pondera sobre o que envolveria traduzir de forma ética para leitores e leitoras do Brasil e, a partir disso, relata que as decisões tomadas no processo de tradução do texto

de Langlet-Dufresnoy foram feitas pensando exclusivamente nesse público. Para outros textos e contextos, Torres (2021) explica, as mesmas decisões não seriam, necessariamente, as mais acertadas.

Diante dessa discussão e partindo da afirmação de Torres (2017) sobre a necessidade de circunscrever o que será comentado, delimitei os seguintes aspectos em volta dos quais direcionar a análise que será apresentada no capítulo seguinte: (I) versos e redondilhas, (II) o estilo graciliano, (III) elementos estrangeirizados e domesticados e (IV) a arte como visão e outros recursos literários.

3.2. A escolha do corpus

O critério de seleção dos textos a serem traduzidos e comentados foi o de que eles girassem em torno do tema infância, sobre o qual Graciliano Ramos tratou de duas formas: o ficcional e o autobiográfico. A partir desse critério, selecionamos a obra infanto-juvenil *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e a coleção de memórias *Infância* (1945), que, por sua vez, é voltado para o público adulto. O fato de o autor ter se debruçado sobre a perspectiva de mundo das crianças de forma recorrente e por abordagens diferentes foi um grande motivador para a escolha que aqui foi feita, pois traduzir textos de diferentes gêneros e voltados para diferentes públicos ensejaria a idealização de dois projetos de tradução diferentes, que poderiam ser cotejados na análise, e também o enfrentamento de um leque mais variado de desafios tradutórios.

A obra *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) foi traduzida integralmente; por outro lado, de *Infância* (1945), obra em que Graciliano Ramos apresenta episódios de sua infância, eu selecionei três capítulos para retradução. Para a seleção desses textos, decidi excluir as narrativas cujos enredos se voltassem para as percepções infantis de Graciliano sobre os adultos que o cercavam e incluir os que, além de terem como foco momentos formativos vividos na infância pelo escritor, me despertassem sentimentos intensos de prazer estético, de forma que, por fim, segundo esses critérios, selecionei para tradução os capítulos: (a) “Nuvens”, (b) “Um Cinturão” e (c) “O Moleque José”.

Esses textos serão analisados individualmente na seção 3.4 deste trabalho.

3.3. Traduções como dados da pesquisa: geração e sistematização do corpus

Os projetos de tradução foram colocados em prática seguindo uma série de etapas:

A **primeira etapa** consistiu no levantamento bibliográfico de livros, artigos e outras publicações que apresentassem discussões sobre teorias de tradução literária, especialmente teorias de tradução literária de textos em prosa, ou que poderiam ajudar numa compreensão mais holística da tarefa de tradução e das narrativas com que lidamos.

A **segunda etapa** compreendeu a adoção de procedimentos de tradução a serem utilizados, o que foi feito em consideração ao levantamento bibliográfico anterior e a uma análise das características e dos aspectos que se destacaram no ato da leitura das narrativas selecionadas.

A **terceira etapa** consistiu no processo de digitalização dos textos para geração do corpus em paralelo. Os textos selecionados foram digitalizados a partir de cópias físicas das obras. Para tanto, foram criados arquivos no editor de documentos on-line *Google Docs*, um para cada texto, e inseridos quadros com duas colunas e o número de linhas correspondente ao número de parágrafos de cada objeto de tradução: na primeira, colocou-se o texto de partida em português; na segunda, a tradução do texto para o inglês. As diversas observações, dúvidas e elementos para revisão sobre o processo de tradução foram acrescentadas pela ferramenta *Inserir Comentários*, que é incorporada ao próprio editor de textos. É importante observar que o *Google Docs* também permite a visualização de versões anteriores de um documento, registrando as datas em que o documento foi editado. Durante o processo de tradução, destaquei as passagens que julguei dignas de revisão ou de comentário em cores. Dentro de cada linha do quadro, utilizei cores diferentes (azul, verde, roxo e tons de rosa) para destacar ocorrências subsequentes. Esses recursos do editor de textos me fizeram favorecê-lo ao invés de um software de memória de tradução.

Na **quarta etapa**, as traduções foram realizadas. Contudo, como Berman (1990) ressalta, toda primeira tradução fica aquém do esperado. Não obstante, é apenas após uma primeira tradução, com todos os seus defeitos, que se aduba o terreno para uma tradução bem-sucedida. Por isso, a **quinta etapa** consistiu

no ciclo de revisão das traduções. É importante observar que se manteve sempre um intervalo de semanas entre a realização da tradução e da sua revisão, conforme registrado na tabela abaixo. A obediência a esse intervalo foi motivada pelo desejo de criar certo grau de estranhamento entre o texto e a tradutora, a fim de que mais erros de tradução pudessem ser identificados. Essa prática é advogada por Campos (1986), que afirma que deixar transcorrer um tempo breve entre o rascunho da tradução e a revisão torna esse trabalho mais fácil, pois propicia o distanciamento (isto é, a falta de envolvimento pessoal) necessário para a realização da tarefa.

Quadro 2 – Tradução e revisão

História	Nuvens	Um Cinturão	O Moleque José	A Terra dos Meninos Pelados
Datas de elaboração e revisão	16/03/2025	26/08/2024	29/09/2024	08/07/2025
	31/03/2025	29/09/2024	23/10/2024	20/09/2025
	30/04/2025	23/03/2025	02/05/2025	27/10/2025
	12/10/2025	30/10/2025	16/10/2025	02/11/2025
	04/02/2026	06/02/2026	06/02/2026	11/02/2026

Fonte: elaborado pela autora.

Os comentários inseridos no decorrer das quarta e quinta etapas também foram revisados e filtrados; aqueles que não eram condizentes com os objetivos propostos para o projeto foram eliminados. Durante a etapa de tradução e revisão, eu evitei adicionar elementos que, por ora, me pareciam supérfluos ao quadro. Assim agi para evitar distrações por sobrecargas sensorial e/ou cognitiva.

Como apontado anteriormente, Berman (1995) apresenta uma abordagem para a crítica de traduções que pode ser de grande serviço tanto para pessoas que estudam tradução quanto para profissionais da tradução reavaliarem seus trabalhos e/ou iniciarem uma autorreflexão ou autocrítica. A revisão seguiu os passos apontados por esse autor, os quais retomo brevemente na lista enumerada abaixo:

- 1) Leitura preliminar do texto de partida;
- 2) Leitura das traduções desse quando disponíveis;

- 3) Leitura da tradução de forma independente, isto é, sem confronto da tradução com o texto de partida;
- 4) Confrontação de passagens problemáticas com o texto de partida.

O passo (1) permite o reconhecimento das características estilísticas e prosódicas do texto e de suas palavras-chave. Já o passo (2) facilita que áreas problemáticas na tradução em andamento sejam detectadas. O passo (3) favorece que se percebam discrepâncias entre o projeto de tradução e o produto guiado por esse projeto. Por fim, o passo (4) permite a retificação das discrepâncias identificadas com a realização da orientação em (3).

Um adendo é necessário. Nos passos (3) e (4), as leituras foram realizadas de forma silenciosa, mas também ouvidas em voz alta com o auxílio de dois sites que convertem textos escritos em voz humana de forma gratuita, o *ReadLoud*⁶² e o *Free Text to Speech Online Converter Tools*⁶³. Entre esses, considero (e deixo aqui enfatizado que se trata apenas da minha opinião pessoal) que o segundo promove uma leitura mais fluida, embora o primeiro supere-o em contagem de caracteres que podem ser convertidos em áudio por vez (30.000 caracteres de texto contra 10.000 caracteres de texto). Com essa última afirmação, a minha intenção é destacar que percebo que o site *Free Text to Speech Online Converter Tools*, além de disponibilizar opções de vozes que soam mais naturais e semelhantes à voz humana, apresenta na gravação final uma entoação menos monótona e incorpora com mais acuidade as cadências da voz em obediência à pontuação textual.

No contexto da tradução, Ciobanu, Ragni e Secară (2019) distinguem “*revision*” (que chamarei de “exame bilíngue da tradução”) e “*review*” (doravante “exame monolíngue da tradução”). Para os autores, “*revision*” denomina o processo de confrontar o texto de partida com o texto de chegada em relação a sua adequação ao primeiro e ao projeto de tradução; já “*review*” consiste no processo de avaliação monolíngue do produto traduzido para verificar a sua adequação ao propósito da tradução. Esses dois termos, por sua vez, designam processos diferentes ao de “*proofread*”, que seria o de submeter a tradução à correção textual ou linguística antes de sua publicação.

⁶² Disponível em: <https://readloud.net/>

⁶³ Disponível em: <https://www.text-to-speech.online/>

Ciobanu, Ragni e Secară (2019) destacam que o exame bilíngue de traduções pode se beneficiar de desenvolvimentos tecnológicos recentes na área de síntese de fala (isto é, o processo de produção artificial da voz humana). Eles investigam como a incorporação de um sistema texto-fala (*“text-to-speech*, ou TTS, em inglês), isto é, uma ferramenta que converte um texto ortográfico em fala, pode favorecer esse trabalho de correção de uma tradução. Os autores focam especialmente no efeito positivo que esse recurso tem no processo de autorrevisão de uma tradução, que acontece quando o/a próprio/a tradutor/a avalia e modifica o texto que traduziu a fim de aprimorar o estilo, a clareza, a coesão e a correção gramatical antes da finalização do trabalho. Os autores salientam que atribuir o papel de autorrevisor/a a um/a tradutor/a é arriscado, pois até mesmo os/as profissionais experientes falham na apreensão de seus erros durante o estágio de revisão.

Em seu texto, Ciobanu, Ragni e Secară (2019) apresentam um estudo de caso com onze tradutores/as que explora como a incorporação da leitura em voz alta do texto de partida por um sistema texto-fala afetam a qualidade do exame da tradução. O experimento levou os autores à sugestão de que o uso do sistema repercutiu positivamente na qualidade dos exames bilíngue e monolíngue do texto traduzido, especialmente no que se refere à captação de erros de exatidão ou precisão, como erros de ortografia e de conteúdo (que eu imagino que se refiram a interpretações ruins do texto de partida, embora isso não seja destalhado no texto).

Em um primeiro momento, resolvi não utilizar a síntese de fala para combinar a escuta do texto de partida com a leitura do texto de chegada, porque isso desestabilizaria a maneira com que abordo revisão. A resistência a fazê-lo também derivou do receio de que a combinação da exposição auditiva ao texto de partida e da exposição visual ao texto de chegada causasse uma sobrecarga sensorial. A leitura do texto de Ciobanu, Ragni e Secară (2019), no entanto, inspirou-me a testar a abordagem e acredito que trouxe vantagem para a percepção das semelhanças e diferenças entre os ritmos dos textos de partida e de chegada.

Contudo, eu também utilizei o sistema de síntese de fala para o exame monolíngue da tradução, o que permitiu que eu identificasse erros de ortografia, erros de estilo e erros de fluência, que procurei minimizar, inclusive porque a

tradução de *A Terra dos Meninos Pelados* deve ter um apelo auditivo. O mesmo pode e deve ser dito sobre as traduções dos textos “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José”. Entretanto, pareceu-me que esse imperativo deveria ser obedecido de forma ainda mais crucial e consistente ao longo do texto voltado particularmente para o público infantil, em virtude do que foi exposto por Oittinen (2012) sobre como obras infantis são frequentemente lidas em voz alta para elas pelos adultos.

Para a apresentação de passagens selecionadas no decorrer da análise, dupliquei os documentos on-line e etiquetei cada uma das linhas dos quadros que traziam os textos de partida e as suas traduções para o inglês. A etiquetagem das linhas seguiu o padrão ABC.Pn, onde <ABC> corresponde a uma abreviação do título de cada texto (conforme quadro abaixo), P representa parágrafo e “n” foi substituído pelo número cardinal correspondente à posição do parágrafo no texto.

Quadro 3 – Siglas para referência aos textos de partida

Título	Sigla
<i>A Terra dos Meninos Pelados</i>	TMP
<i>Nuvens</i>	NVN
<i>Um Cinturão</i>	CNT
<i>O Moleque José</i>	MJS

Fonte: elaborado pela autora.

Outras ferramentas que utilizamos para realizar a tradução foram dicionários on-line tanto de português quanto de inglês. Para consulta e desambiguação de palavras em língua portuguesa, os dicionários on-line de português utilizados foram o *Dicio – Dicionário Online de Português*⁶⁴, o *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*⁶⁵ e o *Dicionário Informal*⁶⁶. Já para consulta e desambiguação de palavras em língua inglesa, os dicionários on-line monolíngues consultados foram o *Cambridge Dictionary*⁶⁷, o *Merriam-Webster*⁶⁸ e *Collins Online Dictionary*⁶⁹.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>

⁶⁵ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>

⁶⁶ Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/>

⁶⁷ Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/>

⁶⁸ Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/>

⁶⁹ Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/>

3.4. Apresentação do corpus

Esta seção traz informações acerca do escritor Graciliano Ramos e uma análise dos seus escritos que foram elegidos para compor o corpus desta pesquisa. O propósito aqui é o de explorar a posição de destaque que o escritor ocupa no cenário literário nacional e demonstrar a singularidade dos textos que selecionamos, além de explorar a sistematicidade da história infantil traduzida e dos capítulos retraduzidos, a fim de sustentar decisões tradutórias a serem discutidas no Capítulo 4.

3.4.1. Daquele que “andava tecendo enredos”: a escrita do Velho Graça

“Os dados biográficos é que não posso arranjar, porque não tenho biografia. Nunca fui literato, até pouco tempo vivia na roça e negociava. Por infelicidade, virei prefeito no interior de Alagoas e escrevi uns relatórios que me desgraçaram. Veja o senhor como coisas aparentemente inofensivas inutilizam um cidadão.”

Graciliano Ramos em carta datada de novembro de 1937 ao tradutor Raúl Navarro

Há muitos anos, li *Bushido – The Soul of Japan* [1899(1907)], de Nitobe Inazo, obra que explora os caminhos dos samurais (por “caminhos dos samurais”, refiro-me ao código de honra e aos princípios dessa classe). Uma das passagens do livro que me marcou o suficiente para ser memorizada já no momento da primeira leitura pode ser livremente traduzida da seguinte maneira: “Se há alguma tarefa a ser completada, certamente existe um método mais apropriado para levá-la a cabo, e o método mais apropriado é aquele que é igualmente o mais econômico e o mais elegante.”⁷⁰ Ao estudar a biografia e estilo literário de Graciliano Ramos, percebe-se que o trabalho árduo para alcançar o melhor método de escrita foi a obsessão que acompanhou o escritor alagoano pela maior parte da sua vida. Ramos desejava alcançar com as palavras o que os samurais buscavam alcançar com seus corpos e ao manejar seus instrumentos de luta: a economia e a elegância.

⁷⁰ Tradução própria. Texto de partida: “*If there is anything to do, there is certainly a best way to do it, and the best way is both the most economical and the most graceful.*” (Inazo, 1899, p. 55)

No ano de 1934, Maceió se configurava como um centro literário de importância, de acordo com Ricardo Ramos (1992), filho do escritor Graciliano Ramos. Nessa cidade e época, começou a convivência de Graciliano Ramos com nomes memoráveis da literatura, da crítica, da música e do jornalismo brasileiro, entre os quais ressaltar: José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Aurélio Buarque, Jorge de Lima, Valdemar Cavalcanti, Raul Lima e Afrânio Melo — os quais eram recebidos com frequência para almoçar na casa de Graciliano. Sendo todos mais jovens do que ele, Graciliano acabou tornando-se o Velho do grupo, mesmo então contando com menos de 50 anos. Neste ponto da pesquisa, a escrita do Velho Graça, como ficou conhecido o escritor alagoano, é a protagonista dos parágrafos que seguem. Buscarei oferecer a seguir um contexto para a sistematicidade dos textos de partida que são meu objeto de tradução. E começarei pelo início:

Em “Leitura”, capítulo do livro de memórias *Infância* (1945), Graciliano narra como principiou a descobrir as letras por incentivo do pai, aquele que também foi o responsável pela sua iniciação no mundo alfabetizado. Quando finalmente foi capaz de desmistificar os enigmas do alfabeto e das sílabas, o menino Graça começou a “mastigar os conceitos sisudos” que encontrara impressos na cartilha que o pai lhe dera. Um desses conceitos era: “Fala pouco e bem: *ter-te-ão* por alguém” (Ramos, 2023, p. 120) O verbo “ter” no futuro do presente do indicativo com o pronome oblíquo átono “te” em mesóclise confunde o menino, que, ainda alheio às regras da gramática de pouca utilidade na fala cotidiana, entende “ter-te-ão” como o nome de uma pessoa, dedução que carecia de elementos na sentença que pudessem sustentá-la. O capítulo seguinte, “Escola”, revela que o aforismo não deixou a cabeça do menino por um tempo (na verdade, há fortes evidências de que nunca), mas que ninguém sabia explicar-lhe o sentido. Parece que a convivência prolongada com a incógnita foi responsável por deixar uma impressão profunda da máxima na mente do autor, porque um dos traços distintivos da escrita de Graciliano acabou sendo seu estilo “seco”, no sentido em que se abstém de elementos supérfluos. Como escreve Lucas (2005, p. 51): “Probo, exigente e obsessivo, fez da criação um duro ofício de redução fenomenológica e de compactação lexical.”

Ricardo Ramos escreveu *Graciliano: um retrato fragmentado* (1992) para delinear uma imagem do autor que (como o título da obra revela), conquanto

seja incompleta, é íntima. Ao lermos essa biografia, aprendemos que Graciliano legou ao filho, que também enveredou pelo campo da literatura, a noção de que um texto precisa ser trabalhado e retrabalhado para que seja livre de desperdícios lexicais, um feito que, via de regra, não é alcançado sem muita dedicação de trabalho e tempo.

Como Ricardo Ramos (1992, p. 44) escreve “ninguém escapa à anedota”, ofereço uma sobre o próprio que nos será útil:

Logo eu trabalhava em jornal, fazia política, estudava à noite. Ele era inspetor de ensino na minha escola, acreditei pamente que só fiscalizava a mim. Depois eu começava a escrever, umas coisas que pareciam contos, e naturalmente foi meu primeiro leitor. Além do geral de política e literatura, nosso terreno mais comum, passamos a falar daquilo em particular. Principiava o meu aprendizado.

— Não escreva “algo” — ele implicou.

Quis saber por quê, me respondeu:

— É crime confesso de imprecisão.

Mais tarde eu estranhei:

— Por que você não usa reticências e exclamações?

Não demorou um segundo:

— Reticências, porque é melhor dizer do que deixar em suspenso. Exclamações, porque não sou idiota para viver me espantando à toa.

E certa vez, a propósito de um parágrafo em que eu empregara diferentes tempos de um verbo (passado, presente, futuro), recomendou:

— Não faça isso.

Resisti, Machado de Assis fazia, até numa frase. Estava certo. Era um erro, sim. Não gramatical, mas de pensamento. Ninguém raciocina aos pulos. E arrematou:

— O importante é escrever duas páginas no condicional sem ficar monocórdio, nem dar eco, sem que se perceba.

Esmoreci, confessando:

— Não vou conseguir isso nunca.

Ele me animou:

— Vai, sim. Com suor, paciência, vai.

(Ramos, 1992, p. 19-20)

Com a leitura do diálogo entre pai e filho, identificamos alguns princípios de escrita seguidos por Graciliano:

- 1) a procura pela precisão;
- 2) a procura pelo acabamento;
- 3) a precaução em relação ao sentimentalismo;
- 4) a procura pela coerência;
- 5) a superação das falhas do texto pelo labor.

Não à toa, Candido (2006) adjetiva Graciliano como “contido e meticoloso”. Adicionaria ainda um terceiro adjetivo aos elegidos por Candido (2006): “autocrítico”. Em carta endereçada a esse estudioso e assinada com “Abraços do admirador e amigo, Graciliano Ramos”, o escritor deprecia uma de suas obras mais célebres com as seguintes palavras:

Angústia é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim [...] É preciso dizermos isto e até exagerarmos as falhas: de outro modo o nosso trabalho seria inútil. (Ramos, apud Candido, 2006, p. 10 – 11)

Para que a obsessão de Graciliano pelo uso preciso das palavras fique devidamente evidenciado, destaco logo adiante uma passagem de uma de suas obras autobiográficas e uma fala sua à Revista do Globo⁷¹. Em *Memórias do Cárcere* [2020(1952)], obra na qual o escritor narra episódios do tempo que passou aprisionado durante a ditadura militar no Brasil, Graciliano oferece uma posterior demonstração dessa sua convicção quando narra o que disse ao amigo de prisão Rodolfo Guioldi em uma ocasião: “Certas palavras se acanalam imerecidamente [...]. Gosto de dar a elas o sentido exato.” (Ramos, 2020, p. 218). Não à toa, dicionários eram objetos de estudo para ele, como confessa em entrevista concedida em 1948 ao jornalista Homero Senna.⁷²

É também em *Memórias do Cárcere* que Graciliano [2020(1953), p. 72] escreve: “Sempre compusera lentamente: sucedia-me ficar diante da folha muitas horas, sem conseguir desvanecer a treva mental, buscando em vão agarrar algumas ideias, limpá-las, vesti-las [...]” As falas selecionadas do escritor apontam na mesma direção, pois sinalizam o cuidado com a escolha de vocabulário que Graciliano internalizou como um dos pilares da boa escrita.

Em *O Antimodernista: Graciliano Ramos e o 1922*, Salla e Lebensztayn (2022) reúnem textos que tratam de críticas que o Velho Graça levantava em relação aos modernistas da primeira fase. O escritor alagoano acreditava que o

⁷¹ Tratava-se de um periódico ilustrado, editado quinzenalmente pela Livraria do Globo, de Porto Alegre, entre 1929 e 1967 (Salla; Lebensztayn, 2022, p. 238).

⁷² A entrevista pode ser lida integralmente em: RAMOS, Graciliano. **Como Eles São Fora da Literatura: Graciliano Ramos**. In: SALLA, Thiago Mio; Lebensztayn, Ieda (Org.) *O antimodernista* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2022.

movimento encabeçado por — para citar alguns — Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graça Aranha tinha um caráter destruidor, porque procurava refundar o cânone literário usando critérios questionáveis e dava preferência a inovações linguísticas em detrimento de uma dicção literária que seguia os preceitos da gramática tradicional⁷³.

O problema que ele enxergava nessas evoluções linguísticas era o fato de elas não estarem em harmonia com a linguagem popular nacional, sendo, por essa razão, marcadas por um artificialismo e por um academicismo “estéril” que incorporava modelos sintáticos importados (como o emprego de preposições no fim da frase, que é possível no inglês e no francês) e era alheio à realidade brasileira. Para ele, o produto dessas inovações gramaticais era um texto, por vezes, ininteligível. Essa crítica se torna ainda mais mordaz quando temos a ciência que os adeptos do movimento modernista invocavam a realidade nacional como “autoridade suprema” (Ramos, 2015, p. 388), e alegavam buscar a criação de uma identidade nacional. Talvez, o problema que Graciliano detectava nos modernistas possa ser encapsulado justamente no verbo “criar” ao qual o substantivo “criação” se relaciona. A partir de seus posicionamentos, deduzo que o Velho Graça acreditava que uma identidade brasileira não precisava ser criada, mas que deveria fluir organicamente do povo e todos os seus estratos.

Em “Uma Palestra”, Graciliano Ramos (2015, p. 395) repreende as escolhas dos modernistas com: “De nenhum modo insinuo que devemos escrever como frei Luís de Sousa⁷⁴, mas isto não é razão para acolhermos extravagâncias. Nos dois casos há pedantismo e ausência de clareza. E se não conseguimos ser claros, para que trabalhamos?” Ressalto a citação anterior para reafirmar que o escritor alagoano não era um passadista, ou um purista linguístico, ou ainda um guardião irrestrito da norma culta. Pelo contrário, no mesmo texto, ele declara:

[...] não existe língua brasileira. Existirá, com certeza, mas por enquanto ainda percebemos a prosa velha dos cronistas. De

⁷³ Noto que não é a proposta dessa argumentação entrar no mérito do posicionamento de Graciliano, mas tão-somente expô-lo para fundamentar o estilo procurado pelo escritor.

⁷⁴ Graciliano refere-se ao sacerdote católico e escritor português Manuel de Sousa Coutinho (1555 – 1632), conhecido pelo nome eclesiástico de Frei Luís de Sousa. (Salla; Lebensztayn, 2022).

fato, na lavoura, na fábrica, na repartição, no quartel, podemos contentar-nos com a nossa gíria familiar. Seria absurdo, entretanto, buscarmos fazer com ela um romance. Às vezes a expressão vagabunda consegue estender-se, dominar os vizinhos, alargar-se no tempo e no espaço.

Homens sabidos queimam as pestanas para dizer-nos por que uma palavra se fina sem remédio e outra tem fôlego de sete gatos. Respeitamos esses homens, quando eles metem uma delas no dicionário, respiramos com alívio. Estamos na presença de uma autoridade. No correr do tempo, achamos falhas na autoridade e vamos corrigindo, com hesitações e dúvidas, um ponto, outro ponto. Mas afinal é bom que ela nos oriente. Desejamos saber o que nos diz, embora, depois de refletir, a mandemos para o inferno com muitos desaforos, redigidos, está visto, na sintaxe que abominamos. Enfim paciência. (Ramos, 2015, p. 394)

O que essa passagem reforça é a ideia de que Graciliano acreditava na necessidade das regras gramaticais que lhe foram passadas e (mais uma vez) no uso de palavras certas. Também demonstra que ele acreditava que autoridades intelectuais não estavam acima de questionamentos e que um certo número de palavras de uso popular viria a ser incorporada aos dicionários. Basicamente, o que ele aconselha na passagem é que não se sacrifique (à força) o que é bom e útil na língua portuguesa na tentativa de remover o que já não nos serve. De fato, ele elogia Aurélio Buarque de Holanda, por exemplo, justamente por saber promover a linguagem do povo:

O autor de *Dois mundos* não nos quis impingir corruptela e gíria como instrumentos de arte. Também não se agarrou ao Fernão Mendes, ao Damião de Góis⁷⁵, a outros veneráveis fósseis. Entre a expressão erudita e a vulgar, escolheu esta se nela enxergou a possibilidade de ganhar raiz, vingar, substituir a coisa aristocrática e pedante. (Ramos, 2015, p. 388-389)

O louvor a Aurélio Buarque de Holanda deixa entrever que, sem dúvidas, Graciliano entendia a língua como um organismo dinâmico e era favorável a inclusão da linguagem “vulgar” de forma criteriosa na escrita. Ao mesmo tempo, ele se colocava contra ostentações de erudição desnecessárias, possivelmente pela natureza excludente de tais exibições.

⁷⁵ Fernão Mendes Pinto (1510-1514 — 1583) foi um missionário jesuíta e explorador português, autor da obra póstuma *Peregrinação* (1614), que versa sobre sua chegada e estadia no Oriente. Por sua vez, Damião de Góis (1502 — 1574) foi um diplomata e historiador português, também responsável por compor a *Crônica do felicíssimo rei Dom Emanuel* (1566—67) e a *Crônica do príncipe Dom João* (1567). (Salla; Lebensztayn, 2022).

Outro conselho de escrita sublinhado na passagem anterior retirada de “Uma Palestra” é a necessidade de se buscar clareza na escrita, proposição que também se verifica em “Chavões” (Ramos, 2013, p. 120), publicado originalmente em 1931 na revista *Novidade*⁷⁶:

Imaginem a maçada de estar um cristão a catar pensamentos em todas as linhas que encontra. É trabalho penoso, porque há sujeitos que pensam bem, mas não se exprimem com clareza, outros que se agarram a assuntos terríveis e nos obrigam a olhar para cima e a procurar uma brecha que não aparece. Quase sempre detestamos mistérios. Por isso lemos com imenso prazer os escritores que não dizem nada. Excelentes criaturas. Têm boas intenções e portam-se decentemente.

Acima, vê-se que Graciliano, de forma irônica, coloca-se contra uma escrita hermética e opaca, advertindo que ideias boas se perdem por não serem bem expressas, enquanto ideias superficiais se disseminam com facilidade por serem comunicadas com uma linguagem simples e de fácil entendimento. Observo ainda que “uma linguagem simples e de fácil entendimento” não é sinônimo de uma linguagem insípida: sua própria escrita demonstra a viabilidade de equilibrar uma linguagem que é, ao mesmo tempo, acessível e criativa.

E ilustro meu ponto: é um informante ao mesmo tempo peculiar e apropriado do estilo literário graciliânico o fato de que sua fama nacional teve como ponto de partida o relatório que enviou ao governador de Alagoas quando atuou como prefeito do município Palmeira dos Índios. Sua eleição se deu em 1927, quando foi apontado por Álvaro Paes, governador do estado, e Chico Cavalcanti, líder municipal, afiliados ao Partido Democrata. Efetivamente, o Velho Graça ausentou-se da própria campanha e apenas aceitou concorrer por despeito a alguns correligionários que espalhavam infâmias sobre sua pessoa (Ricardo Ramos, 1992). Não interferiu nem mesmo na escolha do vice-prefeito, José Alcides de Moraes — um comerciante e ativista partidário, com um bom curral de eleitores —, e do futuro Conselho Municipal.

Os relatórios escritos por Graciliano enquanto prefeito chamaram a atenção para seu talento como escritor e fizeram caminho até o Rio de Janeiro.

⁷⁶ Informação retirada de Salla e Lebensztayn (2022).

Ricardo Ramos (1992) comenta que, em entrevista, Jorge Amado (1912 – 2001) revelou que o escritor e político paraibano José Américo de Almeida (1887 – 1980) foi o responsável por introduzir a obra de Graciliano nos círculos literários cariocas. Complementarmente, na apresentação da cronologia de vida do autor, a edição de *Infância* [2023(1945)] da Editora Record informa que os relatórios chegaram às mãos do editor Augusto Schmidt (1906 – 1965), e esse tomou a iniciativa de entrar em contato com Graciliano para indagar se ele tinha outros escritos que pudessem ser publicados. Porventura, ele o tinha e, assim, *Caetés* (1933) veio às prateleiras das livrarias.

É no mínimo contraintuitivo pensar que exemplares de um gênero textual técnico e frequentemente enfadonho — um gênero lido apenas por obrigação e que emprega uma linguagem, ao mesmo tempo, minuciosa e concisa, além de lógica e livre de efeitos de estilo — despertaram o interesse para o Graciliano escritor de literatura. Mas tal era a sua capacidade de usar as normas gramaticais para subverter as expectativas do gênero com espíritosidade, exclamação que exemplifico: “A Prefeitura foi intrujada quando, em 1920, aqui se firmou um contrato para o fornecimento de luz. Apesar de ser o negócio referente a claridade, julgo que assinaram aquilo às escuras. É um BLUFF. Pagamos até a luz que a lua nos dá [...]” (Ramos, 1930, p. 13). Essa breve passagem mostra que Graciliano apresentou ao governador um texto mais engajador do que um relatório que, sem adornos capazes de imprimir-lhe interesse, afirma a necessidade da rescisão do contrato com a empresa de fornecimento de luz em virtude de cobranças abusivas.

Os relatórios do prefeito Graciliano também foram divulgados em fascículos no jornal carioca *A Manhã*, órgão semioficial da Aliança Nacional Libertadora (ANL), devido à iniciativa do próprio fundador e diretor do jornal, o também alagoano Pedro Motta Lima, que Ricardo Ramos (1992) aponta como amigo do pai e homem atento aos ecos da sua terra de origem. Além disso, posteriormente, as edições completas dos relatórios foram publicadas em pequenos folhetos da Imprensa Oficial de Alagoas. Esses acontecimentos atestam que a leitura dos relatórios é potencialmente prazerosa e digna de veiculação.

Para não abandonar o ponto em suspenso, volto brevemente à trajetória política de Graciliano: ele não chegou a concluir o seu mandato como prefeito,

renunciou antes do tempo, já que se opôs à Revolução de 30⁷⁷ de maneira ativa e não suportou conviver com a primeira fase da interventoria militar. Antes de entregar o cargo, porém, conduziu uma administração independente e rigorosa, desagradando a muitos durante o percurso. Algumas de suas ações foram: a desapropriação de terras para a construção de estradas, a cobrança severa de impostos⁷⁸ e a aplicação de verbas segundo suas prioridades, que eram opostas aos direitos individuais de pessoas poderosas da região. Acrescento essas minudências porque parecem-me revelar a preferência de Graciliano pelos marginalizados, entre os quais classificamos os tipos que protagonizaram as suas histórias.

Tal preferência está longe de despertar uma suspeita meramente pessoal. Outrossim, ela está em consonância com as constatações de outros críticos de literatura brasileira, a exemplo de Bosi (2015, p. 32), que, sobre o conjunto da obra de Graciliano, escreve: “O roteiro do autor de *Vidas Secas* norteou-se por um coerente sentimento de rejeição que adviria do contato do homem com a natureza ou com o próximo.” Dessa forma, ainda que distintos e singulares, seus personagens dividem entre si o conhecimento das diversas faces que a rejeição pode assumir.

Pouco após renunciar ao cargo de prefeito, ainda em 1930, Graciliano muda-se com a família para Maceió e é nomeado diretor da Imprensa Oficial de Alagoas, cargo que exerce até 1931. Após passagem na direção da Imprensa Oficial, Graciliano retorna à cena política como diretor da Instrução Pública do estado, o equivalente a um secretário da educação. Ele atuou para aumentar de maneira expressiva o número de alunos matriculados na rede escolar, bem como

⁷⁷ Trata-se de uma movimentação política que culminou no golpe de estado liderado por Getúlio Vargas, responsável por depor o presidente Washington Luís e assim pôr fim à Primeira República (ou República Velha). O movimento marcou a transição do poder das oligarquias estaduais para um governo mais centralizado e inaugurou a chamada Era Vargas no Brasil (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

⁷⁸ Em relatório ao governador de Alagoas, escrito quando saiu do cargo de prefeito da cidade de Palmeira dos Índios, Graciliano (1930, p. 12) escreveu: “No orçamento do ano passado houve supressão de várias taxas que existiam em 1928. A receita, entretanto, calculada em 68:850\$000, atingiu 96:924\$985. E não empreguei rigores excessivos. Fiz apenas isto: extingui favores largamente concedidos a pessoas que não precisavam deles e pus termo às extorsões que afligiam os matutos de pequeno valor, ordinariamente raspados, escorchados, esbrugados pelos exatores. Não me resolveria, é claro, a por em prática no segundo ano de administração a equidade que torna o imposto suportável. Adotei-a logo no começo.” Em outras palavras, Graciliano passou a tributar os mais ricos da cidade e aliviou o peso da carga tributária sobre as camadas de menor renda.

para vestir, calçar e alimentar as crianças, além de garantir o acolhimento de crianças negras nesses espaços. Também foi o responsável pela criação de uma escola profissional feminina, instituiu o concurso obrigatório para professoras do ensino primário e a Faculdade de Direito de Alagoas. Ricardo Ramos (1992) aponta que, em suas empreitadas políticas, Graciliano era assertivo, opinioso e irreverente, o que pode ter levado a sua prisão mais tarde, mas certamente o levou também a deixar sua marca na literatura brasileira.

Posteriormente, Graciliano Ramos acumulou as funções de negociante e jornalista. Na época, fez contribuições para a publicação *O Índio*, cujo proprietário era o Padre Macedo, que desejava oferecer aos intelectuais da região a oportunidade de divulgar seus trabalhos literários e, adicionalmente, registrar a história do lugar. Para ajudar a manter o jornal financeiramente, Graciliano contribuía com duas ou três matérias em cada edição e nele também anunciava seu negócio: a loja Sincera. Os anúncios escritos por Graciliano destoavam daqueles da época pela sobriedade e concisão; um deles foi transcrito por Ricardo Ramos (1992, p. 31):

Figura 6 – Anúncio da loja Sincera

“(Título e subtítulo)

Loja Sincera

Praça da Intendência

(Texto)

Completo sortimento de fazendas, chapéus, calçados, perfumarias, etc. etc. — Sinceridade e lhaneza.

(Rodapé)

Preços sem competência”

Fonte: RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

O caráter enumerativo do texto é seguramente peculiar. O uso duplo de “etc.” parece exclamar a variedade dos itens à venda. Derivo tal impressão da leitura, pois custo a crer que essa repetição, a qual quebra o padrão estilístico do escritor, seja um simples descaso. A promessa diretamente adjetivada (com a palavra “completo”) que o autor faz aos seus clientes em potencial é a de que a loja oferece um estoque que inclui todos os tipos de peças de vestuário. Ele ainda aponta que os produtos são para os que buscam uma aparência de lisura

e simplicidade, mas usa os substantivos “sinceridade” e “lhaneza” ao invés de adjetivos para fazê-lo — decerto os substantivos remetem às qualidades “sincero” e “lhano”; entretanto, a opção por uma classe de palavras em detrimento da outra confere propriedade, firmeza e vigor ao texto. Por fim, há também o compromisso com a economia que o cliente irá aproveitar no rodapé do anúncio.

Ricardo Ramos (1992) compara o anúncio do pai com outro que encontra na mesma página da publicação do Padre Macedo e identifica três pontos de diferença. Primeiro, no anúncio do estabelecimento concorrente, a Loja Esperança, verificam-se sete adjetivos em um espaço igual ao que ocupa o anúncio da Sincera. Segundo, as linhas ou marcas com que o comerciante trabalha são reveladas apenas no anúncio da Loja Esperança. Terceiro, constata-se a assinatura do autor do anúncio da Loja Esperança, o que não é visto no anúncio da Loja Sincera. Não seriam esses diferenciais da escrita graciliânica o reflexo do conselho “fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém”? Se trocarmos o imperativo “fala” por “escreve”, temos a síntese dessa escrita. A troca é necessária e precisa ser salientada, porque, na verdade, Graciliano Ramos preferia usar a pena e não a voz para se comunicar com os outros.

Lucas (2005) repara que em várias passagens da obra *Memórias do Cárcere* (1953), Graciliano manifesta aversão a discursar de improviso, bem como a sua incapacidade de sustentar a atenção aos discursos alheios:

Homem rural, desconfiado e silencioso, propenso a estender-me em compridos monólogos, admirava-me do Coletivo, das lições especialmente da perícia daqueles cidadãos na exposição de ideias em conversas simples e claras. Não conseguiria manifestar-me assim. De ordinário a expressão me fugia, decompunha-se o pensamento, e era uma tortura vencer a estupidez, procurar dizer qualquer coisa gaguejando um vocabulário escasso, miserável. Na manhã luminosa, olhando postes e fios, prédios cinzentos, arvoredos e morro, *ainda uma vez me aniquilei no pasmo que a palavra sempre me causa.* (Ramos, 2020, p. 410)

E também: “Em geral discursos de quinze minutos me dão sono e bocejos. Tenho uma espécie de indiferença auditiva, só compreendo bem o que vejo por escrito.” (Ramos, 2020, p. 196), bem como “Desviando-se da letra, o meu juízo murchava [...]” (Ramos, 2020, p. 196). Essas passagens revelam o apego que o

escritor tinha ao signo, para ele, a geração de imagem mental (o significado) para uma unidade linguística dependia da imagem visual (a sequência de grafemas) a ela associada.

Para Graciliano, capazes de prender a atenção eram apenas os discursos que emulavam os atributos da boa escrita associada à gramática normativa. Em elogio ao (já referido amigo de cárcere) Rodolfo Guioldi, ele escreveu: “E a voz calma não se alterava, as ideias afluíam rápidas, o contexto me dava a impressão *viva* de prosa armada laboriosamente, no papel.” (Ramos, 2020, p. 217). A prosa vive na letra, ao menos para o escritor. Nesse louvor ao amigo, então, o Velho Graça reitera a sua convicção de que a articulação superior das ideias em prosa só é possível depois de intenso empenho: o texto bem escrito é o resultado da força, isto é, do conjunto de atividades intelectuais, aplicada nele.

Lucas (2005) aponta a aversão a discursos de Graciliano como fator decisório para a sua escrita contida: “A sua inibição discursiva levou-o a burilar o estilo distanciando-o da efusão retórica da oralidade. A sua textualidade se vê comprometida com a norma e a noção do dever.” (Lucas, 2005, p. 43-44). Para interpretar de forma sólida essa afirmação, é pertinente nos demorarmos na expressão “efusão retórica da oralidade”. Julgo que podemos entendê-la à luz do que escreve Barthes (2004, p. 93) em *O Rumor da Língua*, quando esse afirma: “A palavra falada é irreversível, tal é a sua fatalidade. [...] Ao falar, não posso usar borracha, apagar, anular, tudo que posso fazer é dizer ‘anulo, apago, retifico’, ou seja, falar mais.” Ou seja, a expressão oral, em sua irreversibilidade, vai de encontro aos princípios comunicativos de Graciliano orientados pela economia eficiente.

Assim, a afirmação de Lucas (2005) resume de forma certa tudo o que foi exposto sobre as particularidades pelas quais ficou conhecido o Velho Graça, mas adianto que esse arranjo de características (a economia, a secura, a clareza) é predominante, mas não onipresente na sua escrita. Essa afirmação será ilustrada mais à frente, pois iremos nos deparar com certas passagens tecidas pelo escritor que fogem do escopo de abrangência do estilo pelo qual ele ficou conhecido.

Encaminhando-nos para o fim da exposição sobre o escritor, apesar de ter uma obra que venceu o teste do tempo em nosso país e de seu estilo elegante e sóbrio marcante, Graciliano Ramos não alcançou o mesmo reconhecimento

que alguns outros autores brasileiros conquistaram no cenário internacional. Em 2012, o escritor brasileiro em ascensão Paulo Scott inicia um ensaio para a revista on-line *Asymptote* enaltecendo o Velho Graça e destacando que entre os europeus com quem conversou — e que demonstraram curiosidade sobre a literatura brasileira — o nome de Graciliano era quase que totalmente ignorado, embora nomes como o de Machado de Assis e o de Guimarães Rosa não o fossem.

No contexto da América do Norte, Padma Viswanathan (2020) — professora, autora e tradutora do próprio Graciliano — classifica-o como um escritor que é esquecido e, na sua busca por entender as razões subjacentes a isso, ela propõe que o fato se deve em parte à falta de sorte e em parte ao gosto do público. Viswanathan (2020) afirma que, como os romances de Graciliano são impregnados por uma ironia sutil, eles não têm muito apelo junto àqueles que querem permanecer com uma imagem do Brasil como a de uma terra que reúne exclusivamente praias, caipirinhas, bossa nova e a exótica floresta amazônica.

Na verdade, a questão é um pouco mais complexa do que Viswanathan (2020) sugere. Delgado Filho e Dantas (2018) comentam a posição periférica do português no mapa mundial das línguas. Da mesma forma, a literatura brasileira no geral está situada na periferia da cartografia literária mundial e é, portanto, pouco reconhecida internacionalmente. Ilustrando esse ponto, Delgado Filho e Dantas (2018) destacam que o Brasil, por exemplo, nunca teve um escritor ou uma escritora que levou o prêmio Nobel de literatura — o que poderia virar os holofotes para outros talentos da literatura nacional. Apesar disso, os autores (*op. cit.*) asseveram que a produção literária nacional já provou ser detentora de características estéticas individualizadoras. Delgado Filho e Dantas (2018), ao afirmarem isso, fazem referência a Torres (2004), que sustenta que a literatura brasileira traduzida ocupa um lugar paradoxal na República Mundial das Letras, pois é considerada tanto uma literatura “menor” ou “pequena” quanto uma literatura “independente e autônoma”. É esse paradoxo entre o fato da autonomia estética e literária brasileira e o fato do espaço irrisório que nossa literatura ocupa no cenário internacional que podemos ver ilustrado no caso de Graciliano Ramos e sua limitada fama para além do Brasil.

Dentre os vinte e três títulos de Graciliano Ramos⁷⁹, apenas 05⁸⁰ (cinco) foram publicados em inglês. Essa afirmação é feita considerando dados coletados a partir de diferentes fontes de informação, sendo elas: os estudos de Ramos (2021), Melo (2017), Morinaka (2020) e Sadlier (2012); o site UNESCO Digital Library; páginas de editoras estrangeiras (estadunidenses e inglesas); o site de venda de livros Amazon.com e seu site associado de catalogação de livros o Goodreads⁸¹. As obras de Graciliano Ramos traduzidas foram: *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953).

A primeira retradução de uma obra de Graciliano Ramos para a língua inglesa veio quarenta e um anos depois da primeira publicação de *São Bernardo* (EUA, 1979) e *Childhood* (Londres, 1979). Em 2020, a editora New York Review Books, baseada em Nova Iorque, EUA, lançou a série NYRB Classics, que se dedicou a publicar uma mistura eclética de ficção e não-ficção de diferentes épocas e gêneros. Muitos dos títulos da coleção são obras traduzidas e quase todos apresentam uma introdução assinada por um/a notável escritor/a, estudioso/a, ou crítico/a de nossos dias. A retradução de *São Bernardo* (2020) foi feita por Padman Viswanathan e a edição inclui também uma nota da tradutora. De acordo com informações retiradas do site pessoal de Padma Viswanathan, ela atua como professora de escrita criativa desde 2011 na University of Arkansas e é autora de três romances (*The Toss of a Lemon* e *The Ever After of Ashwin Rao, Like Every Form of Love* e *The Charterhouse of Padma*); além disso, suas obras são encontradas em oito países e selecionadas para prêmios de destaque⁸².

Até julho de 2024, mais duas retraduições de obras de Graciliano Ramos foram lançadas. A primeira foi uma retradução de *Angústia* (1936), *Anguish*,

⁷⁹ Informação apresentada no site do autor organizado pelo Grupo Editorial Record.

⁸⁰ Observamos que, em pesquisa, encontramos também referência a uma tradução de *Caetés* (1933), por Bernadette Guedes, que apresentou a tradução em 1976 para fins de obtenção do título de doutora pelo Programa de Português da University of South Carolina. Essa tradução não chegou a ser publicada por nenhuma editora e por isso não a incluímos como publicação. Entretanto, a tese de Guedes pode ser acessada pelos discentes da University of South Carolina pelo link: <<https://hdl.handle.net/2142/77214>>. Acesso em: 27 mar. 2026.

⁸¹ Vide Apêndice 1 para verificar todas as traduções e retraduições de obras de Graciliano Ramos que encontramos registro no Ocidente. É importante ressaltar que o levantamento feito pode não ser exaustivo, em virtude da falta de atualização dos catálogos que consultamos.

⁸² Informações retiradas do site pessoal da autora. Disponível em: <<https://padmaviswanathan.com/about/>>. Acesso em: 27 mar. 2026.

publicada pela editora brasileira Ninety Three nas versões física e digital, e traduzida por Rômulo Lachi. A segunda foi a retradução de *Vidas Secas*, intitulada *Dry Lives* (2024) e disponível apenas em versão digital pela Amazon. O livro dispõe de um ASIN (*Amazon Standard Identification Number*), um código exclusivo formado por 10 letras e/ou números que identificam os produtos disponibilizados pelo site Amazon, mas a ausência de um ISBN e da indicação de uma editora apontam para uma publicação independente por iniciativa do próprio tradutor, Christopher Finney. De acordo com o site pessoal de Finney⁸³, ele nasceu no Arizona, estudou em Yale e se mudou para o Brasil há 20 anos.

Se o lançamento de retraduições da obra de Graciliano Ramos irá resultar em um maior reconhecimento internacional do escritor, é algo que apenas futuras pesquisas poderão responder, mas algo pelo qual torço com bastante expectativa.

3.4.2. Análise de *A Terra dos Meninos Pelados*

A análise de *A Terra dos Meninos Pelados* passará por três momentos: o primeiro traz dados contextuais sobre a escrita da narrativa e a narrativa em si; o segundo apresenta um resumo da história e um estudo sobre as passagens mais relevantes para a compreensão da obra; o terceiro, enfim, aprofunda-se em aspectos da linguagem e do estilo identificados no texto.

Adentrando o primeiro momento, enfatizo que, de acordo com informações trazidas em Coelho (2006) e Ramos Filho (2013), a narrativa para crianças *A Terra dos Meninos Pelados* é a primeira que Graciliano Ramos escreveu após sair da prisão e foi concluída em 1937. A história foi escrita com a intenção de ser submetida ao concurso organizado pela Comissão Nacional de Literatura Infantil (CNLI), um órgão ligado ao Ministério da Educação e Saúde Pública do Estado Novo, que existiu durante a ditadura de Getúlio Vargas. Na categoria em que concorreu, a de obras para a faixa de idade dos oito aos dez anos, o livro foi premiado com o terceiro lugar e sua publicação aconteceu, finalmente, em 1939.

A história é linear, contínua e dividida em vinte e três capítulos curtos. Cabe pontuar que ela é constituída principalmente de diálogos, sinalizados ou

⁸³ Disponível em: <<https://christopher-finney.squarespace.com/#/>> Acesso em 08 ago. 2024.

interrompidos pelas intervenções econômicas de um narrador onisciente, não participador, mas que trai sinais sutis de simpatia por Raimundo⁸⁴. Predomina a linguagem simples, direta, padrão e sem muitos efeitos de estilo. As personagens são pouco complexas, mas, ainda assim, distintas umas das outras e têm uma maneira espontânea e desembaraçada de lidar com os conflitos que aparecem no decorrer da narrativa.

O espaço e o tempo onde se passam a história não são bem delineados, porém o autor faz alusões a animais e alimentos próprios do Brasil, como a guariba e a rapadura. Há referências também a meios de transportes e tecnologias que surgiram entre o século XIX e XX, como automóveis, aviões e vitrolas. As brincadeiras nas quais as crianças da narrativa se envolvem, como os jogos com bola e o faz de conta, sinalizam um mundo analógico, isto é, uma era pré-cibernética ou pré-digital. Não que essas brincadeiras estejam agora indisponíveis e/ou em total desuso, mas reconhecemos o progressivo declínio na adesão a essas atividades por parte do público infantil, especialmente em centros urbanos. Podemos, então, deduzir com razoável nível de certeza que a história se passa no nosso território nacional em algum momento por volta ou logo após o final do século XIX.

Vale observar ainda que o livro não é isento de uma dimensão pedagógica, como aponta Coelho (2006, p. 308):

Pode-se dizer que o interesse maior da narrativa é de ordem subjetiva. Tanto é assim que o núcleo problemático de sua trama ou argumento é a “diferença” (o não-comum) e a natural aversão ou rejeição que ela provoca nos homens e nos sistemas ou nas comunidades.

Além desse ponto, em certa passagem da narrativa, sugere-se uma breve orientação de retórica às crianças:

— [...] Meu tio é aquilo mesmo, sabido que faz medo. Mas não fala direito. Resmunga. E engancha-se nas perguntas mais fáceis. A gente quer saber uma coisa, e ele se sai com umas compridezas, que dão sono. Vai resmungando, resmungando, e muda no fim, acaba dizendo exatamente o contrário do que disse no princípio.

⁸⁴ Por exemplo, no segundo capítulo, o narrador alcunha os meninos que importunam Raimundo de “moleques”, termo que pode ser considerado depreciativo por conter um julgamento do caráter do indivíduo que é assim chamado.

— Isso é insuportável, bradou Pirencio. Não tolero conversa fiada, panos mornos.

— Nem eu, concordou Talima. Pão pão, queijo queijo.

Observo que os valores que a obra enaltece (o respeito à diversidade, que será abordado mais detidamente adiante, e a importância de falar de forma direta) só podem ser inferidos pelo desenrolar das ações e dos diálogos travados entre os personagens, ao invés de serem apresentados com o recurso persuasivo de uma intervenção explícita do narrador. O que contribui para a complexidade da obra e a mantém distante de um tom condescendente.

Acerca da trama, a narrativa traz como protagonista o tímido menino Raimundo, que é ostracizado pelos seus pares por ser careca e ter olhos de cores díspares (um é preto e o outro, azul). Um dia, enquanto brinca sozinho — moldando com terra pontos geográficos de um país que ele chama de Tatipirun, onde ninguém tem cabelos ou pares de olhos cujas cores combinam —, Raimundo vira o objeto de mais uma sessão de insultos, escapa de seus algozes para o quintal de sua casa e fecha, conscientemente, um olho por vez, ação que, na narrativa, confere ares de um ritual mágico deliberado ao ato de sonhar⁸⁵, esse é o gesto que constrói a ponte entre o mundo real e o mundo da imaginação e torna possível a excursão do protagonista a Tatipirun. Logo, a cidade maravilhosa que Raimundo projetara como brinquedo toma conta de toda a sua consciência.

O adjetivo “maravilhosa” é atribuído ao país por diversos fatores: é uma terra onde árvores e diversos animais (mesmo os peçonhentos) falam e são gentis, onde carros são seres vivos e dão passagem para os transeuntes e rios se fecham para ajudar as pessoas a atravessarem de uma de suas margens a outra, onde o sol nunca se põe e o clima é sempre ameno, onde crianças viram e desviram príncipes e princesas pelo poder das palavras, onde ninguém adocece, precisa ir ao dentista ou envelhece. Em suma, Tatipirun é um lugar onde nada está atrás de machucar Raimundo física ou emocionalmente; pelo contrário, seus elementos estão dispostos a acolhê-lo e protegê-lo.

⁸⁵ A literatura é cheia de exemplos de recursos mágicos que possibilitam a aventura em mundos distantes: em *Peter Pan* (Barrie, 1904), o pó de pirlimpimpim torna as crianças capazes de voar; em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (Rowling, 1997), o protagonista precisa correr em direção a uma parede entre duas plataformas de trem para iniciar sua jornada até a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts.

Para ilustrar isso, destacamos uma das primeiras personagens que aparecem para Raimundo nessa terra: a Laranjeira, a quem ele pede direcionamento para encontrar os meninos pelados. Ela lhe informa que ele pode seguir pelo caminho por onde ele já estava vindo, pois em Tatipirun todos os caminhos são certos. Uma afirmação provocadora já que no clássico livro para crianças *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, temos um gato falante que afirma que qualquer caminho serve se você não sabe aonde quer chegar. Em Tatipirun, temos a ideia avessa: qualquer caminho lhe será útil se você sabe qual é o seu destino. Isso demonstra o quão distinta Tatipirun é dos lugares que conhecemos (e do País das Maravilhas também), sendo comparativamente idílica em sua hospitalidade. O espaço fantástico em que se dá a narrativa reflete a natureza dessa, que é mais reflexiva do que aventureira (Coelho, 2006, p. 308). Examinarei brevemente essa afirmação adiante.

Com efeito, Tatipirun é um lugar tão maravilhoso que, com frequência, ultrapassa os limites da imaginação do seu próprio idealizador. A passagem a seguir mostra isso de forma inequívoca:

- [...] Eu queria saber como a gente se arranja de noite.
- Que noite?
- A noite, a escuridão, isso que vem quando o sol se deita.
- Besteira! exclamou o anão. Uma pessoa taluda afirmando que o sol se deita! Quem já viu o sol se deitar?
- Essa coisa que chega quando a terra vira, emendou Raimundo. A noite, percebem? Quando a terra vira para o outro lado.
- Ele vem cheio de fantasias, asseverou Talima. Escute, Fringo. Ele cuida que a terra vira. (Ramos, 1939, p. 39)

Raimundo, com frequência, parte da sua experiência para entender Tatipirun e, apenas quando é corrigido pelos nativos da terra, ele percebe que seu conhecimento do mundo real não é sempre aplicável ao novo contexto. A passagem revela que Raimundo não está em total controle do que acontece nesse lugar imaginário, mesmo que ele seja criação sua.

Como foi dito, em Tatipirun, Raimundo deseja encontrar os meninos pelados, que espelham as características pelas quais ele era segregado no mundo real. Ou seja, o menino forja pra si um refúgio e uma possibilidade de

conexão, já que ali, em Tatipirun, todos igualam-se a ele nos traços que o incomodavam na sua vida anterior, ainda que sejam diferentes dele em outros aspectos físicos e psíquicos, o que propicia o diálogo e o encontro com o outro. Ao espelhar o que o singulariza e transformar isso em um denominador comum entre as crianças que vem a conhecer, Raimundo revela que não é necessariamente a sua aparência aquilo que o incomoda, afinal, ele poderia ter imaginado uma aparência diferente para si mesmo. Portanto, ele não atribui um valor negativo a sua própria aparência, apenas lamenta a exclusão que é resultado do preconceito dos demais e a solidão que acompanha a situação.

Dessa forma, como afirma Silva Neto (2020, p. 86):

Pela via do maravilhoso, Raimundo se duplica em cada menino pelado de Tatipirun. Não cede ao narcisismo, antes opta pela ética, ao criar uma alteridade para si que lhe contradiz, que fala e raciocina com autonomia, portanto, que articula igualdade e diferença.

Apesar de também serem carecas e terem heterocromia, as crianças que habitam Tatipirun são de tipos variados: existem tanto meninos quanto meninas; crianças altas, baixas e um anãozinho; crianças negras e brancas; crianças com sardas e sem sardas. Não nos é dito como elas chegaram lá, mas elas estão bem ambientadas e não demonstram a mesma surpresa que Raimundo perante as maravilhas de Tatipirun, de modo que fica implícito que elas são todas nativas do lugar. Embora a vida ali não seja totalmente livre de conflitos de opinião e críticas — os quais aparecem especialmente na hora das crianças escolherem a próxima forma de entretenimento —, elas convivem de forma pacífica.

O primeiro encontro de Raimundo com essas crianças, contudo, parecia indicar que, mais uma vez, ele não seria visto como nada além de um alvo de pilhérias. Ao se deparar com o grupo dos meninos pelados, eles lhe perguntam se ele encontrara a Caralâmpia. Sem saber ao que esse nome incomum se referia, Raimundo pergunta-lhes se Caralâmpia seria o nome da laranjeira que ele conhecera. Os meninos pelados, então, começam a rir e a dançar enquanto o chamam de bobo. Raimundo prontamente foge do grupo, pois “teme encontrar no sonho a realidade da qual fugiu” (Silva Neto, 2020, p. 60), de forma que o “mundo hostil que o menino pelado abandona [...] permeia como sombra o cenário fantasioso de Tatipirun.” (Ramos Filho, 2013, p. 101) É necessária a

intervenção de outro personagem, o Tronco, para que Raimundo anime-se a fazer uma nova tentativa de amizade com os meninos pelados. O Tronco afiança a Raimundo que eles, na verdade, são bons e encoraja-o a levar com mais leveza o fato de ser motivo de riso às vezes.

Antes de deixar Raimundo retornar ao grupo do qual fugira, porém, o Tronco leva Raimundo para conhecer a sua amiga, a Aranha, e ela oferece ao menino uma túnica pela qual trocar as roupas que ele estava vestindo. Raimundo se mostra reticente em aceitar o presente da aranha e examina o tecido para certificar-se da sua textura, da sua durabilidade e da transparência do tecido. Verificando que a roupa era durável e de um material opaco (ao invés de transparente ou translúcido), o menino decide-se a abandonar suas vestes por uma túnica azul, cujo modelo também é utilizado por todos os meninos e as meninas pelados, ainda que em cores diversas.

Ao trajar-se com a túnica e abandonar seus sapatos, Raimundo suprime o último símbolo de sua estranheira. Coelho (1987, p. 77) aponta que eram patentes nas histórias infantis de Andersen a atitude do espírito cristão, que exalta como virtudes básicas a paciência, a resignação, o amor, a obediência, o recato, a caridade...”. Raimundo parece compartilhar várias dessas atitudes, pois “[e]ra de bom gênio e não se zangava” (Ramos, 1939, p. 7), o que indica sua mansidão. Esse temor de mostrar-se nu pode ser um reflexo de seu recato em obediência aos preceitos sociais vigentes na cultura ocidental, mas também, em consonância com Silva Neto (2020), pode simbolizar o receio da vulnerabilidade perante o outro, isto é, Raimundo teme ser visto (literal e metaforicamente), porque, em sua vida para além do território de Tatipirun, a sua imagem lhe tornou alvo fácil de chacotas.

Raimundo descobre que parte do grupo pausara momentaneamente a busca por Caralâmpia para iniciar uma busca ao recém-chegado. Um dos meninos chega a questionar Raimundo sobre a razão pela qual ele fugira deles; Raimundo a princípio esquivava-se de responder, mas em seguida confessa que achava que os meninos pelados estavam “troçando” dele por não conhecer Caralâmpia. O protagonista ainda reafirma a si mesmo alegando que ele não tinha obrigação de conhecer a Caralâmpia. Por isso, parece-me que há uma diferença crucial entre os meninos pelados e os meninos que residem na mesma rua em que Raimundo vive: o primeiro grupo faz um movimento de aproximação

e escuta de Raimundo; o segundo grupo o exclui e apenas grita em sua direção. Apesar de os meninos pelados rirem de Raimundo, suas intenções não são, em última instância, maliciosas.

Raimundo se apresenta aos meninos pelados como sendo um estrangeiro vindo de Cambacará⁸⁶, um nome que ele inventou e que lhe pareceu importante. No entanto, o nome do próprio protagonista causa uma impressão de ordem inversa entre os companheiros novos:

- O anãozinho bateu na perna dele:
 — Nós nos esquecemos de perguntar como é que você se chama.
 — Raimundo. Sou muito conhecido. Até os troncos, as laranjeiras e os automóveis me conhecem.
 — Raimundo é um nome feio, atalhou Pirencó.
 — Muda-se, opinou o anão.
 — Em Cambacará eu me chamava Raimundo. Era o meu nome.
 — Isso não tem importância, decidiu Talima. Fica sendo Pirundo.
 — Pirundo eu não quero.
 — Então é Mundéu.
 — Também não presta. Mundéu é uma geringonça de pegar bicho.
 — Pois fica Raimundo mesmo.
 — Está direito. [...] (Ramos, 1939, p. 37-39)

Esse momento do texto vale uma análise mais detida, pois Raimundo também encontra uma desconsideração pelo seu nome no mundo real. Nele, os meninos da rua chamam-no de “Pelado” como forma de manifestar o desdém que sentem por ele. Contudo, em Tatipirun, os meninos pelados tentam dar ao protagonista um nome que julgam mais bonito. Se o evento se reduz a uma preferência estética ou sinaliza uma tentativa inconsciente do grupo de integrá-lo de uma vez a Tatipirun, minimizando ainda mais a distância entre eles e o recém-chegado, não posso afirmar. O fato é que, na tentativa de alterar o nome do garoto, eles acabam reciclando sons do seu nome original (**Raimundo**, **Pirundo** e **Mundéu**), ou seja, o Raimundo rejeitado no mundo real é reaproveitado em Tatipirun. Independente dos motivos, o apagamento do nome Raimundo é uma ação que violenta a imagem que ele tem de si mesmo e a posição que o menino assume quando isso acontece precisa ser estudada.

⁸⁶ Cambacará aparecerá doravante entre aspas. O propósito de tal destaque é indicar que o nome é usado ao invés do nome real da cidade natal de Raimundo.

Como observa Silva Neto (2020), o fato de o garoto dizer que Raimundo “era” o seu nome é digno de atenção, pois o tempo verbal que conhecemos como pretérito imperfeito do indicativo e no qual o verbo “ser” aparece conjugado na fala é utilizado para se referir a uma situação, um hábito ou uma ação passada que foi finalizada ou interrompida. O garoto “estava sendo” Raimundo, mas parece estar aberto a tornar-se outro. Todavia, como nenhuma opção que lhe agrade é apresentada, ele decide que o correto é ele continuar a responder por Raimundo: uma leitura possível é a de que “Raimundo”, e aqui me refiro especificamente ao personagem que carrega esse nome, não é um item quebrado que precisa ser reciclado, pois tem valor já no seu estado atual.

Em resumo: a passagem anterior deixa transparecer uma oposição entre as crianças de “Cambacará” e as crianças de Tatipirun: o primeiro grupo é opressor; o segundo é inclusivo. Além disso, ela revela uma oposição entre o Raimundo em “Cambacará” e o Raimundo em Tatipirun. O primeiro não luta contra as forças externas (materializada na pele dos seus opressores) que tentam se sobrepor à imagem que o protagonista carrega de si mesmo, mas o segundo sente-se à vontade o suficiente para opor-se a uma identidade que não é a sua. Uma atitude que ele precisa tomar mais de uma vez na trama, pois uma das meninas peladas, Talima, atrapalha-se e o chama de Pirundo recorrentemente.

Em seguida, os meninos pelados explicam que Caralâmpia é uma menina que virou princesa e, depois, desapareceu. Raimundo se junta ao grupo de busca da princesa Caralâmpia e, durante a empreitada, dá-se um dos momentos decisivos da obra: quando o menino sardento segreda a Raimundo o seu “projeto” de fazer com que todos em Tatipirun adquiram manchas na face. Segundo o menino, o certo seria todos serem iguais; essa seria sua solução para trazer algum equilíbrio para o mundo. Nesse ponto da narrativa, Raimundo parece ser capaz de analisar, com certo distanciamento, a solução que encontrou para o conflito que vivia com os meninos de seu lugar de origem e conclui que talvez sua fantasia tenha algo de antiética. Ele rejeita o plano do menino sardento, que espelha a própria fantasia manifestada em Tatipirun, pois as pessoas não são “rapaduras”.

Como escreve Ribeiro (2012, p. 72):

Podendo refletir sobre a questão sem se entregar à dor ou ao ressentimento contra aqueles que o ofenderam, Raimundo ultrapassa, não sem dúvidas e alguma hesitação, suas fantasias compensatórias. Ele começa a perceber, nesse momento, que a homogeneização idealizada é nociva.

Raimundo, enfim, internaliza o valor da diversidade, o que, por sua vez, reveste de um valor intrínseco a sua própria existência, apesar de ela ser desvalorizada pelos meninos do mundo de onde vem. Ao opor-se às ideias do menino sardento, ele rejeita as suas noções particulares sobre a justiça e o valor da igualdade absoluta. Assim, a narrativa afirma como valores a diversidade e a tolerância, no sentido de reconhecer e respeitar o direito dos outros a serem diferentes.

Piglia (2004), em *Formas Breves*, no qual o autor explora diversas facetas do conto enquanto gênero literário, afirma que todas as histórias do mundo são mundos paralelos e vidas possíveis, ou ainda, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais. Por acréscimo, Piglia (2004, p. 105) declara: "No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história." Parece-me que o sonho (consciente ou não) tem uma função parecida em *A Terra dos Meninos Pelados*, de forma que faz sentido que Tatipirun apresente surpresas ao próprio Raimundo, que a idealizou, como observado anteriormente. Se apenas o inesperado pode lhe trazer uma revelação sobre o significado essencial de algum aspecto da realidade, aqui as peças começam a se encaixar: o fato de Raimundo não estar em total controle da sua fantasia é a condição necessária para que a epifania se realize. Em outras palavras, ao passo que ele escreve-sonha sua aventura no mundo paralelo de Tatipirun, Raimundo deixa o inesperado acontecer-lhe e isso se converte em sabedoria que ele levará para a vida real.

Ainda em comentário sobre a passagem da obra destacada na página anterior: Raimundo parece demonstrar alguma compaixão por si mesmo ao investigar a diferença entre ele e o menino pelado a sua frente, já que ele argumenta que todos gostam do menino sardento, mesmo ele sendo diferente, uma cortesia que não lhe é concedida pela população infantil de Cambacará. O menino sardento, contudo, permanece inflexível em sua posição, alegando que seu caso era especial e que ninguém o compreendia. O reconhecimento da sua

própria exclusão anterior, em oposição à inclusão vivida pelo menino sardento, não leva o protagonista a concluir que a sua fantasia pessoal tenha mais mérito do que a do amigo, apenas o ajuda a identificar a origem do seu desejo e a gratuidade do desejo do menino sardento. Talvez seja justamente essa percepção que faça Raimundo compreender o potencial perigo da não aceitação da sua própria diferença. Por isso, Raimundo não replica a atitude irredutível do menino sardento. Ao final da história, o protagonista retorna ao seu lugar de origem disposto a existir mesmo que solitário em sua diferença; ele parece perceber que cada pessoa tem um preço a pagar para sustentar a diversidade. Entretanto, nada disso acontece antes de ele viver outras interações com os meninos pelados.

As buscas dos meninos pelados não dão resultado, mas Caralâmpia retorna logo por iniciativa própria e é recebida com muita festa por todos. Ela se apresenta com uma coroa de rosas e um vagalume enfeita sua roupa tal qual um broche, além de ter cobras coral como adorno nos braços. Na história, ela conta como entrou em um automóvel voador e visitou uma terra diferente das outras que fica no fim do mundo, onde as árvores crescem de forma oposta à da ordem do nosso mundo, as aranhas e as pessoas têm tamanhos invertidos e as crianças têm três braços a mais, o dobro de cabeças e quatro vezes o número de olhos que as crianças que conhecemos têm; por outro lado, eles têm uma única boca que fica localizada no peito e uma única perna.

Um dos meninos pelados, Pirengo, reage com repugnância à descrição dos estrangeiros, contudo, Caralâmpia afiança-o que eles são muito bonitos. Segue-se que o anãozinho sussurra ao ouvido de Raimundo que tudo o que Caralâmpia estava dizendo era mentira, então a menina Sira escuta-o e repreende-o, questionando: “Por que é que não existem pessoas diferentes de nós? Se há criaturas com duas pernas e uma cabeça, pode haver outras com duas cabeças e uma perna. Este anão é burro” (Ramos, 1939, p. 71). Por causa das duras palavras de Sira, o anãozinho começa a chorar, mas a princesa Caralâmpia consola-o a despeito de ele ter tentado descreditar suas palavras.

A princípio, Raimundo mostra-se reticente em apresentar-se à princesa por temer não saber a forma apropriada de dirigir-se a ela, mas os demais lhe tranquilizam afirmando que ela é uma princesa de “mentira” e que ele não precisa se preocupar com tais formalidades. Quando utiliza um pronome de tratamento

inventado para se comunicar com a princesa, porém, Raimundo é criticado por Pirengo, e prontamente revida; a princesa, todavia, mais uma vez intervém e põe um fim nas disputas.

É digno de nota o fato de que Caralâmpia partiu e retornou por conta própria; além disso, ela rompe com os padrões de beleza, hierarquia e moda que verificamos em histórias clássicas com princesas. A benevolência com que ela se porta, mesmo para com aqueles que a desafiam, transforma a personagem em um exemplo a ser seguido, pois essa atitude parte de um lugar de autoconfiança em si mesma e em sua narrativa. Adicionalmente, ela assegura que desentendimentos não se agravem e acolhe o que é estrangeiro com naturalidade, seja o estrangeiro encarnado no formato de Raimundo ou no formato de crianças com duas cabeças, oito olhos, cinco braços e uma única perna. Não à toa, quando Raimundo está prestes a se despedir de Tatipirun, ele pede a ela que “[n]ão deixe de ser princesa não” (Ramos, 1939, p. 76).

Por fatores como esse, Silva Neto (2020, p. 98) afirma que, para o protagonista da história, a princesa “é uma projeção do Raimundo que ele gostaria e planeja ser quando voltar a Cambacará” e também que:

Caralâmpia enforma os desejos mais íntimos de Raimundo, revelados em suas atitudes, principalmente ao criar um mundo onde é aceito, onde não lhe obrigam a silenciar. Todo afeto que a menina recebe dos seus semelhantes é aquilo que Raimundo deseja para si dos seus vizinhos, que se escondem atrás das árvores e o insultam. (Silva Neto, 2000, p. 101).

A despeito de todos os atrativos que encontra em Tatipirun, Raimundo faz continuamente menção à necessidade de retornar ao seu mundo e concluir sua tarefa escolar de geografia. Esse detalhe revela que a atitude de Raimundo é uma de enfrentamento da realidade; não lhe ocorre refugiar-se para sempre em sua fantasia. Essa é unicamente um espaço de descanso, de processamento de sentimentos e de catarse, onde se materializam as características que ele gostaria de encontrar em si mesmo e no mundo real. Em um monólogo atípico para o estilo lacônico e direto de Graciliano, Raimundo despede-se dos seus novos amigos antes de despertar para o mundo imperfeito a que pertence, no qual ele encontrará uma hostilidade que ele sabe que nunca desaparecerá por

completo, mas que ele acredita que pode ser talvez, ao menos parcialmente, subvertida, ou melhor suportada:

Adeus, meus amigos. Lembrem-se de mim uma ou outra vez, quando não tiverem brinquedos, quando ouvirem as conversas das cigarras com as aranhas. Fiquei gostando muito delas, fiquei gostando de vocês todos. Talvez eu não volte. Vou ensinar o caminho aos outros, falarei em tudo isto, na serra de Taquaritu, no rio das Sete Cabeças, nas laranjeiras, nos troncos, nas rãs, nos pardais e na guariba velha, pobrezinha, que não se lembra das coisas e fica repetindo um pedaço de história. Quero bem a vocês. Vou ensinar o caminho de Tatipirun aos meninos da minha terra, mas talvez eu mesmo me perca e não acerte mais o caminho. Não tornarei a ver a serra que se baixa, o rio que se fecha para a gente passar, as árvores que oferecem frutos aos meninos, as aranhas vermelhas que tecem essas túnicas bonitas. Não voltarei. Mas pensarei em vocês todos, no Pirencó e no Fringo, no anãozinho e no sardento, na Sira, na Talima, na Caralâmpia. Você me troca sempre o nome, Talima. E eu quero bem a você, ando até com vontade de virar Pirundo, para não teirmos se ainda nos virmos. Lembre-se do Pirundo, Talima. Longe daqui, fecharei os olhos e verei a coroa de rosas na cabeça de Caralâmpia, o broche de vaga-lume, as pulseiras de cobras de coral. Adeus, meus amigos. Que fim terá levado o menino da guariba? Quando um mosquito zumbir perto de mim, pensarei nele. Pode ser que esteja zumbindo o menino que a guariba deixou voando. Pobre da guariba. Está balançando a cabeça, falando só, e não acorda. Eu volto um dia, venho conversar com ela, ouvir o resto da história do menino que virou mosquito. E hei de encontrar a Caralâmpia com as mesmas rosas na cabeça, o vaga-lume aceso no peito, as cobras de coral nos braços. Vou prestar atenção ao caminho para não me perder quando voltar. E trago uns meninos comigo. Os meninos melhores que eu conhecer virão comigo. Se eles não quiserem vir, trago o meu gato, que é manso e há de gostar de vocês. Adeus, seu Fringo. Adeus, seu Pirencó. Sira, Caralâmpia, todos, adeus. Não é preciso que me acompanhem. Muito obrigado, não se incomodem. Eu acerto o caminho. Adeus, lembre-se do Pirundo, Talima. (Ramos, 1939, p. 79-83)

Antes de mais nada, Tatipirun é valorosa para Raimundo tanto pelas maravilhas que encerra como por lhe revelar uma mentalidade nova, que ele deseja lembrar e ensinar aos demais, interpretação que tiramos da segunda passagem destacada na citação anterior. Todavia, Raimundo parece ciente de que talvez ele mesmo esqueça os “caminhos de Tatipirun” — sabemos todos o quão improvável é a possibilidade de retornar para um sonho que se teve (por mais agradável que ele tenha sido) e/ou manter em mente todas as lições que nele aprendemos. Igualmente, ele demonstra consciência de que talvez os

caminhos de Tatipirun não sejam aceitos por nenhum humano, mas seu manso gato de estimação certamente o acompanharia em um possível retorno. Uma fala que revela a espirituosidade graciliânica: se o gato, por ser manso, aceitaria sem qualificações os meninos pelados, as pessoas que não aceitam os caminhos de Tatipirun poderiam ser tomadas como profundamente entregues aos seus instintos selvagens, ou seja, elas são mais primitivas que alguns animais.

Na fala de Raimundo, nota-se ainda que ele vacila entre a incerteza e a determinação, e que essa determinação vai crescendo à medida que ele lista os vínculos que criou. Ele mostra-se disposto até a assumir o nome de Pirundo, talvez como que em um gesto de entrega completa àquilo que ele viveu em Tatipirun, ao afeto que recebeu e, quem sabe, à pessoa que ele se tornou em decorrência disso.

O final da narrativa acompanha a volta de Raimundo a sua casa, descrevendo sua postura e indicando seu estado de espírito:

la tão distraído, com tanta pena, que não viu a laranjeira no meio da estrada. A laranjeira se afastou, deixou a passagem livre e guardou silêncio para não interromper os pensamentos dele.

Agora Raimundo estava no morro conhecido, perto da casa. Foi-se chegando, muito devagar. Atravessou o quintal, atravessou o jardim e pisou na calçada.

As cigarras chiavam entre as folhas das árvores. E as crianças que embirravam com ele brincavam na rua. (Ramos, 1939, p. 83-84)

O tom da passagem é melancólico. A introspecção e a lentidão de Raimundo durante o caminho denunciam sua ciência de que a vida que abandonou em Tatipirun é mais fácil do que a vida que encontrará no seu lar jamais será.

A visão dos seus atormentadores brincando ao longe coloca em perspectiva o isolamento do protagonista. Seu retorno à solidão parece estar em coerência com os romances escritos por Graciliano, cujos finais são pessimistas e exploram o lado seco da vida (Silva Neto, 2020). Contudo, esse final aberto também permite que o/a leitor/a complete a história: não nos é dito se o menino será capaz de ensinar os caminhos de Tatipirun a alguém, mas também não nos é dito que não o será. Sabemos apenas que a jornada parece ter alterado algo

em Raimundo; o autoconhecimento é o espólio que ele conquistou em Tatipirun e que o ajudará a existir na realidade que lhe é apresentada.

Talvez esse final da história possa ser entendido à luz do desfecho de outro texto graciliânico publicado em *Infância* (1945). Trata-se do capítulo intitulado “Samuel Smiles”, no qual o então infante Graciliano enfrenta a mais recente de uma longa série de investidas zombeteiras de alguns fregueses do armazém do seu pai. De forma breve: quando o menino lê o sobrenome do escritor que dá título à obra como “Smailes”, os seus escarnecedores o vão, mas o menino Graciliano não se abala com a pilhéria da vez, pois a certeza de deter a informação correta escuda o seu coração contra as investidas da vergonha. Afastando-se dos homens, o pequeno Graciliano volta-se para os seus estudos e ri-se daqueles que (ironicamente) são tão seguros de si mesmos que se tornam incapazes de aprender. Vejo um pouco do pequeno Graciliano em Raimundo: parece-me que se ele fará amigos ou não é uma questão secundária; o importante é que sua visão de mundo está agora permeada pela sua consciência do mérito das diferenças, isto é, pela sabedoria que a experiência lhe proporcionou.

Silva Neto (2020, p. 110) nota que: “[a]travessar e pisar são as últimas ações do menino descritas diretamente pela narração [...]. A travessia de Raimundo trouxe à superfície outro Raimundo, mais sábio e de passos firmes, preparado para enfrentar o mundo.” Ou seja, o autor aponta como significativo o narrador abster-se de trazer em seu discurso o verbo “observar”, ficando apenas subentendido que Raimundo acompanha os meninos brincarem com o olhar. A narrativa parece querer deixar impresso na mente do/a leitor/a que o Raimundo que retorna ao lugar de partida é um agente mais ativo e capaz de se impor do que aquele que conhecemos no início.

Um enfrentamento melhor da solidão, porém, não é o único destino possível para Raimundo. Relembro a conversa que Raimundo trava com dona Laranjeira:

- [...] A propósito, por que é que a senhora não tem espinhos?
- Em Tatipirun ninguém usa espinhos, bradou a laranjeira ofendida. Como se faz semelhante pergunta a uma planta decente?

– É que sou de fora, gemeu Raimundo envergonhado. Nunca andei por estas bandas. A senhora me desculpe. Na minha terra os indivíduos de sua família têm espinhos.

– Aqui era assim antigamente, explicou a árvore. Agora os costumes são outros. Hoje em dia, o único sujeito que ainda conserva esses instrumentos perfurantes é o espinheiro-bravo, um tipo selvagem, de maus bofes. Conhece-o? (Ramos, 1939, p. 12-13)

Com o diálogo, introduz-se o fato de que Tatipirun nem sempre foi povoada quase que exclusivamente por plantas pacíficas como a D. Laranjeira. A regra era que as plantas que ali habitavam fossem beligerantes como o espinheiro-bravo. Podemos entender o espinho como um símbolo material das palavras cruéis que Raimundo recebeu e/ou do isolamento que lhe foi infligido. O espinho existe para causar dor, para manter distante o que/quem é indesejado, sendo um símbolo de barbárie. A passagem deixa entrever um passado mais violento de Tatipirun e também (possivelmente) um futuro imaginável para “Cambacará”: onde a amabilidade venha a ser a norma e não a exceção. O diálogo encerra em si a chance que existe de uma (r)evolução em direção ao estabelecimento de laços.

Passemos às considerações sobre a linguagem e o estilo do texto: como foi mencionado anteriormente, a linguagem do texto é simples e direta. Sua frase de abertura pode ajudar a atestar a veracidade dessa afirmação: “Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada.” Sem qualquer rodeio e com economia de elementos, o narrador introduz o protagonista da narrativa e o que o distingue dos demais meninos que conhecemos. Ao utilizar o verbo “havia” como palavra inaugural da sentença, ele também sinaliza que o lugar e o tempo específicos onde esse menino vive não são especialmente relevantes. Por outro lado, o texto traz as características físicas do menino para um primeiro plano, direcionando o olhar do/a leitor/a para o papel categórico que essas características terão no desenrolar da narrativa.

Além disso, encontramos várias marcas de oralidade, como gírias, repetições e expressões informais no decorrer da história. Por exemplo, temos o uso de gírias nas passagens: “Os vizinhos mangavam dele [...]” (Ramos, 1939, p. 7) e “Isso é cacete.” (Ramos, 1939, p. 61) — onde “mangavam” é a conjugação do verbo “mangar”, que é usado informalmente e tem o sentido de caçar ou

zombar; e o adjetivo “cacete”, dentro do contexto, significa algo que causa enfado, tédio ou aborrecimento. Também temos o uso de repetições em falas com duplas negativas: “Não existe não, sinhá Rã.” (Ramos, 1939, p. 29) e “Eu não tive isso não, meu filho.” (Ramos, 1939, p. 63). Ainda constatamos expressões informais incorporadas aos diálogos como: “Sei lá!” (Ramos, 1939, p. 33, p. 75), alternativa informal para “Eu não sei.”; “Credo em cruz!” (Ramos, 1939, p. 54), uma interjeição de terror ou nojo; e “Ela *perdeu a bola*.” (Ramos, 1939, p. 67), na qual a expressão destacada, no sentido conotativo, é utilizada para indicar que alguém apresenta atitudes alteradas e próprias de quem revela transtornos mentais. Adicionalmente, na fala do Tronco, temos a expressão popular “Você se afogando em pouca água!” (Ramos, 1939, p. 21), uma forma de dizer que alguém está deixando-se desestabilizar por algo trivial ou enxergando um problema como sendo maior do que realmente é.

É importante observar que encontramos nas falas de Raimundo, da Princesa Caralâmpia e, eventualmente, na de outros personagens termos menos populares e mais sofisticados por uma lente contemporânea. Para ratificar essa afirmação, vejamos o diálogo entre Raimundo e o menino sardento destacado abaixo, sendo a primeira fala de Raimundo:

- Julgo que vocês não vão ao dentista, não sentem dor de barriga, não têm sarampo.
- Nada disso.
- Não envelhecem. São sempre meninos.
- Decerto.
- Eu já presumia. Pois é, meu caro. Boa terra. (Ramos, 1939, p. 53-54)

Com base na minha experiência como falante da língua portuguesa do Brasil da década de 90 até o momento atual, as palavras em destaque têm alternativas mais comuns na linguagem corrente. “Julgar” poderia ser substituído por “acreditar”; “decerto”, por “óbvio” ou “é claro”; “presumir”, por “suspeitar”; e “meu caro”, por “colega” ou “amigo”. O uso dessas expressões parece especialmente peculiar quando se considera que elas são utilizadas por crianças, que, geralmente, estão em fase de construção de seu repertório linguístico. Eu acharia mais natural encontrar os vocábulos indicados em correspondências oficiais ou profissionais entre pessoas adultas.

A impressão anterior me levou a duas conjecturas. A primeira ancora-se na possibilidade de que essa impressão possa se dever a um anacronismo, de forma que um estudo diacrônico da língua portuguesa falada no Brasil talvez revelasse que o vocabulário, na verdade, era natural às crianças da época. Alternativamente, também é possível que esse vocabulário de fato tenha sido considerado de alta complexidade para a maioria das crianças de então e o escritor as empregou a fim de contribuir para a ampliação do vocabulário do seu público leitor.

Embora não seja possível concluir quais das conjecturas se sustenta, em prol da segunda conjectura, temos uma carta de Graciliano Ramos endereçada a Anísio Teixeira em 1938. Nessa, o escritor pontua: “Penso exatamente como você: si [sic] se procura um assunto infantil e se usa uma linguagem infantil, a criança percebe que somos tolos e não lê.” (Ramos, 1938, apud Basso, 2010, p. 122). Se esse é o princípio do qual parte o escritor alagoano, podemos deduzir que ele utilizou uma linguagem adulta em um livro infantil para que a obra não fosse tomada como banal pelo seu público alvo. Todavia, e isso parece-me fundamental observar, independente de qual lado da especulação está correta, o que salta aos olhos é que o vocabulário empregado pelo autor é bastante rico (um princípio que deverá ser observado na tradução), embora as estruturas sintáticas sejam das mais simples (o que também será emulado na tradução).

Cabe investigar também a forma como a linguagem de Raimundo evolui no decorrer da narrativa. Assim que chega em Tatipirun e conhece a laranjeira, Raimundo exprime-se com formalidade:

Uma laranjeira que estava no meio da estrada afastou-se para deixar a passagem livre e disse toda amável:

- Faz favor.
- Não se incomode, agradeceu o pequeno. A senhora é muito educada.
- Tudo aqui é assim, respondeu a laranjeira.
- Está se vendo. A propósito, por que é que a senhora não tem espinhos?
- Em Tatipirun ninguém usa espinhos, bradou a laranjeira ofendida. Como se faz semelhante pergunta a uma planta decente?
- É que sou de fora, gemeu Raimundo envergonhado. Nunca andei por estas bandas. A senhora me desculpe. Na minha terra os indivíduos de sua família têm espinhos.
- Aqui era assim antigamente, explicou a árvore. Agora os costumes são outros. Hoje em dia, o único sujeito que ainda

conserva esses instrumentos perfurantes é o espinheiro-bravo, um tipo selvagem, de maus bofes. Conhece-o?

– Eu não senhora. Não conheço ninguém por esta zona.

– É bom não conhecer. Aceita uma laranja?

– Se a senhora quiser dar, eu aceito.

A árvore baixou um ramo e entregou ao pirralho uma laranja madura e grande.

— Muito agradecido, d. Laranjeira. A senhora é uma pessoa direita. Adeus. Tem a bondade de me ensinar o caminho? (Ramos, 1939, p. 12-13)

Na passagem, vê-se que Raimundo utiliza um pronome de tratamento antes do nome da personagem ou refere-se a ela como “senhora”, o que evidencia a sua educação e respeito traduzidos em formalidade. Além disso, ele introduz um pedido com a expressão “tem a bondade de”, que é polida, suaviza o impacto da solicitação e mantém a comunicação mais respeitosa e cerimoniosa.

Posteriormente, vemos a forma como ele se expressa alterar-se ao falar com a Guariba.

Partiram. Caminharam bem meia légua e encontraram uma guariba cabeluda que andava com as juntas perras, escorada num cajado, óculos no focinho, a cabeça pesada balançando. Raimundo avizinhou-se dela, curioso:

— Como é, sinha Guariba? A senhora, com essa cara, deve conhecer história antiga. Espiche uns casos da sua mocidade.

— Eu não tive isso não, meu filho. Sempre fui assim.

— Assim coroca e reumática? estranhou Raimundo.

— Assim como vocês estão vendo.

— Foi nada! A senhora antigamente era aprumada e vistosa. Sapeque aí umas guerras do Carlos Magno. (Ramos, 1939, p. 63)

Na interação com a Guariba, ele também utiliza o pronome de tratamento “senhora” e a alteração dessa (sinha), todavia, sua linguagem é mais informal. Ao pedir que ela compartilhe suas histórias com o grupo, ele utiliza o imperativo dos verbos “espichar” e “sapecar”, que, pelo contexto e consulta aos dicionários on-line *Michaelis*, *Dicio*, *Priberam* e *Dicionário Informa*⁸⁷, podemos inferir que por extensão significam, respectivamente, “derramar” (no sentido de “dar a

⁸⁷ Os dicionários citados apresentam entre as possibilidades para o verbete “espichar” as seguintes definições: abrir um furo em (barril ou pipa) a fim de extrair o líquido, esticar, ser malsucedido, vencer em discussão. Já para o verbete “sapecar”, os dicionários oferecem, entre outras, as seguintes definições: executar (uma tarefa) mal ou às pressas e sem capricho; namorar; surrar ou bater em alguém.

conhecer” ou “repartir”) e “improvisar”. Ele também não faz uso de termos que possam suavizar o tom do pedido, como “por favor” ou “por gentileza”. Soma-se a isso o fato de ele fazer diversas referências à idade avançada da guariba (como afirmar que ela foi contemporânea de Carlos Magno, um dos imperadores dos romanos que faleceu no ano de 814 da Era Comum), chamá-la de “coroca” e “reumática” e contradizê-la com sua exclamação incrédula “Foi nada!” — ações que poderiam ser consideradas indelicadas ou ofensivas. Sua linguagem torna-se, portanto, mais informal e irreverente, o que talvez represente o maior nível de conforto e acolhimento que o menino agora sente no grupo.

Sobre a técnica da sinalização de personificação utilizada pelo narrador cumpre acrescentar que, em uma primeira menção, as personagens da Laranjeira e da Guariba (assim como outras) são grafadas como substantivos comuns. Já em uma segunda menção, após interação com o protagonista, seus nomes são grafados como substantivos próprios. Isto é, o uso da letra inicial maiúscula singulariza as duas personagens e aparta-as do conjunto de seres aos quais pertencem.

Os diálogos destacados também evidenciam como a voz narradora exime-se de fazer muitas intervenções e que, quando essas são feitas, elas são sucintas, o que propicia uma leitura rápida e dinâmica. Nota-se, por exemplo, que o narrador raramente descreve a linguagem corporal dos personagens em reação a algo que é dito ou a atitude deles ao falarem; ele também não se demora em qualificações ou descrições sobre elementos espaciais. Isso colabora para a economia do texto e favorece a adoção de uma multiplicidade de cadências na realização das leituras. Além disso, essas lacunas descritivas podem ser preenchidas por ilustrações, elementos que, comumente, acompanham livros infantis.

Um último aspecto que vale observar são os nomes escolhidos para os demais meninos e meninas pelados: Pirengo, Talima, Fringo e Caralâmpia. Pirengo e Fringo são nomes que não existem fora de Tatipirun e mesmo os nomes Talima e Sira não são comuns em terras nacionais. A base de dados demográficos *Nomes do Brasil*, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, registra um total de 270 pessoas batizadas com o nome Sira e 22 pessoas

batizadas como Talima do século XX até a primeira década do século XXI.⁸⁸ Pirengo, Fringo e Caralâmpia também não são verbetes do dicionário. Assim, tudo indica que o próprio Graciliano inventou os nomes Pirengo e Fringo. Já Caralâmpia era o apelido de Nise da Silveira, psiquiatra brasileira e companheira de penitenciária de Graciliano Ramos (Ramos Filho, 2013), e é uma palavra composta formada por “cara” — isto é, uma menina, jovem ou senhora que é estimada ou amada — e também pela raiz das palavras “lâmpada” e “lâmpião” — dois objetos que são fonte de luz, ou seja, iluminam. Um dos sentidos do verbo “iluminar” é inspirar alegria⁸⁹, o que sugere uma escolha de nome bastante coerente com a personalidade e a função da personagem que a carrega em *A Terra dos Meninos Pelados*. Ou seja, essas operações de nomeação enfatizam a estranheiridade das crianças, porém o escritor é inconsistente na escolha de nomes com etimologias rastreáveis ou que incorporem elementos sugestivos de características dos/as personagens a quem são atribuídos.

3.4.3. Análise dos capítulos selecionados de Infância

Infância (1945) reúne textos que Graciliano Ramos escreveu no decorrer de quase seis anos (Ramos, 2014) e que foram publicados individualmente em jornais antes de serem reunidos em uma única publicação. Esses textos giram em torno de memórias dos anos iniciais da vida do escritor, ou, como sintetiza Souza (2001, p. 32), eles “[têm] como objeto de representação o próprio ‘eu’”. Às vezes vacilante, outras no limite da imprecisão de certos fatos, mas buscando no seu interior, na autocontemplação, a construção de seu passado [...]. Assim, a característica central da obra é o rearranjo e a reinterpretação das vivências selecionadas pelo escritor que constrói um autorretrato, o que não significa dizer que todos os capítulos têm o “eu” autobiográfico em foco, já que alguns retratam tipos e costumes sertanejos variados (Karpa-Wilson, 2005).

Os capítulos podem ser lidos através de duas lentes: de forma isolada ou como um romance de formação (Miranda, 2004). Imagino que a razão para isso é que eles podem ser compreendidos em suas unidades, sendo facultativo ao/à

⁸⁸ IBGE. **Nomes do Brasil**. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search>>. Acesso em: 02 ago. 2025.

⁸⁹ EDITORA MELHORAMENTOS. Iluminar. **Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/iluminar/>>. Acesso em: 02 ago. 2025.

leitor/a referir-se aos demais, mas a recorrência de personagens neles e a disposição dos eventos em uma ordem que se quer cronológica (observados os devidos direitos à analepse e à prolepse) acabam por viabilizar a leitura dos textos como se esses fossem os capítulos de um romance.

Em Ramos (2014), lemos um trecho da entrevista que Graciliano Ramos concedeu a Armando Pacheco em 1945. Ao jornalista, Graciliano expõe como ele encontrou inspiração em uma recordação de infância para o capítulo “Samuel Smiles”, que submeteu, na condição de colaborador, para a publicação carioca *Diário de Notícias*. Após essa publicação, vieram outras colaborações para diferentes jornais também inspiradas pelo seu conjunto de lembranças remotas, como “Os Astrônomos” e “O Menino da Mata e o seu Cão Piloto”. Graciliano explica que a ideia de organizar essas memórias em um conjunto não precedeu essas publicações e, por isso, a organização do livro não obedece a ordem de publicação individual das narrativas. Essa informação alicerça o que afirma Leitão (2003, p. 39): “O talhe folhetinesco e a sucessão diversa da sequência da produção são mais dois dados a conferir autonomia a cada relato.” Isso não desqualifica a leitura da obra como um romance de formação, pois, em certo momento, as ambições do escritor para os seus textos foi alterada, como ele confessa a Armando Pacheco:

A 1º de maio de 1939 veio a lume “Um cinturão”, o quarto do livro — e só aí, meu caro Armando Pacheco, formei vagamente o projeto de, reavivando pessoas e fatos quase apagados, tentar reconstruir uns anos da meninice perdida no interior. A 3 de junho de 1939 compus “Fernando”, o trigésimo terceiro capítulo da série; a 14 de setembro, escrevi “Nuvens”, o primeiro, o capítulo que abre este livro de memórias. Até o ano passado trabalhei como caranguejo, adiantando-me, atrasando-me, com largas paradas, rápidos acessos de entusiasmo. (Ramos, 2014, p. 167)

A fala do escritor transcrita acima revela que vários dos capítulos de *Infância* (1945) passaram a ser fruto de uma intencionalidade temática e de um esforço direcionado, ao invés de dependentes de fortuitos lampejos de inspiração.

Hess (2007) aponta que, no ano de publicação de *Infância* (1945), os romances de Graciliano já lhe haviam conquistado o respeito da crítica. Segundo o autor, a publicação de um livro que não poderia ser caracterizado exatamente como um romance pelo escritor instigou os críticos; o resultado foi que vários

artigos acerca da obra foram publicados em periódicos cariocas, paulistas, pernambucanos e mineiros, que foram acompanhados por notas anunciando e comentando a obra nova do escritor.⁹⁰ Hess (2007), a partir do estudo da vasta produção crítica sobre *Infância* (1945), detecta que a obra chamou a atenção da crítica nacional por razões diversas:

o alto nível de sua resolução estética, que faz com que vários críticos reconheçam nela o amadurecimento do estilo do escritor; o interesse que desperta o fato de ser uma narrativa autobiográfica que não deixa de ser também ficção; a reflexão que provoca quanto ao próprio ato da escrita literária e à formação do escritor; os elementos que ligam a obra às narrativas de Graciliano Ramos publicadas anteriormente; a conexão visceral que a sua formulação estética estabelece com os mecanismos históricos, políticos, sociais e econômicos que dão sustentação ao mundo do sertão nordestino na passagem do século XIX para o XX; o grau de universalização atingido na obra pela sua composição muito bem sucedida esteticamente; a conexão estabelecida entre o escritor adulto e a experiência de mundo da criança. (Hess, 2007, p. 85)

Pela leitura dessa lista organizada por Hess (2007), percebe-se que *Infância* (1945) é uma obra que oxigenou discussões em vários setores da produção de conhecimento. Essa circunstância insinua a densidade da obra e a impossibilidade de que aqui seja apresentada uma análise exaustiva dos capítulos que ela reúne, como geralmente é o caso com as obras dignas de serem discutidas. Porém, antes de entrar no estudo dos capítulos selecionados para tradução, abordo a seguir aspectos da obra em seu conjunto.

Em primeiro lugar, um aspecto que aparta o escrito de Graciliano de outras narrativas memorialísticas é o fato de ela não compartilhar do tom nostálgico que, com frequência, acompanha textos voltados para a rememoração do passado, pois o escritor opta por usar um tom irônico e, às vezes, sarcástico para recontar as lembranças escolhidas (Miranda, 2004). Com efeito, a imagem pintada é de uma textura áspera — tão áspera que coloca em dúvida se, ao explicar a Armando Pacheco, que ele tentou, em *Infância* (1945) “reconstruir uns anos da meninice perdida no interior” (Ramos, 2014, p. 167), o escritor usa o adjetivo “perdida” no sentido de “já deixada para trás” ou no sentido de “mal

⁹⁰ Para mais detalhes sobre esses artigos e essas notas, referir-se ao segundo capítulo da tese “O escritor e o infante: uma negociação para a representação do Brasil em infância”, onde Hess (2007) apresenta um panorama, organizado em ordem cronológica, da crítica sobre *Infância* (1945), incluindo artigos e notas tanto contemporâneos quanto subsequentes ao livro.

aproveitada” ou “jogada fora”. Em comentário ao livro de memórias em questão, Bosi (2015, p. 326) afirma que a categoria unificante das memórias que se encontram na obra é a ideia de rejeição que o menino Graciliano viveu pelos contextos sociais em que se deslocava: família, escola e sociedade.

Além disso, Graciliano reconhece a imprecisão da memória e traduz esse fato em estilo literário. Em outras palavras, as histórias são contadas por um narrador que as reconhece como mais um esforço da memória do que um relato fidedigno do passado. Por isso, a confissão sem a ficção se faz impossível e, aqui, remeto-me a Antonio Candido, que descreve *Infância* (1945) como uma autobiografia que é literariamente tratada. Para o crítico literário, tal constatação se evidencia pela técnica expositiva e pelo repertório linguístico mobilizado, que trabalham em conjunto para imputar essa qualidade às memórias (Candido, 2006). Assim, embora as memórias inventariem os diversos problemas pessoais experienciados pelo Velho Graça durante a infância, elas são filtradas conscientemente pela imaginação do escritor, que as enfoca e angula com o recurso da arte. Nesse sentido, o escritor elabora-se como personagem em *Infância* (1945) e, ao fazê-lo, dá a deixa para as seguintes palavras de Candido (2006, p. 97): “ficção e confissão constituem na obra de Graciliano Ramos pólos que ligou por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários.” Em síntese, a confissão é ficcionalizada nos capítulos da obra em questão; ela é a matéria-prima moldada nas mãos do artista.

Ainda sobre o tratamento dado às memórias na obra, Souza (2001, p. 29-30) escreve:

[...] a memória voluntária verga-se ao desejo do intelecto que seleciona lembranças e reflete sobre elas. É, portanto, uma escrita de si mesmo [...], mas originada do exercício do pensamento após longo distanciamento dos episódios vividos quando menino.

De forma que, adiante, a autora conclui: “[...] o movimento interior realizado pela consciência, no momento em que organiza os vestígios da memória, propicia ao ‘eu’ plena liberdade para a ‘ação criadora’.” (Souza, 2001, p. 32). A partir dessas duas citações, Souza (2001) vislumbra que um acabamento literário às memórias foi possível porque o tempo que dividiu o momento da vivência e o momento da escrita exigiu uma reordenação da

experiência, que foi contaminada pela perspectiva do escritor adulto e pela emancipação que os anos lhe conferiram como prerrogativa.

Todavia, não é apenas em virtude de as memórias serem elusivas que se conclui que elas são literariamente tratadas; é indispensável que algo seja dito também sobre a linguagem utilizada pelo escritor nesses capítulos. Ela é adjetivada por Hess (2007) como correta, canônica e portuguesa; já Álvaro Lins (1945, p. 2) escreve ao jornal *Correio da Manhã* que: “A prosa do sr. Graciliano Ramos é moderna, no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção e pelo tom como que hierático das frases.”

Como essas afirmações são totalizantes, destaco as linhas que inauguram o primeiro capítulo da obra, a fim de subsidiar essas percepções: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho” (Ramos, 2023, p. 7). A modernidade da linguagem, por exemplo, deixa-se entrever na forma enxuta com que o escritor menciona o vaso de louça vidrada, não alocando recursos para criar uma imagem da forma, cor ou textura do objeto. Assim posto, o vaso de louça torna-se maleável na mente do/a leitor/a e o estilo do escritor se introduz como avesso ao lirismo excessivo. As construções sintáticas são fragmentadas, permeadas pelo uso de parataxe (“Ignoro onde o vi, quando o vi [...]). Por sua vez, a linguagem apresenta atributos clássicos como o uso de mesóclise (“julgá-lo-ia”) e o tom solene com que ele descreve a lembrança do vaso de pitombas, que, aos poucos, ganha um relevo que preenche completamente a mente do/a leitor/a na passagem: apesar de o objeto ser pouco adjetivado, as sucessivas orações que enquadram o vaso como elemento que se impõe à memória transformam-no em uma relíquia de grande importância.

Sobre o ritmo frasal, Leitão (2003) frisa que Graciliano adota com frequência uma cadência que faz referência ao universo da oralidade em *Infância* (1945), o que confere uma natureza peculiar à organização dos relatos, porque, apesar disso, o livro é de natureza gráfica e escrito em língua culta. Esse ritmo frasal a que ele se refere, possivelmente, é derivado do uso destemido de orações curtas, de frases nominais e de adjetivos que são encadeados como

comentários posteriores, após vírgulas, que, assim organizados, ganham ares de enumerações espontâneas, isto é, naturais e feitas sem ensaio.

Para pensarmos o contexto da obra, faço referência a Candido (1951), que, em *The Brazilian Family* (A Família Brasileira), explora as condições históricas, econômicas e sociais que configuraram a família brasileira no período colonial e no período pós-colonial. O crítico literário destaca a organização patriarcal da família brasileira, em que a autoridade paterna era praticamente ilimitada. Do ponto de vista estrutural, Candido (1951) descreve a organização da família brasileira como sendo um arranjo entre um grupo central e nuclear, integrado pelo casal branco e seus filhos legítimos, e um grupo periférico, de contornos mais difusos, que incluía os escravos e agregados da família (indígenas, negros e mestiços) e, eventualmente, as amásias do chefe da família e seus filhos ilegítimos.

Candido (1951) ainda representa a família brasileira como o espaço em que se davam os processos de socialização e integração do indivíduo, isto é, mais do que o Estado, a escola ou outras instituições, o círculo social principal do indivíduo era a família e a ela cabia o ensino também da posição social que esse ocupa não apenas no seio familiar, mas na sociedade como um todo. O autor detalha que, dentro do grupo, a hierarquia era rigidamente marcada e regulada. Essa afirmação aponta para o fato de que cada membro deveria saber (e jamais questionar) qual era a posição que ocupava pessoalmente na estrutura familiar, além de estar ciente das diferenças de autoridade entre pai, mãe, filhos e agregados. A afirmação sugere também a obediência que era devida à ordem hierárquica e ao ocupante do seu topo, com transgressões sendo reprimidas ou punidas pelo pai e pela mãe da família nuclear.

Complementando esse ponto, Karpa-Wilson (2005) observa que *Infância* (1945) traz a trajetória moral do protagonista, uma caminhada ladeada por dois conjuntos de valores. De um lado, o modelo de masculinidade aceito no Nordeste brasileiro no decorrer da virada do século XVIII para o século XIX, que, na obra recebe a alcunha de “homem forte” (título dado a patriarcas fazendeiros e ricos e/ou a outros homens adeptos do etos de violência, individualismo e autoritarismo prevalente na região) e, do outro lado, o modelo do intelectual sensível às questões sociais e preocupado com os grupos minorizados. A criança que protagoniza a obra está imersa no primeiro modelo, do qual também

é vítima, enquanto o narrador dá voz aos novos valores que desenvolveu e que se alinham aos ideais do segundo.

Após destacar essas afirmações trazidas por Candido (1951) e Karpavicius (2005), que teorizam sobre as dinâmicas sociais e as relações arcaicas que se encontram ilustradas nos capítulos que consideraremos, avancemos para a análise dos três capítulos selecionados para retradução: “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José”.

“Nuvens” é o capítulo inaugural da obra e traz um encadeamento de lembranças remotas e (aparentemente) soltas do narrador-personagem: um vaso de louça cheio de pitombas (que, na verdade, revelam-se ser laranjas), a primeira viagem que fez com a família, a amizade com um vaqueiro adulto que cantava redondilhas, a vista de um açude, uma história narrada pela mãe. Algumas dessas memórias prevalecem sobre as forças do esquecimento com mais definição; enquanto outras, ressurgem com a nitidez irregular de um arquivo de vídeo corrompido.

Boaventura (2013, p. 47) afirma que, em boa parte do capítulo, as recordações e as lacunas de memórias do narrador se materializam na obra por uma narração continuada, que reflete um “processo mnemônico espontâneo” e que “[forma] ilhas de histórias, separadas pelo vazio da memória”. O trecho a seguir ilustra o ponto feito por Boaventura (2013): “Houve uma segunda aberta entre as nuvens espessas que me cobriam [...]” Ramos (2023, p. 7). As “ilhas de histórias” são as regiões do céu que se deixam ver entre as nuvens, enquanto as próprias nuvens são os “vazios da memória”.

A primeira imagem oferecida, a do vaso de louças, é a mais antiga que o narrador reteve na memória. A partir dela, ele narra o impacto que sentiu ao ser corrigido em uma questão: o menino Graciliano associara o substantivo “pitombas” a frutas esféricas de toda espécie e, certo dia, é levado a saber que seu entendimento do termo estava incorreto. A lembrança é emblemática em “Nuvens” pois introduz uma breve reflexão sobre a memória e a sua natureza não confiável e, até mesmo, apta a fabricar imagens e a tomá-las como se fossem reais. É a partir desse episódio que o narrador conclui:

Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança

de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. (Ramos, 2023, p. 7).

Na passagem, como aponta Boaventura (2013), o narrador demonstra desconfiar da memória pessoal e propõe que a lembrança do vaso que ele retém talvez seja uma imagem mediada pelo discurso compartilhado com outros sobre esse objeto, isso implicaria na validação social (externa) tendo contaminado ou adulterado a sua memória. A oposição implícita na passagem (entre o vaso sensorialmente experimentado e o vaso enquanto objeto de discurso estabilizado por palavras e testemunhas) estabelece uma contraposição entre a vivência e a sua representação: a imagem do vaso criada pela descrição verbal do objeto é mais duradoura do que a interação com o vaso real, mas é uma ficção — e uma ficção socialmente construída.

O texto insinua, então, que as memórias de um indivíduo não são exatamente suas, já que foram contaminadas pelas impressões das pessoas que o cercam. Em função disso, pode-se questionar a liquidez da memória e, por isso mesmo, tomar as lembranças a serem narradas no capítulo como versões, não como fatos, além de oferecer o benefício da dúvida aos personagens nelas envolvidos, dentre os quais não podemos excluir o próprio narrador, uma vez que esse é “[...] ao mesmo tempo criador e leitor do seu passado, atribuindo-lhe sentido e reelaborando sentidos; um ato de leitura como efetivação de um remanejamento da experiência, formalizada na obra memorialística.” (Boaventura, 2013, p. 56).

Já sobre os recursos narrativos do capítulo, Ribeiro (2008) identifica o uso da percepção lacunar para efeito, o qual se desdobra na (i) ignorância de circunstâncias factuais e (ii) na indistinção visual. O recurso narrativo (i) é constatável, por exemplo, na passagem em que o menino Graciliano acorda em um cômodo desconhecido durante a viagem migratória da família: “De repente me senti longe, num fundo de casa, mas ignoro de que jeito me levaram para lá, quem me levou.” (Ramos, 2023, p. 9). Por sua vez, o recurso narrativo (ii) aparece na passagem que vem imediatamente depois da que foi há pouco citada: “Dois ou três vultos desceram ao quintal, de terra vermelha molhada, alguém escorregou, abriu no chão um risco profundo.” (Ramos, 2023, p. 9).

Em “Nuvens”, a perspectiva infantil também é materializada no registro da perplexidade da criança perante o mundo, como verifica-se em: “O pátio, que se desdobrava diante do copiar, era imenso, julgo que não me atreveria a percorrê-lo. O fim dele tocava o céu.” (Ramos, 2023, p. 12). Para demonstrar que passagens como essa não são um fato isolado, ressalto ainda outro excerto: “O que então me pasmou foi o açude, maravilha, água infinita onde patos e marrecos nadavam. Surpreenderam-me essas criaturas capazes de viver no líquido. O mundo era complicado.” (Ramos, 2023, p. 13-14). As hipérboles utilizadas para descrever o açude e o tamanho do pátio têm o efeito de potencializar o tamanho diminuto do menino, para quem o açude e o pátio de um sítio parecem se estender eternamente. Vê-se também, na última passagem, outra demonstração de sua ignorância de circunstâncias factuais com o registro do seu anterior desconhecimento da existência de aves aquáticas.

Nessa última citação e em passagens anteriores do capítulos, notável é também o uso de palavras e frases que pertencem ao campo semântico da surpresa (“isso me perturbou”, “pasmou”, “surpreenderam-me”). Esse uso revela o desconforto e estranhamento da criança perante as irregularidades que constituem o mundo e que exigem dele uma revisão de conhecimentos, mas o vocabulário e a gramática são adultas.

Para o menino, até mesmo as figuras adultas são tão colossais que uma visão global delas é impossível: “Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes.” (Ramos, 2023, p. 13). Nota-se aqui que o todo é substituído por partes. Sobre essa escolha do escritor, Leitão (2003, p. 46) escreve: “fragmentação e descontinuidade são traços metonímicos das primeiras apreensões do mundo. O relato ‘Nuvens’ apresenta uma protosintaxe desse mundo, em etapa antecedente à sucessividade que a escrita exige.” Para reformular, o que Leitão (2003) destaca é que a descrição centrada em partes do corpo, que vetam a criação de uma imagem integral dessas pessoas, mas remete-se a elas, é fruto da própria forma como a criança entende a estrutura do mundo: de modo fragmentado. Uma leitura possível, então, é a de que essas escolhas narrativas demonstram como a lembrança é afetada pela linguagem ainda rudimentar:

como a linguagem do menino não é capaz de abarcar a sucessividade; a sua cognição tampouco é capaz disso.

Com base em Hess (2007), a forma metonímica como solução estética aplicada na descrição dos pais inscreve no texto uma recusa do narrador à posição de onisciente: é um reconhecimento da “cabeça ordinária” do narrador que, com os anos, vira uma “péssima cabeça”, preenchida por lacunas e incertezas.

Vislumbro ainda uma outra camada de interpretação para a citação anterior: as partes dos corpos paterno e materno descritas aludem de uma só feita à aparência dessas figuras e à forma como elas lidavam com o garoto. Elas indiciam um trato grosseiro com o menino, afinal os olhos não são calorosos, a forma dos lábios também, e a textura das mãos é descrita com a minúcia de quem não só as viu como também as teve pesando sobre si. Posteriormente, há uma passagem do texto em que a sugestão anterior de que o menino sofria castigos corporais é confirmada: “Não se mencionou o gênero dos maus tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas” (Ramos, 2023, p. 18). Todas as formas de contato entre as mãos e o corpo do menino nessa passagem sugerem um tipo de violência física, tipos de violência que fixariam na memória um par de “mãos grossas e calosas” e outro par de mãos “finas e leves, transparentes” — ainda que o primeiro, em virtude da sua própria constituição, seja potencialmente mais lesivo que o segundo.

Continuando a análise, apesar da perspectiva infantil se fazer presente no capítulo, “*Infância* é o espaço discursivo dividido, partilhado pelo escritor e pelo menino que ele foi” (Hess, 2007, p. 153). De forma que o narrador adulto discorre sobre o seu eu-menino, que, no presente da enunciação, agora é um ele, ao mesmo tempo, distante e familiar. Isso verifica-se em trecho do parágrafo final do capítulo, quando, após relembrar, com certo esforço, a história de um menino adotado que se vingava do “benfeitor” que lhe infligia maus tratos ateando fogo na cauda do seu gato:

Encolhido e silencioso, agüentando cascudos, *limitei-me* a aprovar a coragem do menino vingativo. *Mais tarde*, entrando na vida, *continuei* a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. De

perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos *nunca me causaram* admiração. (Ramos, 2023, p. 19)

Na passagem, a princípio, a adoção do pretérito perfeito como tempo verbal marca o distanciamento entre o momento da fala do narrador e o sentimento experienciado por ele na ocasião da sua introdução à história. Depois, o escritor apoia-se na expressão “mais tarde” qualificada por “entrando na vida” para navegar na sua própria linha do tempo. Como explica Souza (2001, p. 41), “o tempo da narrativa transita entre o passado e o presente da enunciação”, sendo que é o presente da enunciação que serve como o eixo em torno do qual os eventos se arranjam.

Percebe-se ainda no excerto um contraste entre as impressões mais e menos complexas da criança e do adulto: no passado, a criança se “limitou” a aprovar a coragem do menino da história, isto é, ele sentiu um desejo de violência, que cerceou entre os limites da não-ação. O narrador adulto, porém, é capaz de admirar os atributos do menino apenas na literatura e sustentar a certeza de que, na vida real, indivíduos que retaliam o mau à maneira desse último são eticamente questionáveis.

O tom da passagem é suscetível de ser interpretado como melancólico e agourento; o posicionamento final deve ser baseado em experiências próprias que podem ser detalhadas nos capítulos subsequentes, já que o narrador sublinha que “de perto” indivíduos que fazem uso de atos violentos nunca lhe despertaram apreço. A expressão destacada sugere que ele travou contato direto com sujeitos que compartilham o perfil do menino, deixando tacitamente impresso que ele, além de ver-se representado na figura do menino, pode igualmente reconhecer-se na figura do gato. Ao mesmo tempo, é uma melancolia corajosa, pois se ele era “encolhido e silencioso” quando criança, agora ele usa a ação da escrita para intervir no mundo e anuncia seu posicionamento com firmeza (Boaventura, 2013).

Ainda sobre a memória da história que trata do menino adotado pelo tutor abusivo, merece destaque a circunstância de que eles ressurgem à superfície da memória em contrariedade aos esforços do narrador para mantê-los submersos:

Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do

garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. Ouvindo a modesta epopéia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para violência. (Ramos, 2023, p. 18-19).

O narrador atribui a dificuldade em lembrar da história ao constrangimento que sentiu ao ouvi-la quando criança. Esse sentimento parte da comparação de si mesmo com o menino da história; ao estimar o menino-justiceiro, ele se vê como carente de bravura. Essa explicação, contudo, não deve ser tomada como certeza absoluta, tendo em vista que a presença do advérbio “talvez” assinala o reconhecimento da possibilidade de erro. Nas palavras de Boaventura (2013, p. 56):

O “talvez” é importante marca de que ele, adulto, não só está conferindo distanciamento entre ele narrador e o que [...] estamos denominando menino-personagem, como também marcando a busca de uma interpretação de sua história, buscando sondar possíveis sentimentos nele criança.

Na citação de “Nuvens” anterior, temos a recepção inicial e autônoma da história pelo menino Graciliano, que é diversa daquela que o Graciliano já adulto mantém, uma vez que afirma ser incapaz de admirar pessoas propensas às ações nela descritas. Assim, o narrador, no tempo da enunciação, sugere que se opõe ao combate da violência com mais violência, mas também confessa que, quando criança, não fazia tal oposição e apenas a sua inaptidão para a brutalidade (que se prolonga desde aquela época até o tempo da enunciação) o impediu de agenciá-la, isto é, seu fracasso em atingir o ideal que buscava foi definidor em sua trajetória formativa: ele glorificava internamente o comportamento violento quando esse era instrumento de vingança em prol da defesa da honra, mas não tinha os recursos físicos necessários para fazer sua própria força prevalecer. Linguisticamente, é notável a justaposição dos dois tempos narrativos no capítulo em que verbos no pretérito (“foi”, “precisei”, “envergonhava”, “desejei”) intercalam-se com verbos no presente (“tenho”) e criam esse elo entre o passado em avaliação e o presente que reflete. No tocante aos temas, materializam-se o papel formador dos fracassos e uma crítica à violência.

Os dois excertos sobre o episódio final narrado no capítulo “oferecem ao leitor uma visão de processo, de mudanças que ocorreram ao longo da vida.”

(Boaventura, 2013, p. 56), isto é, elas apartam o narrador do seu eu passado, embora não negue que o Graciliano do passado foi um dos estágios do Graciliano do presente da enunciação. A lembrança que abre o capítulo e a lembrança que o encerra, assim, conectam-se, pois demonstram a abertura para o aprendizado do narrador-personagem.

A primeira lembrança ensinou uma lição que não foi esquecida pelo narrador: “generalizações eram um erro” (Ramos, 2023, p. 7). Por conseguinte, ele revisita suas lembranças e estuda-as em particular, concluindo que o Graciliano da enunciação é diferente do menino Graciliano. É quase irônico a menção no texto de que “pitombas” e “laranjas” são duas frutas redondas que não recebem o mesmo nome, sendo que o narrador foi o ser narrado, mas, ao mesmo tempo, difere dele em muitos aspectos, ainda que carregue o mesmo nome. Como a generalização é um erro, o tempo todo o/a leitor/a é confrontado com o fato de que, apesar de atenderem pelo mesmo nome, o narrador está para o narrado, como pitombas estão para laranjas e é quase digno de uma nova denominação. Não digo que “plenamente digno”, porque, diferente de pitombas e laranjas que nascem de sementes diferentes; o narrador é a culminância do seu próprio processo, enraizado na infância do menino que foi.

Sobre as citações de “Nuvens” aqui trazidas, convém sublinhar o papel das numerosas referências à dificuldade que o narrador sente durante o recompor das lembranças. Elas reforçam o tratamento literário que é dado a essas memórias, ponto que foi previamente salientado e que, desta feita, fazemos referência a Hess (2007) para enfatizar: ele afirma que a matéria da narrativa em *Infância* (1945) abrange mais do que a memória do que foi vivido, pois também compreende o trabalho estético de narrar as lembranças que essa memória abriga. A insistência do narrador em afirmar a dificuldade de recompor suas lembranças reforça a distância temporal entre as condições históricas e materiais nas quais se produziram os objetos de rememoração e as condições históricas e materiais em que o narrador os elabora então. Em decorrência disso, o narrador compromete a impressão sobre a sua qualificação para atuar como historiador de si mesmo e põe em evidência a natureza criativa da sua atividade, inclusive, é digno de ressalva, chamando a atenção para o código escrito do qual faz uso.

Ao tentar recompor a vingança do menino submetido a maus tratos, o narrador apresenta:

*Levante, seu Papa-hóstia,
Dos braços de Folgazona.*
Outra emenda. O hábito de corrigir a língua falada instiga-me a consertar o primeiro verso:
Levante-se, Papa-hóstia. (Ramos, 2023, p. 17)

A reflexão metalinguística é um aspecto que atravessa a obra e tem seu ponto inicial nessa passagem. O narrador reconhece sua preferência à linguagem escrita em detrimento da linguagem falada, que tende a ser espontânea e informal. Decerto, a passagem sugere um acentuado incômodo diante de desvios da gramática prescritiva e uma compulsão em corrigir esses desvios mesmo em textos alheios, impulsos fortes o suficiente para que o narrador se sinta compelido a interromper a lembrança com a “emenda” orientada para a correção da sintaxe. Entretanto, ao trazer à luz o código linguístico e seu funcionamento, o narrador lembra a pessoa que lê do seu engajamento com uma obra que não requer ancoragem em fatos, ou seja, que não possui estatuto de fonte autoevidente.

Diante da análise dessa última lembrança narrada em “Nuvens”, considero difícil precisar se, no contexto do escrito, as nuvens do título são um símbolo exclusivo para os vazios da memória ou se apontam também para a sombra que as memórias lançam sobre o humor do autor. Se, por um lado, as nuvens acobertam o céu (a extensão indiscernível da memória), o que pode ser considerado ruim; por outro lado, as nuvens também bloqueiam o sol. No Nordeste, tem-se a expressão “está bonito para chover”, usada para descrever o céu encoberto e que anuncia a iminência da chuva. Assim, no imaginário do sertanejo, as nuvens espessas organizam um evento preconizador de alívio, que afasta o receio da seca e ameniza a sensação do sol abrasador sobre a pele. Talvez, o texto jogue, precisamente, com essa ambivalência: ter as memórias reprimidas é algo que afasta a claridade do céu limpo (usada aqui como termo substituto para o “entendimento de si”), mas são as nuvens que mitigam a melancolia que se esconde acima delas ou na ausência delas. De toda forma, parece-me que o narrador considera o escrutínio das próprias memórias um

exercício válido e o preço a pagar por ele justo, e não acho que deva se descartar que seja isso que o separe do jeito para a violência.

Por sua vez, “Um Cinturão” narra dois episódios em que o menino foi castigado fisicamente pela mãe e pelo pai, sendo que um é trazido de forma breve e o outro de forma mais elaborada. Sobre a primeira ocasião narrada, uma flagelação que recebe da mãe, o narrador não especifica a falta que lhe levou à mira do instrumento de tortura materno ou a sensação que lhe causaram os golpes enquanto eles eram aplicados, mas descreve as consequências do castigo: “Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos.” (Ramos, 2023, p. 35). A expressão “moído” sinaliza a elevada quantidade de golpes recebidos e a menção às “manchas sangrentas” e aos “grandes lanhos vermelhos” revelam que as chicotadas foram vigorosas. De forma que a situação descrita é a de um castigo físico reprovável por ser muito severo e com consequências traumáticas.

No capítulo, existe uma passagem que precede essa descrição das lesões corporais deixadas pela mãe de Graciliano, e cuja importância pode passar despercebida, na qual lê-se: “Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor.” (Ramos, 2023, p. 35). Essa afirmação é expressiva, apesar de não ser retomada depois, porque aponta uma diferença entre a forma como a criança interpretou o castigo infligido pela mãe e aquele a que mais tarde foi sujeitado pelo pai. No primeiro caso, assim como em casos anteriores, o castigo foi sentido na carne, mas não no universo subjetivo do personagem, ou seja, não deixou marcas psicológicas ou emocionais duradouras. No segundo caso, porém, tem-se uma situação que, no capítulo, o narrador aponta como decisiva por ter sido seu primeiro contato com a justiça, o que, como ele antecipa na sentença inicial do texto, lhe deixou “funda impressão”.

Sobre os parágrafos introdutórios do capítulo, merece destaque também a naturalidade com que o menino Graciliano enxergava os castigos físicos, algo que é verbalizado sem ambiguidades em: “Batiam-me [eles, os pais] porque podiam bater-me, e isto era natural.” (Ramos, 2025, p. 35). Essa afirmação ilustra as revelações de Candido (1951) sobre a família brasileira, a sua organização e o poder sobre os filhos que era concentrado nas mãos dos pais. A passagem

prefigura, então, uma revolução nos valores do narrador, que resultará da agressão praticada pelo pai.

Em relação a essa ocorrência, ela se dá quando o menino Graciliano é acusado pela figura paterna de ter afanado o seu cinturão. Sem qualquer processo de julgamento, o menino é castigado fisicamente pelo pai, que, após fazer aplicar a pena, localiza o objeto “escamoteado” na rede em que ele mesmo se deitara mais cedo. Ao notar que agira de forma intempestiva, apesar de mostrar sinais de remorso, o pai não se volta para o filho a fim de oferecer algum consolo ou pedido de desculpas. O capítulo começa e termina com referências à justiça e, como a referência inicial já foi adiantada em discurso indireto, cito a seguir exclusivamente a referência conclusiva: “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça.” (Ramos, 2023, p. 40). O uso do termo “justiça” nos dois casos é carregado de ironia, uma vez que, no desenrolar da narrativa, percebe-se que o menino é levado a uma condenação precipitada por uma falta da qual era inocente. São notáveis o autoritarismo, a violência cega e o abuso de poder do pai do menino Graciliano; ele é a própria manifestação do “macho” nordestino, o reflexo do *zeitgeist*, ou espírito do tempo, em que vivia.

Segundo Karpa-Wilson (2005), o sentido de “Um Cinturão” é oblíquo, pois o narrador não explica minuciosamente as consequências (não físicas) da experiência, se sabemos que a funda impressão que o episódio deixou não foi apenas a dor na carne, quais impactos ela trouxe? Que ideia ou sentimento é esse que inaugura um novo entendimento sobre a questão da justiça? A resposta nunca é dada em termos claros e deve ser inferida pelo/a próprio/a leitor/a. Hess (2007) é de opinião, e estou de acordo, que é essa objetividade resultante da supressão de julgamentos morais explícitos, que cria a ironia da narrativa. Ademais, ao utilizar o seu estilo seco para deixar em suspenso os referidos julgamentos morais, o escritor transfere a responsabilidade emocional para o leitor ou a leitora (Hess, 2007), o que pode ser uma técnica narrativa mais expressiva e suscitadora de reflexão do que prescrever ao público uma determinada conclusão ou reação.

Não obstante isso, pela leitura, é perceptível o quão sugestivo é o uso circular do termo “justiça”. Ao ser anteposto e posposto a uma sequência de fatos onde a injustiça é gritante, o termo, empregado em sentido contrário ao literal, denuncia as liberdades de que gozam os ocupantes dos topos das hierarquias.

A situação dá a entender que esses fazem seu poder valer, por vezes, de forma injustificável e arbitrária, quando não caprichosa e temerária, além de demonstrarem pouca inclinação a aceitar a responsabilidade pelos seus erros e lapsos.

Apesar da obliquidade irônica do texto, Karpa-Wilson (2005) aponta que a carga dramática da narrativa materializa uma mensagem que provavelmente dispensa esclarecimentos verbais suplementares. Constatação que precisa ser melhor elaborada. No texto, lê-se:

O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira.

Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro.

Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo.

[...]

Aperto na garganta, a casa a girar, o meu corpo a cair lento, voando, abelhas de todos os cortiços enchendo-me os ouvidos — e, nesse zunzum, a pergunta medonha. Náusea, sono (Ramos, 2023, p. 37-38).

Especialmente nos segundo e quarto parágrafos entre os citados acima, o narrador enfoca as consequências subjetivas dos avanços violentos da figura paterna. No segundo parágrafo, o narrador explica, ao menos, um aspecto da funda impressão suscitada pela experiência: a aversão, no geral, a pessoas que elevam a voz, que repercute, inclusive, em sensações fisiológicas (taquicardia e arritmia, visão turva, bloqueio da fala — uma resposta comum a crises de ansiedade⁹¹), ou seja, tem-se descrita na passagem uma resposta ao trauma do abuso infantil vivido, que acompanha o narrador até o momento da enunciação.

Já no quarto parágrafo, privilegia-se a descrição da reação física do menino Graciliano aos gritos e sacudidas do pai. A prosa denotativa de Graciliano cede a vez a uma, menos característica, linguagem conotativa: a tensão dos

⁹¹ Informações retiradas de: CELESNAH, Xavana. **Ansiedade: Sintomas, Causas, Crise de Ansiedade e Transtornos.** Casa do Saber, 2025. Disponível em: <<https://www.casadosaber.com.br/blog/ansiedade-sintomas-causas-crise-de-ansiedade-e-transtornos>>. Acesso em: 8 jan. 2026

músculos da faringe e do esôfago vira um metafórico “aperto na garganta”; a tontura converte-se em uma casa personificada que é capaz de girar; a sensação pessoal de dilatação do tempo, isto é, a sua percepção do tempo alterada, torna-se um quase hiperbólico “corpo a cair lento”, assim como o zumbido nos ouvidos não é mais uma reação fisiológica, mas sim a captação do som de “abelhas de todos os cortiços”.

Esse tipo de linguagem é usado para melhor traduzir o medo do menino perante o pai. As sensações físicas, como acima encadeadas, transmitem a sobrecarga emocional evocada pelo evento. A experiência chega a permear a atmosfera que o narrador associa ao espaço onde tudo se deu, evocando sentimentos de opressão e apreensão, que são construídos pela comparação da casa com lugares, geralmente, considerados pouco acolhedores: “Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas.” (Ramos, 2023, p. 38).

Sabe-se que, por ter efeitos duradouros, o caso do cinturão inaugura um tipo novo de golpe, que não é puramente físico ou simplesmente sentido na pele. Há indícios no texto que esse golpe o atinge moral e psicologicamente, embora isso não seja desenvolvido em termos explícitos, e seu impacto não se limita aos episódios de ansiedade. O encontro com a forma de golpe nova também é o começo da percepção, pelo menino Graciliano, de que o comportamento do pai não é necessariamente *humano*. Afinal, a figura paterna é descrita em termos animalescos e sobrenaturais no decorrer deste capítulo: “Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira.” (Ramos, 2023, p. 37); “A mão cabeluda prendeu-me [...]” (Ramos, 2023, p. 38); “[...] o olho duro a magnetizar-me, os gestos ameaçadores, a voz rouca a mastigar uma interrogação incompreensível.” (Ramos, 2023, p. 39); “Sozinho, vivo de novo cruel e forte, soprando, espumando.” (Ramos, 2023, p. 40)

O narrador descreve o pai como sendo capaz de atingir um volume de voz mais alto do que o dos outros seres da espécie humana, uma voz que, por sua vez, “mastiga”, o que chama a atenção para os dentes (mecanismos de violência associado a caninos, por exemplo), além de atrair o foco do/a leitor/a para a sua pronúncia pouco clara, conotando uma dificuldade em usar a linguagem das pessoas. Cria-se uma imagem do pai como sendo capaz de uma fúria mais abrasiva e de habilidades sobre-humanas, como a de ser capaz de paralisar a

presa com o olhar (o olhar magnetizante), que, no senso comum, são associadas a serpentes, aves de rapina e felinos — animais ditos serem capazes de hipnotizar a presa e evitar sua fuga. O pai não inspira e expira, ele espuma pela boca como um cachorro acometido por hidrofobia; ele expelle o ar dos pulmões ruidosamente, como bovinos e equinos que emitem sons de advertência ao perigo que representam para os demais.

Em contraposição, o menino Graciliano é apresentado como o oposto do pai. Se o pai é grande, ele é pequeno, como evidencia o símile em destaque a seguir: “E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra.” (Ramos, 2023, p. 40). Se o pai é feroz, ele é covarde, incapaz de suportar a fúria e o castigo paternos e desejoso, até mesmo, de que elas fossem imputadas a outrem: “Se o moleque José ou um cachorro entrasse na sala, talvez as pancadas se transferissem. O moleque e os cachorros eram inocentes, mas não se tratava disto.” (Ramos, 2023, p. 38). Essa última citação, cumpre assinalar, realça a injustiça do pai, considerando que, caso o sumiço do cinturão fosse efetivamente o resultado de uma travessura, existiam outros suspeitos nas imediações.

Próximo ao final do capítulo, quando encontra o cinturão e percebe seu erro, o pai mostra (como anteriormente destacado) uma perturbação emocional que é passível de ser tomada como arrependimento: “Resmungou e entrou a passear agitado. Tive a impressão de que ia falar-me: baixou a cabeça, a cara enrugada serenou, os olhos esmoreceram, procuraram o refúgio onde me abatia, aniquilado.” (Ramos, 2023, p. 39). Porém, o sentimento não é nomeado diante do filho, por orgulho ou medo de prejudicar a sua autoridade talvez — como não temos acesso aos pensamentos do pai do menino, visto que, conforme previamente argumentado, o narrador afirma-se como criador, mas nega-se a possibilidade da onisciência, podemos apenas conjecturar.

O narrador relata que, na ocasião, a figura quase bestial do pai pareceu-lhe, pela primeira vez e apenas momentaneamente, débil. O narrador transmite o impacto que isso teve em seu interior da seguinte maneira: “Pareceu-me que a figura imponente minguava — e a minha desgraça diminuiu” (Ramos, 2023, p. 39). Essa constatação final (sobre a amenização do seu sofrimento) desperta curiosidade. Trata-se de um sentimento de segurança repentino, a certeza de que agora o pai o deixará em paz, ou indica algo mais?

Parece-me que a chave para interpretar essa passagem por um ângulo alternativo encontra-se no segundo parágrafo do texto, quando o narrador discorre sobre o castigo físico imposto pela mãe:

Minha avó, que nos visitava, condenou o procedimento da filha e esta afligiu-se. Irritada, ferira-me à toa, sem querer. Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menor estrago. E estaria esquecida. A história do cinturão, que veio pouco depois, avivou-a. (Ramos, 2023, p. 35)

Dessa passagem, extraio duas informações centrais: (1) assim como o pai, a mãe do menino também incorria em arroubos de violência injustificados e desproporcionais às ofensas praticadas; (2) antes do caso relacionado ao cinturão, o menino não culpabilizava os pais pelas violências que sofria. Nota-se que o menino rechaça a noção de intencionalidade da mãe de machucá-lo e também que, pelo prisma do seu olhar infantil, a responsabilidade é deslocada da mãe para o instrumento do castigo, indiciando que, naquela conjuntura, ele, similarmente ao caso do cinturão, não merecera as chicotadas. Somente a ciência da própria inocência em conflito com a impossibilidade de condenar a própria mãe o fariam transmutar o objeto inanimado em um agente responsabilizável. Ressalta-se que, até aqui, conforme anteriormente apontado, o menino não questiona o direito dos pais lhe baterem.

O desassossego do pai é um momento que introduz a “diminuição de desgraça” para o menino, porque ele então intui que o pai cometeu um erro ao bater-lhe e, provavelmente, reconhece isso, ainda que tardia e tacitamente. Infere-se que no breve momento em que o pai “minguou” diante de seus olhos, o menino foi capaz de admitir que a repreensão da sua avó a sua mãe era adequada e que, apesar das aparências, a autoridade hierarquicamente garantida por alguém não tem uma relação direta com o que é justo ou natural. Portanto, as ações violentas dos pais eram escolhas das quais eles podiam se arrepender, mas cujas consequências eram indelévels.

Essa compreensão atualizada da dinâmica familiar carrega o potencial de reverter parte da sua “desgraça” em graça: a possibilidade de desnaturalizar os fatos da vida que antes eram incontestáveis. É o entendimento que os abusos físicos constituíam condenações junto à percepção de sua isenção de

responsabilidade por algum ato condenável, que reconfigura os atos da mãe e do pai como decisões e não como atos de obediência a princípios eternos e universais. Transferindo essa apreensão para além do âmbito familiar, o retrato formado é um tanto sombrio, decerto capaz de deixar uma “funda impressão”: o que se chama de “justiça” é, na verdade, apenas a demonstração de força dos detentores de poder, que, apesar de tudo, também têm suas fragilidades.

Após essa análise da trama, faz-se necessário ressaltar a continuidade ou descontinuidade técnica e temática de “Nuvens” e “Um Cinturão”. Primeiro, há uma continuidade no quesito da hesitação da voz narradora em figurar os acontecimentos narrados como fatos históricos:

Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos (Ramos, 2023, p. 37).

A citação acima ilustra um dos diversos momentos que revelam a obstinação do narrador em dialogar indiretamente com o/a leitor/a e garantir-lhe que a obra em suas mãos é apenas em parte um livro de memórias, pois também é resultado de um processo criativo.

Em questão de moral, se “Nuvens” condena mais abertamente a atitude do menino que faz mal ao gato, “Um Cinturão” resolve as pendências com o personagem do clérigo. Dessa maneira, nenhum dos personagens é inocentado. Interpreto o personagem do pai como um duplo do padre que acolheu a criança da narrativa popular lida pela mãe e laboriosamente relembra pelo narrador em “Nuvens”, posicionamento que será melhor reforçado durante a análise de “O Moleque José”.

Também em “Um Cinturão” detecta-se como recurso expressivo a visão hiperbólica da criança, utilizada, por exemplo, na descrição do aposento em que o pai descansava em uma rede: “Paredes *extraordinariamente* afastadas, rede *infinita*, os armadores *longe* [...]” (Ramos, 2023, p. 36). Igualmente, a fragmentação e descontinuidade (Leitão, 2003), como verifica-se em: “A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala [...]” (Ramos, 2023, p. 38).

Há consistência ainda na aplicação da sintaxe prescritiva (inclusive o uso de mesóclise se repete) e do vocabulário majoritariamente erudito, o que sustenta o uso da língua culta. Ressalva-se, entretanto, que o escritor mobiliza esparsamente aspectos de narrativas orais e cotidianas, conforme lê-se em: “Eu devia ter quatro ou cinco anos, *por aí*, e figurei na qualidade de réu.” (Ramos, 2023, p. 35). Nota-se aqui que as duas orações coordenadas são separadas por um adjunto adverbial com valor parentético, que expressa imprecisão e oralidade, e, mesmo assim, a segunda oração traz um vocabulário mais rebuscado e típico de registros formais e jurídicos do que a primeira. O contraste entre o uso da linguagem coloquial e imprecisa e o uso da linguagem jurídica (formal e factual) espelha as origens sertanejas do narrador de *Infância* (1945) e a importância que ele dá ao uso da linguagem “correta” (algo que é ressaltado em “Nuvens”) e, sobretudo, cria humor — especialmente quando se considera o conteúdo surpreendente do período completo, dada a pouca idade do réu, fato que o impossibilita de ser legalmente responsabilizável.

Suplementarmente, o ritmo frasal continua sendo o resultado, em diversos momentos, de orações curtas enfileiradas, frases nominais e adjetivos encadeados como comentários posteriores, após vírgulas.

Quadro 4 – Recursos de sintaxe

Característica estilística	Exemplos
Uso de orações curtas	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Solto, fui enroscar-me perto dos caixões, coçar as pisaduras, engolir soluços, gemer baixinho e embalar-me com os gemidos.” (Ramos, 2023, p. 39) ▪ “[...] vi meu pai dirigir-se à rede, afastar as varandas, sentar-se e logo se levantar, agarrando uma tira de sola, o maldito cinturão, a que desprendera a fivela quando se deitara.” (Ramos, 2023, p. 39)
Frases nominais	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Impossível responder.” (Ramos, 2023, p. 37) ▪ “Náusea, sono.” (Ramos, 2023, p. 38)

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Uivos, alarido inútil, estertor.” (Ramos, 2023, p. 38) ▪ “Nenhum socorro.” (Ramos, 2023, p. 38)
Adjetivos após vírgulas	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Os modos brutais, coléricos [...]” (Ramos, 2023, p. 37) ▪ “A casa escura, triste.” (Ramos, 2023, p. 38) ▪ “E ali permaneci, miúdo, insignificante.” (Ramos, 2023, p. 40)

Fonte: criado pela autora com base em Ramos (2023).

Essas escolhas sintáticas criam uma cadência mais rápida, acelerada como aquela formada pelas batidas do coração amedrontado do menino Graciliano, especialmente quando a narrativa sai de seu preâmbulo para a descrição da história do cinturão propriamente dita.

“Um Cinturão” também traz o espaço discursivo compartilhado pelo escritor e pelo menino que ele foi (Hess, 2007), sendo a transição do discurso do narrador para o discurso do menino fluida e escorregadia a ponto de dificultar a delimitação dos limites entre os dois. À guisa de exemplo, passo para uma análise da passagem do capítulo a seguir: “Se o pavor não me segurasse, tentaria escapulir-me: pela porta da frente chegaria ao açude, pela do corredor acharia o pé-de-turco. Devo ter pensado nisso, imóvel, atrás dos caixões” (Ramos, 2023, p. 36). Ao iniciarmos essa leitura, é razoável supor que entramos em contato com uma citação em discurso indireto das palavras do menino Graciliano. Logo em seguida, porém, precisamos corrigir essa impressão, pois percebemos que o narrador está apenas conjecturando sobre os pensamentos que percorriam a mente do seu eu passado. Assim, dificulta-se a percepção da separação entre a voz do menino e a voz narradora-criadora.

Por fim, neste capítulo, diferente de “Nuvens”, a repetição é um recurso estilístico central. Mais do que uma ênfase no elemento cujo desaparecimento é o catalisador dos eventos narrados no texto, cinco aparições da pergunta “Onde

estava o cinturão?”⁹² são constatadas, essas: (1) evocam a violência e irracionalidade do personagem que as profere; sinalizam o (2) prolongamento da situação; e (3) reforçam como essa indagação acompanha o narrador e ecoa em sua mente desde o momento em que ela foi proferida até o momento da enunciação — em outras palavras, buscam impactar o/a leitor/a e fazê-lo perceber como a violência da acusação traumatiza o personagem.

Finalmente, chegamos ao capítulo “O Moleque José”, que se volta para o personagem cujo nome aparece no título do texto. Os parágrafos iniciais narram a genealogia de José, descendente de pessoas negras escravizadas pela família Ramos ou, na época pós Lei Áurea, a ela agregadas. Boaventura (2013) nota que esse histórico familiar é traçado com um vocabulário que remete ao mundo animal; os ancestrais de José são referidos como “machos” e “fêmeas”, nos lugares de “homens” e “mulheres”, sendo que essas davam à luz “crias” e não bebês. A mãe de José é descrita como uma mulher leviana que produziu muitos filhos, entre os quais muitos encontraram uma morte prematura ou foram dados para adoção. Para a autora, a escolha de palavras é proposital e espelha a desumanização histórica dos negros, replicando a atmosfera de desigualdade, crueldade e injustiça social vivida pelos escravizados e seus descendentes no Brasil Colonial e Pós-Colonial.

Sobre o próprio nome de José, nota-se que, embora no corpo do texto, ele seja referenciado como “moleque” apenas cinco vezes, em contraposição às onze vezes em que ele é citado apenas como “José”, o fato de “moleque” ser adicionada ao título imprime à palavra significativo valor dentro do capítulo. Ricardo Ramos (1992) explica que o pai, assim como seu amigo e também escritor José Lins do Rêgo, usava a palavra exclusivamente para designar crianças negras. A menção à categoria racial dos garotos chamados de “moleque” é também encontrada nos conjuntos de acepções para a entrada “moleque” nos dicionários on-line de português *Michaelis* e *Priberam Dicionário*, embora esteja ausente no repertório de sentidos oferecidos pelo *Dicio*.

Para o verbete, um ponto de convergência entre os três dicionários é o mau comportamento, ou a inclinação para travessuras, da criança chamada de “moleque”. Digno de nota também é que o dicionário *Michaelis* traz “moleque”

⁹² As repetições podem ser verificadas nos parágrafos seis, oito, dez, onze e catorze do capítulo.

como um termo que designa um menino que vive solto pelas ruas, isto é, uma criança do sexo masculino que goza de uma liberdade de ir e vir, sem supervisão, no espaço público; essa autonomia precoce sinaliza negligência ou falta de proteção familiar. Em face desses detalhes, no contexto da obra, o termo “moleque” poderia ser tomado como a perversão da função de um título, se esses substantivos, normalmente, comunicam a honra ou a nobreza conferida a alguém, o título “moleque” aponta a subtração da honra e da nobreza à posição social ocupada por José, mas também o acusa de um comportamento leviano.

Uma vez que é dado a saber como o menino negro foi integrado à família Ramos, a personalidade de José (humilde e malandra) é descrita, e os sentimentos de admiração que ele despertava no menino Graciliano são esmiuçados. O contraste entre o menino Graciliano e José é tão marcado quanto aquele traçado entre o primeiro e o menino da “modesta epopeia” lembrada ao final de “Nuvens”. Por exemplo, é exposto que ao ser apanhado cometendo uma falta, José nunca chorava:

Gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas, e os olhos permaneciam enxutos e duros. Enchia-me de inveja, desejava conter as minhas lágrimas fáceis. Tomava-o por modelo. E, sendo-me difícil copiar-lhe as ações, imitava-lhe a pronúncia, o que me rendia desgosto (Ramos, 2023, p. 90).

A força de José perante o castigo, que é sinalizada pela ausência do choro e pela preservação da capacidade de fala frente à ameaça física iminente, é admirada pelo menino. Todavia, importa observar que, muitas vezes, José escapava da punição e essa sua habilidade em evadir-se das violências cotidianas fascinava o jovem Graciliano, que compartilhava o destino de vítima da severidade do pai com ele, com a diferença de não demonstrar a mesma aptidão para escapar de situações desfavoráveis usando de astúcia, improviso e persuasão.

Note-se que o moleque José, assim como o protagonista da história do Papa-Hóstia mencionada em “Nuvens”, é um personagem capaz de desarranjar a ordem e aproxima-se de um modelo de bravura difundido no sertão nordestino. Os dois personagens não têm laços familiares que possam protegê-los e, por isso, aprendem a reagir às forças que os atormentam no contexto do cotidiano familiar, denunciando os erros socialmente aceitos dos seus benfeitores. Algo

que o próprio narrador só pode fazer anos mais tarde, no tempo da enunciação, valendo-se de papel e tinta. É nesse sentido que o pai do menino Graciliano é um duplo do Papa-Hóstia, e, na mesma medida, o moleque José é um duplo do menino adotado (já que “acolhido” não parece o termo certo) pela autoridade eclesiástica presente na história.

O menino igualmente se ressentia da competência de José para orientar-se em caminhos e veredas diversos e de José conhecer mais fatos sobre o mundo e seus elementos em geral do que ele mesmo — enquanto o menino Graciliano sente confusão perante a vida, José é uma pessoa “orientada”. Por tudo isso, apesar de José chamar o menino Graciliano de “Senhor”, por orientação dos adultos, efetivamente, é o primeiro que é respeitado pelo segundo e não o contrário.

Tomava-o por modelo. E, sendo-me difícil copiar-lhe as ações, imitava-lhe a pronúncia, o que me rendia desgosto. Esfriavam-me a ambição de melhorar e instruir-me, forçavam-me a recuperar a fala natural. Haviam obrigado o moleque a tratar-me por senhor, não admitiam que me reconhecesse indigno, me privasse voluntariamente daquele respeito miúdo (Ramos, 2023, p. 90-91).

Achando que seria difícil igualar-se em desenvoltura de ação a José, o menino procura imitar sua prosódia, conforme registrado na passagem acima. Para além disso que é dito, a leitura dessa citação permite inferir que se buscava, dentro da família, estabelecer uma distinção social entre os dois garotos. Exigia-se que o menino da família nuclear se expressasse de determinada maneira, isto é, tentaram imputar-lhe um jeito de ser considerado digno, do que se deriva que tudo associado a José (até mesmo a sua fala) era incompatível ao nível do menino Graciliano. Embora fosse um indivíduo livre por direito, destaca-se a exigência de subserviência que era imposta a José. Está implícito na obrigação de referir-se com o título de “Senhor” ao menino Graciliano, a diferença hierárquica entre os dois dentro da família e, por conseguinte, dentro da sociedade como um todo. A imposição dessa formalidade no tratamento entre os dois equivale a um lembrete da desvantagem social de José, ela agencia uma reafirmação do *status quo* escravagista, que independe das conquistas legais que buscaram revolucioná-lo. Na passagem, o narrador informa ao seu público leitor que, pessoalmente, rejeitava o título, e insinua que desejava a interrupção

dessa demonstração de respeito, algo que não lhe é concedido. Esse episódio ilustra integralmente as constatações de Candido (1951) sobre a família brasileira no que diz respeito ao fato de sua hierarquia ser rigidamente marcada e regulada e estar acima de qualquer questionamento ou vontade pessoal.

Continuando, a voz narradora afirma que “José, insensível às minhas desvantagens, perseverava na obediência, modesto, a proteger-me.” (Ramos, 2023, p. 91), mas, considerando que ser obrigado a tratar com tamanha deferência alguém da sua faixa etária convida o ressentimento e não a empatia pelo receptor dessa honra, é possível pôr sob suspeita a submissão mansa de José e isso, por sua vez, substancia a imagem do narrador como uma entidade criadora. Existem outros vestígios textuais neste capítulo que apontam para a realidade de que continuamos lidando com um narrador pouco confiável, a despeito do uso de uma linguagem menos elíptica e fragmentária do que aquela verificada nos capítulos anteriores. Tanto esses indícios como a linguagem do texto em questão serão retomados mais adiante.

Por ora, observo que é notável a escassez, no decorrer do capítulo, de exemplos concretos das traquinagens de José. A única verificável está transcrita abaixo:

Íamos com freqüência ao sítio que meu pai cultivava perto da rua, para lá do cemitério novo. Debaixo das árvores do aceiro, descansando sobre folhas secas, conservava-me horas entorpecido, a olhar as fileiras de mandioca, as cercas, periquitos que namoravam espigas amarelas. José vadiava nos ranchos vizinhos. Logo ao sair de casa, dobrando a esquina do Cavalo Morto, reunia-se a um lote de garotos. E o bando aumentava, era diante do muro de Seu Paulo Honório um pelotão ruidoso, que enfeitava a areia, com flores de mulungu. As mulheres da lavoura percebiam nas corolas encarnadas formas indecentes, pisavam-nas furiosas, dirigiam insultos às moitas. Os pirralhos ocultos gritavam, corriam pelo mato, espalhavam no chão outras flores, vermelhas e peludas, ficavam de tocaia, aperreando as mulheres. (Ramos, 2023, p. 91)

No decorrer desse excerto, lê-se que José e seus amigos importunavam as trabalhadoras da lavoura com alusões simbólicas às suas partes íntimas. O comportamento impudico de José e seus amigos é, de fato, questionável. O menino Graciliano, que acompanhava seu ídolo montado em um carneiro branco, testemunha com estupefação essas cenas e não toma parte nelas. Além

disso, o menino Graciliano julgava tolos os amigos de José e também era avesso ao comportamento ruidoso deles. A observação pelo menino das errâncias do moleque chega a um fim repentino quando a sua montaria morre.

A citação trazida anteriormente permite entrever que os percursos realizados pelo menino Graciliano eram mais circunscritos do que aqueles percorridos por José; ao segundo era facultado transitar entre os terrenos vizinhos ao sítio do pai de Graciliano (a quem José se refere por “padrinho”), enquanto o filho deste mantinha-se nos limites da propriedade paterna, algo que dá relevo também ao seu isolamento social. Adicionalmente, a voz narradora sugere as diferentes inclinações dos meninos: o filho do senhor é pacato, o agregado é dado às pândegas. Por fim, ela explica a diferença entre os níveis de conhecimento de mundo entre os dois; enquanto o moleque se engaja com os círculos sociais à disposição e, assim, apreende-o, o menino se camufla entre os elementos naturais e, portanto, não reúne informações suficientes para interpretá-lo.

O capítulo se encerra com o Moleque José sendo açoitado pelo pai de Graciliano devido a um delito menor. Ao assistir à cena, o filho deseja se identificar com o pai agressor e faz uma tentativa de participar no açoitamento do Moleque José. Como resultado, o chefe da família Ramos abandona o alvo de castigos anterior e o substitui pelo filho. Em comparação com a surra dada no menino Graciliano que é narrada em “Um Cinturão”, o castigo infligido a José é descrito com maior precisão de detalhes:

As brasas no fogão cobriam-se de cinza, morriam sob chuviscos; a água da bica salpicava o ladrilho escorregadio; a labareda fumacenta do candeeiro oscilava. Num murmúrio, a criança beijava os dedos finos. De repente o chicote lambeu-lhe as costas e uma grande atividade animou-a.

[...]

Muitas vergastadas se perdiam, fustigavam as canelas do juiz transformado em carrasco. Este largou o instrumento de suplício, agarrou a vítima pelas orelhas, suspendeu-a e entrou a sacudi-la. Os gemidos cessaram. O corpo mofino se desengonçava, a sombra dele ia e vinha na parede tismada, alcançava a telha, e os pés se agitavam no ar. (Ramos, 2023, p. 95)

Cotejando a composição narrativa desse excerto com a da passagem de conteúdo similar em “Um Cinturão”, verifica-se no trecho acima um grau mais

elevado de detalhamento, e esse abrange o pai de Graciliano e suas ações, a reação exteriorizada por José e até mesmo o espaço. O primeiro, por exemplo, não é mais um par de mãos grossas ou o som de uma voz rouca, mas um “juiz”, um “carrasco”, um “este” que agarra orelhas e impõe golpes ao corpo da vítima, ou seja, a linguagem é referencial e não metonímica. O espaço e a atmosfera são descritos com riqueza, o narrador atenta-se às brasas que queimam no fogão, à chuva que se infiltrava, aos sons que a chuva emitia do lado de fora da casa. As ações da vítima são pormenorizadas, porque vistas com clareza, enquanto sensações como a de um nó na garganta, de tontura e de zumbido nos ouvidos são excluídas da descrição — se não são sentidas na própria pele, o observador tampouco se dispõe a imaginá-las e, dessa forma, vincular-se à figura vulnerabilizada; o que talvez seja consistente com a posição do narrador de não adotar a onisciência, mas, cumulativamente, denota o afastamento entre o menino observador e o moleque oprimido.

Isso tudo é possível porque o menino Graciliano (pelo menos, a princípio) não é mais o objeto do açoite, mas um observador externo e, como é apropriado, a forma narrativa se altera com o deslocamento de perspectiva, utilizando-se de estratégias diferentes das anteriores para compor a cena. (Boaventura, 2013, p. 79). “O Moleque José” difere dos capítulos anteriormente analisados, então, porque a nebulosidade que definiu diversas passagens dos capítulos anteriores se dissipa. Contudo, assim como nos demais capítulos, constata-se neste, a iniciativa assumida pelo narrador de refletir as experiências vividas para compreendê-las, o que foi antes apontado por Ribeiro (2008). Esse movimento do narrador de elaborar suas memórias é verificado em, principalmente, dois pontos da narrativa.

O primeiro, refere-se ao momento anterior ao flagelamento de José, quando o narrador comenta que, ao lidar com culpas insignificantes, a atitude do pai de Graciliano era a descrita abaixo:

Achando-se disposto a absolver, aceitava facilmente as explicações. A um desconchavo do acusado, a voz áspera se amaciava, um riso grosso estalava — e a calma se restabelecia. Atravessávamos, porém, momentos difíceis: não podíamos saber se ele ia abrandar ou enfurecer-se. E o nosso procedimento o levava para um lado, para outro. Acertávamos ou falhávamos como se jogássemos o cara ou cunho. Se os fregueses andavam direito na loja, obtínhamos generosidades

imprevistas; se não andavam, suportávamos rigor. Provavelmente é assim em toda a parte, mas ali essas viravoltas se expunham com muita clareza. (Ramos, 2023, p. 93)

Aqui, o narrador pinta o pai como um sujeito que é atravessado por pressões econômicas, em uma tentativa de entender suas ações erráticas — que, assim chamo em virtude da presença do termo “viravoltas”, que denota a instabilidade do comportamento paterno. Ainda sobre essa passagem, Boaventura (2013, p. 73) identifica no comentário “Provavelmente é assim em toda a parte [...]” uma naturalização da violência no interior do sistema familiar patriarcal: “Os atos cruéis do pai não são entendidos pelo narrador como um momento de possível desordem familiar, mas sim dentro da dinâmica instituída.” Reconheço que há a possibilidade de essa interpretação estar correta, porém, percebo no comentário do narrador, alternativamente, uma constatação geral sobre a sociedade em que ele estava inserido quando menino, ao invés de um esquecimento da lição aprendida com a história do cinturão.

Na minha interpretação, o narrador reconhece que, em sua família, a mesma dinâmica que é orquestrada pelos pais do sertão afora — definida pela imposição de medo e concessão de favores eventuais como resultado do humor dos patriarcas e não necessariamente das ações dos destinatários do “rigor” ou das “generosidades imprevistas” — adquire maior dramaticidade na casa da família Ramos em razão da recorrência de manifestações concretas dessa dinâmica, de acordo com as palavras do narrador. Parece-me que o narrador admite, ainda que indireta e sutilmente, que o seu próprio pai demonstrava uma natureza acentuadamente errática, sendo dado a oscilações desencadeadas por ânimos mal regulados e indiferentes a critérios racionais.

O segundo ponto da narrativa é quando o narrador se volta para o seu eu-passado e dissecar as próprias motivações para participar como algoz no martírio de José:

[...] queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se — e tomei rumo diferente. (Ramos, 2023, p. 95)

Essa reflexão, bem como a verificada em “Nuvens” sobre a fascinação que o infante retaliador insuflava no menino Graciliano, não legitima as ações ou ideais do menino, ela tão-somente as expõe e delas deriva uma explicação para aspectos do seu caráter no tempo da enunciação. Como aponta Boaventura (2013) — que já tinha observado e comentado esse movimento do narrador em direção a autocompreensão reflexiva, isto é, de buscar no passado determinantes do seu processo de elaboração subjetiva — esses dois recortes dos capítulos parecem:

suscitar uma questão comum, manifestada por uma estratégia formal similar, que passa por averiguar no seu próprio passado algumas razões para ter se tornado o sujeito que se tornou, conferindo a elas um sentido particular. Há uma resposta do narrador em elaboração por meio da narrativa que busca, nas vicissitudes e fraquezas do menino, certas explicações para seu modo de estar no mundo. (Boaventura, 2013, p. 49)

Em outras palavras, o que verificamos é o narrador instrumentalizando a narrativa para extrair do que constitui o seu âmago o entendimento de si. Embora Boaventura (2013) não elabore isto, enfatizo que essa busca do narrador em analisar as suas “vicissitudes e fraquezas” infantis também está presente em “Um Cinturão”, embora a estratégia formal utilizada nesse último capítulo para atingir tal fim seja menos direta e requeira que o/a próprio/a leitor/a faça as conexões necessárias para entender o narrador, no presente da enunciação, como alguém que desconfia de autoridades.

É necessária uma observação sobre o uso do subjuntivo na citação em análise: “Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte” (Ramos, 2023, p. 95). A partir da proposição desse cenário imaginário, o narrador propõe uma relação entre o fracasso e a sua formação (Boaventura, 2013), algo que também é verificável em “Um Cinturão”. Uma implicação ética possível é a de que, ao ser-lhe negada a identificação com o algoz, os sentimentos contrários do narrador em relação a atos violentos acabam despertados.

Adiantou-se que o narrador não seria confiável e, para demonstrar isso, precisamos analisar a linguagem utilizada no capítulo mais de perto. Ao começar a compor a cena em que o pai de Graciliano confronta José sobre uma falta, o narrador expõe que esse “negou uma traquinada insignificante” (Ramos, 2023,

p. 94); ainda no mesmo parágrafo, o narrador afirma que “a autoridade se arrenegou, não por causa da falta, venial, mas pela teimosia” (Ramos, 2023, p. 94). Isto é, em um único parágrafo, o narrador afirma duas vezes que José não fizera nada de muito grave.

Porém, mais tarde, o narrador volta-se para a recomposição dos sentimentos que experimentou como observador da cena quando criança: “Segui-os, curioso, excitado por uma viva sede de justiça. Nenhuma simpatia ao companheiro desgraçado, que se agoniava no pelourinho, aguardando a tortura.” (Ramos, 2023, p. 94). Essa passagem é posteriormente complementada com: “Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai. Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena” (Ramos, 2023, p. 95). Aqui, o discurso muda e permanecem em suspenso duas possibilidades: a) a criança, com o conhecimento de qual falta fora cometida, de fato, julgou-a como grave; b) a criança, com o conhecimento de qual falta fora cometida, julgou-a inicialmente como leve, mas, para validar seu impulso de vingança, convenceu-se de que ela era, na verdade, crítica e condenável.

Esse movimento de contradição ocasiona um afastamento entre o menino e o moleque que, a todo custo, a criança buscara suprimir até então, mas também suscita um tom irônico. Afinal, que sede de justiça poderia ser despertada por um castigo tão desproporcional ao crime cometido? O apagamento no texto das traquinagens perpetradas por José suprime a possibilidade de o leitor ou a leitora chegarem a qualquer conclusão definitiva sobre a índole de José. De forma que é quase impossível partilhar da ânsia vingativa do menino, sendo mais fácil questionar a falta de empatia pelo outro a quem ele chama de “companheiro”, termo bastante significativo, pois sugere igualdade, algo que vem bastante a propósito já que os dois sofreram o mesmo destino nas mãos do seu pai por diversas vezes, conforme indicado em pontos anteriores do texto e da obra como um todo.

Apesar de não nomear o crime pelo qual José está sendo castigado, o narrador indica que, assim como na história do cinturão, o pai de Graciliano está agindo de forma arbitrária e que, portanto, o menino Graciliano está imitando os atos e as atitudes paternas. Boaventura (2013) ressalta que a virilidade masculina (determinada por dimensões físicas, morais e sociais, como a força,

a coragem, a autoridade e a capacidade de dominação) e o controle absoluto são valores sustentados de forma absoluta em uma sociedade patriarcal, sendo que esses valores são conservados por meio do uso da violência. Vê-se que a criança entende, de forma intuitiva, que imitar o pai é o caminho para subjugar José e, ao fazê-lo, poderá livrar-se da noção de que esse lhe é superior.

Como assinala Boaventura (2013, p. 84):

[...] se antes as práticas do moleque causavam inveja, entristecimento e humilhação no menino [...], agora, numa inversão, elas constituem as causas do padecimento e humilhação do moleque. O narrador, que atrelava ao menino um lugar de desvantagem em relação a José, dispõe agora o inverso, dando uma situação de vantagem sobre o outro.

Assim, o ímpeto vingativo do menino advém menos da concepção de José como culpado e mais do sentimento de inferioridade que nutria em relação ao moleque, ou seja, do desejo frustrado de ser mais como José. A assimetria entre os dois, que é percebida pelo menino Graciliano, é subvertida e, agora, ele se vê em posição de vantagem. A despeito do fato de ele ter anteriormente negado a honra de ser chamado de “Senhor” por José, o menino demonstra um desejo de se alinhar ao dominador e de se fazer valer das prerrogativas desse. Contudo, como destacado em outros momentos deste capítulo, a hierarquia dentro da família brasileira era severamente marcada e, estando o pai vivo, apenas a ele caberia a vingança, de forma que o atrevimento do filho (que pode ser interpretado como uma forma de colocar a hierarquia em que vive à prova) é recompensado com a participação nas dores de José.

Decerto, a inversão da posição do menino de observador para objeto do flagelamento sem, desta feita, nenhuma menção à aflição física ou mental experimentada com as vergastadas infligidas pelo pai ratificam a percepção do tom irônico:

Cobrei ânimo, cheguei-lhe novamente ao pé o inofensivo pau de lenha. Nesse ponto ele berrou com desespero, a dizer que eu o tinha ferido. Meu pai abandonou-o. E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio. (Ramos, 2023, p. 96)

Diferente do que acontece em “Um Cinturão”, a forma sintética com que o narrador descreve a sua própria tortura vivida nessa ocasião indica que o/a leitor/a não é aqui convidado a sentir compaixão pelo menino Graciliano. Adicionalmente, a resposta de José ao golpe do filho do padrinho causa um estranhamento que reivindica um exame mais atento. Na ausência de pistas verbais que possam solucionar o mistério do seu berro ao toque do “inofensivo” pau de lenha, pode-se aventar as hipóteses de que o narrador está incorreto em assumir que seu golpe não doeu, ou a reação de José foi mais uma demonstração benigna de modéstia e obediência ao menino Graciliano, ou, por fim, demonstra a esperteza de José e indica que esse não era — ao contrário do que o narrador aponta supor — insensível às suas desvantagens e, por isso, busca atrair a atenção do padrinho para a transgressão de seu filho e, assim, concomitantemente, pôr fim a sua tortura e vingar-se do menino.

Em suma, o número de aspectos analisados e de possibilidades interpretativas levantadas nessa análise demonstra que os textos aqui observados são capítulos em que quase nada é dito, mas tudo é sugestivo. E é essa abordagem narrativa que procurei emular no processo de tradução.

3.5. Projetos de tradução e agente de tradução

Retomando uma afirmação de Berman (1988), quando esse afirma que o projeto de tradução não precisa ser necessariamente um documento escrito ou anunciado, entende-se que sua fala detalha como esse projeto, geralmente, opera nos meios em que a tradução se dá. Nesse contexto, o/a tradutor/a tem um projeto em mente, embora não o explicita ou o elabore discursivamente com rigor formal. Para os fins desta pesquisa e em virtude de sua própria natureza, registrei verbalmente os projetos delineados para cada tradução a ser realizada. Elaborei dois projetos: um para os capítulos retirados de *Infância* (1945) e outro para *A Terra dos Meninos Pelados* (1939); eles podem ser verificados, respectivamente, nos Quadros 5 e 6. O que os dois projetos têm em comum — além da tradutora — é o fato de terem sido idealizados para um ambiente acadêmico, menos sujeitos a pressões de ordem mercadológica.

Os projetos de tradução foram registrados como uma forma de ancorar a escrita das traduções, bem como o processo de crítica das traduções para a edição do produto final e da análise apresentada nesta pesquisa.

Quadro 5 – Projeto de Tradução I

PROJETO DE TRADUÇÃO PARA O INGLÊS – <i>Infância</i>	
Títulos	“Nuvens”, “Cinturão” e “Moleque José”
Autor(a)	Graciliano Ramos
Ano	1945
Gênero	Memórias
Língua do texto de partida	Português (Brasileiro)
Disponibilidade / Status	Em domínio público desde 2024.
Nº de palavras	“Nuvens”: 2.471 “Cinturão”: 1.055 “Menino José”: 1.443
Período da tradução	2024 – 2025
Público-alvo	Admito que acho difícil precisar um público-alvo de forma certa, pois compartilho a visão de Rancière (2005, p. 17) sobre a escrita: “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”. Ainda assim, como também questiono se é possível traduzir sem uma imagem dos leitores e das leitoras em mente, penso em realizar uma tradução para a língua inglesa que fure a bolha do ambiente acadêmico e possa ser lida pelo público em geral, alcançando pessoas que tenham curiosidade e abertura para aprender sobre a história, a fauna, a flora, a cultura e a arte brasileiras, mesmo que não sejam nelas iniciados. Observo que tenho como alvo estabelecer

	uma forma de relação com o público pautada na vontade de fazer circular a arte de Graciliano, ao invés de enxergar o público como um coletivo de potenciais compradores do produto do meu trabalho.
Objetivo/escopo	Oferecer uma tradução predominantemente não-domesticadora da obra e que mantenha as características mais marcantes da escrita de Graciliano Ramos: sua ironia sutil, linguagem direta — muitas vezes adjetivada de “seca” —, que faz uso de estruturas gramaticais formais e de um vocabulário que amalgama elementos regionais e seu repertório erudito.
Desafios previstos	<ul style="list-style-type: none"> • A tradução de palavras e expressões cujos significados podem ter sido obscurecidos pela evolução da língua com o tempo. • Alinhar a linguagem da tradução de forma consistente com o objetivo proposto.
Posição de tradução	Alguns textos reproduzem cenas que tocam em temas sensíveis (patriarcado, violência, escravidão, importunação sexual). Apesar disso, não é minha intenção apagar ou suavizar a presença desses, pois almejo trazer um texto que colabore para uma compreensão mais autêntica e nuançada da sociedade e cultura vivenciadas pelo personagem. Além disso, pretendo fazer uma tradução estrangeirizadora que proporcione uma leitura desautomatizada, que estimule no leitor e na leitora a sensação de estar diante de um texto, de fato, estrangeiro.
Detalhes adicionais	Retraduções. As primeiras traduções para o inglês foram feitas por Celso Lemos de Oliveira, um brasileiro naturalizado nos EUA, e foram publicadas em revistas literárias de países anglófonos e depois

reunidos na obra *Childhood* (1979), lançada na Inglaterra pela editora Peter Owen Ltd. A empresa publicou sete vencedores do Prêmio Nobel, incluindo Hermann Hesse, Octavio Paz e Isaac Bashevis Singer, e possui uma lista que inclui alguns dos escritores mais talentosos e importantes de todo o mundo. Os títulos dados em inglês pelo tradutor para os capítulos escolhidos foram:

- Nuvens: *Clouds*;
- Cinturão: *A Broad Belt*;
- Moleque José: *The Rascal José*.

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 6 – Projeto de Tradução II

PROJETO DE TRADUÇÃO PARA O INGLÊS – *A Terra dos Meninos Pelados*

Título	“A Terra dos Meninos Pelados”
Autor(a)	Graciliano Ramos
Ano	1939
Gênero	Literatura Infantil
Língua do texto de partida	Português (Brasileiro)
Disponibilidade / Status	Em domínio público desde 2024.
Nº de palavras	5.481
Período da tradução	2024 – 2025
Público-alvo	A obra é voltada para o público infanto-juvenil. Sendo recomendado para crianças entre 10 e 12 anos no site da <i>Amazon</i> , mas foi premiado no concurso organizado pela Comissão Nacional de Literatura Infantil (CNLI), um órgão ligado ao Ministério da Educação e Saúde Pública do Estado Novo, em 1937, na categoria de

	obras para a faixa de idade dos oito aos dez anos. Penso que a narrativa possa ser lida por crianças e pré-adolescentes, bem como por professores e professoras, cuidadores e cuidadoras, parentes e responsáveis legais de crianças.
Objetivo	Oferecer um texto que trabalhe as características que identifiquei como mais marcantes da linguagem usada na obra (lacônica, com abertura para a linguagem coloquial e o humor).
Desafios previstos	<ul style="list-style-type: none"> • A tradução de palavras e expressões cujos significados podem ter sido obscurecidos em decorrência da evolução da língua portuguesa ao longo do tempo. • A tradução de nomes de personagens e topônimos. • Alinhar a linguagem da tradução de forma consistente com o objetivo proposto. • Considerando a advertência de Oittinen (2002) e Lathey (2016), deverá ser preciso evitar: uma simplificação deliberada da língua em prol de uma (ilusória) garantia de maior legibilidade; trazer muitas explicações acrescentadas ao texto; reinterpretar os textos na língua alvo do ponto de vista de uma pessoa adulta. • Não subestimar ou simplificar a complexidade da narrativa. • Utilizar uma linguagem que tenha apelo sonoro.
Posição de tradução	A narrativa (que traz elementos do fantástico) trata de um tema de alcance universal: a necessidade de pertencimento. De forma que adaptações poderiam ser cerzidas na narrativa para torná-la mais aclimatada a uma ou outra sociedade/cultura de língua inglesa, ou ainda nomes e topônimos poderiam ser alterados para

	servir melhor aos sons da língua inglesa. Embora seja tentador instrumentalizar essas mudanças — especialmente considerando a afirmação de Oittinen (2002) de que é incomum que as traduções de histórias voltadas para públicos infanto-juvenis sejam abordadas de maneira que tornem visível a estrangeiridade do texto —, acredito que uma abordagem não-domesticadora seja até mesmo adequada para realçar como a história se desenrola em um "outro mundo". Talvez algumas adaptações possam ser feitas para evitar o uso de sinais gráficos de acentuação, mas julgo que intervenções mais consideráveis são desnecessárias.
Detalhes	Obra inédita em língua inglesa.

Fonte: elaborado pela autora.

Se tomarmos em consideração a afirmação de Berman (1995) de que um projeto de tradução é uma visão articulada determinada — para além das exigências específicas da obra em tradução — pela posição (ou horizonte) do tradutor ou da tradutora, o “quem faz” também é importante para o processo de tradução e, por isso, irei expor minha formação, experiência e posição como tradutora literária. Justifico essa decisão ainda fundamentada em Berman (1995), o qual afirma que está se tornando cada vez mais impensável que tradutores e tradutoras continuem sendo as incógnitas que habitualmente são. Em complemento a essa ideia, Berman (1995) enfatiza alguns detalhes sobre os tradutores e as tradutoras que ele considera importantes que sejam trazidos à público⁹³: se eles ou elas são nativos à língua alvo da tradução ou não, se

⁹³ Esses detalhes são introduzidos na página 73-74 de Berman (1995): “*Il n'empêche qu'il devient de plus en plus impensable que le traducteur reste ce parfait inconnu qu'il est encore la plupart du temps. Il nous importe de savoir s'il est français ou étranger, s'il n'est "que" traducteur ou s'il exerce une autre profession significative, comme celle d'enseignant (cas d'une très importante portion de traducteur littéraires en France); nous voulons savoir s'il est aussi auteur et a produit des oeuvres; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec ele(s); s'il est bilingue, et de quelle sorte; quels genres d'oeuvres il traduit usuellement, et quelles autres oeuvres il a traduites; s'il est polytraducteur (cas le plus fréquent) ou monotraducteur; nous voulons savoir quels sont, donc, ses domaines langagiers et littéraires; nous voulons savoir s'il a fait oeuvre de traduction au ens indique plus haut et quelles sont ses traductions centrales; s'il a écrit des*

trabalham unicamente com tradução ou se atuam também em outra profissão, se são escritores ou escritoras e de que tipos de obras, se traduzem para uma ou mais de uma língua e qual a relação que mantém com a língua da qual traduzem, quais suas principais traduções e se escreveram sobre as produções textuais que traduziram ou sobre o processo de traduzi-las, além dos princípios que orientam as suas práticas em geral. Tentarei abarcar esses detalhes a seguir.

Primeiro, ressalto que sou brasileira, natural de Campina Grande, no estado da Paraíba, e que minha formação a nível de graduação foi no curso de Licenciatura em Letras – Inglês, que concluí na Universidade Federal da Campina Grande. À época em que eu estava matriculada, a grade curricular do curso incluía apenas uma disciplina obrigatória voltada para o desenvolvimento das habilidades de tradução do alunado (Teorias e Práticas de Tradução, 60 h). Obtive o título de Mestre em Linguagem e Ensino também pela UFCG; minha dissertação voltou-se para a investigação da influência da Tradução Intersemiótica sobre o processo de legendagem de falas da personagem Lady Violet Crawley, na série *Downton Abbey*, considerando como a construção intersemiótica dessa personagem incide no produto legendado. Durante esse período, realizei traduções técnicas de resumos e artigos acadêmicos, sempre do inglês para o português ou vice-versa. De forma que sou uma tradutora monolíngue.

Antes de entrar no doutorado, realizei a tradução de poemas como hobby e fui indicada para um trabalho pago em tradução que convergia com a área de tradução literária, quando fui contratada para criar as traduções em inglês de

articles, études, thèses, ouvrages sur les oeuvres qu'il traduites; et enfin, s'il a écrit sur as pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction em general." [Tradução própria: "No entanto, está se tomando cada vez mais impensável que os tradutores continuem sendo os completos desconhecidos que ainda são na maior parte do tempo. Queremos saber se eles são franceses ou estrangeiros, se são 'apenas' tradutores ou se exercem outra profissão importante, como a de professor (como é o caso para uma grande parte dos tradutores literários na França); queremos saber se ele também é um autor e se já produziu obras; de qual(is) idioma(s) ele traduz, qual(is) é(são) sua(s) relação(ões) com eles; se ele é bilíngue e de que tipo; que tipos de obras ele costuma traduzir e que outras obras ele já traduziu; se é um polítradutor (o caso que é mais frequente) ou um monotradutor; queremos saber, portanto, quais são seus domínios linguísticos e literários; queremos saber se trabalhou como tradutor no sentido indicado acima e quais são suas traduções centrais; se escreveu artigos, estudos, teses, trabalhos sobre as obras que traduziu; e, finalmente, se escreveu sobre sua prática como tradutor, sobre os princípios que a orientam, sobre suas traduções e a tradução em geral.]

letras de canções da cantora paraibana Fidélia Cassandra, que seriam usadas para a legendagem de um DVD da artista.

No âmbito do curso de doutorado, do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, concluí dois trabalhos de tradução comentada de textos literários em prosa para duas das disciplinas cursadas, sendo que um deles foi publicado em livro organizado pela Prof.^a Dr.^a Maria Alice Antunes⁹⁴. Trata-se de uma tradução comentada de “Samuel Smiles”, que também faz parte da obra *Infância* (1945). Uma versão editada do outro trabalho foi apresentado durante o VI Encontro (Inter)Nacional Cultura e Tradução (VI EnCult), esse teve por título *Tradução como um processo de tomada de decisões: projeto tradutório e escolhas da retradução do capítulo “A sermon”, de Camilla (1796), por Frances Burney*.

Anteriormente, tendo concentrado minhas pesquisas na área de tradução audiovisual e intersemiótica, não tenho publicações voltadas para o estudo de literatura e, em particular, sobre a literatura de Graciliano Ramos. Contudo, de 2024 a 2025, participei como membro do grupo de pesquisa “LITERATRAMA”: Tradição, Modernidade e Atualidade, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Danielle Dayse Marques de Lima, da Universidade Federal da Paraíba, que tem o objetivo de ampliar e articular os interesses de pesquisa de seus membros, estabelecendo pontos de contato entre obras literárias e contextos sociais díspares, e promove o estudo e a discussão de obras pertencentes às áreas de estudos literários, estudos linguísticos e outros domínios da ciência humana (antropologia, sociologia, filosofia, psicanálise, história da arte etc.). Vislumbrei no grupo uma oportunidade de atualizar meus conhecimentos de literatura, o que me ofereceria mais recursos para elaborar o primeiro capítulo da tese, já que esse apresenta uma análise dos textos selecionados para tradução. Sem esse estudo dos aspectos formais da obra, seria impensável desenvolver um projeto de tradução pautado nas características da tessitura dos textos, isto é, considerando as exigências específicas que são consubstanciadas por cada um deles.

Reforço ainda que não é minha intenção comercializar ou obter lucro com as retraduições e a tradução aqui apresentadas, pois elas foram realizadas com

⁹⁴ LUNA, Rossana. Uma retradução comentada do conto Samuel Smiles (1945) de Graciliano Ramos. In: ANTUNES, Maria Alice G. (Org.). **Traduções Comentadas - Teoria e Prática**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2024, v. 1, p. 246-266.

fins puramente acadêmicos. Portanto, restrições mercadológicas não pesaram sobre o desenvolver das traduções. Isso não significa que outras restrições de ordem humana e acadêmica não incidiram sobre o trabalho. Tanto as minhas convicções sobre o fazer tradutório quanto as diversas demandas profissionais e cotidianas, além da limitação de tempo imposta por um programa de pós-graduação, por vezes, obstruíram que eu me debruçasse com a absoluta minúcia e vagar que eu gostaria de dedicar à maturação do trabalho. Embora, ainda considere que tive mais sorte do que muitos no quesito tempo.

Em relação às minhas visões sobre tradução, elas já foram expostas no capítulo anterior, mas, a título de reforço, procurarei sintetizá-las também a seguir. Eu acredito que a tradução carrega o potencial de recriar e amadurecer a língua para a qual se traduz, pois, no decorrer do processo, iluminam-se os limites e as diversas possibilidades inerentes a essa língua, sendo que os primeiros podem ser superados com a soma do que é estrangeiro. Com isso, verifico na minha prática um maior alinhamento com uma posição política estrangeirizadora. Especialmente porque trabalho dentro de uma conjectura em que a língua do texto de partida e a língua alvo de tradução estão em uma relação de poder cultural e geopolítica assimétrica. Estrangeirizar o texto me parece um ato mais justo com ambas as partes, já que mantenho uma visão positiva sobre a acumulação de experiências estéticas e cognitivas: enquanto os falantes da língua de partida dos textos podem se deixar conhecer, os falantes da língua alvo podem começar a conhecer.

Também está entre as minhas convicções que a tradução é um processo de tomada de decisões, que, por sua vez, é resultado de uma interpretação e agência inscritas em uma sociedade, uma cultura e um momento histórico específicos, de forma que não existe uma única tradução definitiva possível e que um tradutor ou uma tradutora deve trazer à luz. Por isso, acredito que agir eticamente enquanto tradutora envolve comentar com franqueza as minhas escolhas, reconhecendo outras que eu porventura tenha vislumbrado e que poderiam ter sido elegidas, além de meus próprios pontos cegos. Em complemento, sou da mesma opinião de Alves (2021) e Bassnet (2014), de forma que encaro com desconfiança a existência de regras e princípios que sejam aplicáveis a todos os projetos de tradução. Alternativamente, acredito que cada

projeto é definido pelo seu objetivo em articulação com os elementos que constituem o texto, isto é, com a obra em sua forma enquanto peça retórica.

Diante disso, apresentarei no capítulo seguinte os resultados do trabalho desenvolvido, isto é, as retraduições e a tradução comentadas dos textos selecionados e uma leitura dos resultados alcançados.

4. “E EM LETRA DE FORMA, TOMAM CONSISTÊNCIA”: TRADUÇÃO E RETRADUÇÕES COMENTADAS

Miles: "Quando saberei que estou pronto?"

Peter B. Parker: "Você não saberá. É um ato de fé. É só isso, Miles. Um ato de fé."

(Spider-Man: Into the Spider-Verse, Phil Lord e Rodney Rothman)

Neste capítulo, apresenta-se a tradução de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) para o inglês e também as retraduições dos capítulos selecionados de *Infância* (1945). Após a leitura da tradução e das retraduições, o/a leitor/a encontrará os comentários de caráter crítico-discursivo acerca de decisões de tradução selecionadas, contemplando as seguintes categorias previamente formalizadas no capítulo 2: (I) versos e redondilhas, (II) o estilo graciliano, (III) elementos estrangeirizados e domesticados e (IV) a arte como visão e outros recursos literários.

Porque a reprodução integral dos textos de partida comprometeria o equilíbrio estrutural desta pesquisa, eles não serão aqui incluídos na íntegra. No entanto, reconhecendo a importância da familiarização com esses textos para a análise dos argumentos aqui trazidos, esses textos foram digitalizados e poderão ser acessados através do *QR code* apresentado no Apêndice 2 e pelo link: <https://drive.google.com/drive/folders/1W1fE0UuGtzhseXZ4yKr7n42zKrUvxbdB?usp=drive_link>. Além disso, no decorrer dos comentários crítico-discursivos, os excertos dos textos de partida a que eles se referem serão citados e dispostos em paralelo as suas propostas de tradução.

Previamente à apresentação da tradução e das retraduições, cumpre ainda destacar que o padrão de ortografia adotado foi o utilizado no Reino Unido. A decisão partiu da sugestão da banca de qualificação, que, após observação sobre a constatação de que mais editoras estadunidenses do que inglesas publicaram obras de Graciliano Ramos, sugeriu que visar o público-alvo europeu talvez oferecesse vantagens estratégicas em virtude de verificar-se nesse local a possibilidade de reposicionar o escritor no campo literário local com uma

edição recente dos capítulos de *Infância* (1945). Por fim, cabe assinalar que cada produto de tradução é introduzido por uma capa elaborada pela autora desta pesquisa com as ferramentas on-line disponibilizadas pela plataforma *Canva*⁹⁵, que oferece serviços gratuitos de design gráfico e a possibilidade de compra de recursos gráficos adicionais mais sofisticados.

Para a concepção das capas, signos imagéticos representativos de elementos encontrados nas narrativas foram utilizados: a capa de *A Terra dos Meninos Pelados* mostra a parte de trás da cabeça de uma criança careca que está diante de uma paisagem idílica; a capa de “Nuvens” foi elaborada a partir da imagem de um céu nublado; a capa de “Um cinturão” traz ao fundo uma imagem que imita a textura do couro que é utilizado na fabricação de cintos; e a capa de “O moleque José” tem como ponto focal a silhueta de um jovem de traços africanos (como o cabelo crespo, nariz de ponte baixa e lábios volumosos), mas, ao fundo, traz representações de flores de mulungu, que constituem o recurso utilizado pelo menino e seus amigos para afrontar as trabalhadoras do campo na narrativa. A capa do livro infantil usa cores mais vibrantes em comparação às capas das capas para os textos de *Infância* (1945), a fonte aplicada ao título tem terminações arredondadas e um desenho mais orgânico, o que lhe confere um aspecto lúdico. Por sua vez, as capas elaboradas para as retraduições dos capítulos “Nuvens” e “O moleque José” trazem títulos em fontes sóbrias, sem serifa, de proporções equilibradas, traços limpos e simplificados — o que transmite seriedade e confere legibilidade aos títulos. A fonte aplicada ao título de “Um cinturão”, por outro lado, tem maior densidade visual, com traços espessos que ocupam a maior parte da capa, procurei, com isso, refletir o peso do objeto na história.

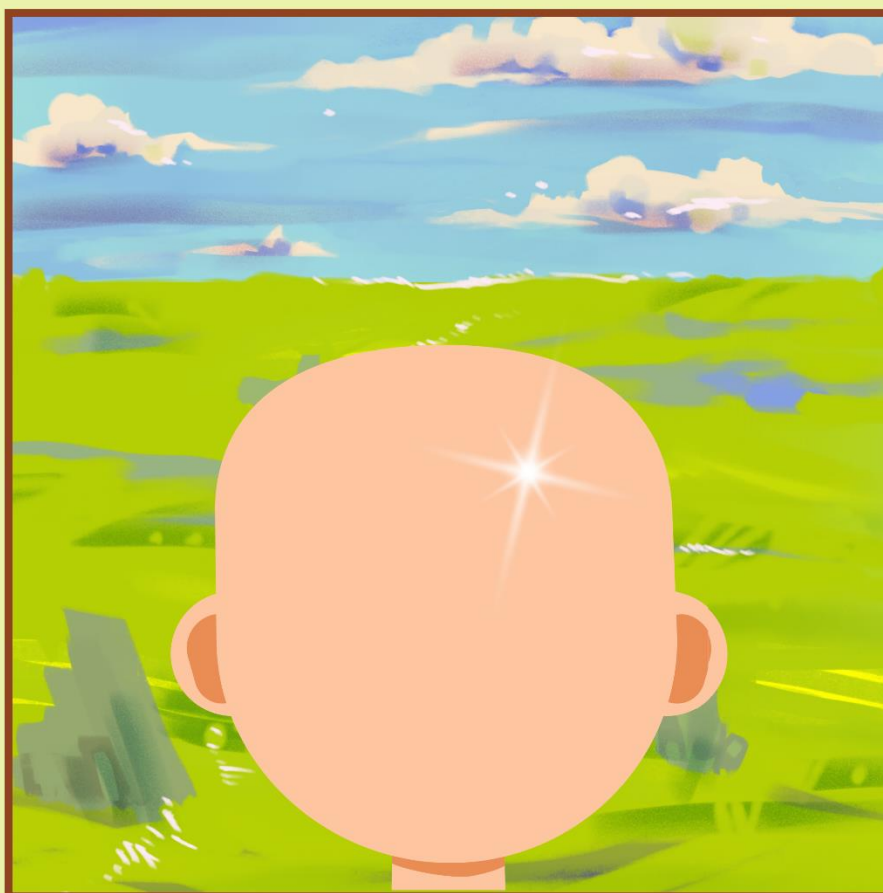
Cada capa tem a dupla função de ser um elemento ilustrativo e de apresentar o texto traduzido como um produto editorial. Assim, ao concebê-las, projeta-se a possibilidade de que essas traduções venham a circular como um livro em formato digital (e-book) ou, até mesmo, como um objeto impresso.

⁹⁵ CANVA PTY LTD. **Canva — Visual Suite for Everyone.** Disponível em: <https://www.canva.com/about>. Acesso em: 23 fev. 2026.

4.1. Tradução de *A terra dos meninos pelados*

✖✖✖ GRACILIANO RAMOS ✖✖✖

THE LAND OF THE SATIN-SCALP KIDS



Graciliano Ramos

✖✖✖

Bilingual Edition
Translated by Rossana Luna

✖✖✖

The Land of the Satin-Scalp Kids

by Graciliano Ramos

Chapter 1

There was a boy who was different from the other boys: his right eye was black-coloured, his left eye was blue-coloured and his head was bald. The neighbouring kids would laugh and yell at him:

“Hey, Satin-Scalp!”

They shouted it so many times as to get him used to it; he began to deem the nickname appropriate, and started signing his name on the walls with coal as his pen: Dr. Raimundo Satin-Scalp. He had a good temper and didn't take offense; but the neighbouring boys would flee when they saw him, hide behind the trees, adopt a put-on voice, and ask what bad end had his hair met. Raimundo would then get sad and close his right eye. When they teased him that much, he would get annoyed and close his left eye. And so, his face would get all clouded.

Having no one to talk to, Raimundo Satin Scalp talked to himself, and the others thought that he was going nuts.

But that he wasn't! He talked to himself and sketched on the sidewalk the wonderful things found in the Tatipirun nation, where people have no hair and everyone has one black-coloured eye and one blue-coloured eye.

Chapter 2

One day when he was shaping the Taquaritu Canyon with wet sand and the Seven-Headed River, he heard the shouts of boys coming from behind the trees and felt his heart sink.

“Who shaved his head?” asked the black kid with the board game.

“How did they manage to glue the eyes of two different creatures in a single face?”, cried the little Italian boy from the house on the street corner.

“If only they’d let me be,” Raimundo muttered.

He curled up and shut his right eye. Then, he slowly shut his left eye, and blinded himself to the street. The obnoxious kids’ voices silenced away; only the cicadas’ melody reached his ears. Finally, even the cicadas went silent.

Raimundo got up, went into the house, crossed the yard and reached a hill. Then the strange things that only happen in the land of Tatipirun began to take place, things that he had an inkling of but had never seen. He was very surprised to realize that Tatipirun was close to his house. He climbed the hill, yet he didn’t move up: as he walked, the hill got less and less steep, flattening out to the height of a sheet of paper. And the old path, full of curves, stretched out like a line. Once he had passed, the hill once more rose and the road recovered its many twists.

Chapter 3

“I bet that this is Taquaritu Canyon!”, Raimundo thought.

“How do you know?” a car roared near him.

The little boy turned around in fright and tried to get out of the car’s way, but there was no time. The car was very close, coming within a whisker of him. By the way, it was a strange car: instead of headlights, it had two big eyes, one blue-coloured, one black-coloured.

“I’m toast”, sighed the traveller, losing the strength in his knees.

But the car winked his black-coloured eye and cheered him up with a loud deep honk-like laugh:

“Don’t be silly, Mr. Raimundo. In Tatipirun we run over no one.”

The car lifted his front wheels, jumped, crossed over the boy’s head, landed fifty meters ahead and went on rolling while honking. An orange tree that was in the middle of the road moved aside to make way for him and said kindly:

“Go ahead.”

“Many thanks, ma’am”, the little boy thanked her. “You are very kind”.

“That’s how all of us are around here”, replied the orange tree.

“I can tell. By the way, why don’t you ma’am have thorns?”

“In Tatipirun, no one dresses in thorns,” the orange tree cried in an insulted tone. “How can you ask such a thing to a decent plant?”

“I’m not from around here, you see” Raimundo muttered in shame. “I’ve never been around these parts. You ma’am, please forgive me. Where I come from, your people have thorns.”

“It was the same here in the past”, explained the tree. “Now the customs are different. Nowadays, the only creature that still keeps those piercing trinkets is the hawthorn, a wild type with an awful temper. Do you know him?”

“Not me, ma’am. I know no one around here.”

“You better keep avoiding him. Would you care for an orange?”

“Yes, please. I’ll take it.”

The tree lowered a branch and handed the kid a large, ripe orange.

“Much obliged, Mrs. Orangetree. You are a decent person. Bye-bye. Would you be so kind as to point me the way?”

“You’re in it. Go straight ahead. All the ways are correct.”

“I wish I could find the Satin-scalp kids.”

“You will. Keep going. They’re around.”

“You mean those who have one blue-coloured eye and one black-coloured eye?”

“Surely. All people have blue-coloured eye and one black-coloured eye.”

“Well then, see you around, Mrs. Orangetree. Take care.”

“Have fun.”

Chapter 4

Raimundo went on walking, savouring his orange and listening to a song that came from massive cicadas that were walking over huge flying gramophone records. The records spun, floating in the air; the cicadas were very busy — and there was strange music everywhere, music unlike anything anyone had ever heard. Red spiders swung on webs that bridged different branches, white webs, blue webs, yellow webs, olive webs, purple webs, clouds-in-the-sky webs and bottom-of-the-sea webs. Spiders galore. The vinyl records moved, their round shadows projected on the ground, the spiderwebs shook like hammocks.

Raimundo left the Taquaritu Canyon and arrived at the banks of the Seven-Headed River, where the Satin-scalp kids gathered, about five hundred of them, fair-skinned and dark-skinned, tall and short, all very different from each other. And yet, they were all completely bald, and had one blue-coloured eye and one black-coloured eye.

Chapter 5

The tourist wandered around for a few minutes, afraid to strike up a conversation, thinking about the boys who always made fun of him back home. He got nearer and sat down on a stone, which straightened up to welcome him. A little lad approached him, examining his clothes and shoes in amazement. Everyone there was barefoot and covered in white cloth, or blue cloth, or yellow cloth, or green cloth, or purple cloth, or clouds-in-the-sky cloth, or bottom-of-the-sea cloth — exactly like the webs that the red spiders were weaving.

“Excuse me, is this the nation of Tatipirun?”, began Raimundo.

“Naturally,” replied the other boy. “Where do you come from?”

Raimundo made up a jumbled-up name to his hometown that he thought that sounded impressive:

“I come from Cambacará. Very far.”

“We’ve heard about it,” declared the lad. “It’s beyond the canyon, isn’t it?”

“That’s right. A land of ugly and hairy people whose both eyes are of the same colour. I’ve had a good time and a few adventures there.”

“Have you met Caralâmpia?”

“Is she an orange tree?”

“Orange tree, fiddlesticks! She’s a girl.”

“How silly he is!”, they all cried while dancing and laughing. “He thinks Caralâmpia is an orange tree.”

Chapter 6

Raimundo stood up with a long face and fled in a hurry; he felt so embarrassed that he did not see the river in front of him. He was about to fall into it, but the two banks came together, the water vanished, and the boy reached the other side in one step; there he hid behind a tree trunk. The banks moved away from each other again, and the current appeared once more, making a loud noise.

“Why are you hiding?” asked the trunk in a whisper. “Are you afraid?”

“No, sir. It’s just that they made fun of me because I don’t know who Caralâmpia is.”

The trunk laughed and teased:

“Don’t be silly, boy. Why, making a storm in a teacup! The children were just having a little fun. They’re good people.”

“I’ve always been told so. But then they mocked me just because I don’t know who Caralâmpia is.”

“Stuff and nonsense. Don’t mind that.”

“You’re right,” Raimundo agreed. “It’s just that I was reminded of the kids who made fun of me in Cambacará. You’re taking some rest, are you?”

“Yes. I’m retired; I’ve lived too long already.”

Raimundo got up.

“Well, Mr. Trunk, I’m off.”

“Wait a minute. Hold on. I want to introduce you to Red Spider, an old friend who always comes to visit. Here he is, neighbour. This boy is our guest.”

Chapter 7

Red Spider was swinging on a thread, spying on the boy with all her eyes. The thread stretched down until the little creature reached the ground. Raimundo curtsied.

“Good afternoon, Mrs. Spider. How are you, ma’am?”

“Not bad”, answered the inspector. “Pardon my forwardness, but... Why do you cover your body with such things?”

“What things? My clothes? Why, I can’t go about naked, Ms. Spider! Don’t you see that it would be inappropriate?”

“That’s not it, oh, bless your heart. Those vestments you wear are hideous. I have some tunics over there on my home-branch. They’re very pretty. Pick one.”

Raimundo went to the nearby tree and examined with suspicion some dresses made of the fabric that the red spiders weave. He touched the fabric, tried to tear it, and brought it closer to his face to check whether it was transparent. It wasn’t.

“I’m not sure I can wear those,” he hesitated. “It’s unbelievable.”

“What’s unbelievable?”, asked the tailor.

“You must forgive me, ma’am,” whispered Raimundo. “I don’t think it’s proper for people to wear clothes made out of spider webs.”

“Spider webs, fiddlesticks!”, grunted the tree trunk. “This is satin, and the finest one there is! Accept the young lady’s gift, boy.”

“Thank you very much, then,” stuttered the boy. “I’ll try it on.”

Chapter 8

The boy chose a blue tunic, hid in the bushes and, a few minutes later, he appeared again, dressed just like the inhabitants of Tatipirun. He took off his shoes and felt the cool, soft grass on his feet. Up above, huge old vinyl records were spinning; the cicadas were singing above them, songs unlike anything anyone had ever heard before; round shadows spread across the ground.

“This place is fantastic,” sighed Raimundo. “But I think it’s time to go back. I need to study my Geography lesson.”

At this point he heard a commotion and saw the population of Tatipirun running towards him from afar through the tree branches:

“Where is that boy from Cambacará?”

There were thousands of tiny people, from five to ten years old, all covered in cobweb clothes, barefoot, and with one black-coloured eye and one blue-coloured eye, their hairless heads uncovered. There were no big people, of course.

“Where is that boy from Cambacará?”

“What business do they have with me?”, the alarmed little boy grumbled. “It looks like a procession.”

“It looks like a samba dance party,” a frog said while jumping on the riverbank.

“It looks like a theatre,” a sparrow sang.

Raimundo started to laugh.

“Silly bird! He thinks theatres are humans. Theatres are buildings.”

“I meant the theatre crew,” the sparrow chirped back.

“Well, that changes things” apologized Raimundo.

Chapter 9

“Where is that boy from Cambacará?”, the crowd yelled.

“These folks know nothing of Geography,” Raimundo said. “Cambacará is not real”.

“And why isn’t it real?”, the frog asked.

“It’s not, Mrs. Frog. I’ve made that name up.”

“Then pretend it’s real,” Mrs. Frog instructed. “As if it has always been.”

“Are you sure?”

“Positively so.”

“Then, it’s real.”

The frog closed her black-coloured eye and opened her blue-coloured eye, and entered a nearby puddle to relax.

“Where’s that boy from Cambacará?”

“I’m right here, y’all,” Raimundo shouted.

The river suddenly closed in and the crowd passed through it in a jiffy. Then, the riverbanks parted once more, and the water appeared again.

“What an interesting river!” Raimundo cried. “There must be some sort of engine below it.”

“Why did you run away from us?” asked the little boy who had talked about Caralâmpia.

“Hold on. I’ll tell you in a bit. What’s your name?”

“Pirengo.”

“What a funny name! Pirencio! There’s probably no one else with that name.”

“I’m Pirencio too,” another boy contradicted him.

“Well, then. My mistake. About the river: Is it controlled by any sort of machinery?”

“There’s no machinery,” a girl in a yellow tunic said. “All rivers are like that.”

“Absolutely!” Pirencio agreed. “This is Talima.”

“Pleased to meet you, Talima. You’re pretty.”

“And kind,” a freckled boy barged in. “Kinda nuts, but has a heart of gold. That girl is Sira.”

“The trunk told me about you all. How do you do, Sira?”

“Why did you run away from us?”

Raimundo felt awkward; his ears got hot and red.

“Dunno. Just silliness. I thought you were making fun of me. There’s no reason I should have known about Caralâmpia. Who is Caralâmpia, after all?”

“Where could she be?”, the freckled boy wondered.

“She’s gone,” Talima explained. “She is a girl who’s become a princess.”

“A sad story,” a small little boy of 18 inches moaned. “When I think that something tragic may have happened...”

Chapter 10

Talima bent down and tried to cheer up the dwarf:

“Hush, shorty. Nothing bad has happened.”

“What if she found a whitethorn and pricked her fingers?”

“She did not!”

“Maybe she became an adult and moved to Cambacará.”

“She didn’t,” Raimundo vowed “I’ve never met someone from here while I was there. What does she look like?”

“She’s a tall, thin and pale girl.”

“A princess?”

“Yes. She’s always been princess-like. But now that she’s become an actual princess she’s gone.”

“What a shame!”, the dwarf said sadly.

“Let’s find Caralâmpia,” Talima suggested. “Stop with the whining, shorty.”

“I’m done,” mumbled the little dwarf, drying his eyes.

They all headed on, asking the woods and the beasts for information. The freckled boy advanced slowly. He pulled Raimundo aside by the arm:

“I have a project.”

“I’m afraid the night will fall soon.” Raimundo blurted out. “If the dark finds us in this field... I think it would be best to go home and continue the search tomorrow.”

“My project is peculiar,” the freckled boy insisted, “but the folks don’t seem to get me.”

“It is always so.” Raimundo said. “I wonder if the sun will set soon.”

Chapter 11

The little dwarf poked Raimundo’s leg:

“We forgot to ask what your name is.”

“Raimundo. I’m very well-known. Even the tree trunks, the orange trees and the automobiles know me.”

“Raimundo is an awful name,” Pirengo cut in.

“It could be changed.” The dwarf suggested.

“In Cambacará people called me Raimundo. That was my name.”

“That is not important,” Talima said. “It’s Pirundo from now on.”

“I don’t want to be called Pirundo.”

“Then, it will be Mundéu.”

“No good either. Where I come from, that’s the name of an animal trap.”

“So, Raimundo it remains.”

“Agreed. I wanted to know how we manage at night.”

“What is a night?”

“The night, the darkness, what comes after the sun goes to bed.”

“Don’t be absurd!”, the dwarf cried. “A tall person like you, saying that the sun goes to bed. What a notion!”

“The thing that comes when the Earth rotates,” Raimundo rephrased himself. “The night, you see? When this side of the Earth turns its back to the sun.”

“He’s very fanciful,” Talima declared. “Listen to this, Fringo. He believes the Earth rotates.”

Chapter 12

Fringo, a black boy, pushed his lower lip forward and yawned:

“Delusional”.

“I’m not kidding. It rotates. In Cambacará no one ignores that. Go and ask yourself. The Earth spins — and then you can’t see a thing, the sky gets pitch black. It’s all natural. It happens every day.”

“You’re mistaken,” Fringo interrupted.

“There’s no night?”

“There’s only what you see right now.”

“It doesn’t go dark; the sun goes nowhere?”

“Yep.”

“Alright. I need to set my Geography straight.”

They went on with their journey, and covered a lot of ground, but got no news of Caralâmpia. And the whole time the sun was high in the middle of the sky, neither leaving the morning behind nor bringing the afternoon in. The temperature was mild, constant.

“There must be a clockwork up there,” Raimundo concluded. “Maybe it has lost its winding and stopped.”

“Do you care to hear about my project?” the freckled boy asked.

“Shoot,” Raimundo cued him. “But let me ask you a question first. Don’t you ever get some rest?”

“We do,” the freckled boy explained. “When we get tired, we lay down and close one eye.”

“The black-coloured one or the blue-coloured one?”

“That depends. But we close one of them. The other is kept open and watches out.”

Chapter 13

“Well, I think it is time to go back and get some rest.”

“Back to where?”

“To the river bank, home, to sleep.”

“It’s not worth it. If you wanna see the river, we can just go forward. The Seven-Headed River has many bends. One of them is just ahead. We return to nowhere here. I’ll tell you what my project is.”

“Good. Tell me: Wandering about with no destination in sight, how do you ever get home?”

“We get nowhere! We rest on the floor.”

“Comfortable, indeed. What about houses?”

“I don’t follow.”

“I’ll call Pirengo. Mr. Pirengo, please, come here. Where are the houses?”

Talima shrugged:

“He came all his way from Cambacará full of outlandish ideas.”

“Unbearable questions,” Sira added.

Raimundo looked around and saw no buildings of any type.

“Alright, I won’t bicker over that. You sleep in the woods, just like the wild beasts.”

“We rest by the shadow of those spinning wheels,” explained Fringo.

“Below the flying vinyl records. Very well, beautiful houses. What do you do when it rains?”

“When it rains?”

“Yes. When water comes down from up there, don’t you get soaked?”

“It never happens.”

Raimundo gasped and then slapped his forehead:

“What a place! It doesn’t get hot nor cold, it doesn’t get dark, it never rains, trunks can talk. This is the back of beyond.”

Chapter 14

“Do you want to hear my project?”, the freckled boy whispered.

“Oh, yes! I almost forgot. Hurry up and be done with it.”

“Very well. Look at my face. It’s got many freckles, hasn’t it?”

“To be honest, yes.”

“Is it too ugly as it is?”

“It’s not very pretty indeed.”

“I agree. Not ugly and not pretty.”

“All right. Not ugly and not pretty. It’s a face.”

“Yes. It’s a so-so face. I have seen it reflected on puddles. My plan is this: We could force everyone to paint freckles on their faces. Wouldn’t it be nice?”

“What for?”

“It would be more proper; we’d all look the same.”

Raimundo halted under one of the flying vinyl records, and thought about the boys who used to tease him.

Chapter 15

The cicada up above paused his song and stretched out its little neck. It was a fat cicada with one black-coloured eye and one blue-coloured eye.

“What’s your take?” asked the freckled boy.

Raimundo hesitated for a minute.

“I’m not sure. Do they tease you about your freckles?”

“They don’t. They’re very nice people. But if they had spotted faces, they’d be nicer.”

Red Spider swung on a thread and landed on the vinyl record spinning above them:

“What’s that about?”

“Nonsense,” explained the record owner.

“It’s not nonsense!”, the freckled boy yelled back. “Cicadas and spiders can’t vote. Mind your own business. This is a matter that concerns only us kids.”

“I represent the textile business,” the spider replied, “widening her black-coloured eye and closing the blue-coloured one.”

“And I am an artist,” the cicada added. “Nonsense, I say.”

Raimundo rubbed his hands, embarrassed, and looked up at the vinyl records and the colourful dangly cobwebs.

“It seems like they do have the right to an opinion. They’re important. They’re big shots.”

“The right to say rubbish!” grumbled the freckled boy.

“No sirree. The cicada is right. Nonsense indeed.”

“So, you think it’s a bad project?”

“To be perfectly candid, I do. It’s no good. How would you even get them freckled?”

“It would be more proper.”

“No, it wouldn’t! And they wouldn’t let you.”

“It would be great if we all looked the same.”

“No sirree, we’re no marshmallows. Don’t they like you as you are? They do. Don’t they like the dwarf and Fringo? There you go. In Cambacará it’s not like that: they tease me because of my bald head and my eyes. How would you like it if the dwarf wanted to shrink us all to his size? How would you feel then?”

“Whatever!” the freckled boy growled at Raimundo making a sullen face. “It seems like no one understands me. Let’s go find the others.”

Chapter 16

They left the artist and the representative of the textile industry behind, walked fifty steps and found the Satin-scalp kids playing on the green grass, making an unexpected noise.

“This is nice,” whispered Raimundo. “Everybody is happy and healthy... By the way, nobody gets sick in Tatipirun, right?”

“Get sick how?”

“I believe you guys don’t go to the dentist, or feel stomach-aches, or get the measles?”

“Nothing like that.”

“You don’t grow old? You stay kids forever?”

“Naturally.”

“Just as I figured. Well, dear friend. This is a good place. But if we all looked like the little dwarf or had freckles, life would be too dull.”

The freckled boy cleared his throat:

"We can agree to disagree."

The children danced and sang, adorned in flowers, and waving palm leaves.

"Long live princess Caralâmpia," they sang. "Long live princess Caralâmpia, the one who took to hiding and suddenly popped herself up."

Caralâmpia was in the middle of the group. She dressed in a clouds-in-heaven blueish tunic, was crowned in roses, had a firefly brooch pinned on her chest and coral snakes for bracelets.

"Yikes!" Raimundo exclaimed in fright. "Shake those critters off of your body, princess. Those things bite."

The firefly flickered, glistening in indignation:

"You mean me?"

"No, sir, he means us," the snakes said. "He's one of the primitives. Where he comes from, living beings bite."

"Long live Caralâmpia!" the crowd went on. "Long live Caralâmpia!"

"Where have you ever heard of making trinkets out of snakes?" Raimundo sighed. "Such recklessness!"

"Never mind that, buddy," tipped Fringo, the black kid. "Your mind gets boggled by all and nothing. Come and talk to Caralâmpia".

"Do I look like I know how to talk to a princess!", Raimundo protested shyly.

"She's a make-believe princess," Talima explained. "She's a princess because she's princess-like. Here, Caralâmpia. This is Pirundo who came from Cambacará."

"Not Pirundo. It was established that my name really is Raimundo."

"Right, it was established that his name really is Raimundo."

"Come closer," invited Caralâmpia.

Chapter 17

The guest insecurely approached her, looking askance at the little snakes. He ceremoniously bowed:

“How do you do, Your Royal Princessness?”

“Princessness sounds silly,” Pirengo said.

“Not more than tying snakes around one’s wrists,” Raimundo retorted. “Where has that ever been seen?”

“Enough of that,” ordered Caralâmpia. “Let’s end all this fuss. Why couldn’t Princessness be a thing? So much ado about nothing, Pirengo.”

Raimundo applauded:

“I second that. If there’s Highness, there’s Princessness as well. So, it does.”

“Of course!” agreed Talima. “If there’s Raimundo and Pirengo, there’s also Pirundo. Pirundo is also right.”

“Nay lass. Pirundo is wrong.”

“So it is,” granted Talima.

“It really is. Why claim otherwise?” Raimundo triumphed. So, you are a princess, eh? How did you become a princess?”

“Just becoming one,” answered Caralâmpia. “We can become and unbecome one.”

“Just as I thought,” Raimundo mumbled. “Right. This land of yours is very beautiful, Princess Caralâmpia. I feel like moving here. If I do, I’ll bring my cat with me. It’s a funny cat, different from you all, both his eyes are green. And he’s a coward, he’s afraid of rats.”

“What do you call him?” the princess asked.

“He doesn’t have a name yet. But I will name him.”

“Name him Pirundo.” Talima suggested.

“No way! I’ll find a beautiful name in my Geography book. By the way, that river that zips itself shut is really the Seven-Headed River?”

“For sure,” Sira confirmed.

“Why is it called the Seven-Headed River?”

“Because it’s its name. It has always been so.”

“Much obliged. That would be an excellent name for my cat were it not for the fact that he is single-headed.”

“Pish posh!” cried Pirengo. Seven-Headed Cat! Where have you ever heard of such a thing? Name him Tatipirun.”

“Tatipirun sounds pretty,” the princess said softly.

“Tatipirun it is, then. When I come back, I’ll bring Tatipirun. He will find it weird and meow a lot at first, but he’ll soon get used to it. Let’s play Cops and Robbers?”

“None of us knows this game,” Sira replied. “Let’s run, jump, and dance.”

“That’s awful.”

“Then let’s crown the dwarf our Prince Regent.”

“I’m not cut out for it,” objected the dwarf. “It would be better to just talk to the animals. Let’s find an animal who knows long and moving stories.”

Chapter 18

They left. They walked about a mile and found a guariba, also known as a fuzzy brown howler. Her joints had been aching and because of that she walked with a staff. She also had a pair of glasses above her muzzle and walked as if her head was more

than her neck could handle. Raimundo drew near her, curious:

“What’s up, Mrs. Guariba. Judging from your looks, you must know many ancient stories. Won’t you tell us some stories from when you were younger?”

“I had no girlhood, my son. I have always been as you see.”

“Decrepit and rheumatic?” Raimundo was puzzled.

“Just as you see.”

“No way! You must have been lovely and able to balance an apple on your head-top once. Spill out some of the stories of when Charlemagne went to war.”

“I can’t recall any! I’d lose my head if it wasn’t attached to my neck. I’m a palaeolithic being.”

“Palaeo what?”

“Lithic.”

Princess Caralâmpia got goosebumps.

“How outrageous! She’s gone mad.”

“No, she hasn’t.” Raimundo intervened. “My uncle says such things. He’s a man who studied a lot; he was probably in Noah’s ark and owns glasses. He’s almost the spitting image of Mrs. Guariba. They were born around the same time and use the same difficult words.”

“Bring him too when you move here,” Talima advised.

“He wouldn’t come. And it would be no good if he did. He’s a grumpy fellow and he’s also palaeo... what’s that again?”

“Lithic.” Mrs. Guariba replied.

“Ok, that. He wouldn’t come. He doesn’t care for kids; he only likes books. He’s the smartest man that’s ever been alive.”

“Never mind then,” Talima stated. “Take it away, Mrs. Guariba. Tell us a story.”

Chapter 19

“I will,” mumbled the creature, crouching down. “Once upon a time lived a boy who shrank, shrank, shrank to the size of a bird. Then, he shrank even more and became a spider. After that, he turned into a mosquito and flew away, away, away, away...”

“Then what?”, Sira asked.

The old monkey shook her head while shivering and echoing:

“Away, away, away...”

Fringo got impatient.

“What a bother! She’s fallen asleep.”

Indeed, she had fallen asleep. And she spoke drowsily:

“Away, away, away...”

“Let’s go, folks,” Sira said. “She won’t finish this story anytime soon.”

The animal started whining.

“I’m a palaeo...”

“We know,” Caralâmpia said, cutting her short. “Let’s move on, folks. What on earth does that weird word mean?”

“I’ll ask my uncle,” Raimundo promised. “When I come back here, I’ll explain it to you guys.”

Chapter 20

“The palaeolithic guariba was left behind, shivering, crawling, and moaning.”

“Sleepyhead!” Sira growled. “I wonder what happened to the boy who became

a mosquito.”

“I think he turned into a boy again,” Fringo said.

“That’s no good.” The little dwarf cried. “It would be better to go on as a mosquito.”

“Should we check with Mrs. Guariba?”

“That would come to nothing,” Princess Caralâmpia intervened. “She’s lost her mind: ‘Away, away...’ Such a stupid animal I had never seen before.”

“No, ma’am.” Raimundo objected. “She’s a very smart animal. My uncle is just like her, as smart as they come. But he doesn’t speak properly; he mumbles. And he makes everything seem complicated. If one ever asks him something, his reply goes for so long as to put you to sleep. He goes on mumbling, mumbling, and by the end of his monologue he says the exact opposite of what he had said in the beginning.”

“That’s insufferable!” Pirengo yelled. “I can’t stand people who talk gibberish, and beat around the bush.”

“Me neither,” Talima agreed. “Call bread bread, and cheese cheese.”

“I need to go back and study my Geography lesson,” Raimundo sighed.

“Just stay a little longer,” Talima asked. “Let’s hear Caralâmpia. Where have you been when you were lost, Caralâmpia?”

Caralâmpia started a story that nobody could make heads or tails of:

“I’ve crossed through a very different land. A land where tree leaves grow where the roots should be and tree roots grow upward. The spiders are as big as we are, and the people are as small as the spiders are.”

“Who rules that land? Spiders or people?” Raimundo asked.

“Don’t interrupt,” Caralâmpia replied. “The kids I’ve seen had two heads — each with four eyes: two in the front and two in the back.”

“That’s revolting!” Pirengo exclaimed.

“No sirree, they’re all beautiful. Their mouth is on their chest, they have five arms, and one leg only.”

“That’s impossible,” Fringo heckled. “They wouldn’t be able to walk. They’d need a crutch.”

“You’re mistaken!” Caralâmpia corrected him. “They walk perfectly well without a crutch, they do it like so, look, like so.”

And she started hopping.

“Why do we need two legs? We could live very well with only one leg.”

They all tried to hop away, but they soon got tired and sat on the grass.

Chapter 21

“I have to go back,” Raimundo said.

The little dwarf got close to him and whispered on his ear:

“Those are all fibs. This Caralâmpia has her pants on fire.”

Sira got angry:

“Fibs fiddlesticks! Why couldn’t there be people who look different from us? If there are creatures with two legs and one head, it’s possible that people with two heads and one leg only are real too. What a dense dwarf you are!”

“They’re bullying me,” the little dwarf whined. “They do it just because I’m tiny.”

Princess Caralâmpia pulled him by the arm and sat the dwarf on her lap, lulling him:

“Don’t cry, little dude. In the land I visited nobody ever cries, even though they have eight eyes: four blue-coloured and four black-coloured. And even though the tree

roots grow upwards, and the tree leaves grow where the roots should be, they still grow fruit near the floor. The fruits are huge, and, remember, the people are as big as spiders.

“Where’s that land, Caralâmpia?”, the freckled kid asked.

“Very far, at the Earth’s end,” the princess replied. “We can only get there by flying.”

“Like the mosquito from Mrs. Guariba’s story,” the dwarf interrupted. “I’m sceptical. People can’t fly.”

“We can too!”, cried Raimundo. “At least, people fly in Cambacará.”

“Do they really fly or they make-believe fly?” Talima inquired.

“They really fly. In the old days, they didn’t, but today they go through the clouds in airplanes, which are metal things that go NYOOM ... Certainly Caralâmpia travelled in one of those.”

“No, I didn’t,” Caralâmpia said. “I went by car.”

“Cars here do fly through the air, that I know,” Raimundo concurred.

“Indeed. I got in, pulled a stick, and the car took off, up beyond the moon, the sun and the stars.”

“And then you got to the land of the one-legged boys,” the little dwarf sniped. “As if!”

“Poor thing,” Talima spoke softly. “What a sad dwarf. Don’t mind him, Pirundo.”

“You always get my name wrong. I’ve told you a million times that my name is Raimundo.”

Chapter 22

“That’s right. Stay with us. It’s so great here...”

“I can’t,” Raimundo whined. “I wish I could stay with you, but I’ve got to study

my Geography lesson.”

“Is it really necessary?”

“Dunno! They say it’s important. It seems important. Anyway... I don’t know.”

Raimundo got sad, but wiped his tears:

“It’s a must. I’ll go. I’ll miss you all deeply, but I’ll go. I’m fond of you all, the best people I’ve ever met. I’ll be on my way.”

“Come back to live with us,” Caralâmpia asked.

“Maybe. If I find my way back, I will. And I’ll bring my cat so you can meet him. Don’t step down from the crown, Caralâmpia. You look beautiful as a princess. When I’m back to where I’m from, I shall remember Princess Caralâmpia, who has a firefly for a brooch and snakes for bracelets. And I’ll tell the other boys that snakes don’t bite in Tatipirun, because they adorn princesses’ arms. They’ll think I’m lying and make fun of my eyes and bald head. I’ll then teach them the way to Tatipirun. I’ll tell them that here the slopes flatten out for us and the rivers zip themselves shut just so we can cross to the other side.

Raimundo slowly walked off and tried to find his way. The others followed him from afar in silence. They followed him to the river; Raimundo’s shoes and clothes were still by the tree trunk. The boy hid behind a bush, changed into his own clothes, and hung the blue tunic that the spider had given him on a branch.

“A return?” the tiny lady asked.

“Yes, Mrs. Spider. I’m thankful, but I don’t need it anymore.”

“So, you’re going back to Cambacará, are ya?” a frog croaked near her puddle.

“Yes, I am, ma’am. I’m sad to leave, but I have to.”

“You’re being foolish,” the trunk cried. “Where are you going to find chaps like these you have around here?”

“I won’t, Mr. Trunk. I know perfectly well that I won’t. But I have duties, you

see? I need to study my Geography lesson. Goodbye.”

Chapter 23

He crossed the river with a single step. The Satin-scalp kids went to find him. They walked by him for a while and got to the Taquatiru canyon. There Raimundo bid his farewell.

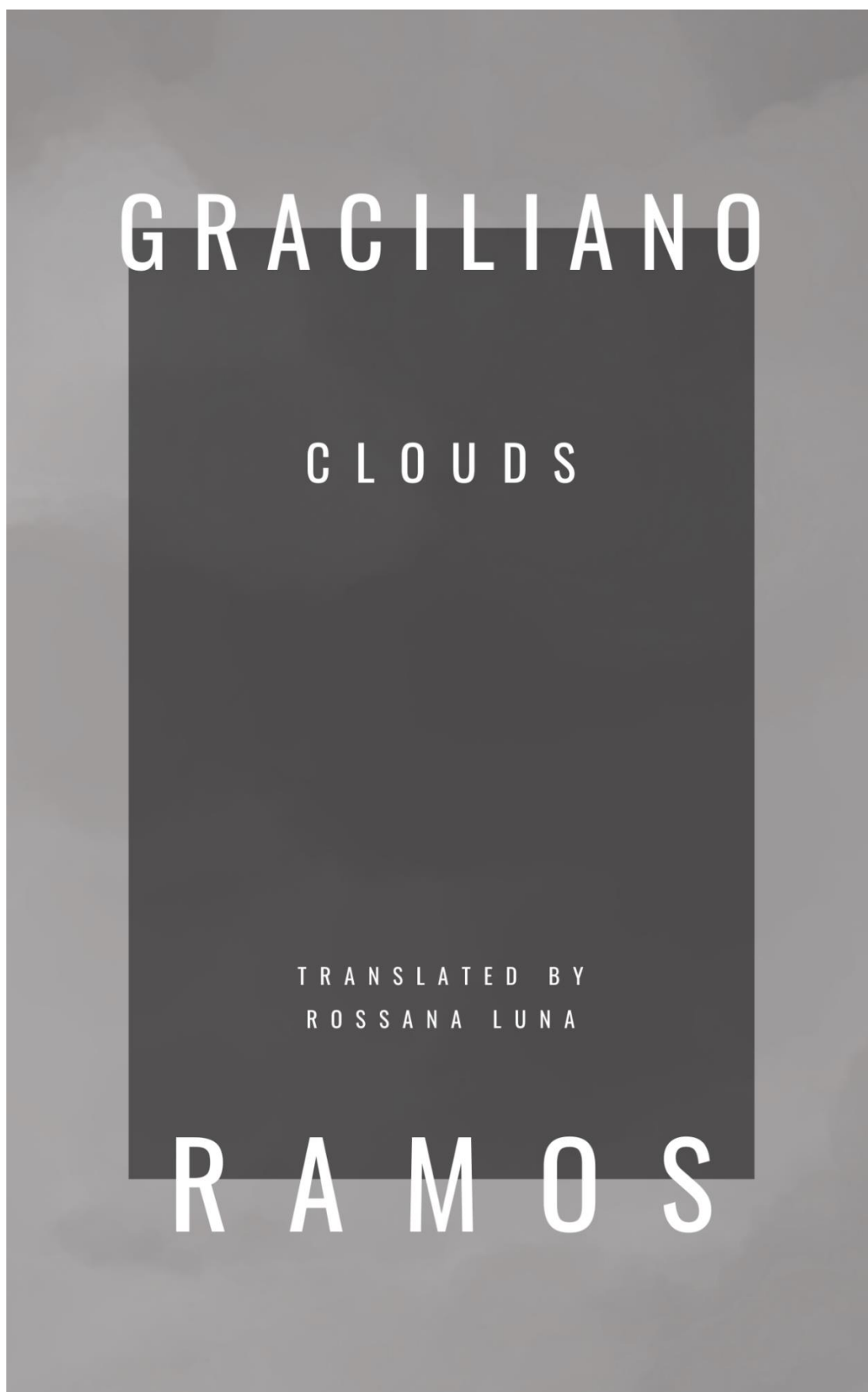
“Goodbye, my friends. Remember me once in a while, when you’re not playing, when you’re listening to the cicadas and spiders talk to each other. I liked them immensely; I like you all immensely. I may not come back, but I’ll teach the way to others, I’ll let people know about this place, about Taquaritu Canyon, about the Seven-Headed River, the orange trees, the trunks, the frogs, the swallows and ol’ Guariba, the poor thing who can’t remember things and keeps echoing the same bit of a story. I wish you all happiness. I’ll teach the way to Tatipirun to my compatriots, but I myself may get lost and not be able to find the way again. Then, I will never see the canyon that flattens out, the river that zips itself to let us through, the trees that offer their fruits to lads, the red spiders that spin pretty tunics. I won’t be back. But I’ll think of you all, of Pirengo and Fringo, of the little dwarf and of the freckled boy, of Sira, of Talima, of Caralâmpia. You always get my name wrong Talima, but I like you dearly. I may even adopt Pirundo as my name, just so we don’t quarrel if we ever bump into each other again. Remember Pirundo, Talima. Far from here, I’ll close my eyes and see the rose crown around Caralâmpia’s head, the firefly brooch, and the snake bracelets. Goodbye, my friends. What has become of the boy from Mrs. Guariba’s story? When I hear a mosquito buzzing, I’ll think of him. Perhaps he’s buzzing away still, the boy Mrs. Guariba has sent flying. Poor Mrs. Guariba. Swaying her head, speaking to no one, and not waking up. I’ll come back one day and talk to her, to listen to the end of her story about the boy who became a mosquito. And I shall meet Caralâmpia with the same roses on her head, the firefly attached to her chest, the snakes on her wrists. I’ll pay attention to the way so I won’t get lost when I try to return. And I’ll bring some boys with me. The best boys and girls I meet will come with me. If they refuse, I’ll bring my cat, who is kind-hearted and will like you guys. Goodbye, Fringo. Goodbye, Pirengo. Sira, Caralâmpia, everybody, goodbye. You don’t need to see me out. Thank you very much; but there’s no need. I’ll find my way. Goodbye. Remember Pirundo, Talima.

Raimundo started to go down the Taquaritu Canyon. The canyon flattened out. And once the boy crossed over it, the canyon went back to its original height. He walked far, never looked behind and didn't see the boys who were left up the canyon. He went on so distracted, so sorrowful, that he didn't notice the orange tree in the middle of the road. The orange tree stepped aside in silence to make way for him and not interrupt his thoughts.

Now Raimundo was on the well-known hill near his house. He plodded in its direction. He conquered its backyard. He conquered the front garden. And he stepped on the sidewalk in front of it.

The cicadas sang behind tree leaves. And the children who taunted him played on the street.

4.2. Tradução de “Nuvens”



Clouds

by Graciliano Ramos

The first thing I have kept in my memory was a vase of glazed ceramics, full of pitomba fruit, hidden behind a door. I have no recollection of where I've seen it, when I have seen it, and if this remote event wasn't related to another that followed, I would deem it a dream. Perhaps I don't actually remember the vase: it's quite possible that the image, glossy and slim, lingers only because I have mentioned it to people that confirmed the vase's existence. So, I don't hold the memory of a weird piece of pottery, but its counterfeit forged by individuals who recollected its content and shape. In any case the specter must have been real. They had only just taught me what a pitomba fruit is — and to me pitomba was supposed to designate all round objects. Later they explained that my understanding had been wrong, and that unsettled me.

A second memory broke out among the heavy clouds that fogged me: I distinguished many faces, thoughtless words. How old was I then? By my mother's account, I was about two or three years old. The recollection of one hour or a few long-ago minutes doesn't make me conclude that my mind was any brilliant. No. It was, as far as I can imagine, pretty ordinary. I believe it has become a mind of strikingly limited capacity. Yet of that bygone hour, of those minutes, I remember perfectly.

I found myself in a massive room with dirty walls. Surely it wasn't as massive as I thought: I later visited others alike, equally mediocre. However, the room seemed huge back then. In front of it there was a yard, just as gigantic, and at its limit huge trees grew, laden with pitomba fruit. Someone converted the pitombas into oranges. I did not like the amendment: oranges, which I'd probably seen before, meant nothing to me.

The room was full of people. An old long-bearded man sat behind a black desk, and several children, seated on benches with no backrests, held sheets of paper and recited loudly:

“The letter b plus the letter a — b and a: ba; the letter b plus the letter e — b and e: be.”

And so on, until the letter u. In rural primary schools I had heard people recite the spelling lesson in many ways. But never that way, and the unique tune, the letters, and the pitombas convince me that that room, those trees — transformed in orange trees —, the benches, the table, the teacher, and the pupils existed. This memory is very clear, much clearer than the image I hold of the vase. Standing up, next to the bearded man, a tall girl, who came to bear the likeness of my half-sister as time passed, held a primer on her hands and stuttered:

— A, B, C, D, E.

Suddenly, I felt myself removed from that scene, at the back of a house; but to this day I ignore how I was taken there, and who carried me. Two or three figures were walking down to the wet red soil of the backyard, someone slipped, and drew a deep line in the ground. They told me to follow them. I resisted: the step that separated me from the yard stretched down way beyond my legs. I was transported — and I fell asleep; I didn't get to step on the red mud. I woke up in a sort of kitchen, under a low straw ceiling, between two men in white shirts. One of them asked how they were supposed to fry the codfish, and the other answered:

— We can make a grajau⁹⁶ with wood.

Grajau? What could a grajau be? I fell in deep slumber again, a long slumber.

I was later told that the school had served to us as a place of rest on a journey. We had left the little town we had been living in, in Alagoas, and we were entering the backlands of Pernambuco, myself, my father, my mother, my two sisters. But my father and mother (two always nearby, domineering entities) and the two sisters (the half-sister who was older than me, and the legitimate one who was two years my junior) were motionless silhouettes. There were positively pitombas and a vase of glazed ceramics, slim and hidden behind an object that a later experience named door. Abruptly they appeared: the wide room, the old man, the children, the girl, the benches, a table, the trees, and the blokes in white shirts. And so did many weird sounds: letters of the alphabet, syllables, mysterious words. Nothing else.

⁹⁶ A “grajau” is a type of large oblong basket made out of vine that is used to transport chickens and fish through short distances in rural areas.

And my hibernation went on, a state of inertia rarely disturbed by forces that I recall today as if they were rents being cut on a black veil.

Through these rents move blurred figures: Amaro, the cowboy, a sad caboclo⁹⁷, clad in a ratty gibão⁹⁸; Sinha Leopoldina, his companion, conspicuous looking in blood-hued chintz; women smoking pipes. More tangible than the rest, I see a tall chap of good posture, strong built, light eyes, and broad smile.

He always donned woven leather-strap sandals, and the white cotton-shirt that every poor northeastern sertanejo⁹⁹ has on — rough, grimy, boorishly unbuttoned, with the ends of the side openings tied in two knots. His name was José Baía, and he became my friend through yawping, proclamations, onomatopoeias, and vibrant laughs.

Whenever he took a seat, I would straddle his legs, and he would rock me, and tap dance, mimicking the gallop of a horse; when he stood up, he would grasp my arms and spin me around, singing:

Prematurely I was born;
Mama's milk nourished me not.
I had fine cows for wet nurses;
And lulled me their neighbours' trot.

When he let me go, I would totter, dizzy. One day, freed from the vertigo-inducing spins, I wobbled and stumbled on a porch pillar that granted me a big bump on the forehead.

My earliest memories of the environment where I grew up as a small animal date back to that time. Until then, some people, or fragments of people, had manifested themselves, but they were floating in space, so to speak. They gradually began to settle, which disturbed me. Imprecise places appeared, and among them there was no continuity. Blurred spots, drafts of islands in an empty universe.

⁹⁷ A Brazilian type whose skin is tanned and hair is straight; the son or daughter of a European colonizer and an Indigenous person.

⁹⁸ A piece of work-clothing made of a reddish-brown raw leather, which is similar to a leather jacket, but its cut is more crude and its purpose is to protect the "vaqueiro" from the scorching sun and thorny flora that grows in the Northeast of Brazil. Unlike the leather jacket known in the English-speaking world, it is not used in urban settings or considered stylish.

⁹⁹ "Sertanejo" refers to a man that lives in the dry backlands of Brazil's Northeast.

The vigorous headbutt I took, once freed from José Baía's grip, made the house's porch, which was supported by sturdy columns made of aroeira or sucupira wood, unforgettable. Nearby, we had a living room, its windows always closed, firearms and farming tools laid in its corners, harnesses hanged from hooks, spider webs, the hammock suspended by wall-fixed wooden hooks, rough green boxes (grain storage bins, if I'm not mistaken). The hallway led to small bedrooms packed with darkness and to the dining room. The kitchen disappeared, but the backyard remains, hard and bare, with no flowers or greenery, its only decoration, at the back, stood next to piles of rubbish, a pé-de-turco tree, a great hiding place to escape from persecutions. On this side, the pé-de-turco tree marked the world limit. On the other side, the land stretched out for long distances. The house's interior, made of sturdy material, was finished. But its exterior presented singularities. The outside wall on the left was incredibly high; but there was no wall on the opposite side, I don't know how the roof was kept in place. Perhaps the neighbouring corrals and pigsties hid one of the walls. The corrals and pigsties vanished.

Once during a violent whirlwind, I noticed some odd events. Clouds of dust rolled together in a terrible fight, it got dark, a noise different from the other noises grew louder, increased, and in the midst of the terrible disorder a stretched oxhide tore the rawhide lace that tied it to a branch and flew away into the whirlwind. An insignificant woman, my thin mother, tried desperately to close a door that was swinging with the wind. Leaves and twigs invaded the room, an angry animal honked or whistled, the woman was shaken while hanging to the key. When the absurdity was over, I saw her little figure with one hand wrapped in cloth. A finger severely swollen prompted someone to cut her ring off with a file. Then I lost sight of her. And the lethargy continued.

The courtyard, which laid in front of the porch, was immense; I don't think I would have dared to go through it. Its end touched the sky. One day, however, I found myself beyond the courtyard, beyond the sky. I don't know how I got there. Men were digging the ground, a hole was being opened, a terrifying precipice — that made me shrink in terror — between mountains rising up around the edges. What were they digging that deep burrow for? What were they building those mounds that were enveloped by dust like smoke for? I recoiled in admiration at the extraordinary anthill.

The man-ants were sweating, their white shirts were stained and darkened, some tools were stuck in the ground, while others were shovelling up the dust that settled in hills.

A new break in continuity. The shadows enveloped me, almost impenetrable, cut by vague flashes of light: the earrings and dark complexion of Sinha Leopoldina, Cowboy Amaro's leather garb, José Baía's white teeth, the figure of a pretty girl, my half-sister, harsh voices, animal sounds harmonizing with human speech. Moleque¹⁰⁰ José had not yet revealed himself. My father and mother remained tall, fearful, unknown. In my mind's eye, pieces of them return to me: wrinkles, angry eyes, irritated and pursed lips, a thick and calloused pair of hands, and a thin and weightless pair of hands, transparent. I hear blows, gunshots, curses, the jingling of spurs, the tapping of shoes on worn brick. Fragmented images and sounds dispersed. Fear. It was fear that guided me in the early years, terror. Then the thin hands moved away from the thick ones, two beings that commanded obedience and respect from me emerged gradually. I got used to those pairs of hands; I even came to like them. Never the thin ones treated me well, but sometimes they would get wet with tears and my fears would subside. The thick ones, which were very rough, would soften at times. The deep voice that commanded them would lose its harshness, a raspy laugh would thunder — and the hidden dangers in every corner fled, the little critters were left in peace: some dogs, a pair of black kids, two girls and myself. Suddenly the third sister, an insignificance, appeared in the arms of Sinha¹⁰¹ Leopoldina. I paid no attention to her.

What astonished me then was the pond, a marvel, an endless body of water where ducks and drakes swam. I was surprised by these creatures capable of living in liquid. The world was complex. The largest volume of water that I'd known before would fit in the belly of a pot — and that enormous vase in the ground, covered with green leaves, flowers, and birds diving headfirst baffled my science. With difficulty, I established a connection between this singular phenomenon and the nebulous pit. The latter, however, had been dug in a distant region, and the pond stretched out in front of

¹⁰⁰ The word “moleque” is used to refer to a boy who is ill-mannered and mischievous. Despite his flaws, the “moleque” can still be considered an endearing and charismatic figure. The word “moleque” is very strongly connected to the image of boys (especially black boys) who live on the streets with little-to-no parental supervision or care.

¹⁰¹ Sometimes written as “Sinhá”. An informal word for “Senhora” (Mrs.) that is commonly used in the Northeast before a married lady's given name.

the house. It was there, but it had its whims, it changed places, it never stayed still, it was a vagabond thing.

The pumpkin patch, for example, sat far away. Never would I have been able to visit it only by myself. Ten or twenty pumpkin plants on the alluvial soil. Amaro had said that one would be enough. If winter came, that despotism would be wasteful; in case the drought came, no pumpkin would be harvested, even if all-existing seeds were buried in the mud. My father disregarded the caboclo's advice — and the result was a plague of the fruit. At the beginning, some little strings twisted in the patch, adorned with yellow buds and little pumpkins. A grumpy man examined them, walking slowly. It was one of my uncles, a guest invited to be the godfather of the insignificant thing that screamed inside its diapers. He offered me a box of fireworks and disappeared — and at the spot where I met him, the flowering shoots thickened, becoming robust, fuzzy ropes. And the pumpkins grew, so many that we ended up running them over when crossing the field. In groups, they gathered, two or three latching onto one another, and just so pretended to be a lovely wiggly walkway. The caçuás¹⁰² on the horses' sides would fill up. I would saddle on one of them and off we would go, wobbling, the animal and me, through pitted paths. The boxes in the living room were crammed; bins were piled up in the porch and in the bedrooms. And production increased, spread, devalued. Finally, the gates were thrown open, and the neighbours were allowed to take a share. All amounted to vain generosity: After the small population was satisfied, and half a dozen pigs on the farm were overfed, there were still leftovers to rot in the fields.

At that time, my father and mother took form and character: a serious man, with a broad forehead, one of the most impressive foreheads I have ever seen, strong teeth, a firm chin, and a tremendous voice; an irritable, aggressive, grumpy woman, always moving, with bumps on a top poorly protected by thinning hair, evil lips and mean eyes that in moments of anger flared with a spark of madness. These two difficult beings adjusted one to the other. In conjugal harmony, his voice lost its violence, took on strange inflections, and he murmured respectable caresses; in turn, she softened, became mellow, loosened the fingers that she would clench to get knuckles, hard as

¹⁰² Containers made out of vine or wicker that hang on an animal's (such as a horse or a donkey) side. They are similar to panniers.

hammers, to blow us on the top of our heads. Any triviality, however, the creaking of a hinge or the crying of a child, revived her bitterness and restlessness.

She would get angry when she noticed someone withdrawing from her curious speaking style. I suppose there has never been another like it. The syntax and vocabulary were also quite distinct from that that we commonly use. In this warped language, Dona¹⁰³ Maria rattled off a long four-volume novel — which was read with care, reread, exhausted — and short tales that seemed absurd to me. From one of them vague expressions resurface: tributes, rat-muncher; crazy ideas that emerge, drown, and resurface.

I try to dissociate, to think about the pond, about pied-billed grebes, about José Baía's tunes, but those preposterous nouns haunt me. Slowly they take on meaning and a little story is sketched:

Ain't no time, you Host...

Host what? At first, I think it's a host maker, but I see that I'm mistaken, I remember a rat-muncher and finally a host-muncher. It's a host-muncher, no doubt:

*Ain't no time, you Host-Muncher,
To sleep in Jollity's...*

New blank. One or two sneaky syllables obstinately hide away.

Some syllables later emerge, which I examine to abandon — worthless. While I try to divert my ideas, these perps creep into my spirit, dragging me to the pumpkin-packed, dark room. Suddenly the fugitives appear and with them the beginning of the narrative:

*Ain't no time, you Host-Muncher,
To sleep in Jollity's shawls.*

Here we have a change:

Ain't no time, you Host-Muncher,

¹⁰³ An honorific title that precedes a woman's given name.

To rest on Jollity's shawls.

A new amendment. The habit of correcting spoken speech itches me to fix the first verse:

There is no time, you Host-Muncher.

I hesitate for a minute, scavenging inside my mind for the exact wording of the composition.

I finally convince myself that my mother read:

Ain't no time, you Host-Muncher.

And the following adventure comes to me, which Dona Maria read aloud while rocking in a hammock near the big green boxes. A poor boy was charitably taken in by a certain Vicar who kept a mistress. Fearing that his depraved acts would someday scandal the townspeople, the reverend taught the boy extravagant slang words that would foil any possible indiscretion. He said his name was Host-Muncher and he gave his lover the name of Jollity; the cat became rat-muncher, fire became tribute. I have forgotten the rest, and I cannot fathom why "tribute" was to designate fire. As they were certain that the boy would not denounce them, the priest and the concubine began to abuse him.

These injustices were not particularized, but I imagined that they must have been similar to those that my parents inflicted on me: beatings, whippings, headbutting, ear pulling. They got me accustomed to those very early on, and as a result I admired the poor boy who, after so much suffering, performed a mighty deed: he tied cloths soaked in kerosene to the cat's paws, lit it, and scrambled while shouting:

Ain't no time, you Host-Muncher,

To rest on Jollity's shawls.

Come and see that rat-muncher

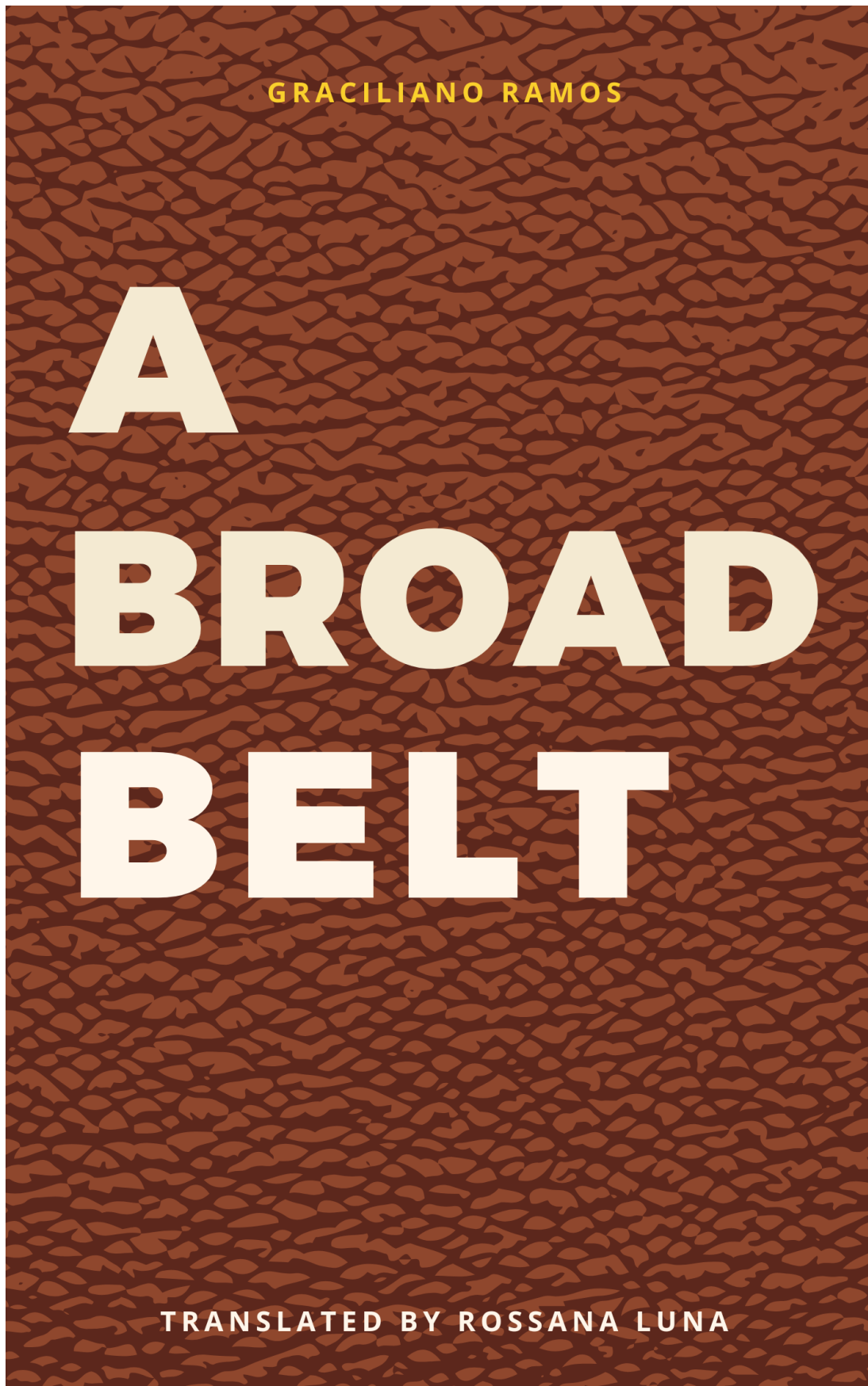
Has tributes cooking its claws.

Half a dozen lines are missing; I can't recollect them. I know that, soon after clothes and furniture were burned, the story ends furiously in:

Summon all devils to help.

This work of popular art has remained unpublished to this day, I believe. It was such a struggle for me to remember it, perhaps because the boy's stunt mortified me and I had to expunge my memory from it. While listening to this modest epic, I certainly yearned to prove my energy and ferocity. Sadly, I have never had talent for violence. Small and silent, enduring blows, I contented myself to approving the courage of the vengeful boy. Even as I grew older, I continued to esteem his determination and heroism, but only when set down on paper and cats are nothing more than rat-munchers. On close acquaintance, individuals capable of tying torches of sorts to cats' paws have never impressed me. They are indeed remarkable, but only at a distance, altered.

4.3. Tradução de “Um cinturão”



A Broad Belt*by Graciliano Ramos*

My first dealings with justice were painful and left a deep impression upon me. I must have been four or five years old, I would say, and I was in the role of defendant. I'd certainly been made to play this role before, but on those occasions, no one had taught me that I was on trial. They would beat me because they could beat me, and this was only natural.

The blows I had received before the broad-belt-incident were purely physical and forgotten once the pain eased. One day my mother beat me with a knotted rope that coloured my back with bloody spots. Lacerated, turning my head with great effort, I could distinguish large red gashes on my ribs. Someone laid me down, wrapped me in cloths soaked in water mixed with salt — a family argument followed. My grandmother, who was visiting us, condemned her daughter's behaviour and got her distressed. Irritated, my mother had hurt me for no reason, it wasn't intentional. I did not resent my mother: The knot was to blame. If it wasn't for the knot, the flogging would have caused me less damage. And everything would have been forgotten. The broad belt incident, which happened shortly afterwards, revived this.

My father was sleeping on the hammock stretched across the enormous living room. Everything is now hazy. But the walls seemed extraordinarily distant from each other then; the hammock, infinite; the hammock hooks, way far apart; and my father waking up, back on his feet in a bad mood, slapping his slippers on the floor, his face rusty. Naturally, I don't remember the freckles, the wrinkles, the croaked voice, the time he spent growling a demand. I just know he was quite angry, and this brought out my usual cowardice. I hoped he would go find my mother or José Baía, the big people who didn't take beatings. I anxiously tried to hold on to that fragile hope. My father's strength would in that case meet resistance and wear itself out in words.

Fragile and ignorant, incapable of dialogue or self-defence, I shrank into a corner, behind some big green boxes. If fear hadn't frozen me, I would have tried an escape: through the front door I could have reached the pond; through the hallway I

could have reached the outside bushes. I must have thought about this while I stood motionless, behind the boxes. I only wished my mother, Sinha¹⁰⁴ Leopoldina, Amaro and José Baía could suddenly appear, and save me from imminent danger.

Nobody turned up; my father found me crouching and out of breath, pressed against the wall, so he violently grabbed me, demanding a broad belt. Where was the broad belt? I didn't know, but could hardly explain myself: I fumbled, stuttered in a stupefied state, unable to understand the reason for his fury. His brutal, angry manners shackled me; the harsh sounds he made died away, devoided of meaning.

I cannot recreate the whole scene. Combining vague memories of it with events that happened later, I imagine my father's shouting, his terrible anger, my trembling in misery. Probably, I got jolted. The dread curled my blood, widened my eyes.

Where was the belt? To make a reply was impossible. Had I hidden the infamous object, silent I would still remain — terrified as I was. Situations of this sort were the greatest tortures I experienced in my childhood, and their consequences have shadowed me.

The man wasn't truly inquiring if I had hidden the wretched belt: he was simply ordering me to hand it over to him immediately. His screams hurt my ears; no one in history had ever yelled in such a way.

Where was the belt? To this day I can't bear hearing any loud voices. My heart beats faster, it sinks, as though about to stop, my voice trails off, my sight gets blurry, a mad rage stirs dormant things inside me. I get this horrible sensation that my eardrums are being pierced with iron spears.

Where was the belt? The repeated question stayed with me: it seems to have been nailed in my mind with a hammer.

His frenzied rage was still to escalate and cause me serious grief. It would keep me there weakened, shrunk, with my lips trembling but shut, moving my cold fingers about. If Moleque José or a dog had then entered the room, perhaps the blows would have been transferred. The moleque and the dogs were innocent, but that was beside

¹⁰⁴ Check footnote N°102.

the point. If either of them was held responsible, my father would have forgotten about me, let me run away and hide by the pond or in the yard.

My mother, José Baía, Amaro, Sinha Leopoldina, our moleque¹⁰⁵, and the farm dogs all abandoned me. My throat tightened, the house went spinning, my body slowly collapsed, floating, bees from all existing hives filled my ears — and, among that buzz, the dreadful question. Nausea, stupor. Where was the belt? At last free from this affliction, I slept for long behind the big green boxes.

There was some fog, and I couldn't properly see my father's movements. I didn't see him approach the lathe and go for the whip. The hairy hand seized me, dragged me to the centre of the room, the leather blade lashed my back. Howls, useless outcries, death rattle. By then I already knew that pleas and flattery provoked my executioner. No rescue. José Baía, my friend, was a poor helpless devil.

I found myself in a desert. The house was dark, sad; its people were sad. I remember with horror of that wasteland; it makes me think of cemeteries and haunted ruins. The doors and windows were locked, and cobwebs hung from its black ceiling. In the funereal rooms my little sister was crawling, being introduced to a painful education.

On my neck, a furious man, holding my arm, whipping me. Perhaps the flogging was not very brutal: compared to those I took later when learning the ABCs, it was a mild one. Certainly, my crying, my jumping, and my attempts at dodging by whirling like a spinning top, were less a sign of pain than an outburst of repressed fear. Before, I had been motionless, barely breathing. Now, I emptied my lungs, twisted and turned in desperation.

The torture lasted long, but, prolonged as it may have been, it did not seem to last as long as the time that I lived the preparatory phase for it: the hard gaze paralyzing me, the threatening gestures, the hoarse voice chewing on an incomprehensible question.

Once free, I curled up near the big boxes to scratch my wounds, choke on my sobs, moan softly and be lulled by my own groans. Before I fell asleep, drained, I saw

¹⁰⁵ Check footnote Nº 101.

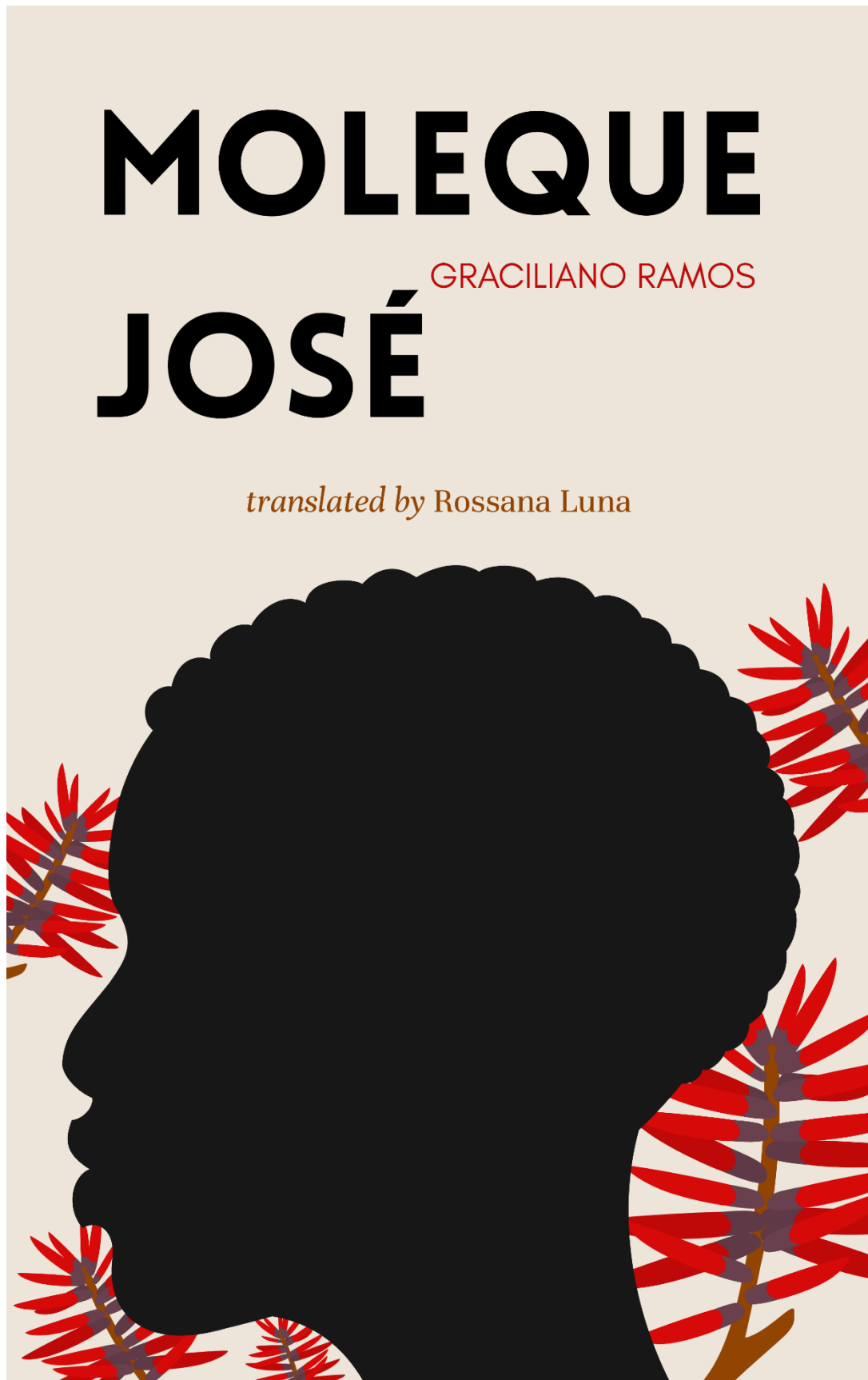
my father go back to the hammock, move its sides, sit down on it and immediately get up, clutching a strap of leather, the damned broad belt, whose buckle he unfastened after he had laid down. He grumbled and began to pace around wildly. I had the impression that he would talk to me: he lowered his head, his wrinkles smoothed, his eyes grew dim and looked for the shelter where I agonized, annihilated.

It seemed to me that the imposing figure was now dwindling — and my misery was lifted. If my father had come to me, I would have received him without the shiver that his presence always gave me. He didn't come near: He kept his distance, hovering overhead impatiently. Soon afterwards, he walked away.

Alone, I pictured him again as cruel and strong, huffing and puffing, foaming at the mouth. And there I stayed, small, insignificant, as insignificant and small as the spiders that worked amid the black tiles above.

And such was my first contact with justice.

4.4. Tradução de “O moleque José”



Moleque José

by Graciliano Ramos

Our preta¹⁰⁶ Quitéria whelped several children. The male ones escaped, were caught, and once again escaped — and way before the abolition they were half free already. All vanished. The females, Luísa and Maria, joined my grandfather's people. Maria, the youngest and born free, never really ceased being a slave. And Joaquina, the product of her womb, replaced her in the kitchen, but, after the old folks died, the family ran out of resources to keep her. Then Joaquina got herself free. And she married, unlike her ancestors. Luísa was intractable and lazy. In times of drought and famine, she would go to her former masters and settle on the farm as a dependent who was an ill-mannered moaner, an insolent loudmouthed troublemaker. By the end of a few weeks, she would get her bindle, join the scenes of debauchery, and make little black creatures, who would eventually disappear, eaten by vermin or given away like kittens. It seems that only the two taken in by my father avoided such fate.

The black girl Maria had her mother's nature. And as she couldn't show her true colours, she would wash dishes and sweep the floor in silence — she was dull, stolid, had no sense of camaraderie, and waited for the day she would spread her wings and break away. She fulfilled this project.

Moleque¹⁰⁷ José — devious, subtle — laughed constantly and babbled in his soft-spoken and persuasive way; did his best to stay on everybody's good side. When repelled, he would lower his head. With no offense taken, he would later return cunningly and humbly, with his teeth showing, to parade his humble skills. He was not cheerful. His white eyes were always hidden, cold and frightened; his lips would sometimes tremble, but this he disguised by pulling a comic face that would soften the anger of the grown-ups. Moleque José escaped, slipped away, smoothly and slickly, from the hands that wanted to grab him. When caught doing mischief, he would lie, free of guilt and shame. He would conjure up a cross in the air by joining the centre of his index fingers and kiss it: "I swear by God in Heaven, by the five

¹⁰⁶ The word "Preta" means "black woman". It commonly preceded the name of an enslaved woman.

¹⁰⁷ Check footnote Nº 101.

wounds of Our Lord Jesus Christ, by this light that shines upon us." Frail, thin, he would shut up and flatten himself out into an insignificant and trembling speck.

Not once did I see him cry. He moaned, squealed, begged, sobbed endless promises, and his eyes remained dry and hard. I was filled with envy — I wanted to be able to hold back my easy tears. I took him as a role-model. And since it was difficult for me to copy his actions, I tried to copy his way of speaking, which brought me frustration only. My ambition to improve and educate myself was soon thwarted; the adults would force me to recover my natural accent. The grown-ups forced the boy to call me "sir"; they would not allow me to admit myself unworthy of it, or to voluntarily dodge that petty sign of respect. José, aloof when it came to my disadvantages, persevered in modest obedience of that order just to protect me.

We often went to the little farm that my father kept near the street beyond the new cemetery. Under the trees of the clearing, resting on dry leaves, I would lay numb for hours, looking at the rows of cassava shrubs, the fences, the parakeets hankering after the golden ears of corn. But Moleque José wandered about the neighbouring ranches. As soon as he left the house, turning the corner of Cavalo Morto¹⁰⁸, he met up with a group of boys. And the group grew larger in front of Seu Paulo Honório's wall, a noisy platoon that decorated the sand with mulungu flowers. The women that worked in the fields saw the crimson corollas as indecent metaphors, stepped on them furiously, and hurled insults at the bushes. The hidden whelps screamed, ran through the woods, scattered other red and fuzzy flowers on the ground, lied in wait to pester the women. Mounted on my white sheep, I was astonished by the women's indignation, and wished to know why they trampled such beautiful things. I thought that game silly and grew weary of those noisy boys. One day one approached me and struck up a conversation using mysterious words. José intervened:

"Cut it. He doesn't get it."

I fell into sadness, humiliated by his declaration of my ignorance. I wanted to protest, play smart, but I lost heart and secretly noted that their behaviour was peculiar. I walked away serious and free of curiosity.

My white sheep died; the trips to the little farm ended.

¹⁰⁸ The property's name means "dead horse".

José could discern places, people, animals, and plants. But one day he made a mistake. He thought my great-grandfather was a horseman dressed in a gibão who was entering our field of vision:

“Ol’ Ferreira in leather garb riding Ol’ Afro’s chestnut horse.”

I contended. My great-grandfather only wore leather when working in the fields. He wore a collar and tie to go to the fair or the mass, at elections, and when on jury duty. And he would never travel on a borrowed horse. When the man drew near, José’s mistake was evident — and this gave me satisfaction. I felt closer to moleque now that I knew him to be fallible. I used to think his knowledge was instinctive and reliable. I recanted my former view and began to nurture the hope that, with some effort, I could also memorize names and find my way along paths and trails.

Despite his mistake, José’s prestige in my eyes was not damaged. I was convinced that he had expressed himself well and repeated enthusiastically:

“Ol’ Ferreira in leather garb riding Ol’ Afro’s chestnut horse.”

I ended up breaking his line into two verses, which I first recited and then sang:

*“Ol’ Ferreira in leather garb,
Riding Ol’ Afro’s chestnut horse.”*

My mother got angry and spat vulgar terms at me. Stupid, idiot. I bit my lips and went hiding in the warehouse to spy the alley. But, perched on the window sill, my legs hanging over its edge, I couldn’t renounce my folly and kept singing while banging my heels on the brick wall:

*Ol’ Ferreira in leather garb,
Riding Ol’ Afro’s chestnut horse.*

José has taught me several lessons. And the most valuable one left its mark on my flesh and spirit. I remember the scene perfectly. It was night, it was raining, drops of water were falling from the roof leaks. In the dining room, my father was scolding the little black

boy, who was excusing himself poorly. I saw no indication of tempest nor of impending violence, because the sin was venial and my father was not truly angry: he would have been satisfied with throwing a few insults. When he was amenable to forgiveness, he would easily accept explanations. At the first sign of cowardice by the accused, his harsh voice would soften, his deep laugh would echo — and peace would be restored. However, now, we were going through difficult moments: we could hardly know whether he would mellow out or become enraged. Our demeanour would tip him one way or the other. Our odds were as good as if we were playing heads or tails. If the customers were discharging their debts at the store, we would receive unexpected kindnesses; if they were not, we would endure harshness. It's probably like that everywhere, but at home these twists and turns were very evident.

That night, José, as usual, denied a minor misdeed. Pressed in interrogation, he maintained his denial. Evidence came in, his guilt was proven. The black boy was dazed, he didn't realize that he should at least partially confess and justify himself afterwards, swearing by "this light, by the wounds of Christ, not to do it again". He missed his window of opportunity — and authority turned his back on him, not because of the little fault, but because of his stubbornness, perhaps aggravated by the remembrance of strange facts. Now the unfortunate kid was forced to submit himself to punishment. Yet he resisted, trying to calm father's overwhelming rage. The accusations on him would pile up, older ones, supposedly forgiven, were unearthed, and these also grew in severity, turning into horrible crimes.

When my father had angered himself quite enough, he grabbed the boy and dragged him to the kitchen. I followed them, curious, excited by a strong thirst for justice. I had no sympathy for my unfortunate companion, who was in agony on the *pelourinho*¹⁰⁹, anticipating torture. I also did not fathom then that a moderate intervention on his behalf would be beneficial to me; it would lead to the recognition of an individual superior to myself. I kept close to the law, thirsting for the execution of the strict sentence. No fears troubled me, because no one had accusations against me, nothing weighed on my conscience. Not aware of any dangers, I supposed that they were completely out of the way.

The embers in the stove were little by little turned into ash and died out under a drizzle; the water from the rain gutter dripped on the slippery tiles; the smoky flame of the oil lamp flickered. With a murmur, the child kissed his bony fingers. Suddenly the whip licked

¹⁰⁹ A column or pillar of stone or wood, usually erected in a public place, where criminals or enslaved people who displeased their masters were tied to in order to be punished with whipping.

his back and made it arch. He began to contort himself to dodge the blows. And the words flowed in a rush:

"I swear by the light that shines upon us, dear godfather, by the five wounds of Our Lord Jesus Christ."

His desperate plea went uselessly on, like the piercing whine of an abandoned puppy. Many blows went to waste, and lashed the shins of the judge gone executioner. The man dropped the instrument of torture, grabbed the victim by the ears, lifted him up and began to shake him. The moans stopped. The boy's gaunt body twisted and turned; his shadow was as tall as the roof and moved back and forth on the darkened wall, his feet flailing in the air.

Then, the temptation to help my father took over me. I would not be able to render any adequate service; but as I was certain that José had committed a serious crime, I decided to help in punishing him. I took a rod from the wet bundle and meekly struck one of the soles that were hanging above my head. In fact, I barely touched the little black boy's skin. I would not have risked actually hurting him: I only wanted to convince myself that I could make someone suffer. My act was the simple expression of a perverse feeling that was curbed by weakness. If the experiment had not failed, it is possible that my bad instincts would have made me into a strong man. It did fail — so I took a different path.

Surely José felt nothing. I took heart and touched his feet with the harmless piece of wood again. At this point he screamed in despair, and said that I had hurt him. My father turned from him. And when he saw that I was armed, he didn't even examine the inflicted wound: he lifted me up by the ears and transferred all the black boy's blame onto me. I was forced to partake in somebody else's suffering.

4.5. Um resgate do processo: alternativas e soluções

Tomando como ponto de partida desta análise a afirmação de Berman (1988) de que a avaliação de uma tradução deve ser feita à luz de seu projeto de tradução, reforço que o escopo da retradução dos capítulos de *Infância* (1945) para a língua inglesa abrangia uma posição política (predominantemente) não-domesticadora e que mantivesse a ironia sutil, o uso da linguagem direta, o uso de estruturas gramaticais em acordo com a gramática descritiva e a combinação dos elementos regionais e do repertório erudito identificado nas narrativas. Para a retradução dos capítulos, esperava-se que se constituíssem como problemas de tradução palavras e expressões obscurecidas pela evolução da língua e o alinhamento da linguagem de forma consistente com o objetivo proposto.

Com efeito, as previsões feitas no projeto de tradução se concretizaram e alguns problemas de tradução que ilustram esse ponto serão detalhados nas seções que seguem. No geral, poucas palavras utilizadas causaram um momento de dúvida, mas o estilo conciso de escrita graciliânica fez com que eu percebesse alguns pontos da narrativa como nós de incompreensão. Por exemplo, no sexto parágrafo de “Nuvens”, lê-se: “Em pé, junto ao barbado, uma grande moça, **que para o futuro adquiriu os traços de minha irmã natural**, tinha nas mãos um folheto [...]” (Ramos, 2023, p. 8). O termo “irmã natural” suscitou dúvidas e duas hipóteses a princípio: uma “irmã natural” equivale a uma irmã biológica; ou uma “irmã natural” é uma irmã ilegítima. Com o avanço da leitura do capítulo, a incerteza foi eliminada, estabelecendo-se a última interpretação como a correta, pois o narrador explica que tinha duas irmãs: “[...] uma natural, mais velha que eu, a outra legítima” (Ramos, 2023, p. 9). Já a oração subordinada adjetiva explicativa em destaque traz uma avaliação retrospectiva da lembrança, da qual derivei três hipóteses interpretativas: (1) no futuro, o narrador passou a reconhecer que a moça compartilhava traços físicos com a sua “irmã natural”; (2) a moça era a sua “irmã natural”, mas ele só identificou isso em retrospecto; (3) na memória do narrador, a figura da grande moça foi substituída pela da sua “irmã natural”, o que sinaliza como a memória não registra as imagens de forma estática, mas dinâmica, deixando-se corromper com o tempo pelas experiências que esse proporciona. Incerta de qual hipótese interpretativa estava correta, procurei recriar em “*Clouds*” uma oração que fosse estrategicamente ambígua, mas que

especificasse que a irmã natural é uma irmã com quem o narrador compartilha apenas um dos genitores: “*who came to bear the likeness of my half-sister as time passed*”.

Um desafio que não foi previsto na ocasião da escrita do projeto de tradução consistiu na retradução dos versos que são trazidos em “Nuvens” e em “O Moleque José”. A discussão sobre esses problemas de tradução será feita de forma pormenorizada no ponto 4.5.1 desta tese, que é apresentado ao final destes comentários preliminares.

Dentre os três capítulos traduzidos, o que impôs menos problemas tradutórios foi “Um Cinturão”. Várias passagens foram trabalhadas sem que momentos longos de indecisão prevalecessem sobre a fluidez da tarefa em execução. Há notável semelhança entre a primeira versão e a última versão da retradução desse capítulo:

Quadro 7 – Retraduções de CNT.P1

Texto de Partida (CNT.P1)	As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural.
Retradução 1 (CNT.P1)	<i>My first dealings with justice were painful and made a deep impression on me. I must have been about four or five years old, and I was in the role of defendant. I'd certainly been made to play this role before, but on those occasions no one had taught me that I was on trial. They would beat me because they could beat me, and it was only natural.</i>
Retradução 2 (CNT.P1)	<i>My first dealings with justice were painful and left a deep impression upon me. I must have been four or five years old, I would say, and I was in the role of defendant. I'd certainly been made to play this role before, but on those occasions, no one had taught me that I was on trial. They would beat me because they could beat me, and it was only natural.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

Pela análise do quadro acima, é possível observar poucas diferenças entre a versão preliminar finalizada em 26 de agosto de 2024 e a última edição feita em 06 de fevereiro de 2026. A primeira revisão é estilística, com a substituição de “*made*” por “*left*” e o uso da preposição mais formal “*upon*” no lugar de “*on*”. A segunda revisão consiste na adição de “*I would say*” para construir a imprecisão e tom conversacional que “por aí” sugere.

Nesse capítulo, é marcante a presença de frases nominais, como as verificadas no trecho do seu décimo terceiro parágrafo trazido abaixo. Essas estruturas também não apresentaram dificuldades relevantes na retradução para o inglês.

Quadro 8 – Retraduções de CNT.P13

Texto de Partida (CNT.P13)	Uivos, alarido inútil, estertor. Já então eu devia saber que rogos e adulações exasperavam o algoz. Nenhum socorro. José Baía, meu amigo, era um pobre-diabo.
Retradução 1 (CNT.P13)	<i>Howls, useless outcries, death rattle. By then I already knew that pleas and flattery provoked my executioner. No rescue. José Baía, my friend, was a poor helpless devil.</i>
Retradução 2 (CNT.P13)	<i>Howls, useless outcries, death rattle. By then I already knew that pleas and flattery provoked my executioner. No rescue. José Baía, my friend, was a poor helpless devil.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

Por essa razão, no decorrer deste capítulo, poucos comentários serão concentrados na tradução desse texto.

Já o projeto delineado para *A Terra dos Meninos Pelados* tinha o objetivo de oferecer um texto que trabalhasse as características identificadas na escrita da narrativa, como a linguagem concisa e com abertura para o coloquialismo e o humor, mas que também fosse perpassado por decisões pautadas em uma posição política estrangeirizadora. Para conseguir imprimir o coloquialismo e o humor, por exemplo, incorporei expressões que apreendi no decorrer de leituras de obras infanto-juvenis anglófonas, tais como a exclamação “*fiddlesticks*” (quando um personagem expressa discordância ou rejeita algo que é sugerido) e expressões idiomáticas e informais como “*No way!*” (quando um personagem exprime surpresa) ou “*No sirree*” (quando um personagem deseja corrigir outro).

Alguns elementos dessa narrativa acabaram sendo domesticados, o doce “rapadura” foi traduzido como “*marshmallow*”, que denota um doce cujo aspecto uniformizado se alinhava à função da palavra “rapadura” na fala em que aparece, pois Raimundo faz referência a esse doce que tem a forma de pequenos tijolos quando tenta convencer o menino sardento de que a vida não teria graça se todos os seres humanos tivessem a mesma aparência. É então que o personagem diz que pessoas não são “rapaduras”, isto é, não são objetos indistintos e homogêneos. Os marshmallows tradicionais, por sua vez, são doces pequenos, brancos, macios, cilíndricos, de superfície fosca e aveludada. Concluí que a aparência uniforme desses últimos constituiria um paralelo adequado com as rapaduras dentro do contexto.

Outros elementos de *A Terra dos Meninos Pelados*, contudo, foram estrangeirizados na retradução, a exemplo do ditado popular “Pão pão, queijo queijo”, que foi renderizado na fala da personagem Talima da seguinte maneira: “*Call bread bread, and cheese cheese*”. No contexto, a fala indicia a impaciência sentida pela personagem ao lidar com pessoas que falam de forma prolixa e complicada. Existem alternativas na língua inglesa que têm uma função comunicativa parecida, como “*use plain English*” (use o inglês simples), “*cut the fancy talk*” (chega de conversa fiada) “*drop the ten-dollar words*” (deixe de lado as palavras compridas) — usadas para propor que o interlocutor use uma linguagem simples —, mas, no meu ponto de vista, esse significado pode ser inferido através dos elementos da solução destacada acima e ainda causar um estranhamento que exotiza a fala.

Para essa obra, um número maior de desafios foi previsto, esse incluía as mesmas duas dificuldades que foram antecipadas no projeto tradutório dos capítulos de *Infância* (1945) e também: a tradução de nomes de personagens e topônimos, a necessidade de contornar a tentação de simplificar o texto, a negligência para com a complexidade da narrativa e a utilização de uma linguagem que apelasse aos ouvidos. Uma vez mais, os desafios previstos se concretizaram em problemas de tradução práticos. O impulso de facilitar a leitura da narrativa, por exemplo, teve que ser combatido recorrentemente. A despedida de Raimundo ao final da obra, a título de ilustração, é marcada por momentos de contradição, que, para um/a leitor/a desatento/a podem parecer despropositadas. Apagar o conflito interno experimentado e verbalizado pelo menino no desfecho da história era uma ideia tentadora, mas paternalista e, como tal, abandonada. Pormenores selecionados de como se buscou

atingir o objetivo proposto para a tradução do livro protagonizado por Raimundo e superar os desafios encontrados serão trazidos também nas seções (e seus desdobramentos) que seguem.

4.5.1. Versos e redondilhas

Embora os capítulos de *Infância* (1945) selecionados para retradução sejam escritos majoritariamente em prosa, entre eles, “Nuvens” e “O Moleque José” incluem breves passagens em versos. Esses versos se desdobram em duas redondilhas e um excerto de uma narrativa popular. A tradução de cada um desses será o tema dos próximos pontos.

4.5.1.1. A canção de José Baía

A primeira coleção de versos cuja tradução será analisada aparece em “Nuvens”. Trata-se de uma redondilha que é cantada pelo personagem José Baía, a estrofe que é incluída no capítulo. Podem ser verificadas no quadro abaixo as suas primeira e segunda tentativas de retradução para o inglês:

Quadro 9 – Retraduções de NVN.P17

NVN.P17	Eu nasci de sete meses, Fui criado sem mamar. Bebi leite de cem vacas Na porteira do curral
Retradução I NVN.P17	<i>In seven months, I was born, Yet duly nursed I've never been. A hundred sturdy cows fed me By the barn's wide entry.</i>
Retradução II NVN.P17	<i>Prematurely I was born; Mama's milk nourished me not. I had fine cows for wet nurses; And lulled me their neighbours' [trot.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

A princípio, eu não identifiquei um esquema de rima nos versos em NVN.P17, porque a possibilidade da rima só é percebida quando o texto é lido em voz alta e em sotaques específicos espalhados pelo território brasileiro. Apesar disso, desejei apresentar versos que rimassem na retradução. Então, estabeleci isso como uma instrução definitiva, mas fui flexível em relação ao resultado.

Em conversa com meu orientador, entretanto, tomei consciência de que a estrofe rimaria em português se fosse cantada no sotaque de algumas regiões do interior do Brasil, como naquele do interior de Minas Gerais, onde a palavra “mamar” seria pronunciada sem o som de /r/ final e enunciada como “mamá” e “curral” poderia perder o som de ditongo final /au/ (ou ter esse suavizado) e viraria “currá”. Logo, com essa condição cumprida, a estrofe teria um esquema de rima ABCB. Embora o capítulo seja ambientado na região Nordeste, nada impede que a canção, como herança cultural brasileira, tenha circulado pelo país com a rima preservada.

Por isso, na primeira retradução que concluí, sem consciência da possibilidade do esquema de rimas da estrofe em português, tentei criar um esquema de rimas imperfeitas em inglês (ABCC), com a repetição dos dois sons vocálicos finais de “*fed me*” e “*entry*” nos terceiro e quarto versos. Contudo, ao ser chamada a atenção para a possibilidade da rima dos versos em português, resolvi fazer uma nova tentativa de recriar o esquema existente em português, chegando ao resultado apresentado na terceira segunda linha do Quadro 9.

Na segunda tentativa de retradução, observa-se que o esquema de rima ABCB foi alcançado e também que o conteúdo dos versos é modificado. Essa decisão foi alicerçada em Levý (2012), quando o autor escreve que a segmentação semântica para um determinado termo é circunscrita pelo tipo de texto em que ele é empregado, de forma que o paradigma análogo a uma instrução definitiva formada por um termo encontrado em um texto em verso pode incluir outros elementos do mesmo grupo semântico ao qual pertence. Afiliando-me também a como Pym (2005) aborda o processo de tomada de decisão de um/a profissional da tradução, inferi que, nesse caso específico, o risco de perder a rima seria maior do que o risco de alterar o conteúdo.

A proposição anterior parte da constatação que os versos materializam a inserção passageira de um gênero textual diferente dentro da narrativa e que essa função da estrofe desautomatiza a leitura, uma experiência estética que desejei que

fosse recriada na retradução. Até então, tínhamos um gênero literário e narrativo, que é brevemente posto de lado por um gênero literário poético-musical. Para melhor definir esse gênero poético-musical, vamos analisar a estrofe para além da rima nela identificada:

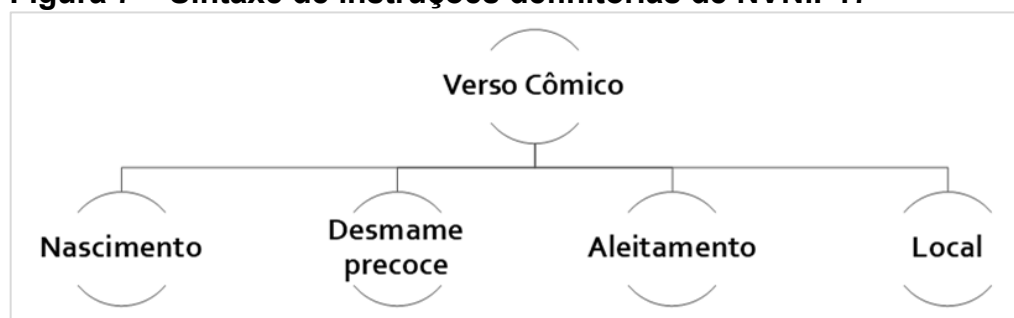
Quadro 10 – Métrica da canção de José Baía

Sílabas Gramaticais	Sílabas Poéticas
eu nas-ci de se-te me-ses	eu / nas / CI / de / se / te / ME / ses
fui cri-a-do sem ma-mar	fui / cri / A / do / sem / ma / MAR
be-bi lei-te de cem va-cas	be / BI / LEI / te / de / cem / VA / cas
na por-tei-ra do cur-ral	na / por / TEI / ra / do / cur / RAL

Fonte: elaborado pela autora

No Quadro 10, demonstra-se que cada verso da canção têm um total de sete sílabas poéticas. Essa constatação os coloca na categoria de heptassílabos, também conhecidos como redondilha maior. O nome de redondilha igualmente designa uma estrofe de quatro versos heptassílabos, que, quando isolados, recebem alternativamente os nomes de “trova” ou “quadra” (Campos, 1960). Essa análise e a própria disposição do texto na página sinalizam que, naquele ponto, será iniciado um momento poético.

Uma vez lidando com a tradução de quatro versos heptassílabos, é preciso observar essa construção semântica em sua especificidade. Ao traduzi-la, o processo de decisão passa por uma sintaxe que combina várias instruções definitórias e seletivas (Levý, 2012). Exatamente por tratar-se de uma construção semântica complexa, vem a propósito pormenorizar essa sintaxe. Na minha interpretação, ela encadeia as seguintes instruções definitórias: (i) construto semântico informando sobre o nascimento prematuro do eu-lírico; (ii) construto semântico informando que o eu-lírico não foi amamentado como uma criança comum; (iii) construto semântico informando como essa circunstância foi superada; (iv) construto semântico informando o local inusitado onde o eu-lírico foi alimentado, que rima com (ii). A sintaxe das instruções, isto é, a combinação de instruções definitórias foi esquematizada na Figura 7.

Figura 7 – Sintaxe de instruções definitórias de NVN.P17

Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Dessa forma, os segundo e quarto versos da estrofe têm uma função dupla: a função semântica e a função no arranjo da estrofe, que, em conjunto, criam uma situação inusitada e a rima. Então, procurei aludir ao conteúdo da redondilha, fazendo movimentos de aproximação ora a uma linguagem direta e ora a uma linguagem oblíqua, para criar a rima entre a palavra “*not*” que encerra o segundo verso e a palavra “*trot*” que finaliza a estrofe, o que é autorizado pelo próprio texto.

Para a instrução definitória (i), oferece-se um construto semântico que informa o nascimento prematuro do eu-lírico; no verso em português, isso é dito de forma indireta com a referência a um nascimento de sete meses (tempo inferior aos nove meses que o termo de uma gestação humana geralmente dura), já na retradução do verso o fato é colocado de forma precisa (“*prematurely I was born*”). Para a instrução definitória (ii), informa-se tanto no texto de partida quanto na retradução que o eu-lírico não foi amamentado como uma criança comum, a diferença entre os dois é que o primeiro não faz referência à mãe do eu-lírico e a retradução traz uma menção a “*mama*”, explicitando quem não o amamentou. Para a instrução definitória (iii), o texto de partida e o texto de chegada descrevem como esse problema foi resolvido, mas a retradução chama as vacas de “*amas de leite*”, título dado a mulheres contratadas para amamentar o bebê de uma mãe que é incapaz de fazê-lo, o que personifica esses animais, embora apague a hipérbole (a referência a cem vacas que propiciaram o aleitamento do eu-lírico). Já para a instrução definitória (iv), enquanto o texto de partida informa o local inusitado que o eu-lírico teve por berçário (um curral), a retradução insinua que seu berçário foi atípico, pois comunica que os vizinhos das suas *amas de leite* criavam um som, o trote (“*their neighbours’ trot*”), que ninava o eu-lírico enquanto ele bebia dos leites das vacas — o ato de trotar é performado por

cavalos, que, assim como outros animais rurais, habitam currais e, dessa forma, o verso e a sua retradução aludem a um ambiente aberto e rural. Uma última observação sobre “*their neighbours’ trot*”, a escolha da palavra “*neighbours*” (em oposição a “*friends*” (amigos)¹¹⁰ ou “*companions*” (companheiros) partiu da lembrança que, em inglês, o verbo “*to neigh*” denomina o relinchar de um cavalo, o que me fez conjecturar que a presença dos cavalos na composição da imagem descrita no verso seria reforçada.

Diante dessa exposição, nota-se que, em concordância com Levý (2012), encontrei-me, em diversos momentos do processo de tradução da estrofe, na situação de tomar decisões que eram desnecessárias: o apagamento da informação sobre quanto tempo durou a gestação do eu-lírico; a inclusão do sujeito que não amamentou, isto é, “*mama*”; a qualificação das vacas como “*amas de leite*”; e a supressão de uma imagem mais tangível do espaço, que é criada pelo termo acessório “*na porteira do curral*”. Todavia, as decisões materializadas foram motivadas por outros elementos dos próprios versos e, como afirmado anteriormente, buscaram recriar a rima e atribuir musicalidade à quadra, tornando-a passível de ser cantada.¹¹¹

Ainda sobre a redondilha de José Baía, busquei, na retradução, manter a ambiguidade que identifico nos dois primeiros versos. Ao descrever seu nascimento prematuro e a sua privação do aleitamento materno, o eu-lírico não delimita se o que ele viveu foi uma situação de abandono — uma rejeição materna que se refletiu na ausência dela dos seus primeiros cuidados e (possivelmente) reforçada por ele ter nascido antes do tempo, quase como se a mãe rejeitasse o filho emocional e fisicamente —, ou uma situação trágica em que a mãe não o amamentou talvez por ter falecido em decorrência do parto — que ocorreu prematuramente devido a complicações na saúde dessa mulher — ou ainda uma situação menos dramática na qual a figura da mãe está presente e viva e seu corpo apenas não produziu o leite necessário para nutrir o bebê. Por isso, decidi excluir alternativas contempladas brevemente e que fizessem qualquer referência a alguma dessas possíveis leituras dos versos, tais como: “*Mama could feed me not*” (Mamãe não pode me amamentar),

¹¹⁰ As traduções trazidas entre parênteses são todas livres.

¹¹¹ Para testar a verdade dessa declaração, eu usei os acordes dos primeiros quatro versos da canção *It Ain't Me Babe*, de autoria de Bob Dylan e lançada originalmente em 1964, sendo posteriormente reinterpretada por Johnny Cash e June Carter.

“*Mama wished me not*” (Mamãe não me desejava) e “*A mama’s breast I met not*” (Não conheci o seio de uma mãe).

4.5.1.2. Sobre um Papa-hóstia

Passando para a outra estrofe que aparece em “Nuvens”, tem-se novamente um construto semântico complexo de quatro versos. Esses estão inclusos em uma história que foi lida pela mãe do narrador quando esse era criança e que ele busca reconstruir de memória. As características que identifiquei como importantes nesses versos foram: o erro gramatical na primeira linha (que consiste na ausência do pronome reflexivo após o verbo “levante”); a repetição do termo “papa” (no sentido de alguém que come avidamente alguma coisa); e a rima imperfeita nos terceiro e quarto versos (“rato” e “rabo”). Novamente, vejo a necessidade de detalhar as instruções definitórias do paradigma de soluções para cada verso da estrofe: (i) construto semântico com ordem para o papa-hóstia abandonar o lugar em que está; (ii) construto semântico informando de quem está acompanhado o papa-hóstia; (iii) construto semântico ordenando que o papa-hóstia testemunhe algo relacionado ao papa-rato; (iv) construto semântico informando o que está acontecendo ao papa-rato, que traz uma rima imperfeita com (iii).

Quadro 11 – Retradução NVN.P44

NVN.P44	Levante, seu Papa-hóstia, Dos braços de Folgazona. Venha ver o papa-rato Com um tributo no rabo.
Retradução NVN.P44	Ain’t no time, you Host-Muncher, To rest on Jollity’s shawls. Come and see that rat-muncher Has tributes cooking its claws.

Fonte: elaborado pela autora.

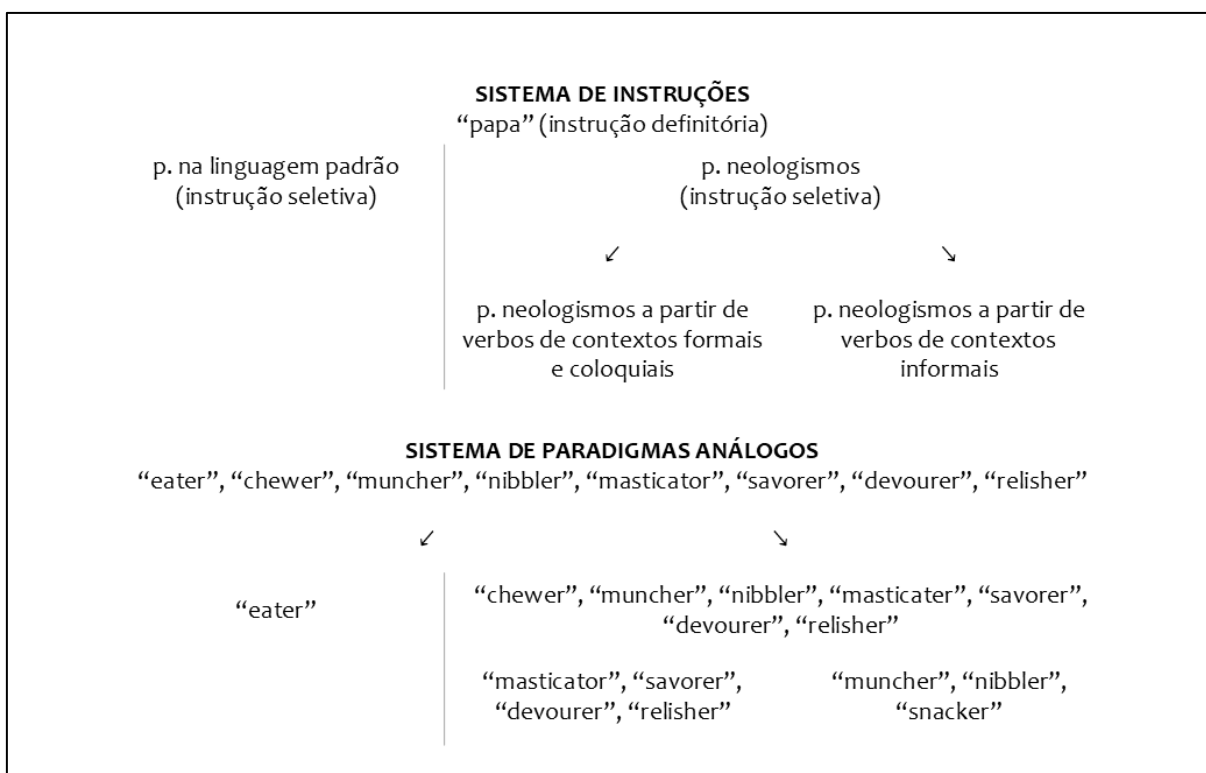
Primeiramente, um desvio da gramática normativa precisava ser incluído na retradução do primeiro verso, pois, no processo de reconstituir os versos, o narrador menciona a existência nesse verso inaugural de um erro sintático que é frequente na

língua falada e a sua tentação de corrigi-lo na versão escrita. Em decorrência disso, entendo que não incluir esse desvio da gramática padrão seria uma decisão de alto risco (Pym, 2005) e acarretaria em uma sequência de intervenções desnecessárias e desmotivadas (Levý, 2012) no texto de chegada. Por essa razão, incorporei “*ain’t*” — a contração não padrão de “*is not*” (não é) — no primeiro verso. Além da contração não estar correta de acordo com a gramática prescritiva, há também um erro gramatical na ausência de um “*non-referential it*” ou um “*non-referential there*”, duas palavras funcionais e que preenchem a posição de sujeito na língua inglesa sem se referir a nada específico ou a um termo antecedente.

Já sobre o uso do termo “papa” nos primeiro e terceiro versos, emulei a repetição de palavras verificada no texto de partida com a criação do termo “*muncher*”. Dessa maneira, “*muncher*” foi usado na formação dos substantivos “*Host-muncher*” (Papa-hóstia) e “*rat-muncher*” (papa-rato). Observo que, no texto em português, o substantivo composto por justaposição “Papa-hóstia”, que funciona como aposto na frase em que é encontrado no primeiro verso, e o também substantivo composto por justaposição “papa-rato”, que está na posição de objeto direto do terceiro verso, são formados por dois outros substantivos. Em inglês, “*host*” e “*rat*”, porém, funcionam como adjetivos do substantivo “*muncher*” e, obedecendo a regra da língua inglesa, devem preceder o substantivo que qualificam. Isso resultou em uma rima do primeiro com o terceiro verso, uma vez que as palavras não mudaram de posição na organização do verso retraduzido. Noto ainda que “*Host-muncher*” é grafado tanto em português quanto na tradução com a letra inicial maiúscula, a expressão serve de código para o personagem do Padre e é empregada, conforme mencionado anteriormente, como um substantivo próprio. Já “*rat-muncher*” é usada como código para o animal gato; tratando-se de um substantivo comum, a palavra é, portanto, grafada tanto no texto de partida quanto na tradução com a letra minúscula.

Na Figura 8, apresento o sistema de instruções para o termo “papa” com base em Levý (2012). Os termos foram criados por sufixação: verbos do inglês foram transformados em substantivos pela adição dos sufixos *-er* e *-or*, que têm entre suas funções a de formar substantivos que se referem a uma pessoa, a um ser ou a uma coisa que realiza uma ação especificada pelo verbo ao qual se conectam.

Figura 8 – Sistema de Instruções (“Papa”)



Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

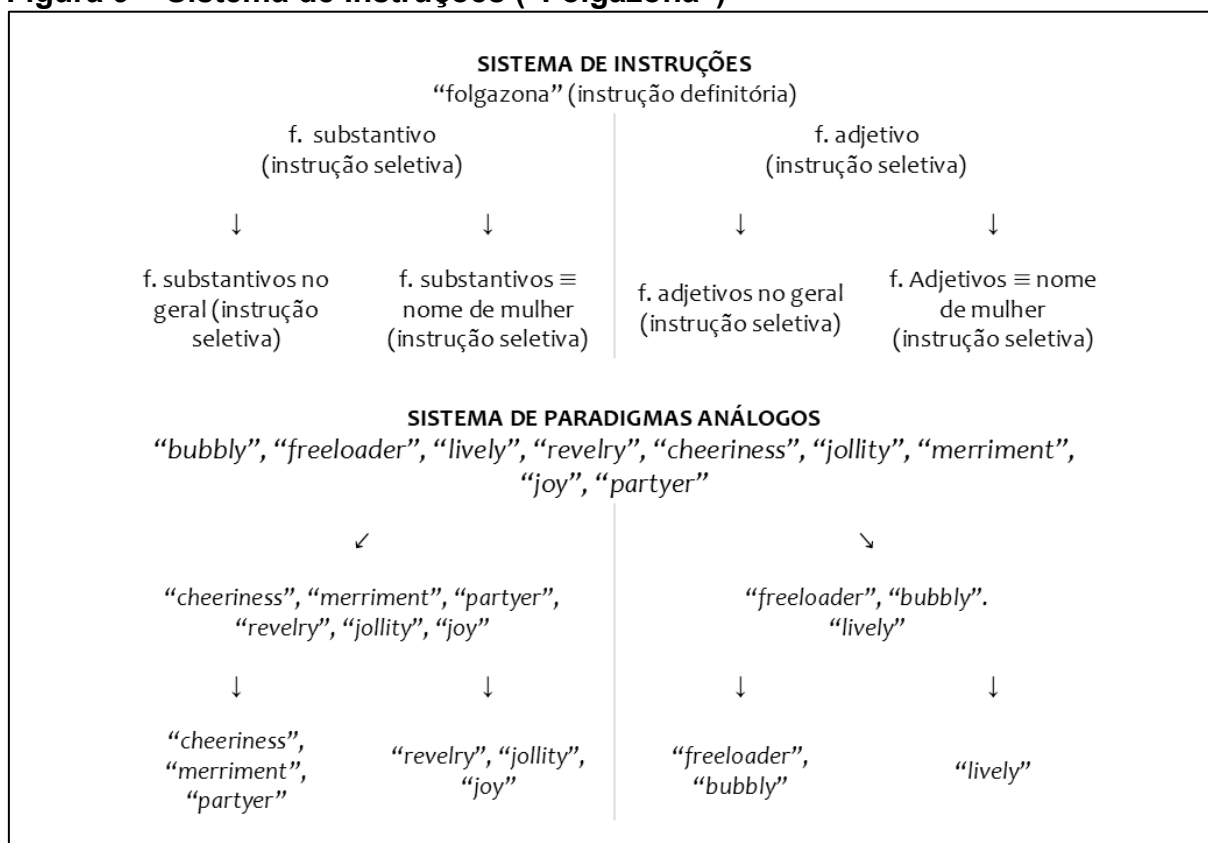
A opção pelo emprego do neologismo “*muncher*”, ao invés de “*eater*” (comedor), que já é parte do vocabulário de língua inglesa, ou do neologismo “*nibbler*” (algo como “petiscador”, que faz referência ao verbo “*to nibble*”, usado para descrever a ação de comer em pequenos pedaços), ou “*masticator*” (mastigador) — por exemplo, se deu por “*to munch*” descrever a ação de comer de tal maneira que produz-se barulhos de trituração de alimentos, o que é considerado deselegante de acordo com as regras de etiqueta à mesa no contexto das culturas ocidentais.

Considerando que os versos são jocosos, avaliei o substantivo “*muncher*” como capaz de emular o traço de comicidade subjacente ao verso. Justifico-me: o termo “papa-hóstia” é apresentado ao garoto que solta os versos na história pelo próprio padre de quem ele deseja se vingar; o padre é quem pede ao garoto para chamá-lo de “papa-hóstia”, um termo que designa alguém muito religioso e que vai com frequência à igreja. Já que na história o padre está vivendo de forma ilegítima com uma mulher e tem uma atitude abusiva em relação ao garoto, em minha interpretação, toda a sua religiosidade constitui apenas “barulho” (no sentido de ser um comportamento ostentoso, mas vazio de significação), pois ele faz uso de signos externos para mascarar a ausência de adesão real aos princípios da igreja. A

incoerência entre a vida pública e a vida privada do padre, então, seria (ainda que acidentalmente) sinalizada por ele mesmo ao quebrar as normas da cultura de que faz parte: a do Brasil, sim, mas em alusão àquela mais específica, que é a da igreja. Por fim, o verbo “*to masticate*”, por sua semelhança sonora com o verbo “*to masturbate*” (marturbar-se), também foi cogitada por ser capaz de elicitar na mente de leitores e leitoras uma referência à transgressão sexual do padre, mas foi descartada por ter três sílabas enquanto “*muncher*” tem duas, assim como a palavra “papa” que é utilizada no texto de partida. Essa última opção também foi descartada porque, do meu ponto de vista, a necessidade de repetir o termo junto a “*rat*” faria com que a alusão no primeiro uso perdesse sua singularidade e, diante disso, não se sustentasse bem.

Ainda sobre a retradução do trecho NVN.P44, procurei fazer os segundo e quarto versos rimarem, por isso, ao invés de se levantar dos braços de uma mulher, o personagem a quem os versos são direcionados não tem tempo para descansar nos seus “xales” e testemunha o gato, ou “papa-ratos”, com “tributos” cozinhando suas “garras” e não com um tributo atado em sua “cauda”.

Por fim, o termo “folgazona”, que é um adjetivo usado para designar uma mulher alegre e que gosta de se divertir ou ainda uma mulher que não gosta de trabalhar e vive em festas, foi transformado, pela grafia da letra inicial em maiúscula, em um substantivo próprio — ele é usado para representar a moça que vive e se relaciona romanticamente com o padre da história. Entre as diversas opções possíveis que foram contempladas (vide Figura 9), isto é, entre o sistema de paradigmas análogos à instrução definitória “folgazona” — que incluía os substantivos “*revelry*” e “*cheeriness*”, e os adjetivos “*bubbly*”, “*freeloder*” e “*lively*” —, elegi “*jollity*” para transformar no substantivo próprio que serviria de código para a amásia do padre. A decisão foi motivada pela semelhança da palavra com alguns nomes femininos estrangeiros como “Jolie”, “Jolene” e “Juliet”. As palavras “*joy*” e “*lively*” foram descartadas pelo número inferior de sílabas, já que a escolha dessas prejudicaria a métrica do verso. Apesar de “*revelry*” lembrar nomes femininos como “Hilary”, “Beverly”, ou mesmo “Valery”, descartei-a em favor de “*jollity*” porque a última faz referência a uma qualidade ou estado, assim como “folgazona”, enquanto a primeira faz referência a uma atividade.

Figura 9 – Sistema de Instruções (“Folgazona”)

Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Pela minha interpretação do contexto, também acabei desconsiderando “*partyer*” e “*freeloader*”, pois suspeitei que o padre apelidou sua companheira de “folgazona” em virtude da sua personalidade alegre ou da alegria que ela lhe traz, e não para acusá-la de ser uma aproveitadora. Isso, contudo, não passa de uma leitura pessoal, já que o texto em si não traz elementos suficientes para corroborar uma conclusão a favor de atribuir nenhum dos significados possíveis para a palavra à personagem. Afinal, a exclusiva referência a ela que se tem no texto é precedida pela expressão “levante [...] dos braços”, o que sugere que o Padre estava aproveitando um momento íntimo com “Folgazona”. Do envolvimento amoroso entre os dois que é insinuada, é possível inferir que ele falaria da mulher em termos positivos. Assim, mais uma vez, com base em Levý (2012), observa-se que o paradigma análogo à instrução definitiva de um termo de um verso incluiu outros termos que pertencem ao seu campo semântico.

A sintaxe das instruções definitórias de cada verso foi igualmente observada. Dessa forma, na retradução, similarmente ao que acontece no texto de partida, o verso para o construto semântico (i) traz um alerta de que o papa-hóstia abandone onde

está, o verso para o construto semântico (ii) insinua com quem o papa-hóstia está, o verso para o construto semântico (iii) convida o papa-hóstia a testemunhar o que foi feito ao papa-rato e o verso para o construto semântico (iv) descreve o que foi feito ao papa-rato, embora tenha se alterado qual parte dele está em chamas.

Decerto a rima do primeiro com o terceiro verso foi fortuita, já a rima do segundo com o quarto verso foi o fruto de uma escolha consciente, motivada pela estrutura do texto de partida em si. Então, enquanto o texto de partida traz um esquema de rimas ABCB, o texto de chegada traz um esquema de rimas ABAB. Uma vez que se tem versos a traduzir e que esses versos são descritos como fazendo parte de uma “modesta epopeia”, como o narrador o faz, a alteração no esquema de rimas não prejudica o entendimento da passagem como uma estrutura poética.

4.5.1.3. *Da fala de José para o canto do menino Graciliano*

A terceira sequência de versos a ser comentada encontra-se no capítulo “O Moleque José”. Recapitulando o contexto da passagem, os versos são proferidos pelo personagem José sem qualquer intenção poética, mas o menino Graciliano, a quem a fala foi endereçada, identificou neles uma beleza expressiva e excelência formal. O último passou a divertir-se, então, em repetir a fala e, não satisfeito, transformou-a em uma canção de dois versos, os quais estão transcritos no Quadro 12 abaixo.

Quadro 12 – Retradução MJS.P20

MJS.P20	Seu Ferreira de gibão, no cavalo de Seu Afro.
Retradução MJS.P20	<i>Ol' Ferreira in leather garb riding Ol' Afro's chestnut horse.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

No ponto 2.3. desta tese, apresentei a instrução definitiva que contempla a retradução dos versos em conjunto (isto é, o construto semântico complexo) — que implicou a consideração das seguintes instruções seletivas: a sintaxe dos elementos desse construto, a métrica do texto de partida e do texto de chegada e também o

sistema de instruções específico para o termo “Seu”. Todavia, há decisões que ainda precisam ser comentadas.

Retomando a argumentação anterior, explicou-se que “Seu”, no contexto, é um pronome de tratamento, que é usado na fala corrente para se referir a homens mais velhos de forma respeitosa e educada. Igualmente, expus que contemplei diversas opções de tradução para o termo (“Mr.”, “Sir”, “Old man”, “Ol”) e a possibilidade de mantê-lo na sua língua original, mas que, por fim, optei por “Ol” como retradução para ele. Deslindei, por fim, como a escolha de “Ol” (velho) foi feita com base na idade do personagem a quem se refere primeiramente e no número de sílabas da palavra, que, assim como o “Seu” do português, tem apenas uma sílaba.

Outros fatores que foram levados em consideração serão agora descritos: o primeiro fator adicional é que a versão não contraída de “Ol” (“Old”) é encontrada em cantigas infantis de língua inglesa, a exemplo da tradicional canção de ninar “*Old MacDonald had a farm*”¹¹² — que trata sobre um fazendeiro e os diversos animais com quem ele divide espaço em sua fazenda. Outra razão que conduziu à opção por “Ol”, foi uma circunstância exposta na narrativa, a saber: quando o menino Graciliano passa a repetir essa fala à maneira de versos cantados, a sua mãe o repreende e, com esse detalhe da narrativa em mente, a referência ao bisavô como “Velho” me pareceu se alinhar com a reprovação que essa senhora demonstrou aos versos.

Aqui, um contra-argumento com potencial de problematizar a decisão poderia ser levantado. Considere-se que a matéria da canção, em português, não é, explicitamente, repreensível e que — como discutido no ponto 3.4.3 desta tese, quando os capítulos de *Infância* (1945) foram analisados — Dona Maria, a mãe de Graciliano, não precisava de muitos estímulos para repreender ou ofender o filho. Não seria, então, inapropriado apagar a qualidade ingênua e inócua da canção? O temperamento irritadiço da mulher não se configura como uma fundamentação precária para essa decisão? Há, porém, uma possibilidade interpretativa da situação que, de fato, justifica a indignação da mãe do menino.

À luz do que foi discutido anteriormente com base em Candido (1951) e Karpavilson (2005), a sociedade em que se passa a narrativa era alicerçada em princípios machistas e hierarquias bem definidas. Em um ambiente desses, a honra de uma

¹¹² NATIONAL LITERACY TRUST. Sing “Old MacDonald” with your child. **Words for Life**. Disponível em: <https://wordsforlife.org.uk/activities/sing-old-macdonald-your-child/>. Acesso em: 8 mar. 2026.

pessoa é um bem frágil, e, como os versos podem sugerir que o bisavô do menino não tem cavalo próprio, o que indica uma falta de recursos e uma posição subalterna do homem em relação ao “Seu Afro”, esses versos poderiam a vir expor o bisavô do menino em público ou deixá-lo passível de ser vítima de fofocas se caíssem em ouvidos de alcoviteiros. No capítulo, o próprio menino Graciliano mostra uma reação que pode ser de indignação ante a sugestão de que o avô estaria cavalgando um cavalo emprestado, pois, quando José faz a declaração, ele rebate: “Meu bisavô só vestia couro no trabalho do campo. Na rua apresentava-se de colarinho e gravata, à feira, à missa, às eleições, ao júri. E não viajava em animal emprestado.” (Ramos, 2023, p. 92). A última sentença tem um ar taxativo que sugere que não viajar em animal emprestado era uma questão de honra.

Nesse sentido, os versos cantados pelo menino não trazem uma linguagem explícita ou repreensível, mas, no contexto, a irritação da mãe não é gratuita. Refletir, ainda que de maneira tímida, nos versos, a falta de respeito implícita na canção que é direcionada ao Seu Ferreira é uma decisão desnecessária, porém não é desmotivada (Levy, 2012). A canção pode até ser ingênua, mas não é inócua em face das práticas vigentes naquela sociedade.

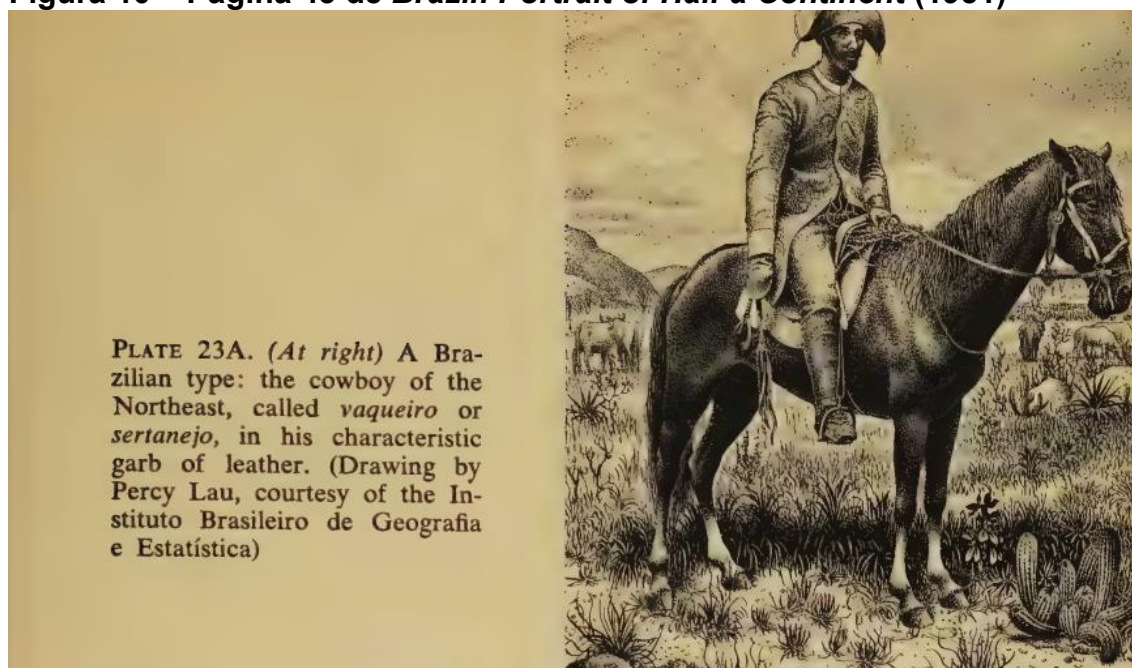
Justifico ainda a opção de “*leather garb*” para traduzir o termo “gibão”, que se refere a um casaco de couro adotado pelos vaqueiros nordestinos como forma de proteção contra os ubíquos espinhos da caatinga. Freitas e Costa (2014) analisam a tradução de Celso Lemos de Oliveira de “Nuvens” e concluem que o tradutor naturaliza o termo à cultura dos países anglófonos economicamente dominantes ao optar por “*leather jacket*” (jaqueta de couro), ressaltando que “gibão” e “*leather jacket*” evocam imagens diferentes e culturalmente específicas. Para os autores, a peça “*leather jacket*” se alinha “[...] mais ao universo de motoqueiros urbanos que de *cowboys* rurais.” (Freitas; Costa, 2014, p. 22).

Relembrando o projeto de tradução que foi delineado para o trabalho de retradução dos capítulos de *Infância* (1945), observou-se que pertence ao domínio de seu escopo oferecer uma tradução predominantemente não-domesticadora dos capítulos, optar por, a exemplo de Celso Lemos de Oliveira, traduzir “gibão” como “*leather jacket*”, seria, por conseguinte, uma escolha incoerente. Entretanto, optar por não naturalizar o termo nessa passagem geraria um conflito com a tentativa de replicar a estrutura e a musicalidade dos versos em português. E, nessa passagem específica,

entre obedecer ao princípio delineado no projeto de tradução e a necessidade de não menosprezar a dimensão rítmica dos versos, resolvi dar primazia ao seu aspecto musical.

Para evitar, porém, evocar na mente do/a leitor/a a imagem das jaquetas de couro usadas em contextos urbanos, adotei o termo “*leather garb*”, inspirada na legenda da imagem de um vaqueiro nordestino presente na obra *Brazil: Portrait of Half a Continent* (1951) — vide Figura 10.

Figura 10 – Página 43 de *Brazil: Portrait of Half a Continent* (1951)



Fonte: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (Org.) *Brazil: Portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951.

Uma vez que a palavra “*garb*” não designa uma peça específica de roupa e faz referência a um traje (enquanto conjunto de peças de vestuário) característico ou distintivo a uma profissão ou a uma comunidade, ela, por si só, evoca uma imagem mais abstrata do que “*jacket*”, e a qualificação do termo “*garb*” com “*leather*” (de couro) pouco contribui para deixar essa imagem mais concreta. Apesar das limitações do sintagma “*leather garb*” como tradução para “gibão”, após, em consonância com Pym (2005), avaliar os riscos inerentes às alternativas que vislumbrei, entendi que essa era a que apresentava o menor risco de propiciar uma imagem indesejada na mente do/a leitor/a e a que tinha o maior potencial de favorecer o alcance de uma musicalidade na retradução.

É preciso observar que a palavra “gibão” aparece duas vezes no capítulo “Nuvens”, que antecede “O Moleque José” na coletânea, e que, nas ocorrências

anteriores, repetiu-se a palavra “gibão” no texto retraduzido, para a qual houve a adição de uma nota de rodapé. Na circunstância de uma publicação conjunta dos capítulos, então, a peça de vestuário enquanto artefato cultural ainda seria apresentada ao público estrangeiro. Convém destacar que talvez as escolhas tradutórias anteriores pesassem a favor da repetição do termo nos versos, mas a dificuldade com que me deparei em harmonizar os elementos circundantes ao termo estrangeiro tolheu a possibilidade de optar por essa repetição. Então, esse limite pessoal incidiu na retradução dos versos, e deixou uma lacuna que pode vir a ser superada no trabalho de outros/as tradutores/as que porventura tenham um projeto de tradução similar ao meu para o mesmo texto de partida.

Antes de seguir para o comentário sobre a tradução de outras passagens, cabe acrescentar que a operação adicional de qualificação do termo “*horse*” com o termo “*chestnut*” (castanho) foi motivada também pela necessidade de equilibrar o número de sílabas dos dois versos. Conforme já se argumentou, houve um aumento no número final de sílabas poéticas nos versos retraduzidos em comparação ao texto de partida, todavia, ambos o texto de partida e o texto de chegada apresentam números iguais de sílabas poéticas em cada um de seus versos. A opção pela cor “*chestnut*” é explicável por ser essa uma das pelagens predominantes entre os cavalos do tipo Nordestino (Melo, Pires e Ribeiro, 2013), que apareceu primeiro nesta região brasileira e foi amplamente usado como animal de trabalho, lazer, esporte e transporte (Ribeiro, 2023).

4.5.2. O estilo graciliânico: palavras escolhidas a dedo

Revisitando ideias já mencionadas e exploradas por Candido (2006), Lucas (2005) e Ramos (1992), um dos aspectos característicos do estilo do escritor Graciliano Ramos é a escolha meticulosa e precisa de palavras. Nesta parte do texto, abordarei algumas decisões de tradução a nível semântico, que foram feitas à luz dessa informação.

4.5.2.1. *Um inciso*

No terceiro parágrafo de “Nuvens”, temos a passagem: “A recordação de uma hora ou de alguns minutos longínquos não me faz supor que a minha cabeça fosse boa. Não. Era, **tanto quanto posso imaginar**, bastante ordinária. Creio que se tornou uma péssima cabeça.” Nela, temos um exemplo do humor depreciatório de Graciliano

Ramos encapsulado em uma observação concisa. Após ler o comentário, o inciso "tanto quanto posso imaginar", em especial, levou-me a um momento de pausa, pois uma decisão em falso apagaria a reiteração sutil que ela faz do fato de ele não ter uma memória particularmente boa.

A oração parentética "tanto quanto posso imaginar" tem um sentido que também pode ser construído pelos verbos "deduzir" ou "supor", o que indica uma tentativa de tirar uma conclusão através do raciocínio. A estrutura modifica as declarações anteriores do parágrafo, apontando um exercício de metacognição que tão-só corrobora de forma bem humorada o que foi dito (que a memória do narrador não é boa), pois, da maneira como o trecho está articulado, em especial pela inclusão do verbo "imaginar", revela-se um esforço da mente do personagem para sanar a falha da sua própria memória.

A primeira decisão de tradução para a passagem foi a de utilizar a expressão coloquial "*I suppose*" (eu suponho), que teria a seu favor também o fato de ser concisa e de se alinhar ao estilo geral de escrita do autor. Dentre as suas funções, a expressão "*I suppose*" é usada por alguém para comunicar a ideia de que ele/a acredita que algo é verdade, porém, implica uma certa relutância ou indisposição em aceitar o que se está afirmando. Tal atitude pode estar, de fato, subjacente à passagem, mas o narrador retoma suas imperfeições com tanta frequência no decorrer de *Infância* (1945) que abala qualquer determinação de que o seu tom seja exclusiva e principalmente ressentido, de forma a tornar mais plausível a hipótese de que um tom jocosamente resignado está latente na passagem.

Dessa forma, não querendo sacrificar essa interpretação em prol de uma maior concisão que, neste caso, entraria em conflito com o elã criativo do parágrafo, decidi retraduzir o inciso como "*as far as I can imagine*", que inclui o verbo cognato em inglês de "imaginar" ("*to imagine*") e suas múltiplas possibilidades — como a de trazer à mente uma imagem ou uma ideia de algo que não é real, o de conceber, ou como sinônimo de "conjecturar" e "adivinhar".

Quadro 13 – Retradução NVN.P2

NVN.P2	Tradução NVN.P2
[...] A recordação de uma hora ou de alguns minutos longínquos não me faz	[...] <i>The recollection of one hour or a few long-ago minutes doesn't make me</i>

supor que a minha cabeça fosse boa. Não. Era, tanto quanto posso imaginar , bastante ordinária. [...]	<i>conclude that my brain was any good. No. It was, as far as I can imagine, pretty ordinary. [...]</i>
---	--

Fonte: elaborado pela autora.

4.5.2.2. Ambiguidades: uma “indistinta” mãe e indivíduos “espantosos”

“Nuvens” é atravessado pela noção de que memórias são corrompidas pelo tempo. Nessa história, o narrador se detém sobre as primeiras lembranças que seu cérebro fixou e os/as personagens que nelas aparecem. Salta aos olhos a forma como o narrador descreve os pais de forma metonímica a princípio, espelhando na escrita os pedaços descontínuos dos corpos deles que lhe restaram na memória. Data desse período também a lembrança de um redemoinho, que desencadeou momentos de luta envolvendo os elementos do espaço entre si e os elementos do espaço e as pessoas que o habitavam. É nesse contexto que encontramos o excerto:

Quadro 14 – Retradução NVN.P21

NVN.P21	Retradução NVN.P21
Uma senhora magra, minha indistinta mãe, tentou com desespero fechar uma porta balançada pela ventania.	<i>An insignificant woman, my thin mother, tried desperately to close a door that was swinging with the wind.</i>

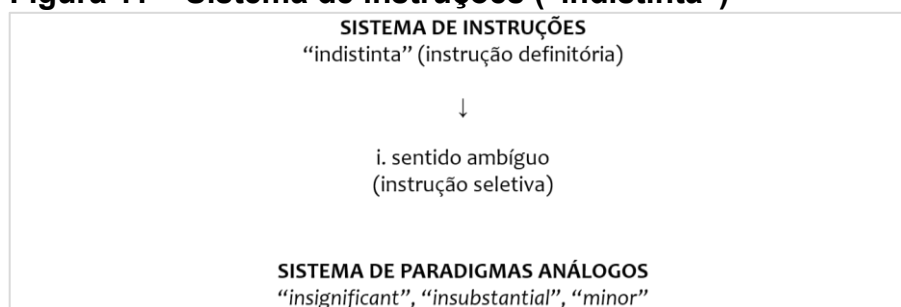
Fonte: elaborado pela autora.

Acima, o narrador usa o adjetivo “indistinta” para caracterizar a mãe, mas os elementos da narrativa tornam difícil determinar em que sentido ele o emprega, ou mesmo se ele o emprega em apenas um sentido. A palavra pode ser entendida como refletindo o quão falta nitidez à personagem na memória resgatada; uma vez que, no décimo nono parágrafo do texto, ele explica que “Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço.” (Ramos, 2023, p. 11). Também é possível que “indistinta” seja, no contexto, um antônimo de “distinta”, entendendo a última como a característica de ter eminência social e potencial de se diferenciar das demais pessoas pela elegância e pelas maneiras sofisticadas, condição em que o narrador estaria fazendo uma referência à aparência, aos modos e à posição social da mãe — que, além de não ter muitos recursos materiais (o que é sinalizado em vários momentos do capítulo), é também descrita de forma a construir a imagem de uma senhora de modos grosseiros e sem

atributos que possam destacá-la pela beleza no décimo sexto parágrafo: “uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura.” (Ramos, 2023, p. 12).

Nas primeiras versões da retradução, o sintagma “minha indistinta mãe” foi traduzido como “*my out of focus mother*” (minha mãe fora do foco), uma decisão que privilegia a interpretação de “distinta” como uma observação sensorial e alija o entendimento de “indistinta” como um comentário geral acerca da personalidade e aparência da mãe do narrador. Todavia, em discussão com o orientador desta pesquisa, senti-me instigada a buscar uma alternativa que construísse a ambiguidade, que está disponível para o/a leitor/a do texto de partida, na retradução. Assim, tomando essa ambiguidade como instrução seletiva para “indistinta” como instrução definitiva, cheguei ao sistema de instruções reproduzido na figura subsequente:

Figura 11 – Sistema de instruções (“indistinta”)



Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Em estudo dos termos incluídos no sistema de paradigmas análogos para “indistinta” nos dicionários já referidos, temos que o adjetivo “*insignificant*” qualifica uma pessoa que não é reputada como digna de estima/apreço ou que tem um porte diminuto. Ressalva-se, porém, que o *Collins Dictionary* informa que “*insignificant*” é utilizado no Reino Unido também para indicar que alguém/algo carece de uma característica que lhe dê distinção. Nas consultas aos dicionários, também foi possível identificar uma nuance que particulariza “*insignificant*” e “*minor*”: enquanto “*insignificant*” descarta de todo a importância de algo ou alguém, “*minor*” sugere uma comparação entre dois ou mais itens, pessoas ou aspectos e permite supor que a importância de um desses é menor do que a dos demais, mas não irrelevante. Em vista de todas essas informações, “*insignificant*” pareceu a melhor opção, porque não existe uma comparação explícita entre a mãe e as demais pessoas no contexto, já que o narrador engloba todas essas figuras como igualmente “fora do espaço”. Por

seu turno, “*insubstantial*” denota alguém que é frágil ou pouco sólido, de uma constituição etérea como a de um fantasma, e, por isso, conota a ideia de alguém de pouca importância em um meio. Esse primeiro significado para o verbete foi determinante para que ele fosse desconsiderado, uma vez que a presença da mãe se torna bastante concreta mais adiante na história.

Com vistas à construção da ambiguidade, complementarmente e conforme é possível observar no Quadro 14, alterei a ordem em que as soluções de tradução para os adjetivos “magra” e “indistinta” são apresentadas na retradução. Assim, o texto cria um paradoxo humorístico entre “*insignificant woman*” e “*mother*”, que é reforçada pela tensão entre a indefinição marcada no determinante de “*woman*” (“*An*”/uma) e a definição sugerida pelo adjetivo possessivo do inglês antes de “*thin mother*” (“*my*”/minha), e suscitando como possíveis leituras a proposição de que a mãe do narrador é insignificante por ter baixa estatura, ou a impressão de que ela é insignificante para o narrador porque ele não a reconhece ainda como sua mãe (isto é, ele a percebe como uma pessoa com quem não tem ligação e que não tem influência na sua vida), ou ainda justapõe a noção da personagem da mãe como uma pessoa tomada como prosaica e também de constituição franzina.

Já o parágrafo de encerramento de “*Nuvens*” traz um comentário do narrador, que explicita como, no presente da enunciação, sua opinião acerca de pessoas que combatem violência com violência passou por uma alteração: de prévia glorificação, o narrador passa a desaprovar os que incorrem nesse tipo de atitude. Esses indivíduos, ele qualifica como “espantosos”, adjetivo que, convém destacar, é também ambíguo e está imbuído de atitudes positivas e negativas: alguém que age de forma espantosa pode provocar admiração, ou pode causar repulsa — é plausível argumentar que há ainda a possibilidade de um indivíduo espantoso gerar um conflito nos demais e inspirar neles as duas atitudes descritas ao mesmo tempo. Ao advertir que os tipos “espantosos” precisam ser mantidos à distância, o narrador produz um efeito irônico: essas pessoas são incríveis contanto que nenhuma troca direta seja feita com elas, pois a proximidade revela seus atos como atozes e pouco dignos de admiração.

O excerto em questão do texto de partida e a sua retradução são destacados no Quadro 15 abaixo:

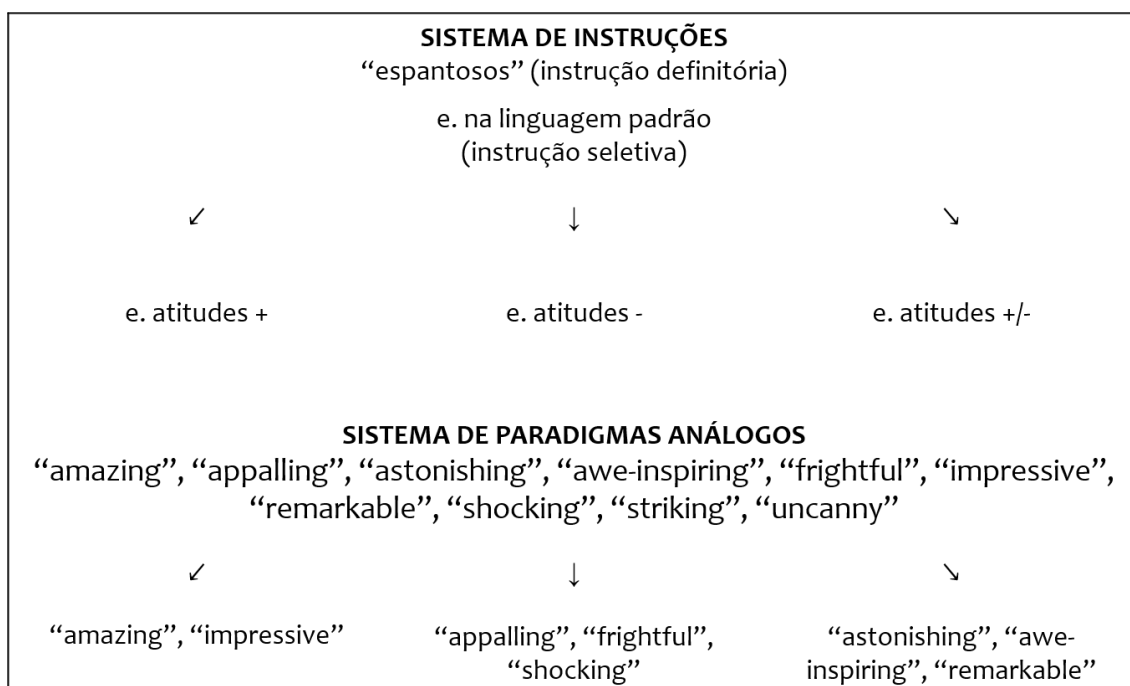
Quadro 15 – Retradução NVN.P47

NVN.P47	Retradução NVN.P.47
<p>Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados.</p>	<p><i>Later on, as I grew older, I continued to esteem his determination and heroism, but only when set down on paper and cats are nothing more than rat-munchers. On close acquaintance, individuals capable of tying torches of sorts to cats' paws have never impressed me. They are indeed remarkable, but only at a distance, altered.</i></p>

Fonte: elaborado pela autora.

Para “espantosos”, derivou-se o sistema de instruções que pode ser conferido na Figura 12. Após leitura e interpretação da passagem, tomou-se por primeira instrução seletiva a ambiguidade semântica verificada no termo. Utilizar um vocábulo que tivesse uma conotação tão-só positiva na retradução também produziria ironia, contudo, isso atenuaria a sutileza que identifiquei nas escolhas lexicais verificadas no texto e enfraqueceria a tensão implícita entre o sentimento de admiração, o movimento de autoproteção e o sentimento de desprezo subjacentes à interpretação da passagem oferecida acima. Com um conjunto de alternativas delimitado (“*astounding*”, “*awe-inspiring*”, “*remarkable*”), foi preciso, então, estabelecer novos critérios de seleção.

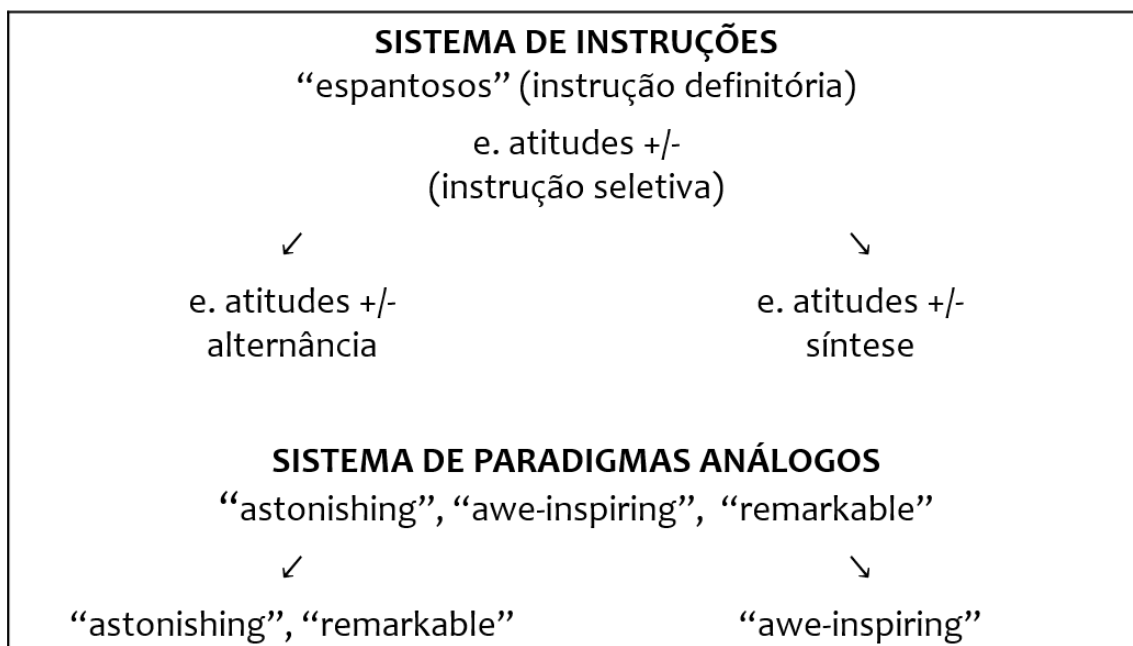
Figura 12 – Sistema de instruções (“Espantosos”)



Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Embora as três palavras que restaram sejam ambíguas, elas revelam distinções sutis: “*astonishing*” denota um sentimento de grande surpresa (uma surpresa pode ser boa ou ruim) ou maravilha; “*remarkable*” designa algo que causa uma forte impressão em alguém (de forma positiva ou negativa) por ser notoriamente incomum em algum aspecto; e “*awe-inspiring*” diz-se de algo ou alguém que inspira uma emoção que combina terror e veneração por deter uma grandeza avassaladora de beleza, de poder, ou de tamanho (ou seja, a palavra sintetiza os sentimentos de surpresa e de medo que temos diante da imponentia do objeto que desencadeia esse estado). Diante das definições encontradas para essas palavras, identifiquei uma qualidade de malabarista no termo “*awe-inspiring*” que me pareceu encapsular bem a interpretação que derivei da palavra “espantosos” na passagem, mas que não constrói a alternância de sentidos que os dois primeiros termos sugerem.

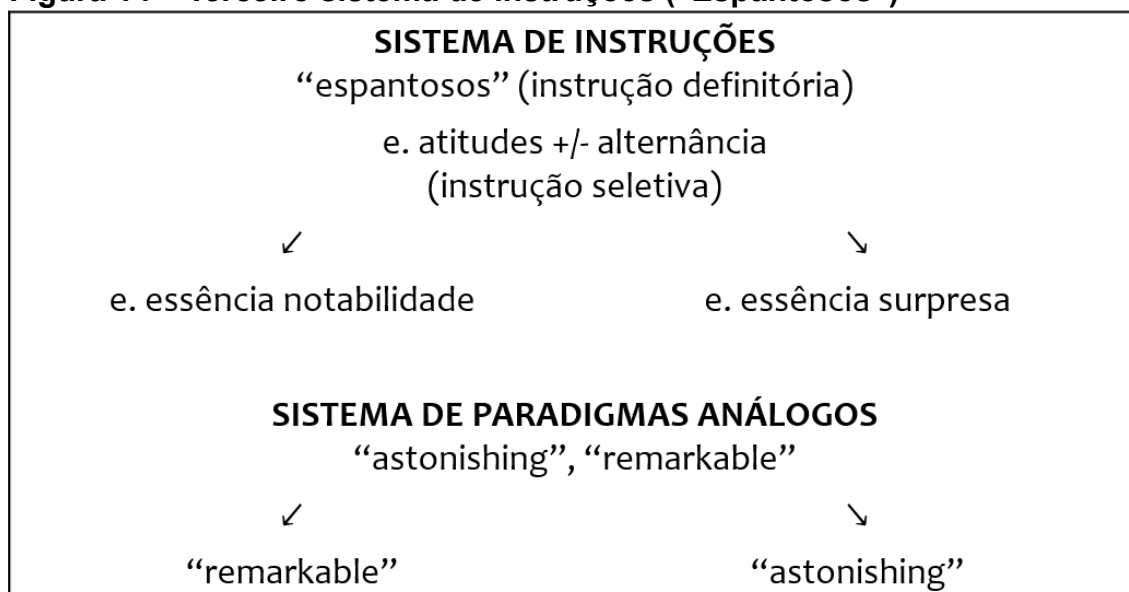
Figura 13 – Segundo sistema de instruções (“Espantosos”)



Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Diante das duas possibilidades restantes, empreguei a palavra “*remarkable*” na retradução por entender que o narrador não se deixa meramente afetar pela emoção que os tipos “espantosos” despertam nele, pois existe uma observação sistemática e crítica desses sujeitos evidenciada no excerto. Segundo minha leitura, no contexto, os indivíduos espantosos agem de forma singular e capaz de implicar outras pessoas; detecto, implícita na passagem, uma atitude de vigilância (nos sentidos de atenção e também de precaução) em relação a esses indivíduos, que se deixa entrever no emprego dos sintagmas “continuei a venerar” e “nunca me causaram admiração”: “continuei” marca a persistência de um estado afetivo e “nunca causaram” marca a ausência reiterada de um efeito afetivo, embora caminhem em direções opostas, esses fragmentos mostram que o sujeito (elíptico) tem seu foco voltado para um tipo de objeto recorrentemente ao longo da sua vida.

Há uma crítica à romantização da violência que se estabiliza em NVN.P47, e ela só é possível porque o narrador reconhece primeiro que existe algo sobre essas pessoas capaz de engajar a concentração e inspirar o desejo de emulação nos demais. É significativa a recomendação de manter os tipos “espantosos” distantes, a distância embota a visão — os tipos ainda são reconhecíveis e apelativos, mas unicamente porque são vistos através de um olhar comprometido. Portanto, a meu ver, o uso de “*astonishing*” ou “*awe-inspiring*” enfraqueceria discretamente esse jogo retórico do narrador.

Figura 14 – Terceiro sistema de instruções (“Espantosos”)

Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

O processo de tradução do adjetivo “espantosos” (instrução definitiva) decomposto acima ilustra as instruções seletivas, definidas por atributos semânticos, para a instrução definitiva dada e busca demonstrar a relação de inclusão que se estabelece entre as instruções seletivas e as instruções definitivas (Levý, 2012). Observe-se que, conforme posto por Levý (2012), quando um paradigma é circunscrito pela instrução definitiva, elimina-se um subconjunto de instruções seletivas. Em decorrência disso, o subconjunto de instruções seletivas que permanece transforma-se na nova instrução definitiva. Note-se que, ainda de acordo com o que foi explanado por Levý (2012), esses movimentos se repetiram até que um paradigma de um único elemento fosse alcançado.

4.5.2.3. Palavras que transfiguram: a zoomorfização dos ancestrais de José

Como mencionado anteriormente, nos parágrafos iniciais de “O Moleque José”, verifica-se a presença de termos que indicam a exploração de um procedimento de zoomorfização dos personagens. Esses parágrafos apresentam os ancestrais do personagem que dá nome ao capítulo e faz uso de um vocabulário que remete ao mundo animal, a exemplo da seleção da palavra “machos” ao invés de “homens” e “fêmeas” ao invés de “mulheres”, além de “crias” no lugar de “bebês”. O parágrafo inicial e sua retradução podem ser verificadas no Quadro 16.

Quadro 16 – Retradução de MJS.P1

MJS.P1	Retradução MJS.P1
<p>A preta Quitéria engendrou vários filhos. Os machos fugiram, foram presos, tornaram a fugir — e antes da abolição já estavam meio livres. Sumiram-se. As fêmeas, Luísa e Maria, agregavam-se à gente de meu avô. Maria, a mais nova nascida forra, nunca deixou de ser escrava. E Joaquina, produto dela, substituiu-a na cozinha até que, mortos os velhos, a família não teve recurso para sustentá-la. Aí Joaquina se libertou. E casou, diferenciando-se das ascendentes. Luísa era intratável e vagabunda. Em tempo de seca e fome chegava-se aos antigos senhores, instalava-se na fazenda, resmungona, malcriada, a discutir alto, a fomentar a desordem. Ao cabo de semanas arrumava os picuás e entrava na pândega, ia gerar negrinhos, que desapareciam comidos pela verminose ou oferecidos, como crias de gato. Parece que só escaparam os dois recolhidos por meu pai.</p>	<p>Our preta Quitéria whelped¹ several children. The male² ones escaped, were arrested, and once again escaped — and way before the abolition they were half free already. All vanished. The females³, Luísa and Maria, joined my grandfather's people. Maria, the youngest and born free, never really ceased being a slave. And Joaquina, the product⁴ of her womb, replaced her in the kitchen, but, after the old folks died, the family ran out of resources to keep⁵ her. Then Joaquina got herself free. And she married, unlike her ancestors. Luísa was intractable and lazy. In times of drought and famine, she would go to her former masters and settle on the farm as a dependent who was an ill-mannered moaner, an insolent loudmouthed troublemaker. By the end of a few weeks, she would get her bindle, join the scenes of debauchery, and make little black creatures⁶, who would eventually disappear, eaten by vermin or given away like kittens. It seems that only the two taken in by my father avoided such fate.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Na retradução do parágrafo apresentada, existem seis termos destacados que estão estreitamente interconectados e ilustram o ponto sublinhado por Levý (2012) e Oittinen (2002), quando esses autores explicam que as decisões tradutórias de um/a profissional são influenciadas pelas palavras e passagens anteriores do texto em tradução e também pelo texto como um todo e que, por sua vez, as palavras e as passagens que vêm antes influenciam as que virão. Ao utilizar os termos “machos” e “fêmeas” para indicar o sexo atribuído no nascimento dos ancestrais de José, o escritor cria uma rede de significantes subjacentes que os equaliza a animais, objetificando-os (o que é reforçado pelo fato deles terem sido “engendrados” e não “dados à luz”). Berman (2013) explica que esse tipo de rede é formado por significantes-chave que se encadeiam e que se correspondem uns com os outros, tratando-se, geralmente, de palavras que compartilham alguma semelhança formal ou intencional. Pode-se entender que ao utilizar essa técnica, o texto materializa a forma como as pessoas pretas eram excluídas da condição de humanas na sociedade e na cultura em que a narrativa se passa. Essa intencionalidade que pode ser atribuída ao texto criou as condições para a tradução dos termos “engendrou”, “produto”, “sustentá-la” e “negrinhos”.

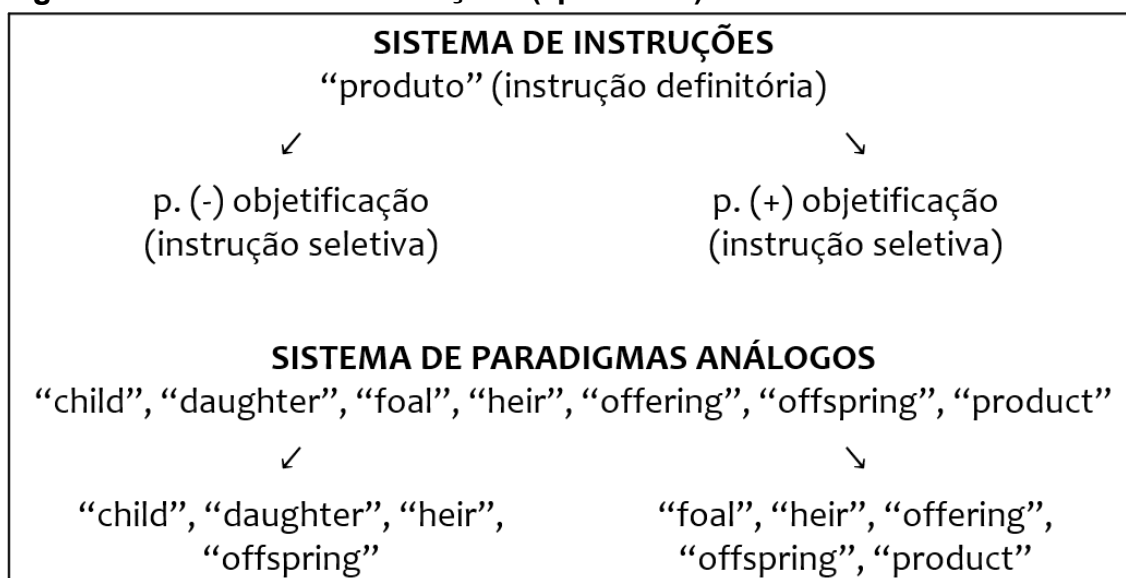
Tratando primeiro do verbo “engendrar”: alocar a Preta Quitéria como sujeito desse verbo introduz a rede de significantes que é recriada na retradução. “Engendrar” foi traduzido como “*whelp*”, porque esse verbo descreve o esforço específico feito por cadelas ao darem seus filhotes à luz, lançando as bases para as soluções para os problemas de tradução que seguem.

Sobre o sintagma “produto dela” como instrução definitiva: o sistema de paradigmas esquematizado partiu da instrução seletiva de reunir palavras usadas em discursos que objetificam ou desumanizam pessoas. Considero a adoção do termo “produto” para dizer que alguém descende de outra pessoa singular, pois o termo pode tanto ser interpretado como um gracejo inócuo quanto como uma comodificação da pessoa a que se refere, igualando-a a um objeto. Afinal, um “produto” é algo que é o resultado da atividade ou habilidade humana para fins de consumo ou comercialização. A palavra pode ser ofensiva em mais de um sentido, tendo em vista que, em português, pode-se também usar a expressão “produto de suas entranhas”

para referir-se a um filho ou, de forma menos comum, a uma filha e para derivar um eufemismo para matéria fecal.¹¹³

O sistema de instruções apenas para o termo que é o núcleo do sintagma (produto) vê-se na figura que segue:

Figura 15 – Sistema de Instruções (“produto”)



Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Observe-se que, no sistema de instruções acima, foram tomadas por instruções seletivas o apagamento da objetificação da personagem e o não-apagamento da objetificação da personagem. Entretanto, porque a objetificação da personagem existe de forma latente no texto e o projeto de tradução delineado não previa o apagamento de assuntos delicados (como o racismo e a escravização de humanos), os termos “*child*” (“criança”) e “*daughter*” (“filha”) foram descartados para essa instrução definitiva. Importa explicar que os substantivos “*heir*” e “*offspring*” foram incluídos nos paradigmas análogos às duas instruções seletivas pelas seguintes razões: sobre o primeiro termo, como o texto afirma que Maria nunca deixou de ser escrava, chamar Joaquina de sua “herdeira” (“*heir*”) admite uma leitura irônica, dado que, em última instância, é provável que a única coisa que Maria poderia legar à filha seria sua própria condição de escrava — o que há, de fato, indícios de ser o caso; por sua vez,

¹¹³ A expressão aparece nesse sentido, por exemplo, na publicação “Por que será que o câncer de intestino é tão comum, quando seria evitável?”, de Lúcia Helena; Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/colunas/lucia-helena/2021/03/23/por-que-sera-que-o-cancer-de-intestino-e-tao-comum-quando-seria-evitavel.htm>. Acesso em: 20 fev. 2026.

“*offspring*” foi incluído nos sistemas de paradigmas análogos a ambas as instruções seletivas em virtude de o termo ser utilizado para designar descendentes humanos e também filhotes de animais não-humanos, de forma que ele poderia ser interpretado como tendo uma função objetificadora no contexto ou não. A ambígua interpretação que é possível ser feita do substantivo “*offspring*” foi o critério que determinou a sua exclusão do texto na língua-alvo, embora ela tenha sido, a princípio, incluída no primeiro rascunho da retradução.

O substantivo “*foal*” (poldra) foi cogitado por animalizar Joaquina, o que a equalizaria em condição social aos ancestrais de José que foram mencionados antes dela e, portanto, operaria como mais um ponto de conexão da rede de sistemas subjacentes, mas foi descartado porque, em minha leitura, a comparação de uma escrava do âmbito doméstico a um animal que trabalha nos campos carrega uma inconsistência lógica. Substantivos que designam outras espécies de filhotes domésticos, como “*kitty*” (gatinha) e “*puppy*” (filhote de cachorro), contudo, dificilmente poderiam ser considerados, pois carregam uma marcação afetiva que não está em consonância com o contexto em que o sintagma por completo está inserido.¹¹⁴

Por sua vez, “*offering*” é uma palavra que pode ser usada para designar, entre outras coisas, algo que é oferecido ou dado a alguém, ou algum produto ou serviço que está posto à venda; esse substantivo também é utilizado em contextos religiosos para nomear um sacrifício feito nos cultos aos deuses e às deusas (ou outras divindades) como forma de adorá-los, agradecê-los ou conquistar deles um favor. Para além das diferenças denotativas, uma vez que “*product*” não admite a última definição dada para “*offering*”, esses dois termos diferem em outros aspectos: primeiro, a palavra cognata de “produto”, em inglês, pode construir uma ideia de padronização e envolve duas partes em uma relação transacional, ou seja, o produto é entregue a um “consumidor” em troca de um “pagamento”; segundo, “*offering*” pode construir a ideia de algo que é disponibilizado ao público seja para compra ou para experimentação e, por isso, entendo que seu tom é marcado, geralmente, por sutileza e sofisticação (na acepção de querer enganar e iludir o/a interlocutor/a ou leitor/a com sofismas), como se a palavra intentasse a supressão ou neutralização do aspecto transacional envolvido em entregar uma oferta a alguém, isto é, ela reenquadra uma

¹¹⁴ O dicionário on-line *Collins Dictionary* (2025), por exemplo, inclui as duas palavras na lista de termos de afeição em inglês.

atividade utilitária e pautada em compensação como uma troca afetiva e altruísta. Além disso, o substantivo “*product*” é amplamente usado na língua inglesa de forma metafórica para indicar que algo ou alguém foi determinado por um tipo de ambiente, causa e/ou atitude externa a si mesmo. Por outro lado, “*offering*” pode sugerir uma contribuição criativa à sociedade, a um grupo ou a um indivíduo.

Considerando essas nuances, embora, em um primeiro momento, as leituras que o uso de “*her offering*” propiciariam ao segmento (a de Joaquina como uma oferenda sem agência — e, aparentemente, afetiva — dada aos senhores da casa, o que igualmente indicaria uma imagem subserviente de Maria) tenham parecido contundentes, avaliei que o risco de essa decisão cair no território da arbitrariedade era elevado, pois partia de uma interpretação com poucos recursos reais do texto para respaldá-la. Não é dito no texto o porquê de Maria nunca ter deixado de ser escrava: é possível que tenha sido por apego à família, mas é igualmente plausível que tenha sido por falta de opções reais que lhe garantissem a independência e a sobrevivência fora daquele contexto.

Dessa forma, o uso do substantivo “*product*” na retradução foi o resultado alcançado por eliminação após esse processo deliberativo, a partir do entendimento de que todas as opções consideradas eram soluções subótimas em níveis diferentes. Em outras palavras, a decisão foi tomada com relutância, pois conclui que era incerto que o substantivo “*product*” fosse apreendido como igualmente polissêmico no contexto do excerto em língua inglesa, isto é, que a palavra tivesse o potencial de evocar os sentidos de filiação, de objetificação, de metáfora escatológica e de determinismo social que se entrecruzam no trecho.

Esse receio partiu da aceção que chamar alguém de “*product*” de uma outra pessoa em inglês, possivelmente, preteriria o sentido de filiação e de objetificação da personagem em favor do sentido figurativo de que Maria teve um efeito significativo sobre a natureza de Joaquina — possibilidade que pode ser driblada pela atenção ao contexto criado pela apresentação da árvore genealógica de José, algo que auxilia a contornar esse problema. Em minha perspectiva, a objetificação de Joaquina só funciona devidamente se primeiro se reconhece o que ela deveria ser para Maria (isto é, a existência do laço sanguíneo tantas vezes associado a um laço afetivo) e não o que ela se tornou para a família Ramos e quiçá para a própria mãe.

Observe-se que a frustração com a solução para esse desafio de tradução não é o resultado de uma tentativa de garantir que a experiência do/a leitor/a alcance todas essas camadas sobrepostas de significados, o que seria impossível à luz das discussões anteriores baseadas em Arrojo (2013), Durão (2020) e Oittinen (2002). Na verdade, trata-se do anseio de construir um texto em que esses sentidos (na maior medida possível) estejam disponíveis para a pessoa estrangeira que lê a obra. Para contornar essa insatisfação, determinei e qualifiquei “*product*” com “*of her womb*” (do seu ventre), uma alternativa inspirada na passagem da oração conhecida entre os católicos como *Hail Mary* (Ave Maria), na qual se lê “*and blessed is **the fruit of thy womb***”¹¹⁵ (e bendito é **o fruto do teu ventre**). Ao recorrer a essa estratégia, procurei explicitar que Joaquina era filha de Maria, mas também aventar a interpretação do seu nascimento enquanto a culminância de um processo que não parece ter envolvido o ser da sua mãe por completo — como se, desde a sua concepção, Joaquina fosse um algo (orgânico, mas não-humano) que surgiu a partir dos recursos biológico-materiais da mãe.

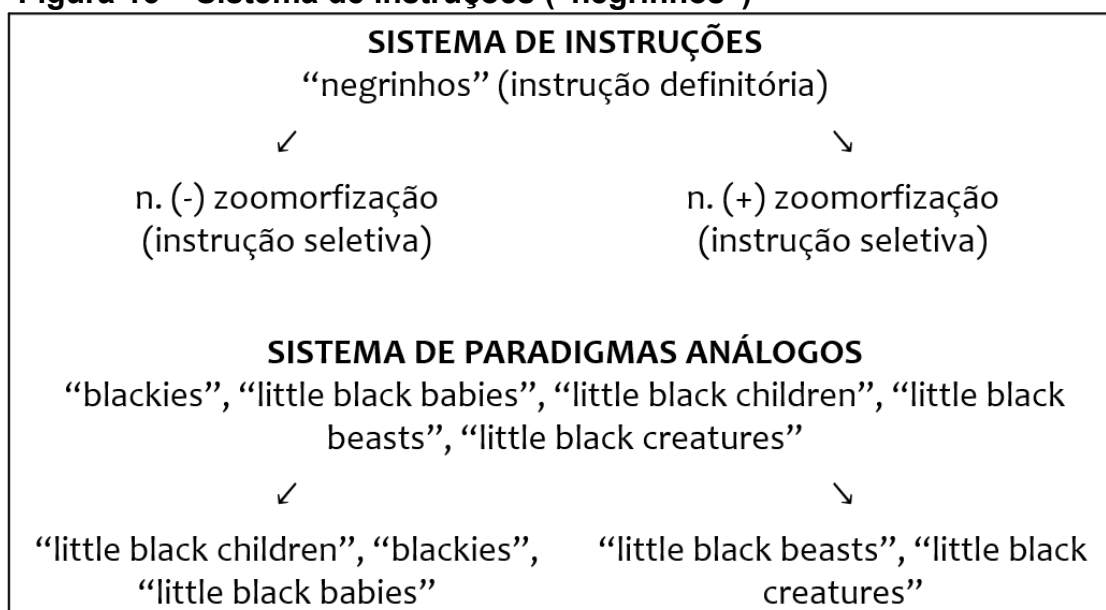
Então, neste ponto da pesquisa, se o/a leitor/a está se questionando sobre a necessidade de justificar a decisão de tradução de uma palavra em português quando se há uma cognata dela em língua inglesa — o que é uma justa contestação — espero que o comentário acerca da tradução de “produto” tenha ilustrado que, mesmo nesses casos em que existem palavras de idiomas diferentes que compartilham a mesma raiz e origem etimológica, a tradução de um termo pelo outro não é necessariamente a mais acertada ou a que contempla a sua função no contexto de maneira satisfatória e de forma direta.

Em relação à tradução do verbo “sustentar”, o texto afirma que Joaquina é descendente de pessoas escravizadas, mas que ela é, em teoria (isto é, de acordo com a lei) livre e trabalha para a família em troca de alguma forma de sustento. Todavia, o texto deixa incerta a forma pela qual Joaquina era gratificada pelo trabalho que realizava, com o emprego do verbo “sustentar”, o narrador deixa espaço para a dedução que Joaquina talvez não fosse assalariada, interpretação que é reforçada em vista da declaração anterior de que sua mãe nunca deixou de ser uma escrava e que ela a “substituiu”. É concebível que, no contexto, a substituição se efetive no duplo

¹¹⁵ Como Rezar o Pai Nosso e a Ave Maria em Inglês. **4flags — Fourflags Language Center**, 24 abr. 2025. Disponível em: <https://4flags.com.br/blog/publicacao/2328839/pai-nosso-e-ave-maria-em-ingles>. Acesso em: 22 fev. 2026.

âmbito da profissão e da condição social que ela ocupava — assim sendo, Joaquina recebia alimentação, moradia e o que quer que suprisse apenas as outras necessidades básicas para a sobrevivência de um ser humano em troca do seu trabalho, mas não um salário. Por isso, repensei o uso da palavra “*compensate*”, que foi usada nas primeiras versões da retradução, e que descreve (1) o ato de fazer um pagamento apropriado por um serviço, (2) o ato de indenizar alguém pela perda de um objeto ou uma propriedade perdido/a ou danificado/a, ou ainda por ocasião de algum infortúnio de causas variadas. Então, na versão final da retradução, vê-se o verbo “*to keep*”. Consultando os três dicionários, eu destaco, entre as definições do *Cambridge Dictionary*, a observação de que “*to keep*” pode ter animais como objeto do verbo e, nesse sentido, indicar que o sujeito do verbo tem a posse desses animais e que cuida deles, mas não oferecendo as vantagens que são dadas aos animais domésticos de estimação; já na página on-line do verbete no dicionário *Merriam Webster*, a primeira definição traz o verbo “*to keep*” no sentido de reter algo em sua posse ou sobre seu poder; por fim, destaco a explicação para a palavra encontrada no *Collins Dictionary* de que se algo ou alguém é mantido em uma determinada posição, ele/a é conservado nessa posição. Partindo da hipótese interpretativa que, no contexto, “sustentá-la” converge todos esses sentidos que são listados para o verbo “*to keep*”, a escolha por esse verbo do inglês também reforça a rede de significantes subjacente ao parágrafo.

Figura 16 – Sistema de instruções (“negrinhos”)



Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Encaminhando-nos para o fim do comentário sobre o excerto MJS.P1, tratemos da tradução do vocábulo “negrinhos” como “*little black creatures*”, cujo sistema de instruções pode ser verificado na Figura 12 já exibida. Diferente de “*little black children*” ou “*little black babies*” que evocam imagens, principalmente, de crianças humanas de até cerca de dois anos, “*little black beasts*” e “*little black creatures*” sugerem formas de vida que podem ser humanas ou não-humanas, bem como formas de vida incomuns ou imaginárias. Todavia, o substantivo “*beasts*” pode ter uma conotação negativa e remeter a pessoas de comportamentos questionáveis (rudes, brutais, vis) e a animais perigosos, uma avaliação impossível de se fazer da maioria dos filhos de Luísa a partir das informações que são dispostas no capítulo. Por outro lado, o substantivo “*creatures*” não admite as interpretações que “*beasts*”, em desacordo com o texto, autoriza, mas também nega a humanidade de José e seus irmãos.

A título de ilustração da afirmação anterior, a clássica obra *North & South* (1855), da escritora inglesa Elizabeth Gaskell (1810 – 1865), traz a seguinte passagem:

*“I admired Miss Hale. Every one must do so. **She is a beautiful creature,**” said Mr. Thornton, driven to bay by Mr. Bell’s pertinacious questioning.*
*“Is that all! You can speak of her in that measured way, as simply a ‘beautiful creature’—only something to catch the eye. I did hope you had had nobleness enough in you to make you pay her the homage of the heart. Though I believe—in fact I know, she would have rejected you, still to have loved her without return would have lifted you higher than all those, be they who they may, that have ever known her to love. ‘Beautiful creature’ indeed! **Do you speak of her as you would of a horse or a dog?**”¹¹⁶*

¹¹⁶ Tradução de Doris Goettems: “– Eu admiro Miss Hale. Todo mundo deve admirá-la. Ela é uma bela criatura – disse Mr. Thornton, induzido a ladrar pelo interrogatório pertinaz de Mr. Bell. / – E isso é tudo! Você consegue falar dela desse modo comedido, como simplesmente uma “bela criatura” ... algo só para agradar os olhos. Eu esperava que você tivesse nobreza suficiente dentro de si para prestar-lhe a homenagem do coração. Embora, eu creio – eu sei, na verdade – que ela o teria rejeitado, ainda que tê-la amado sem ser correspondido o teria erguido mais alto do que todos esses, sejam eles quem forem, que nunca a conheceram o bastante para amar. “Bela criatura”, realmente! **Você fala dela como sealaria de um cavalo ou um cachorro?**”¹¹⁶

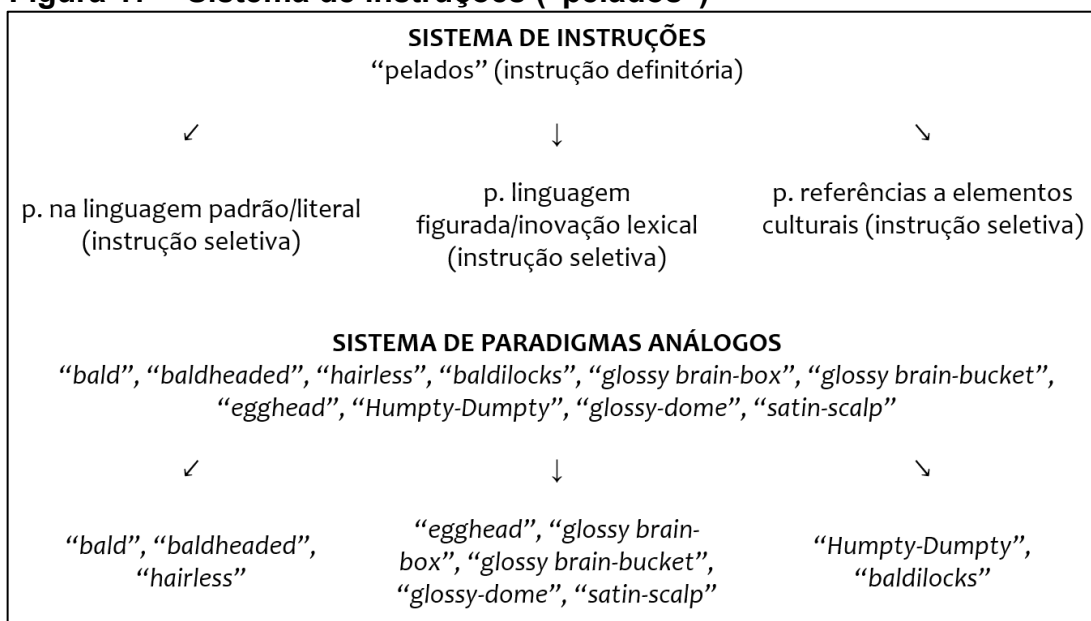
Na passagem do clássico inglês acima, o personagem Mr. Bell repreende um dos protagonistas da narrativa, Mr. Thornton, por objetificar a jovem Miss Hale ao usar uma linguagem (o termo “*creature*”) que a aproxima semanticamente a um animal. Em referência a essa passagem e reconhecendo o potencial do vocábulo de ampliar a rede de significantes detectada no parágrafo, “*creatures*” consolidou-se como a solução tradutória adotada. E, assim, arma-se com coerência a rede de significados que é iniciada pelo verbo “*whelp*”.

4.5.2.4. *Da boca de agressores para o título da obra: uma solução para “meninos pelados”*

O título do livro infantil *A Terra dos Meninos Pelados* também se configura como um estimulante problema de tradução pelos seguintes motivos: 1) o título usa o masculino genérico (meninos) para englobar o gênero das crianças que fazem parte da narrativa como um todo; 2) o título apresenta o adjetivo “pelados” (em concordância com o gênero do substantivo que está no masculino genérico) para caracterizar as crianças carecas que figuram na história — palavra que é repetida na trama pelos agressores do protagonista como forma de ofensa e, mais tarde, utilizada por esse personagem para designar as crianças que moram em Tatipirun e que compartilham com ele os mesmos traços físicos raros (a heterocromia e a alopecia). Tendo em vista esses pontos, o sintagma “meninos pelados” configura-se como um problema tradutório de alto risco (Pym, 2005). Então, tratarei das soluções que ofereci para ele nos parágrafos que seguem.

Sobre o primeiro ponto, em inglês, o substantivo “*boys*” não é neutro em termos de gênero, designando apenas crianças que se identificam com o gênero masculino. Por isso, eliminei esse substantivo do sistema de paradigma análogo à instrução definitória “meninos” e passei a considerar outros termos que nomeiam um grupo de crianças, tais como “*kids*”, “*children*” e “*youngsters*”. Entre as soluções possíveis, elegi “*kids*” por esse ser um termo informal, ainda que não seja uma gíria ou um termo impróprio, de acordo com os três dicionários de língua inglesa utilizados como referência (*Cambridge Dictionary*, *Merriam-Webster* e *Collins Dictionary*).

Avançando para o segundo ponto destacado, temos o problema de tradução de “pelados”, do qual derivei o sistema de instruções apresentado na Figura 17.

Figura 17 – Sistema de instruções (“pelados”)

Fonte: elaborado pela autora com base em Levý (2012).

Para seguir em frente com o recorte de possibilidades, eliminei os paradigmas análogos que apresentam soluções de tradução para “pelados” em linguagem padrão e literal e soluções de tradução que fazem referência a elementos culturais de língua inglesa.

As soluções que atendem à instrução seletiva de se alinharem com a linguagem padrão e terem um sentido literal no contexto foram excluídas a fim de driblar a evocação de imagens associadas com temas fraturantes, como a doença e a morte, uma vez que a imagem de crianças sem cabelo pode ser associada a meninos e meninas que lutam contra o câncer, ou seja, poderia criar na pessoa que lê o título a expectativa da abordagem de temas que não se materializarão na história. Considerando essa situação e o principal público-alvo da obra, fui levada a concluir que seria mais oportuno considerar soluções de tradução que propiciassem uma associação entre a calvície e questões de identidade e diferença. A estratégia que vislumbrei para atingir esse objetivo foi o reenquadramento da característica do protagonista por via metafórica, o que implicaria a escolha de um código não carregado de conotações culturais.

Adicionalmente, exclui os termos que fazem referência a elementos culturais em consideração ao fato de o adjetivo “pelado” não ser utilizado estritamente como tentativa de insulto na narrativa, ora também sendo utilizado como marcador de pertencimento a um grupo, isto é, também constituindo-se como uma categoria de

diferenciação sociorregional e identitária. Logo, extrai-se a conclusão que seria pouco defensável a referência a elementos do mundo que conhecemos para designar as pessoas de outra cultura/região que sejam imaginárias e cujas regras do seu universo ficcional não são plenamente conhecidas. Em termos mais concretos, o povo de Tatipirun difere daquele do lugar de origem de Raimundo e não compartilha dos mesmos bens materiais, simbólicos e culturais que ele e, por isso, tomei a decisão de adotar uma solução que singularizasse esse grupo para o qual o apelido dado ao protagonista no mundo real se converte em gentílico.

A partir disso, outras instruções seletivas foram estabelecidas: (1) a musicalidade, (2) a ambiguidade e (3) a referência a elementos desconhecidos em Tatipirun. Nesses aspectos, as soluções contempladas foram classificadas como adequadas ou inadequadas. Assim, após avaliação de cada alternativa, sistematizei as classificações conforme o Quadro 17, sendo o símbolo «+» usado para indicar adequação, o símbolo «-» para indicar inadequação e o símbolo «(?)» para indicar que não há elementos disponíveis na obra que permitam a classificação do termo em uma das categorias anteriores. Vale esmiuçar os aspectos que foram considerados para delimitar uma alternativa como musicalmente adequada, foram esses: a presença de aliteração, assonância, consonância, eufonia e/ou isocronia (em relação aos demais elementos do título da obra). Já a polissemia faz referência ao emprego registrado do termo em sentido diverso ao de “careca”. Por fim, também considerei desejável que elementos desconhecidos na terra imaginária de Tatipirun não fossem referenciados nas soluções vislumbradas. Após análise, a única solução classificada positivamente em todos os aspectos foi “*satin-scalp*” (escalpo de cetim/escalpo acetinado).

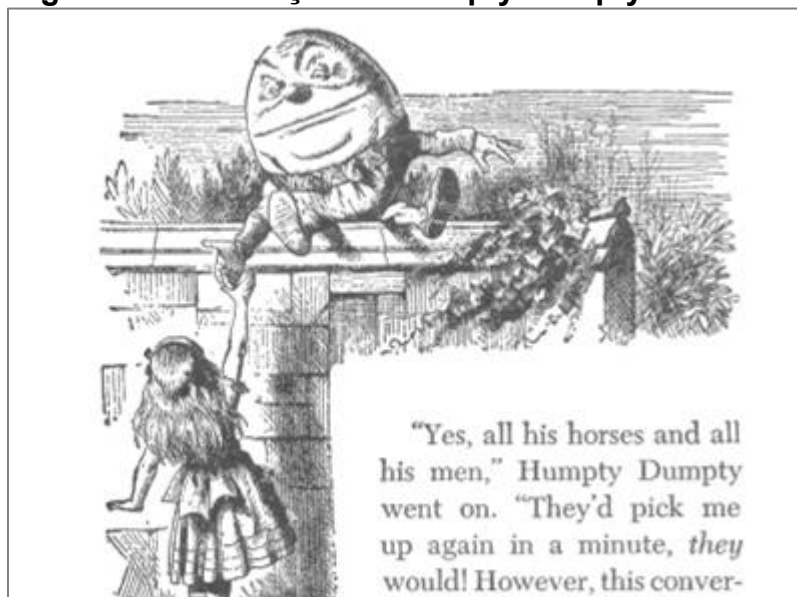
Quadro 17 – Instruções Seletivas (“Pelado”)

Instruções seletivas Solução	Musicalidade	Polissemia	Elementos desconhecidos em Tatipirun
(i) egghead	+	-	(?)
(ii) glossy brain-box	-	+	(?)
(iii) glossy brain-bucket	-	+	(?)
(iv) glossy dome	+	+	-
(v) satin-scalp	+	+	+

Fonte: elaborado pela autora.

A solução (i), uma palavra composta a partir da justaposição de “egg” (ovo) e “head” (cabeça), foi pensada a partir da aparência do personagem conhecido como Humpty-Dumpty (vide Figura 18), mencionado no livro infantil *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), por Lewis Carroll, que, por sua vez, foi baseado em uma canção de ninar amplamente conhecida no mundo anglófono. Posteriormente, porém, averigui que o termo já está incluído em dicionários de língua inglesa — para corroborar essa declaração, note-se que todos os três dicionários monolíngues de língua inglesa anteriormente citados neste texto incluem o verbete “egghead”. O substantivo nomeia uma pessoa, especialmente do sexo masculino, interessado de forma excessiva nos estudos e outras atividades mentalmente desafiadoras. Por isso, ela foi classificada como inadequada em referência à instrução seletiva “polissemia”.

Figura 18 – Ilustração de Humpty Dumpty



Fonte: CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass* – Illustrated by John Tenniel. New York: Grosset & Dunlap, 1871.

As soluções (ii), (iii) e (iv) fazem referências a objetos e estruturas arquitetônicas do mundo em que vivemos. Esses são, respectivamente, uma caixa (“box”), um balde (“bucket”) e uma cúpula ou redoma (“dome”). Em (ii) e (iii) os objetos são modificados, ou adjetivados, por “brain” (cérebro) e, através dessa operação linguística, convertem-se em formas alternativas e informais de designar “cabeça”. Quanto à solução (iv), ela suscita uma imagem que lembra o topo de uma cabeça em

virtude de sua estrutura ser marcada por um exterior superior hemisférico e convexo. Todas essas soluções foram qualificadas com o adjetivo “*glossy*” (brilhante, acetinado, polido), a fim de construir discursivamente a representação dessa cabeça como careca ao equipará-la a uma superfície lisa e lustrosa. Como não há uma menção aos objetos “caixa” e “balde” na parte da história que se passa em Tatipirun e as crianças dormem a céu aberto ao invés de se recolherem em alguma construção que sirva de abrigo, as soluções (ii) e (iii) foram avaliadas como impossíveis de determinar e a solução (iv) foi avaliada como inadequada. Sobre a solução (iii), some-se à indeterminação da existência de baldes em Tatipirun o fato de que ela foi avaliada como inadequada por deixar o título verboso.

A solução (v), entretanto, tem em seu favor a musicalidade que é conferida pela aliteração interna (a repetição do som ‘s’) e pela assonância determinada pela repetição do som vocálico /æ/. Essa solução também tem como méritos a sua concisão, o seu ineditismo e a sua inclusão do termo “*satin*” (cetim) — um tecido feito a partir da seda, conhecido pela sua maciez e brilho, que é a matéria-prima das túnicas produzidas pela personagem Dona Aranha, trajes que vestem todos os meninos e as meninas pelados. À luz desses fatores, a solução (v) foi a que me pareceu mais adequada no momento. Com essa argumentação, espero ter demonstrado que a decisão de traduzir “meninos pelados” como “*satin-scalp kids*” buscou motivações nos elementos da própria narrativa para se materializar e, portanto, não foi, nos termos de Levý (2012), arbitrária.

4.5.3. Elementos estrangeirizados e domesticados

4.5.3.1. A música do alfabeto

Em determinada passagem de “Nuvens”, tem-se um grupo de estudantes cantando a música do alfabeto: “Um b com um a — b, a: ba; um b com um e — b, e: be”. Na passagem, vê-se que eles utilizam a relação entre os sons da língua falada, isto é, os fonemas e as sílabas. Vislumbrou-se uma alternativa domesticadora, que consistia em apresentar as sílabas contextualizadas em uma sequência de versos brancos em língua inglesa. Essa foi descartada, mas é apresentada no Quadro 18 a título de conferência. O descarte foi resultado da decisão de não apagar o elemento cultural que esta passagem revela, mantendo a tradução mais próxima do texto de

partida e, por isso, na retradução, encontra-se: “*The letter b plus the letter a — b and a: ba; the letter b plus the letter e — b and e: be.*”

Quadro 18 – Solução descartada de retradução para NVN.P5

Retradução NVN.P5	Retradução NVN.P5
<i>A B and an A are in the bat and in the [bag,</i>	Um B e um A estão no morcego e na [bolsa,
<i>A B and an E are in the bee and in [the beef.</i>	Um B e um E estão na abelha e no [bife.

Fonte: elaborado pela autora

Se a principal função da passagem fosse instrucional, talvez a alternativa acima fosse mais viável, mas, não tendo essa especificação, resolvi me ater ao princípio estrangeirizador que foi estabelecido no Projeto de Tradução I.

4.5.3.2. Repetições

Decidi também repetir muitos elementos relativos à sociedade, a elementos históricos, à fauna e à flora e à cultura do texto de partida como são encontrados no texto de partida, a exemplo de “aroeira”, “caboclo”, “caçua”, “gibão”, “grajau”, “pelourinho”, “pitomba”, “sertanejo”, “sinha” e “sucupira”. Essa decisão também foi o resultado do meu alinhamento com uma política estrangeirizadora de tradução, pois manter os termos desestabiliza o fluxo da leitura e lembra a pessoa que lê que ela está em contato com um texto estrangeiro. Esse transplante das palavras no corpo da língua estrangeira pode ser rejeitado pelo público, para usar uma linguagem em paralelo com a alegoria de Nancy (2006); a fim de minimizar as chances dessa rejeição, utilizei as estratégias de adição de notas explicativas ao pé da página e/ou de adição de explicações intratextuais.

Com base na reflexão encontrada em Nancy (2006), porém, destaco que a intrusão do estrangeiro pode ser (seguindo um campo semântico alinhado à metáfora por ele escolhida) o oposto de deletéria, isto é, salutar e funcionar a favor do bom funcionamento da própria língua. Principiarei a defesa de algumas dessas intrusões pelo comentário em prol da permanência do substantivo “grajau”.

No capítulo, a palavra “grajau” é gravada na memória do jovem Graciliano, quando ele a entreouve durante um diálogo entre dois homens desconhecidos, que

se questionam sobre que método utilizar para fritar um peixe. O significado da palavra não é familiar ao personagem e ela não é comumente usada na língua portuguesa. De acordo com o dicionário on-line *Michaelis*, “grajau” vem de “garajau”, que é utilizada regionalmente no Nordeste brasileiro para designar um atado feito com varas para a condução de peixe seco. Considerei que faria sentido não traduzir o termo por algumas razões: primeira, ele não é utilizado em todo o território brasileiro; segunda, o vocábulo não é compreendido pelo próprio personagem no contexto da narrativa e nenhuma clarificação é oferecida sobre ela. Compreendi que o texto ali me oferecia uma oportunidade de, ao mesmo tempo, apresentar um termo regional ao público estrangeiro (pois, ao mantê-lo, eu estaria oferecendo um contato com os padrões de ortografia da língua luso-brasileira) e também replicar para o leitor ou a leitora, momentaneamente, a experiência de confusão vivida pelo personagem naquele ponto da narrativa.

Ainda na retradução de “Nuvens”, repetiu-se o substantivo “caçuá”, que denomina uma espécie de cesto elaborado a partir de cipós ou vime trançados. Em minha perspectiva, traduzir a palavra como “*basket*” ou “*container*” seria uma domesticação desnecessária, pois o uso de “caçuá” ao invés das palavras “cesto” ou “caixote” é uma indicação da herança cultural do narrador e seu sentido pode ser deduzido pelo público leitor a partir de elementos do texto que sinalizam a função do objeto.

Quadro 19 – Retradução NVN.P25 (“caçuás”)

Texto de Partida (NVN.P25)	Retradução (NVN.P25)
Os caçuás enchiam-se. Acomodava-me numa carga e lá nos íamos sacolejando, eu e o animal, em caminhos esburacados.	<i>The caçuás on the horses' sides would fill up. I would saddle on one of them and off we would go, wobbling, the animal and me, through pitted paths.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

Pela leitura, é difícil ignorar que mesmo que a palavra “caçuá” não esteja associada a uma imagem específica na mente da pessoa que lê, o contexto indica que se trata de um objeto para armazenamento e condução de produtos derivados do

campo — que, no contexto específico da narrativa, trata-se de abóboras — e que, considerando o tamanho da espécie de produto que são armazenados nele, eles devem ter um tamanho considerável e serem elaborados a partir de materiais resistentes. Portanto, com a repetição do termo e sem prejuízo para a compreensão do texto, é trazido à lembrança do/a leitor/a que ele está lendo uma narrativa que se passa em uma região rural fora do seu país.

4.5.3.3. *Um caso chamado “Moleque”*

Em “O Moleque José”, o substantivo comum “moleque” foi estrangeirizado e traduzido como se fosse um título profissional (ou “desonroso”, em oposição a “honorífico”) incorporado ao nome José em três das seis ocorrências que são verificadas no conto (incluindo o seu título), na intenção de alçar o “moleque” à condição de símbolo cultural. Para reforçar essa leitura, optei pela repetição do termo em todas as suas ocorrências dentro do conto. A estratégia de utilização de “moleque” como tal buscou sinalizar para o público leitor que a referência já foi convencionalizada ao indivíduo e a sua posição social, ocorrendo sistematicamente junto ao seu nome e emoldurando como os outros o veem. Considerei brevemente como solução para o título a alternativa de alocar “moleque” como um epíteto posposto ao nome do personagem e precedido por uma vírgula (“José, *the* moleque”); descartei essa solução, porém, por avaliar que isso apartaria José dos seus pares e, no meu entendimento, a história de José foi compartilhada por muitos outros meninos que o precederam e que foram seus contemporâneos. Assim, essa solução entraria em conflito com o propósito de reconhecer que sua posição na hierarquia da família não é singular, mas emblemática. A mesma linha de raciocínio foi aplicada à decisão de repetir o termo “preta” antes do nome da personagem Quitéria, que é mencionada na abertura do conto.

Ressalva-se, contudo, que o termo “moleque” tem ocorrências em todos os capítulos de *Infância* (1945) selecionados para retradução, bem como na narrativa infantil que foi traduzida *A Terra dos Meninos Pelados*, e que a estratégia da repetição não foi aplicada em todas elas. Por isso, a discussão ao redor da tradução da palavra em questão precisa ser ampliada.

Começando por “Nuvens”, a palavra “moleque” é verificada duas vezes no parágrafo 23. Essas ocorrências e como elas foram retraduzidas são expostas no Quadro 20:

Quadro 20 – Ocorrências do substantivo “moleque” em “Nuvens”

	Texto de Partida	Retradução
Ocorrência #1 (NVN.P23)	[...] O moleque José ainda não se tinha revelado.	Moleque <i>José had not yet revealed himself.</i>
Ocorrência #2 (NVN.P24)	O vozeirão que as comandava perdia a aspereza, um riso cavernoso estrondava — e os perigos ocultos em todos os recantos fugiam, deixavam em sossego os viventes miúdos: alguns cachorros, um casal de moleques , duas meninas e eu.	<i>The deep voice that commanded them would lose its harshness, a raspy laugh would thunder — and the hidden dangers in every corner fled, the little critters were left in peace: some dogs, a pair of black kids, two girls and myself.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

O exame do quadro evidencia que, na primeira ocorrência, a palavra “moleque” é usada como o título do personagem José e, portanto, fez-se uso da mesma estratégia de incorporação do termo na retradução. Todavia, na segunda ocorrência, o substantivo “moleques” é traduzido como “*black kids*” (crianças negras) em consonância com o que foi discutido quando a análise de “O Moleque José” foi apresentada, ponto em que pormenorizamos que Graciliano Ramos usava a palavra “moleque” para designar apenas crianças negras e que essa discriminação da categoria racial dos meninos assim denominados é corroborada pelos dicionários online de português *Michaelis* e *Priberam Dicionário*. A decisão, nesse caso, não foi tomada meramente à luz desse fato pontual da biografia do escritor, mas tal apontamento despertou a minha atenção para a possibilidade de que “um casal de moleques” teria uma função de catáfora na obra, fazendo referência a José e a sua irmã Maria, que são posteriormente apresentados pelo narrador com maior riqueza de detalhes em “O Moleque José”. Nesse último texto, o narrador explica que os dois

eram filhos de uma agregada da família e foram acolhidos pelo pai do menino Graciliano — a agregada da família em questão era Luísa (filha de uma mulher escravizada que servira à família Ramos) e cuja conduta errática foi marcada por visitas à família sem aviso prévio, que se desdobravam em estadas de períodos indeterminados entrecortadas por ausências prolongadas, durante as quais ela gerava bebês que morriam em virtude de viverem em condições sanitárias precárias ou que eram entregues aos cuidados de desconhecidos. Considerando essas informações, a escolha de traduzir “um casal de moleques” como “*a pair of black kids*” demonstra ter conexão com o texto o suficiente para ser justificável, isto é, foi motivada pela obra, ou seja, alicerçada em Levý (2012), busquei no próprio texto elementos que pautassem a decisão.

Já em “Um Cinturão”, contam-se três ocorrências do termo “moleque”, que estão dispostas no Quadro 21:

Quadro 21 – Ocorrências do substantivo “moleque” em CNT

	Texto de partida	Retradução
Ocorrências #1 e #2 (CNT.P11)	<p>A fúria louca ia aumentar, causar-me sério desgosto. Conservar-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os beijos trêmulos e silenciosos. Se o moleque José ou um cachorro entrasse na sala, talvez as pancadas se transferissem. O moleque e os cachorros eram inocentes, mas não se tratava disto. Responsabilizando qualquer deles, meu pai me esqueceria, deixar-me-ia fugir, esconder-me na beira do açude ou no quintal.</p>	<p><i>His frenzied rage was still to escalate and cause me serious grief. It would keep me there weakened, shrunk, with my lips trembling but shut, and moving my cold fingers about. If Moleque José or a dog had then entered the room, perhaps the blows would have been transferred. The moleque and the dogs were innocent, but that was beside the point. If either of them was held responsible, my father would have forgotten about me, let</i></p>

		<i>me run away and hide by the pond or in the yard.</i>
Ocorrência #3 (CNT.P12)	Minha mãe, José Baía, Amaro, sinha Leopoldina, o moleque e os cachorros da fazenda abandonaram-me.	<i>My mother, José Baía, Amaro, Sinha Leopoldina, our moleque and the farm dogs all abandoned me.</i>

Note-se que, na retradução, se repetiu o emprego de “moleque” na função de título profissional anteposto ao nome do personagem na primeira ocorrência. Já nos casos subsequentes, o substantivo “moleque” (mesmo que ainda em referência ao personagem José) apareceu sem o nome do personagem, mas continuou a ser repetido *ipsis litteris* na retradução para reforçar a posição de José dentro do clã Ramos. A circunstância de utilizar o artigo definido “*the*” (o) e o pronome possessivo “*our*” (nosso) convergem em direção à ideia de que “moleque” é um título dado a um indivíduo que ocupa uma determinada posição hierárquica (subalterna e extranuclear) e é associado a uma dada reputação dentro da célula familiar (a de ser uma figura carismática, ainda que dada a travessuras).

Seguindo adiante, em *A Terra dos Meninos Pelados*, tem-se uma ocorrência do termo “moleque” e duas ocorrências do termo “moleques”, conforme mostrado no Quadro 22.

Quadro 22 – Ocorrências do substantivo “moleque” em TMP

	Texto de Partida	Retradução
Ocorrência #1 (TMP.P7)	— Quem raspou a cabeça dele? perguntou o moleque do tabuleiro.	<i>“Who shaved his head?” asked the black kid with the board game.</i>
Ocorrência #2 (TMP.P10)	As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras.	<i>The obnoxious kids’ voices silenced away; only the cicadas’ melody reached his ears.</i>
Ocorrência #3 (TMP.P58)	— É mesmo, concordou Raimundo. Eu pensava nos moleques que faziam troça de mim, em Cambacará.	<i>“You’re right,” Raimundo agreed. “It’s just that I was reminded of the kids who made fun of me in Cambacará.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

Para a ocorrência de “moleque” em TMP.P7, utilizou-se a estratégia da tradução a partir da escolha de uma referência denotativa na língua de chegada, que compartilha com o termo da língua de partida o fato de ser informal. Nas ocorrências em TMP.P10 e TMP.P58, nas quais o termo aparece no plural, entendo que “moleques” não substantiva crianças de uma única categoria racial, a despeito da afirmação de Ricardo Ramos (1992). Essa interpretação parte do reconhecimento que, em TMP.P10, “moleques” retoma diversos personagens citados nos primeiro e segundo capítulos de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), que, com a leitura, identifica-se que são as crianças referenciadas com “vizinhos”, “garotos dos arredores”, “meninos escondidos atrás das árvores” — grupo que incluía “o moleque do tabuleiro” e “o italianinho da esquina”. Os elementos apontados permitem sustentar que, no contexto, “moleques” refere-se a meninos travessos de pouca idade, independentemente da cor da pele. Por entender que, no livro infantil, a palavra “moleque(s)” não carrega o mesmo peso semântico e histórico-social que a palavra sustenta nos capítulos de *Infância* (1945), optei por traduzir “moleques” através de uma abordagem domesticadora. Desse modo, em TMP.P10, o adjetivo “*obnoxious*” suscita a insolência percebida no comportamento das crianças e qualifica “*kids*”, que confere informalidade ao sintagma; já em TMP.P58, a palavra “*kids*”, que não inclui um julgamento moral, foi empregada em razão de o narrador afirmar que Raimundo era uma criança de temperamento dócil, o que me conduziu à interpretação de que a palavra foi utilizada, em sua fala, sobretudo, para demonstrar irreverência. Entretanto, em nenhum desses casos, há a indicação na tradução de uma inferiorização social das crianças-personagens.

4.5.3.4. *Guariba, Mundéu e outras alcunhas*

Em *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), uma das personagens é uma guariba, uma espécie de primata que é encontrada no leste e sudeste do território brasileiro. Trata-se de uma personagem já idosa e que, assim como outros/as personagens criadas a partir da antropomorfização de animais, plantas e elementos naturais na narrativa, é denominada a partir da sua espécie, sendo tratada na obra ora como Guariba e ora como Sinha Guariba. Ao ser introduzida na narrativa, porém, ela é referenciada simplesmente como “guariba”, isto é, o escritor utiliza a palavra como um substantivo comum.

Quadro 23 - A introdução da guariba (TMP.P274)

Texto de partida (TMP.P274)	Retradução (TMP.P274)
Partiram. Caminharam bem meia légua e encontraram uma guariba cabeluda que andava com as juntas perras, escorada num cajado, óculos no focinho, a cabeça pesada balançando.	<i>They left. They walked about a mile and found a guariba, also known as a fuzzy brown howler. Her joints had been aching and because of that she walked with a staff. She also had a pair of glasses above her muzzle and walked as if her head was more than her neck could handle.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

Na retradução, para não recorrer a uma domesticação total do termo, repeti o vocábulo “guariba” e adicionei uma explicação intratextual de caráter elucidativo. Nas ocorrências seguintes, porém, verifica-se a repetição direta do termo “Guariba”, grafado com a inicial maiúscula e, ocasionalmente, precedido pelo pronome de tratamento destinado a senhoras mais velhas “*Mrs.*”. Através desses procedimentos, intentei oferecer recursos o suficiente para que o leitor ou a leitora seja capaz de inferir que “guariba” substantiva uma espécie de primata, embora, na obra, a palavra seja também a alcunha da personagem. A tentativa de não domesticação do termo foi pautada em uma postura de alinhamento com o projeto de tradução. Como a maior parte da história acontece em um lugar exótico e fora da nossa realidade, a própria configuração do espaço narrativo escusava o posicionamento político que subjaz a solução tradutória acatada para o termo “guariba” e também a solução para outros substantivos comuns e próprios que marcam a obra como um texto estrangeiro ao mundo anglófono.

O nome de outros personagens criados a partir de seres não humanos antropomorfizados e baseados em elementos que não são regional e culturalmente específicos aparecem traduzidos na tradução da seguinte maneira: a “d. Laranjeira” é referida na tradução como “*Mrs. Orangetree*”; a “d. Aranha” fica sendo conhecida como “*Mrs. Spider*”; e “Sinha Rã” é alcunhada de “*Mrs. Frog*”. Ressalto que, em inglês, a árvore frutífera “laranjeira” é vulgarmente conhecida pelo sintagma “*orange tree*”, mas foi traduzida como uma palavra única, composta por justaposição, porque funciona como o sobrenome da personagem na narrativa — uma decisão desnecessária e motivada pelos elementos do texto, pela antropomorfização da árvore na história e pela observação da tradição de países anglófonos de identificar

apenas uma linhagem (a paterna ou, menos frequentemente, a materna) como sobrenome, o que resulta na adoção de uma única palavra ocupando essa posição. Assim, mais uma vez baseio-me em Levý (2012) para lidar com as decisões desnecessárias que se interpõem no processo de recriação do texto em inglês.

Em outra passagem de *A Terra dos Meninos Pelados*, verifica-se o termo “Mundéu”, que é proposto ao personagem principal como um nome em substituição a Raimundo. O protagonista rejeita-o em razão do seu significado — no português, o substantivo designa uma armadilha utilizada na caça de animais. Assim, o próprio texto inclui uma tradução intralinguística do vocábulo. Na primeira proposta de retradução para a passagem, o termo “Mundéu” foi repetido, mas sem o acento agudo, o que motivou a mudança que pode ser estudada pelo conteúdo do Quadro 24.

Quadro 24 – Mundéu e Mundeu (Solução Descartada)

Texto de partida (TMP.143)	Retradução descartada (TMP.P143)
— Também não presta. Mundéu é uma geringonça de pegar bicho.	<i>“That’s also no good. Mundeu is a funny looking beetle.”</i>

Fonte: elaborado pela autora.

A repetição do termo sem o acento agudo partiu do reconhecimento de que acentos gráficos são elementos raros na ortografia da língua inglesa. Além disso, uma consulta preliminar em um mecanismo de busca digital revelou que a palavra “Mundeu” (latina e escrita sem o acento) denomina uma espécie de besouro que vive no norte do Brasil¹¹⁷. Pensando nessas condições — isto é, na existência de uma palavra derivada do latim que, na grafia, difere do substantivo “mundéu” apenas pela ausência do diacrítico e que essa palavra tem um significado que poderia ser utilizado como pretexto de rejeição da palavra — alcancei a solução de tradução apresentada acima.

Entretanto, em um momento de reconsideração ensejado pela releitura do projeto tradutório, que não prevê a simplificação ou domesticação do texto de partida, o acento de “mundéu” foi devolvido e a definição do substantivo como uma armadilha foi construída na retradução. Acrescentei antes dela, porém, uma oração que opera

¹¹⁷ CATÁLOGO TAXONÔMICO DA FAUNA DO BRASIL. **Consulta pública – Mundeu maculicollis** (Bates, 1861). Disponível em: <<https://fauna.jbrj.gov.br/fauna/listaBrasil/ConsultaPublicaUC/BemVindoConsultaPublicaConsultar.do?jsonRank=&nomeCompleto=Mundeu+maculicollis+%28Bates%2C+181%29>>. Acesso em: 27 fev. 2026.

uma contextualização do enunciado, enquadrando-a culturalmente e restringindo o seu significado ao domínio cultural do personagem que faz a declaração. Esse movimento de correção da grafia do nome “Mundéu” se deu porque a justificativa que embasou a solução pensada anteriormente era instável, já que a língua inglesa apresenta um número (ainda que limitado) de palavras que recebem o acento agudo, especialmente palavras que derivam do francês, uma das línguas irmãs do português. A mesma justificativa também poderia ser considerada condescendente para com o público leitor, por simplificar a complexidade da língua empregada no texto ao eliminar seus recursos e assumir que o repertório enciclopédico e cultural do público infantil não abarque o conhecimento de diacríticos. Abandonada essa concepção errônea, chegou-se à solução apresentada no Quadro 25.

Quadro 25 – Mundeu e Mundéu (TMP.P143)

Texto de partida (TMP.143)	Retradução final (TMP.P143)
— Também não presta. Mundéu é uma geringonça de pegar bicho.	<i>“No good either. Where I come from, that’s the name of an animal trap.”</i>

Fonte: elaborado pela autora.

A reavaliação da justificativa para a solução anterior incidiu na reescrita do topônimo inventado por Raimundo, “Cambacará”, que havia sido anteriormente reescrito como “Cambacarah”. Isso reitera a ideia da tradução como um processo circular (Nord, 1991) e caracterizado por decisões que favorecem outras (Levy, 2012) em prol da coerência interna do texto e desse produto com o projeto que foi articulado para orientá-lo. Também evidencia como é possível cair na armadilha de simplificar o texto para o público infantil (Oittinen, 2012; Lathey, 2016), ainda que, em princípio, não se concorde com o posicionamento e o projeto tradutório não preveja essa orientação — isto é, demonstra como o projeto tradutório pode ser perdido de vista no decorrer do processo de tradução. A releitura do projeto de tradução entre os momentos de edição e revisão do texto de chegada, então, configura-se como um procedimento ao qual sempre se deve recorrer no interesse do alinhamento entre projeto e produto de tradução.

Dado que, neste ponto do texto, discute-se a tradução ou a repetição dos nomes dos personagens de *A Terra dos Meninos Pelados*, observo que os demais nomes de personagens humanos e lugares também foram repetidos no texto de chegada conforme grafados no texto de partida. Cogitei substituir o nome do

protagonista “Raimundo” por um nome específico da língua alvo, como, por exemplo, “Redmond” ou “Raymond” — nomes em língua inglesa que compartilham sons do nome em português —, e também entretive a possibilidade de alterar a grafia do nome em questão para “Himundo”, já que a saudação “*hi*” do inglês é pronunciada tal qual a primeira sílaba do nome do personagem em português e a justaposição dos dois idiomas no nome do personagem fosse uma técnica que poderia revelar o texto como uma tradução, além de que a solução indicaria o desejo do menino de poder se apresentar confiantemente perante as pessoas. Finalmente, em referência à citação da narrativa, *mutatis mutandis*, ficou estabelecido que seu nome era Raimundo¹¹⁸ mesmo e repeti o nome do protagonista, em alinhamento com a posição política estrangeirizadora definida no projeto e com a insistência do personagem em manter o seu próprio nome na narrativa.

Já o nome “Caralâmpia” é dotado de uma carga semântica notável. Segundo análise desenvolvida no ponto 3.4.2 desta pesquisa, a palavra é composta por “cara” e pela raiz das palavras “lâmpada” e “lâmpião”, o que sugere o quanto a personagem é amada pelo grupo dos habitantes de Tatipirun, a sua natureza afetuosa (calorosa) e a alegria que sua presença é capaz de inspirar. Tomando seu nome como um desafio de tradução, duas soluções foram divisadas com base no sistema de instruções para “cara” e “luz” (relacionada semanticamente aos substantivos “lâmpada” e “lâmpião”): “*Dearlight*” e “*Belovelux*”. Todavia, ambas foram preteridas à repetição do nome “Caralâmpia”, que, em última análise, pode ainda evocar a ideia da princesa de Tatipirun como uma personagem que ilumina, uma vez que a palavra detém dentro de si o signo da língua inglesa “*lamp*” (“lâmpada”, “abajur”, “lamparina”).

¹¹⁸ Paralelamente, destaco que o nome Raimundo também aparece em “Poema de Sete Faces”, publicado na obra *Alguma Poesia* (193), de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987). É possível fazer um cotejo entre os temas ensaiados no poema e a trajetória de Raimundo. Embora eu não afirme que Graciliano Ramos inspirou-se no poema para nomear o protagonista de *A Terra dos Meninos Pelados* ou que haja uma intertextualidade proposital entre os dois textos, acho que é justo destacar que a percepção dessa sincronicidade incidiu sorrateiramente sobre a minha decisão. O que serve para comprovar um dos pontos apresentados no primeiro capítulo desta tese: a pessoa que traduz é, acima de tudo, uma pessoa leitora e suas decisões são atravessadas pelas suas referências e repertório de mundo (Bassnett, 2014; Oittinen, 2002).

4.5.4. A arte como visão e outros recursos literários

Esta categoria de comentário é inspirada em Chklóvski (1978). Aqui, discorro sobre como o trabalho com as palavras de Graciliano nos leva a uma visão do objeto de sua escrita, transformando o que é dito em um acontecimento estético.

4.5.4.1. Degraus

No trecho do sétimo parágrafo de “Nuvens” destacado no Quadro 26, temos o narrador admitindo, obliquamente, sua baixa estatura. Ao invés de chamar a atenção para a sua condição infantil, ele traz uma comparação subjetiva que relega a um segundo plano a percepção sobre sua altura e coloca em evidência a impressão que a elevação do degrau foi capaz de lhe causar na ocasião. Pareceu-me que a escolha de palavras registradas no texto, de certa forma, funcionou tal qual o enquadramento de uma câmera funciona no cinema, criando um plano *plongée* que incorpora na *mise-en-scène* a visão do personagem de suas próprias pernas e, em maior distância, o degrau e o chão para o qual ele serve como acesso.

Quadro 26 – Retradução NVN.P7

NVN.P7	Tradução NVN.P7
[...] Mandaram-me descer também. Resisti: o degrau que me separava do terreiro era alto demais para as minhas pernas. [...]	[...] <i>They told me to follow them. I resisted: the step that separated me from the yard stretched down way beyond my legs.</i> [...]

Fonte: elaborado pela autora.

A manobra de linguagem também esquivava o escritor do emprego de um adjetivo, elemento cujo uso comedido lhe é característico, mas não deixa de pintar uma imagem na mente do/a leitor/a. Em um primeiro momento, traduzi “[...] o degrau que me separava do terreiro era alto demais para as minhas pernas.” como “[...] *the step that separated me from the yard was too high for my legs to conquer*” (o degrau que me separava do terreiro era alto demais para as minhas pernas conquistarem). A adição do verbo “*to conquer*”, contudo, me incomodou: primeiro, por afastar-se da característica lacônica da linguagem do escritor e, segundo, porque me pareceu induzir a pessoa que lê a pensar mais no esforço que iria requerer uma tentativa vã

de ação do que a criar uma imagem que dimensiona o quanto o degrau supera as pernas da criança em medida: a imagem da pequenez do personagem. Por isso, retrocedi e procurei uma solução que enfatizasse a ideia de que a altura do degrau paralisou sua ação sem recorrer a mais de um verbo. A alternativa que vislumbrei e pela qual optei é a que pode ser verificada no Quadro 26.

Diferente do verbo “*to conquer*”, que se refere a uma ação, o verbo “*to stretch*” (esticar, alongar), no contexto, relaciona-se com a extensão vertical do degrau, sublinhando a dimensão da sua altura. Assim, evitei a adição da construção infinitiva “*for my legs to conquer*” e o foco indivisível da sentença permanece sendo a palavra “degrau” (“*step*”), que delineia a nossa impressão sobre o menino ao servir de régua que dimensiona a sua altura. Ou seja, ao mesmo tempo, através dessa escolha lexical, tentei desenhar com palavras na imaginação do leitor ou da leitora a comparação entre a medida das pernas do personagem e a elevação do degrau.

De acordo com a classificação de decisões de Levý (2012), essa decisão pode cair no domínio das decisões desnecessárias. Por isso, ocorreu-me manter a tentativa de retradução da passagem apresentada anteriormente: “[...] *the step that separated me from the yard was too high for my legs*”. Esta escolha, porém, não me pareceu tão adequada quando lida em voz alta. O adjetivo modificado por advérbio “*too high*” me pareceu uma escolha desvantajosa por contabilizar apenas cinco fonemas, enquanto que a frase verbal “*stretched down*” tem dez fonemas. O paralelo entre a imagem acústica prolongada da expressão “*stretched down*” e o significado do verbo que a constitui motivaram minha decisão, já que desejei enfatizar como o objeto aparentava ser na perspectiva do menino. Porque a decisão pode ser interpretada como, além de desnecessária, arbitrária — os tipos de decisões que são vistas como problemáticas por Levý (2012) —, enfatizo que experimentei pensar no decorrer do processo de tradução em oferecer um texto cuja forma e conteúdo estivessem alinhadas, como é encorajado por Bassnett (2014). Se a decisão é, em alguma medida, controversa (como decisões podem muitas vezes ser), isso simplesmente reforça o quanto a tradução é um ato de interpretação e de decisão, o que é compatível com os escritos de Venuti (2004) e de Bassnett (2014), e que as soluções que se encadeiam a partir desses atos podem e devem ser problematizadas.

4.5.4.2. Uma calçada movediça

Em “Nuvens”, ao narrar o episódio em que seu pai resolveu plantar abóboras no sítio, tem-se o seguinte excerto do parágrafo NVN.P25.

Quadro 27 – Retradução NVN.P25 (A bela calçada movediça)

Texto de Partida (NVN.P25 - 2)	Primeira Retradução (NVN.P25 - 2)	Retradução final (NVN.P25 - 2)
E as abóboras cresceram, tantas que a gente andava na roça pisando em cima delas . Juntavam-se, enganchavam-se duas, três, num bloco, figuravam bela calçada movediça.	<i>And the pumpkins grew, so many that we used them as walkways when crossing the field. They leaned against each other, two or three would get hooked together; the group resembled an enchanting shifting pavement.</i>	<i>And the pumpkins grew, so many that we ended up running them over when crossing the field. In groups, they gathered, two or three latching onto one another, and just so pretended to be a lovely wiggly walkway.</i>

Fonte: elaborado pela autora.

No trecho, o narrador cria uma imagem concreta e dinâmica ao dizer que as abóboras formavam uma “calçada movediça”. A linguagem utilizada na passagem também se destaca pela forma como caracteriza as abóboras mais como crianças humanas do que como produtos agrícolas ou como uma “praga”. Essa declaração tem como base a utilização de verbos como “cresceram” junto a verbos que indicam agência na sequência, como “juntavam-se” e “enganchavam-se”. Tem-se ainda a presença do verbo “figuravam” para as abóboras enquanto sujeito da sentença, um verbo que pode indicar que elas tinham o aspecto de uma “calçada movediça” — o que indicaria uma propriedade do conjunto de abóboras — ou também que elas buscavam representar essa calçada — o que, por sua vez, sugeriria um ato deliberado e lúdico agenciado pelas abóboras. Adicionalmente, o narrador fala que elas se juntavam em um “bloco”, que também é um termo polissêmico, sendo que algumas acepções podem corroborar a leitura antropomorfizadora dos frutos, pois denota, — para além de uma porção volumosa de matérias sólidas e inertes — um coletivo de pessoas: ou um grupo de foliões que se reúne para cantar e dançar durante o

Carnaval, ou também um conjunto de pessoas, parlamentares e partidos que se articulam para fazer vingar os seus objetivos políticos. Essas nuances que colore as palavras selecionadas pelo escritor apenas se revelaram no momento em que tentei justificar as escolhas feitas na primeira versão dessa retradução. Em vista disso, operei algumas alterações nessa primeira versão.

Seguindo a ordem em que foram feitos os ajustes, a primeira revisão foi a substituição “*we used them as walkways*” (nós as usávamos como passarelas) por “*we ended up running them over*” (nós acabávamos atropelando-as). Uma vez que uma “passarela” é uma estrutura fixa e opõe-se à adjetivação da plantação de abóboras como uma “calçada movediça”, a decisão por usar o verbo “*run over*” evoca a imagem de uma colisão, que pode envolver dois sujeitos móveis.

A segunda revisão feita à passagem consistiu na reformulação de “*They leaned against each other, two or three would get hooked together*” (Elas se encostavam umas nas outras, duas ou três acabavam se enroscando) para “*In groups, they gathered, two or three latching onto one another*” (Elas se reuniam em grupos, duas ou três agarrando-se umas às outras). Na minha interpretação, as duas alternativas contribuem para uma imagem das abóboras como personagens ativas na trama, mas a construção da versão final apresenta uma estrutura mais fragmentada que melhor se aproxima da estrutura e do ritmo verificados na passagem do texto de partida. Ademais, a locução verbal “*get together*” insinua que há uma organização deliberada do grupo de abóboras, o que lança as bases para a imagem construída na oração final do trecho: a das abóboras como formando um conjunto de “blocos” que cria a ilusão de uma calçada em movimento.

Por fim, “*the group resembled an enchanting shifting pavement*” (O grupo lembrava uma encantadora calçada em constante movimento) foi reescrita da seguinte maneira: “*and just so pretended to be a lovely wiggly walkway*” (E assim, fingiam ser uma bela passarela irrequieta). O verbo “*pretend*” exprime ação e vontade, e aventa, inclusive, a ideia de brincar de fazer de conta, o que se alinha com a noção de que o narrador está descrevendo a fase de crescimento das “abóboras”. Em contraposição, “*resemble*” descreve a relação de semelhança entre dois ou mais objetos de comparação, o que não sugere atividade nem necessariamente vida. Enfim, para fechar este comentário, cumpre sublinhar que “bela calçada movediça”, apresenta assonância pois traz a repetição do som vocálico /a/, e é construída com

três palavras paroxítonas, o que confere-lhe musicalidade e atribui-lhe ritmo; o sintagma análogo que aparece na retradução, “*lovely wiggly walkway*”, por sua vez, traz a aliteração dos sons /l/ e /w/ e é formada por três palavras dissílabas cujas sílabas tônicas são as primeiras, o que igualmente traz musicalidade e ritmo a esse complemento da passagem.

5. O PROCESSO COMO PRODUTO DE REFLEXÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa tinha como objetivo o de examinar o funcionamento da tradução como um processo de tomada de decisões não-linear e contingente ao horizonte da tradutora, mediante a análise de soluções para problemas tradutórios encontrados na recriação para o inglês do livro infantil *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e dos capítulos “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José”, da obra *Infância* (1945), de Graciliano Ramos. No transcorrer dos capítulos, busquei ilustrar as ideias que colorei meu horizonte de tradução e promover uma visão transparente do trajeto que levou aos produtos finais. Nos parágrafos que seguem, as perguntas iniciais serão retomadas e respondidas a fim de sintetizar os resultados alcançados e as reflexões que podem ser feitas a partir deles.

Antes de tudo, as três perguntas que foram apresentadas e estruturam esta pesquisa partiram de inquietações sobre os textos a serem traduzidos, sobre as diretrizes a serem adotadas para o processo de tradução e sobre os limites dessas, que só seriam plenamente conhecidos quando tais diretrizes encontrassem a realidade do projeto que deveriam levar a termo. A primeira dizia respeito aos elementos da escrita dos textos de partida que seriam emulados nos textos de chegada e à(s) forma(s) de tratamento que seria(m) dada(s) às referências culturais, naturais e sociais verificadas nesses objetos de tradução. A segunda pergunta pedia uma resposta sobre como proceder à elaboração de projetos de tradução que direcionassem a recriação para o inglês de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e de três capítulos *Infância* (1945) “Nuvens”, “Um Cinturão” e “O Moleque José”, os quatro escritos de Graciliano Ramos selecionados para tradução, tornando possível a crítica (no sentido de fazer uma avaliação a partir de critérios) dos textos de chegada pela própria pesquisadora. A terceira e última pergunta interrogava sobre as possíveis tensões que limitariam a consonância harmoniosa entre os projetos de tradução e os textos de chegada. Nos parágrafos que seguem, as respostas encontradas para essas perguntas no desenvolver da pesquisa serão expressas em síntese.

Em resposta à primeira indagação apontada acima, observou-se que não convém traduzir Graciliano Ramos sem uma especial atenção aos detalhes. O estilo graciliânico é marcado pela escolha precisa de palavras, pelo equilíbrio entre as prescrições da norma culta e o emprego de um vocabulário aberto aos elementos usados pelo povo das camadas empobrecidas, marginalizadas e trabalhadoras com

que conviveu. As categorias de comentários (II), (III) e (IV) — o estilo graciliânico: palavras escolhidas a dedo; elementos estrangeirizados e domesticados; a arte como visão e outros recursos literários — trazidas no capítulo anterior buscaram abranger um recorte do estilo de escrita identificado nos textos de partida. Espera-se que os comentários trazidos para essas categorias ilustrem as escolhas e as repetições deliberadas e refletidas de palavras, inclusive daquelas de natureza ambígua, que revelam a astúcia do narrador na sua forma de se posicionar sobre os eventos narrados, como foi o caso da tradução do sintagma “minha indistinta mãe” e da adjetivação dos indivíduos considerados fortes em sua cultura como “espantosos”.

É oportuno observar que, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, as decisões de tradução comentadas nem sempre foram aquelas que exigiram meramente mais tempo e deliberação para serem tomadas, também foram incluídas aquelas feitas com vistas a alinhar a tradução e as retraduições aos seus respectivos projetos de tradução. Além disso, os comentários coligidos acumularam outras funções que não a de comprovar que o texto de chegada busca recriar aspectos do texto de partida.

À título de ilustração, enquanto as retraduições dos versos e das redondilhas nos capítulos de *Infância* (1945) demandaram decisões de tradução desnecessárias, o que exigia o cuidado de serem tomadas a partir de motivações bem fundamentadas — segundo a advertência encontrada em Levý (2012) —, a repetição dos nomes próprios em *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) foi explorada porque corrobora o posicionamento político adotado no momento da escrita do projeto de tradução para a obra, que, por sua vez, alinha-se com o estilo do escritor, que ascende os marginalizados às posições centrais de suas histórias. Dito de outra forma, as retraduições do material poético recuperado por Graciliano Ramos nos textos interpuseram-se como problemas de tradução estimulantes e exigentes em termo do tempo levado para solucioná-lo, em que tais soluções foram tornadas públicas para serem problematizadas pelo/a leitor/a nos níveis estrutural e linguístico e revelam a tradução enquanto um processo de tomada de decisões; já o comentário sobre a repetição dos nomes próprios na obra infantil foi guiado também pelo desejo de explicitar o viés ideológico do projeto de tradução e deixar entrever a dimensão política da atividade tradutória, isto é, reconhecê-la como uma prática que é, no seu âmago,

intervencionista, assim como discutido por Kremer (2007), Bassnet (2014) e Alves (2021).

A propósito das tensões estabelecidas entre eles e os objetos de tradução, que é o tema da terceira pergunta, e retomando a afirmação anterior de que os limites e as potencialidades intrínsecas a uma certa língua são encontrados no ato de traduzir, cabe a observação de que, ao se deparar com os impasses que surgem ao traduzir para uma determinada língua, é possível que o exercício de tentar superá-los não garanta resultados positivos. Esse foi o desdobramento da retradução da fala do moleque José que tanto apelou aos ouvidos do menino Graciliano: “Seu Ferreira de gibão, no cavalo de Seu Afro”. A domesticação do termo cultural específico “gibão” foi a única alternativa que vislumbrei para garantir a musicalidade da fala, esse desfecho desfavorável (à luz do projeto de tradução), como discutido, foi o resultado de um limite pessoal, já que não consegui identificar uma margem para promover a estrangeirização do termo dentro da passagem que se articulasse com as instruções seletivas derivadas da função da fala no contexto.

É preciso ter cautela, porém, antes de atribuir esse tipo de resultado a uma resistência intransponível ou à limitação de uma língua alvo ao acolhimento, e a partir daqui faço uso da metáfora articulada por Nancy (2006), do transplante em seu corpo de um órgão que lhe é estrangeiro. Todavia, caso seja possível isentar a figura do/a tradutor/a em parte de trâmites como esses, é possível vincular o resultado ao contexto em que o problema de tradução está inscrito. Afinal, se a tradução de um texto é uma forma que deve ser encontrada no próprio texto em tradução, de acordo com Benjamin (2008), é natural que essa forma da tradução de um texto em particular tenha contornos muito específicos que não se encaixem, em um nível microtextual, ao que foi vislumbrado para orientar um processo que englobe o texto de partida como um todo. Seguindo com a analogia, o transplante de um termo seria rejeitado em um determinado contexto do produto final, assim como um corpo rejeitaria o transplante de um coração no lugar do fígado.

Seria uma atitude radical, é oportuno notar, atribuir o sucesso ou insucesso de um projeto de tradução com um posicionamento estrangeirizador baseado em uma única ou poucas ocorrências de domesticação. Não só porque foram oferecidos outros exemplos consistentes com a perspectiva de estrangeirização do texto, como a repetição dos termos “grajau” e “caçuás”, mas especialmente porque os projetos de

tradução delineados vislumbravam a possibilidade de não ser possível, em certos casos, orientar-se exclusivamente por esse posicionamento. Em última análise, contudo, enxergando o posicionamento estrangeirizador e o posicionamento domesticador como os polos, respectivamente, esquerdo e direito de um espectro, situo os quatro textos mais à esquerda da faixa entre esses dois pontos, reconhecendo que “*Clouds*”, “*A Broad Belt*” e “*Moleque José*” estão mais próximos do extremo ponto esquerdo do que *The Land of the Satin-Scalp Kids* está.

A constatação anterior é curiosa já que os dois projetos se assemelham no quesito alinhamento político. Ela pode ser explicada como sendo um reflexo da afirmação bermaniana de que um texto só pode ser verdadeiramente analisado enquanto é traduzido (Berman, 1988). Dessa forma, é previsível que o projeto de tradução não abarque todos os problemas tradutórios que se manifestarão no caminho de um/a tradutor/a, e natural que projetos tradutórios semelhantes encontrem níveis diferentes de resistência a sua fruição em textos diversos. Portanto, embora eu não contemple com indiferença os meus próprios limites como tradutora, na minha interpretação, há uma coerência satisfatória entre os objetivos dos projetos de tradução e os textos resultantes deles na língua de chegada.

Em avaliação retrospectiva, tampouco teria sido escusável suprimir a etapa de definição de um projeto de tradução do processo aqui investigado tomando por base a sua incapacidade de abarcar todos os pormenores de um texto, já que essa nunca foi a função do documento em questão. A releitura dos projetos de tradução dos textos de partida entre os momentos de edição e revisão dos textos de chegada configurou-se como um procedimento de grande valia e ao qual sempre pude recorrer no interesse do alinhamento entre projeto e tradução ou projeto e retraduições. Portanto, o projeto de tradução articula-se como um dispositivo de coesão interna para o processo tradutório, recentralizando a ação do/a tradutor/a sempre que necessário.

Caminhando para a análise da proposta de projeto de tradução criada em resposta à segunda pergunta de pesquisa, margens para ajustes foram constatadas na sua estrutura. Vislumbro que os campos que poderiam ser acrescentados a uma versão escrita de um projeto tradutório são: meio de circulação, método de revisão, prazo máximo de conclusão, padrão ortográfico (para contemplar línguas que apresentam mais de um), elementos culturais identificados, redes de significantes subjacentes e nós residuais de incompreensão desfeitos. A inserção desses campos

teria possibilitado uma perspectiva preliminar mais ampla do escopo de tradução e, para além de exigir mais rigor na primeira leitura do texto de partida, na hipótese de o/a tradutor/a ser contratado/a ou cogitado/a para um serviço específico de tradução cujo texto porventura já esteja disponível, a apresentação de um projeto de tradução como o aqui sugerido ao/à contratante é capaz de demonstrar profissionalismo e constituir evidência da compreensão da tarefa em mãos. A versão reimaginada do modelo de projeto de tradução que foi apresentado no terceiro capítulo desta pesquisa pode ser encontrada no Apêndice 3 (vide página 301) para ser apropriada, modificada e aprimorada por outros/as tradutores/as.

Ressalto também que entregar-se à realização de uma tradução comentada coloca o/a pesquisador/a em uma situação desafiadora. Decerto, esse é um gênero acadêmico ímpar, pois requer que o/a tradutor/a e pesquisador/a coloque suas próprias decisões — literárias, ideológicas e políticas — como objeto de análise. O escrutínio das decisões envolvidas no processo de tradução requer uma boa resistência à exposição, ao desconforto da visibilidade: talvez a pessoa que lê sua argumentação ache que uma solução abandonada para um problema de tradução era a mais adequada (o que renderia à pessoa que traduz o prazer de tê-la concebido e, talvez, o desgosto de tê-la descartado), ou ainda que nenhuma das soluções, vislumbradas ou adotadas, era satisfatória, ou ainda que o objetivo do projeto de tradução não foi alcançado.

Por outro lado, ainda que a tradução comentada seja um gênero acadêmico que requer do/a pesquisador/a a humildade de admitir que a sua tradução é uma dentre as diversas possíveis, para assim quebrar o pacto da tradução definido por Alvstad (2013), ela é também um tipo de pesquisa formativa ao passo em que desenvolve a autonomia, a capacidade de decisão e a faculdade reflexivo-crítica do/a pesquisador/a (Zavaglia et al., 2015). Por isso que o desgosto perante a preferência pela solução descartada por um/a ou mais leitores/as é uma possibilidade e não uma certeza, porque se a decisão é justificável no nível da consciência, a discordância alheia tem um menor potencial de chacoalhar a convicção do/a tradutor/a no produto final do seu trabalho — excetuando-se, evidentemente, os casos em que, mesmo após reflexão, o/a tradutor/a percebe tardiamente que incorreu na leitura equivocada do texto de partida ou na tomada de uma decisão a partir de uma linha de raciocínio logicamente inconsistente.

Baseando-se nas proposições de Nietzsche (2007) que foram anteriormente referenciadas e eliminam a ligação direta entre a realidade e a realidade que o sujeito constrói a partir da sua perspectiva humana, é razoável supor que situações delicadas como a da publicação de uma solução de tradução inadequada alicerçada em uma leitura pouco embasada do texto ocorram. Notadamente, em virtude do relacionamento subjetivo entre o sujeito e o objeto, como observado por Arrojo (1993) em referência a Freud, e da apreensão metafórica da realidade por parte dos humanos (Nietzsche, 2007), o processo interpretativo de um texto pode passar por momentos de reavaliação em que eventuais nós de incompreensão são desfeitos e, em seguida, refeitos para então serem desfeitos por um caminho alternativo ou, lastimavelmente, permanecerem teimosamente em seu estado inicial. É por isso que traduções exigem retraduições, como afirmam Gambier (1994) e Berman (1995).

A ação de verter em um sistema de instruções articulado as unidades de tradução de alto risco, como demonstrado neste trabalho, com base em Levý (2012) e Pym (2005), ajudou a minimizar erros de interpretação e a visualizar de forma mais objetiva os problemas de tradução mais críticos que foram encontrados. O passo a passo exigido pelas atividades de análise e comentário dos produtos de tradução forçou a interpretação do texto com mais rigor e tornou passível de contestação as decisões de tradução baseadas em preferências estéticas pessoais que se afastavam dos elementos verificados nos textos de partida, além da identificação de redes de significantes subjacentes (como na passagem de "Nuvens" que descreve a plantação de abóboras como uma calçada movediça, ou a passagem que zoomorfiza os antecepaçados de José em "O Moleque José"). Tudo considerado, comprova-se uma das hipóteses lançadas na introdução, de que a análise e o comentário dos produtos de tradução poriam em xeque interpretações e decisões de tradução desmotivadas pelos textos ou pautadas em preferências textuais pessoais. Com isso, entenda-se que não se advoga aqui, sob hipótese alguma, que essa prática é capaz de zerar a soma total das imprecisões na execução do projeto de tradução, mas sim que o método é eficaz em diminuir o produto dessa operação.

Não se pretende esgotar neste trabalho a questão dos benefícios do exercício da tradução comentada para tradutores/as, mas, ainda em consideração ao potencial didático que justifica parcialmente esta pesquisa, é essencial frisar que o ato da interpretação aliado à reflexão metatradutória configuram-se como um par de

instrumentos essencial para a finalização (sempre temporária) de uma tradução ou retradução. Ademais, inevitavelmente, o comentário deixará transparecer o processo tradutório como sendo intrincado (Levý, 2012) e recursivo (Nord, 1991), bem como pautado em operações de tomadas de decisões que podem ser necessárias ou desnecessárias (Levý, 2012), e cujos resultados não precisam ser indiscutíveis, ora apenas defensáveis com elementos encontrados no texto de partida. A problematização dessas decisões, preferencialmente com base no projeto de tradução que nortearam-nas, conforme o que é advogado por Berman (1988), é um cenário que pode ser convidativo já que é capaz de agregar às futuras traduções, à evolução das línguas e à formação do/a tradutor/a, mas requer uma atitude franca da pessoa que traduz (Alves; Braga; Liparini, 2016) e a disponibilidade em não iludir o público leitor, nos termos de Lefevere (1977), em relação à origem do texto traduzido e à existência de um mediador humano (influenciado pelo seu contexto sócio-histórico, cultural e político) entre esse grupo e o objeto de leitura.

Finalizando esta reflexão em interlocução com os escritos de Benjamin (2008) e Derrida (2002), o/a profissional da tradução pode encontrar alento no fato de que a tradução derradeira de um texto, registrada na língua pura e perfeita, está sempre no porvir, porque uma tradução não pode escapar dos limites da condição humana e a essa não foi outorgado o direito de alcançar o céu. Então, não é justo que o/a tradutor/a equilibre sobre a própria cabeça exigências sobre-humanas. É possível, no entanto, exigir desse/a profissional critérios e da classe que não se exaustem as tentativas de busca d'A Tradução. Tal qual a noção de equivalência é uma ficção útil em Robinson (1991), propõe-se como observação final que não perder de vista a perspectiva de construir a tradução irretocável de um texto é um artifício capaz de inspirar processos de tradução mais rigorosos e férteis.

Diante do percurso aqui realizado, em resposta a aspectos da hipótese inicial que foram lançados na introdução e que precisam ser sintetizados, espero ter evidenciado que o aspecto sintático das narrativas foi de fácil emulação na língua inglesa, uma vez que os problemas de tradução comentados foram de natureza semântica e pragmática. Ressalva-se que a própria exclusão da sintaxe enquanto uma categoria de comentário na pesquisa foi motivada pela falta de material que permitisse o desenvolvimento de problemas tradutórios nesse sentido. Igualmente em conformidade com a hipótese levantada, apesar da observação anterior, a tarefa de

traduzir as histórias selecionadas de *Infância* (1945) não foi simples, pois os textos "Nuvens", "Um Cinturão" e "O Moleque José" interpuseram diversos problemas de tradução na forma de elementos que designavam aspectos culturais, sociais, ambientais e arquitetônicos do sertão. Enquanto que a falta de complexidade sintática da obra *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) foi contrabalanceada pela criticidade envolvida na decisão envolvendo a tradução do título, que deveria ser apelativo aos ouvidos infantis e adultos, na escolha pela repetição de nomes de personagens e topônimos e na manutenção do respeito sistemático à complexidade da narrativa. O ponto de chegada desse trajeto, então, é que a simplicidade na tradução, de fato, não vem. Dissipada a necessidade dessa espera, podemos concentrar os nossos recursos nos problemas de tradução, que, não sendo fatos (e, portanto, incontornáveis), têm resoluções a serem descobertas.

REFERÊNCIAS

AKUTAGAWA, Ryunosuke. **Rashomon e outros contos**. Tradução do japonês de Madalena Hashimoto Cordaro e Junko Ota. São Paulo, Hedra, 2008.

ALVARENGA, Ana França; BATTISTAM, Laura Pinhata; BITTENCOURT, Juliana; FONSECA, Luciana Carvalho; FARIAS DE SOUZA, Cecília; IZIDORO, Leila Giovana; MHEREB, Maria Teresa; OLIVEIRA-MACEDO, Shisleni de; ROSAS, Cecília; ROSAS, Elisa. **Coletivo Sycorax: desdobramentos de práticas feministas de tradução**. Revista Belas Infieis, Brasília, v. 11, n. 2, p. 01-17, 2022. e-ISSN: 2316-6614. DOI: 10.26512/belasinfieis.v11.n2.2022.41253.

ALVES, Daniel Antonio de Sousa. Produzindo mais conhecimento do que sentido: da tradução comentada como espaço para a discussão de éticas, projetos e decisões tradutórias. In: ANTUNES, Maria Alice G. (Org.). **Traduções Comentadas - Teoria e Prática**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2024, v. 1, p. 246-266.

ALVES, Daniel Antonio de Sousa. **Tradução e Ética: Sobre ética da tradução como uma prática social de reflexão consciente**. Revista Linguagem & Ensino, 24(1), 1-12, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/rle.v24i1.20113>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ALVES, Daniel; BRAGA, Camila; LIPARINI, Tânia. Translation and Ethics: making translation choices ideologies that underlie the source text. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 32, n. 1, p. 403–419, 2016. DOI: [10.14393/LL63-v32n1a2016-21](https://doi.org/10.14393/LL63-v32n1a2016-21). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/32410>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ALVSTAD, Cecilia. **The translation pact**. *Language and Literature*, v. 23, n. 3, 2014, p. 270-284. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947014536505>.

ANDRÉ, Cláudio. A história de vida do Padre Macedo – o Semeador. **Blog do Poeta**. Disponível em: <https://www.claudioandreopoeta.com.br/2022/09/a-historia-de-vida-de-padre-macedo-o.html>. Acesso em: 25 de jun. 2025.

ANTUNES, Maria Alice Gonçalves. (2021). Por que retraduzir? Um estudo do caso de 1984 de George Orwell. **Signo**, 46(87). Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/35-44>. Acesso em: 01 abr. 2025.

ARROJO, Rosemary. Tradução, (in)fidelidade e gênero num conto de Moacyr Scliar. In: **Rev. Brasileira de Lingüística Aplicada**, v. 4, n. 1, 2004. P. 27 - 35.

ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

ARRUDA, Ana Paula Batista de; KOGLIN, Arlene. **Translation of Cultural Items in Vidas Secas/Barren Lives: A Product- Oriented Analysis**. Revista Belas Infieis, Brasília, v. 11, n. 1, p. 01-20, 2022. e-ISSN: 2316-6614. DOI: 10.26512/belasinfieis.v11.n1.2022.37246.

BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARRIE, J. M. **Peter Pan**. Londres: Hodder Stoughton, 1964.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BARTHOLAMEI JUNIOR, Lautenai Antonio. VASCONCELLOS, Maria Lucia. **Estudos da Tradução I**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoPedagogico/laboratorios/site/midias/laboratorio_3_tudo/textos_base/Texto_Base_Estudos_Traducao_I.pdf. Acesso em: 15 mar. 2026.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. New York: Routledge, 2014.

BECKETT, Samuel. **Waiting for Godot: tragicomedy in 2 acts**. New York, Grove Press Inc., 1954.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução: Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de traduction. **Palimpsestes**, vol. 4, 1990, pp. 1–7.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. Table ronde dirigée par Marc de Launay, avec Janine Altounian, Antoine Berman, Michèle Cornillot, Pierre Cotet, Georges-Arthur Goldschmidt, Cornélius Heim, Jean-René Ladmiral, Jean Laplanche, Bernard Lortholary, Marie Moscovici, Jean-Michel Rey, Céline Zins. In: MINKOWSKI, Anne Wade; JAUJARD, François Xavier (Orgs.) **Cinquièmes Assises de la Traduction Littéraire: Traduire Freud**. ARLES: Actes Sud, 1988.

BERTACCO, Simona. **The Canadian feminists' translation project: between feminism and postcolonialism**. *Linguistica Antverpiensia* 2, 2003. P. 233–246

BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. **"Viver em paz com a humanidade inteira": Infância, de Graciliano Ramos, e a construção de si.** 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2013.tde-07012014-100125>. Acesso em: 28 jan. 2026.

BOISSEAU, Maryvonne. Présentation. **Palimpsestes**, [S. l.], n. 20, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/81>. Acesso em: 26 mar. 2026. DOI: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.81>.

BORGES, Lilliân Alves. **O projeto estético de Graciliano Ramos: por uma literatura sem adjetivos.** 2021. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31715>. Acesso em: 28 jan. 2026.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1960.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução?** São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian Family. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (Org.) **Brazil: Portrait of half a continent.** New York: The Dryden Press, 1951. P. 281 – 312.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) **Graciliano Ramos.** Brasília: INL, 1977. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2). P. 25-33.

CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in Wonderland.** Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/11/pg11-images.html>. Acesso em 23 jul. 2025.

CARROLL, Lewis. **Alice in Wonderland and Through the Looking Glass –** Ilustrado por John Tenniel. New York: Grosset & Dunlap, 1871.

CIOBANU, Dragoș; RAGNI, Valentina; SECARA, Alina. Speech synthesis in the translation revision process: evidence from error analysis, questionnaire, and eye-tracking. **Informatics**, v. 6, n. 4, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/informatics6040051>. Acesso em: 30 jan. 2026.

CASANOVA, Pascale. O espaço literário mundial. In: _____. **A república mundial das letras.** Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 109-160.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira [Org.] **Teoria da literatura: formalistas russos**. Traduzido por Ana Maria R. Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

COLLINS DICTIONARY. **Terms of affection** [lista de palavras]. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/word-lists/affection-terms-of-affection#affection-terms-of-affection__1. Acesso em: 20 fev. 2026.

CONDE, Miguel. "Sheltering in the Prose of a Master": Padma Viswanathan on Translating Graciliano Ramos". **Words Without Borders**. 12 de maio de 2020. Disponível em: <https://wordswithoutborders.org/read/article/2020-05/padma-viswanathan-on-translating-graciliano-ramos-interview-miguel-conde/>. Acesso em: 06 jun. 2024.

DAVIS, Blair; ANDERSON, Robert; WALLS, Jan (Orgs.). **Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies**. Nova Iorque: Routledge, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Metodologia de Pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura: um convite**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELGADO FILHO, Guilherme de Oliveira. DANTAS, Marta Pragma. **Tradução, história e desigualdades literárias: a literatura brasileira traduzida pro inglês**. In: PRÓ-REITORIA de Pesquisa (Org.). Trabalhos premiados no XXV Encontro de Iniciação Científica da UFPB. João Pessoa: Editora da UFPB, 2018.

FILHO, Ricardo. Escrever é preciso. In: **Graciliano: retrato fragmentado**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.

FINNEY, Chris. **About me**. Disponível em: <https://christopher-finney.squarespace.com/about>. Acesso em: 22 jul. 2024.

FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos. **Literatura Brasileira Traduzida: O Caso De Infância De Graciliano Ramos Em Inglês**. Revista de Letras, [S. l.], v. 2, n. 33, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2129>. Acesso em: 12 jun. 2024.

GAMBIER, Yves. **La retraduction, retour et détour**. Meta, Toronto, v. 39, n. 3, p. 413- 417, 1994.

GODARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. **Tessera: Vol. 6**, 1989. Disponível em: <https://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/23583>. Acesso em: 14 abr. 2024.

GOMES, Maria Lúcia Santos Daflon. **Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem da literatura brasileira construída por tradução**. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2005.

GRUPO EDITORIAL RECORD. **Graciliano Ramos - Site oficial do escritor Graciliano Ramos**. Disponível em: <https://graciliano.com.br/obras/>. Acesso em: 22 jul. 2024.

HAYASHIDA, Jennifer. Solidarity in Translation – Translation in Solidarity. In: MODERNA GALERIJA. **Glossary of Common Knowledge**. MG+MSUM: Gothenburg/New York, 2020. Disponível em: <https://glossary.mg-lj.si/referentialfields/commons-solidarity/translation-3>. Acesso em: 28 jan. 2026.

HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. **Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas**. Trad. Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. Revista Graphos, João Pessoa, vol. 11, n. 2, p. 13-28, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4354>. Acesso em: 22 jul. de 2024.

HELENA, Lúcia. Por que será que o câncer de intestino é tão comum, quando seria evitável? **UOL VivaBem**, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/colunas/lucia-helena/2021/03/23/por-que-sera-que-o-cancer-de-intestino-e-tao-comum-quando-seria-evitavel.htm>. Acesso em: 20 fev. 2026.

HESS, Bernard Herman. **O escritor e o infante: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância***. 2007. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/2496>. Acesso em: 28 jan. 2026.

KARPA-WILSON, Sabrina. The Ethical Self in Graciliano Ramos's *Infância*. In: ALBUQUERQUE, Severino J.; BEATHE, Peter M.; SAPEGA, Ellen W. **Luso-Brazilian Review**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, vol 42, n. 1, p.154 – 178, 2005.

KNOWLSON, J. **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett**. Simon & Schuster: New York, 1996.

KOSKINEN, Kaisa; PALOPOSKI, Outi. Retranslation. In: VAN DOORSLAER, Luc; GAMBIER, Yves (Orgs.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam: Johns Benjamins, p. 294-298, 2010.

KREMER, Lucia Maria Silva. Desvendando saberes: o caso da tradução de “Dom Casmurro” para o inglês. In: **VII Congresso Nacional de Educação – EDUCERE**. Anais, Paraná, novembro de 2007, p. 4003-14.

LATHEY, Gillian. **Translating children’s literature**. Oxon: Routledge, 2016.

LEFEVERE, André. **Translating Literature**. The German Tradition from Luther to Rosenzweig. Approaches to Translation 4. Amsterdam: Van Gorcum, 1977.

LEITÃO, Cláudio. **Líquido e incerto – memória e exílio em Graciliano Ramos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

LEVÝ, Jiří. Translation as a decision process. **I Scientia Traductionis**, n.11, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p72>. Acesso em 14 abr. 2024.

LINS, Álvaro. Infância de um Romancista. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 7 set. 1945. Jornal de Crítica. P. 2.

LUCAS, Fábio. **Lições de literatura nordestina**. Salvador: FCJA, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Ponto de fuga: conversas sobre livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) **Graciliano Ramos**. Brasília: INL, 1977. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2). P. 34 – 45.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 4ª ed. São Paulo: Global, 2016.

MELO, Cimara Valim. **Mapping Brazilian literature translated into English**. Modern Languages Open. P. 1-37. 2017.

Melo, J.B.; Pires, D.A.F.; Ribeiro, Maria Norma. Perfil fenotípico do remanescente do cavalo Nordestino no Nordeste do Brasil. **Archivos de Zootecnia**, 62(238): 171-180, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316891717_Perfil_fenotipico_do_remanescente_do_cavalo_nordestino_no_nordeste_do_brasil. Acesso em: 16 fev. 2026.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORINAKA, Eliza Mitiyo. **Tradução como política: escritores e tradutores em tempos de guerra (1943-1947)**. Salvador: EDUFBA, 2020.

NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NEUGROSCHER, Joachim. Introduction. In: KAFKA, Franz. **The metamorphosis, In the penal colony, and other stories**. Traduzido por Joachim Neugroschel. New York: Simon & Schuster, 1993.

NIDA, Eugene. **Toward the Science of Translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NITOBÉ, Inazo. **Bushido - the soul of Japan**. Tokyo: Teibi Publishing Company, 1907.

NOGUEIRA, Jéssica Lima Rocha. **Família, violência e poder: as diversas faces de Infância, de Graciliano Ramos**. 2016. Dissertação (Mestrado em Serviço Social e Direitos Sociais), Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Direitos Sociais, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2021. Disponível em: <https://www.uern.br/controladepaginas/ppgssd-dissertacoes/arquivos/2528ja%E2%80%B0ssica.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2025.

NORD, Christiane. **Text analysis in translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis**. New York: Rodopi, 2005.

OITTINEN, Riitta. **Translating for Children**. New York: Garland Publishing, Inc., 2002.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. A literatura infantojuvenil e as amarras da literatura: arte com funcionalidade. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 8, n. 3, p. 179–199, 2019. DOI: 10.26512/belasinfiéis.v8.n3.2019.23132. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/23132>. Acesso em: 7 nov. 2025.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **De Walter Benjamin aos nossos dias (ensaio de tradutologia)**. Tradução de Patrícia Rodrigues Costa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

PAZ, Octavio. **Tradução: Literatura e Literalidade**. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ, 2019.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PODER360. Obras de Graciliano Ramos entrarão em domínio público em 2024. **PODER 360**. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/poder-flash/obras-de-graciliano-ramos-entrarao-em-dominio-publico-em-2024/>. Acesso em 02 de abr. de 2025.

PYM, Anthony. Text and risk in translation. In: Aijmer, Karin; Alvstad, Cecilia (Org.). **New Tendencies in Translation Studies: Selected Papers from a Workshop**. Göteborg: Göteborg University, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283363313_Text_and_risk_in_translation. Acesso em: 27 jan. 2026.

PYM, Anthony. **Exploring Translation Theories**. New York: Routledge, 2014.

RAMOS FILHO, Ricardo de Medeiros. **Arte literária em dois ramos graciliânicos: adulto e infantil**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-17022014-111422. Acesso em: 20 jul. 2025.

RAMOS FILHO, Ricardo. Graciliano Ramos: adulto e infantil. Graciliano Ramos: adulto e infantil. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S. l.], n. 11, p. 89–103, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/17176>. Acesso em: 7 out. 2025.

RAMOS, Elizabeth Santos. Graciliano Ramos em outras terras. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 2, n. 40, p. 43-54, jul./dez. 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/65558>. Acesso em: 12 jun. 2024.

RAMOS, Graciliano. **A Terra dos Meninos Pelados**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 38ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2024.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

RAMOS, Graciliano. Chavões. *Novidade*, Maceió, n. 8, p. 7, 30 maio 1931.

RAMOS, Graciliano. **Childhood**. Tradução de Celso de Oliveira. Londres: Peter Owen, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Histórias de Alexandre**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2023.

RAMOS, Graciliano. **Luciana**. Rio de Janeiro: Galera, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2020.

RAMOS, Graciliano. **Minsk**. Rio de Janeiro: Galerinha, 2013.

RAMOS, Graciliano. **O relatório do prefeito Graciliano Ramos**. Disponível em: <https://share.google/3jdwZFO398d8EuWCr> Acesso em: 07 out. 2025

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano: retrato fragmentado**. São Paulo: Siciliano, 1992.
SALLA, Thiago Mio; LEBENSZTAYN, Ieda. (Org.) **Conversas: Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Monica Costa Neto. São Paulo: Exo Experimental Org., 2005.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **Abertura entre nuvens: uma reinterpretação de Infância, de Graciliano Ramos**. Dissertação. (Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2008.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida**. Tese (Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2012.

RIBEIRO, Helano Jader. Walter Benjamin. A política do tradutor. **Linguagem & Ensino**. Pelotas: UCPel, v. 24, p. 138-148, 2021.

RIBEIRO, Neila Lidiany (et al.) **Cavalos & jumentos do Brasil: raças e ecótipos** [livro eletrônico]. Campina Grande, PB: Instituto Nacional do Semiárido, 2023.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Prefácios e notas de tradutores brasileiros dos anos 1930 a 1950. **Tradução em Revista**, 7, p. 01-13, 2009. Disponível: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/14727/14727.PDF>. Acesso em: 14 abr. 2026.

RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROWLING, J. K. **Harry Potter and the Sorcerer's Stone**. Londres: Bloomsbury Publishing, 1997.

SADLER, Darlene J. **Lendo Graciliano Ramos nos Estados Unidos**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, Brasil, n. 54, p. 31–52, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i54p31-52. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/49111>. Acesso em: 12 jun. 2024.

SALLA, Thiago, Mio; LEBENSZTAYN, Ieda. (Org.) **O antimodernista: Graciliano Ramos e 1922**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

SCHLEIERMACHER, Friederich. On the different methods of translating. Traduzido para o inglês por Waltraud Bartscht. SCHULT, Rainier; BIGUENET, John (Org.) **Theories of Translation - An Anthology of Essays from Dryden to Derrida**. Chicado: The University of Chicago Press, 1992. P.36-54.

SCHWARCZ, Lília M; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCLIAR, Moacyr. **Histórias para (quase) todos os gostos**. Porto Alegre: Mutante Editora Ltda, 2021.

SCOTT, Paulo. Paulo Scott on Graciliano Ramos. **Asymptome**. Disponível em: <https://www.asymptotejournal.com/special-feature/paulo-scott-on-graciliano-ramos/portuguese/>. Acesso em: 22 mar. 2024.

SILVA NETO, José Minervino da. **A gente vira e desvira: arquivo, identidade e utopia em A Terra dos Meninos Pelados, de Graciliano Ramos**. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2020.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translation Studies: An Integrated Approach**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.

SOUZA, Tânia Regina de. **A infância do velho Graciliano – memórias em letras de forma**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

TAVARES, Otávio; STEIL, Juliana; DIAS, Jamille Pinheiro. Literatura e Tradução. In: TAVARES, Otávio; STEIL, Juliana; DIAS, Jamille Pinheiro (Orgs.). **Ilha do Desterro**. Florianópolis, v. 72, n. 2, p. 11-16, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2019v72n2p11/40154>. Acesso em: 14 abr. 2025.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Literatura Traduzida tradução comentada e comentários de tradução - volume dois**. Fortaleza, CE: substância, 2017. P.15-35.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Tradução e ética: a problemática da retroconversão. In: GUERENI, Andréia; TORRES, Marie Helene Catherine; FERNANDES, José Guilherme (Orgs.). **Cadernos de Tradução - Tradução de Relatos de Viagem sobre a Amazônia I**, Florianópolis, v. 41, n. esp. 1., 2021.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Variations sus l'étranger: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes**. Aras (France): Artois Presses Université, 2004.

TOURY, Gideon. The nature and role of norms in translation. In: TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1995. p. 53-69.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução [recurso eletrônico]: por uma ética da diferença**. Traduzido por Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2019.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. Skopos and Comission in Translated Theory. Tradução para o inglês de Andrew Chesterman. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. New York: Routledge, 2012.

VISWANATHAN, Padma. About. **Padma Viswanathan**. Disponível em: <https://padmaviswanathan.com/about/>. Acesso em: 28 jan. 2026.

VISWANATHAN, Padma. Why is Graciliano Ramos barely read outside of Brazil? **Global Literature in Libraries Initiative**. 25 de abril de 2020. Disponível em: <https://gllius.org/2020/04/25/why-is-graciliano-ramos-not-read-more-widely-outside-of-brazil/>. Acesso em: 06 jun. 2024.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map: a beginner's guide to doing research in translation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

WILLIAMS, Raymond. Ideologia. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 212 – 217.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M. C.; JANCZUR, Christine. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, n. 2, v. 25, p. 331-352, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18655>. Acesso em: 15 jun. 2024.

APÊNDICE 1

As traduções e as retraduições de obras completas do autor para o inglês podem ser verificadas no quadro abaixo e estão destacadas na cor cinza. O quadro foi elaborado a partir de diversas fontes de informação: os estudos de Ramos (2021), Melo (2017), Morinaka (2020) e Sadlier (2012); o site UNESCO Digital Library; páginas de editoras estrangeiras (estadunidenses e inglesas); o site de venda de livros Amazon.com e seu site associado de catalogação de livros o Goodreads.

Quadro 28 – Traduções e retraduições de obras de Graciliano Ramos no Ocidente

OBRA	PAÍS	ANO	TÍTULO	TRADUTOR/A
Angústia	Estados Unidos / Canadá	1946	<i>Anguish</i>	L.C. Kaplan
Vidas Secas	Polônia	1950	<i>Zwiedle Życie</i>	Janina Wrzoscowa
Vidas Secas	Tchecoslováquia	1952	<i>Vyprahlé Životy</i>	Vlasta Havlínová
Infância	França	1956	<i>Infance</i>	-
Infância	França	1956	<i>Enfance</i>	G. Gougenheim
São Bernardo	Portugal	1957	<i>São Bernardo</i>	-
Vidas Secas	Argentina	1958	<i>Vidas Secas</i>	Berbarido Kordon
São Bernardo	Alemanha	1960	<i>São Bernardo</i>	Wilhelm Keller
Vidas Secas	Itália	1961	<i>Terra Bruciata</i>	Edoardo Bizzarri
São Bernardo	Finlândia	1961	<i>São Bernardo</i>	Maija Westerlund
São Bernardo	Hungria	1962	<i>Emberfakas</i>	Benyhe János
São Bernardo	Portugal	1962	<i>São Bernardo</i>	-
Vidas Secas	Itália	1963	<i>Siccità</i>	Edoardo Bizzarri
Vidas Secas	França	1964	<i>Sécheresse</i>	Marie-Claude Roussel
Vidas Secas	Cuba	1964	<i>Vidas Secas</i>	-
Infância	Portugal	1964	<i>Infância</i>	-

Vidas Secas	Portugal	1965	<i>Vidas Secas</i>	-
Vidas Secas	Estados Unidos	1965	<i>Barren Lives</i>	Ralph Dimmick
Vidas Secas	Romênia	1966	<i>Vieti Seci</i>	Andrei Benedek
Vidas Secas	Alemanha	1966	<i>Nach Eden ist es weit</i>	Wilhelm Keller
Vidas Secas	Romênia	1966	<i>Vieti Seci</i>	Andrei Benedek
Vidas Secas	Bulgária	1969	<i>Cyx Knbot</i>	-
Vidas Secas	Bélgica	1971	<i>De Doem van de droogte</i>	Rudolf Simoens
Vidas Secas	Espanha	1974	<i>Vidas Secas</i>	-
Memórias do Cárcere	Estados Unidos	1974	<i>Jail: Prison Memoirs</i>	Thomas Colchie Evans
São Bernardo	Inglaterra	1975	<i>São Bernardo</i>	R. Scott-Buccleuch
São Bernardo	Estados Unidos	1979	<i>São Bernardo</i>	R. Scott-Buccleuch
Infância	Inglaterra	1979	<i>Childhood</i>	Celso de Oliveira
São Bernardo	Venezuela	1980	<i>San Bernardo</i>	Saúl Ibargoyen Islas
Vidas Secas	Bélgica	1981	<i>Vlucht voor de droogt</i>	Cecília Correia Castilho
Vidas Secas	Alemanha	1981	<i>Karges Leben</i>	Wilhelm Keller
Vidas Secas	Turquia	1985	<i>Kirac</i>	Aklan Akdag
Vidas Secas	Dinamarca	1986	<i>Tørke</i>	Tine Lykke
São Bernardo	França	1986	<i>São Bernardo</i>	Genevière Leibrich
Angústia	França	1992	<i>Angoisse</i>	Geneviève Leibrich Nicole Biros
Vidas Secas	Itália	1993	<i>Vite Sechhe</i>	Edoardo Bizzarri
Vidas Secas	Suécia	1993	<i>Förtorkade Liv</i>	Örjan Sjögren
São Bernardo	Holanda	1996	<i>São Bernardo</i>	August Willemssen
Vidas Secas	Holanda	1998	<i>Dorre Levens</i>	August Willemssen
São Bernardo	Estados Unidos	2020	<i>São Bernardo</i>	Padma Viswanathan
Angústia	Brasil	2024	<i>Anguish</i>	Rômulo Lachi
Vidas Secas	?	2024	<i>Dry Lives</i>	Christopher Finney

Fonte: elaborado pela autora.

APÊNDICE 2



APÊNDICE 3

Apresenta-se abaixo a proposta de organização para um projeto tradutório.

PROJETO DE TRADUÇÃO	
Título	
Autor(a)	
Ano	
Gênero	
Língua do texto de partida	
Disponibilidade/ Status	
Nº de palavras	
Período da tradução	
Público-alvo	
Prazo de conclusão	
Objetivo/ Escopo	
Meio de circulação	
Desafios previstos	
Posição de tradução	

Padrão ortográfico	
Elementos culturais	
Redes de significantes subjacentes	
Nós residuais de incompreensão desfeitos	
Detalhes adicionais	<i>(Pode incluir momento da publicação, corrente literária do texto, tradição de onde parte etc).</i>