

## **A (auto)tradução de marcas culturais entre línguas próximas**

**Helena TANQUEIRO**  
**Universidad Autónoma de Barcelona**

### **Como citar este artículo:**

TANQUEIRO, Helena (2003) «A (auto)tradução de marcas culturais entre línguas próximas», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 533-544. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: <[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_HT\\_Autotraducao.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_HT_Autotraducao.pdf)>.



## A (auto)tradução de marcas culturais entre línguas próximas

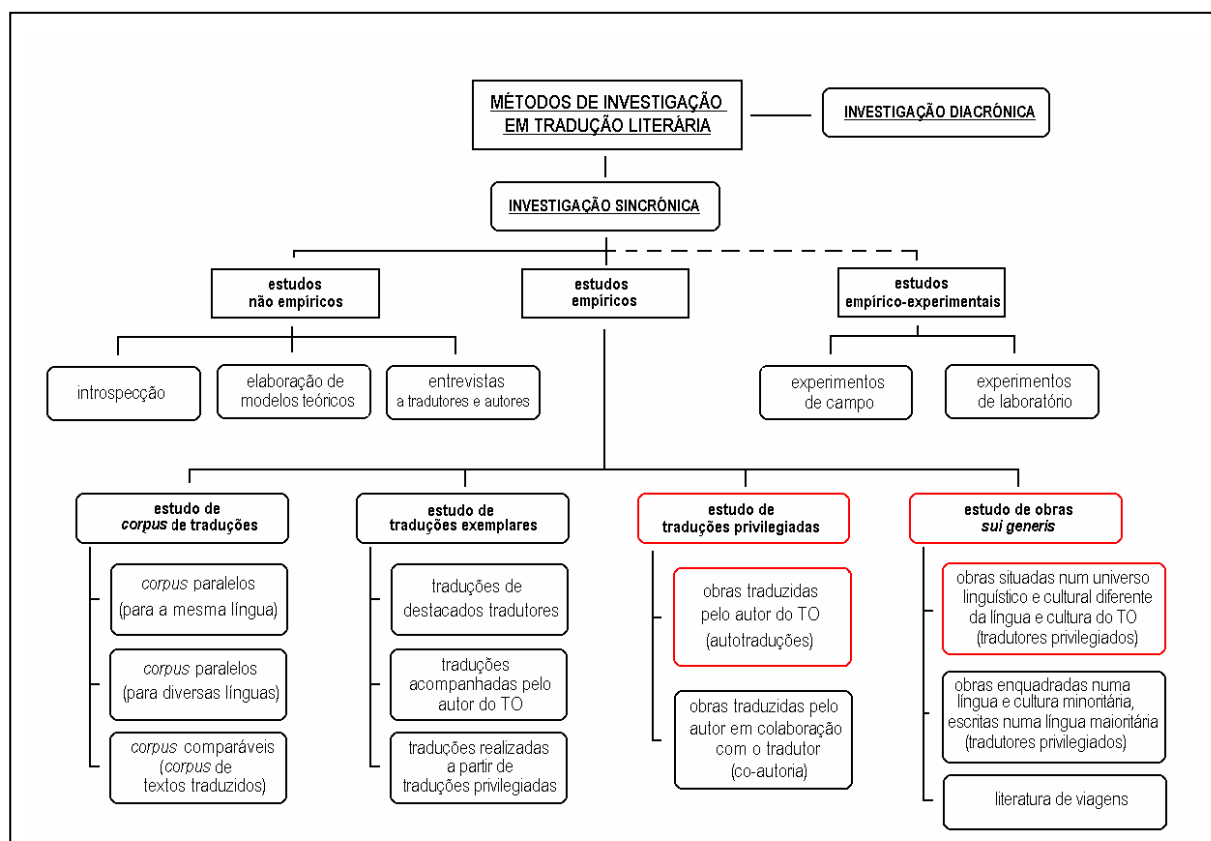
Helena TANQUEIRO

Universidad Autónoma de Barcelona

helenatanqueiro@uab.es

O estudo de traduções de obras literárias com forte carga cultural é, sem dúvida, de grande importância para a investigação tradutológica no âmbito do tratamento de marcas culturais, mas implica sempre o perigo de os resultados não serem suficientemente “objectivos”, pois não podemos descartar que as traduções tenham sido elaboradas em situações adversas ou que os tradutores não tenham encontrado soluções pertinentes que nos possam servir de modelo. Assim, debruçamo-nos sobre o trabalho de tradutores privilegiados e que designamos como “sui generis”, que corres-pondem, por um lado, aos autotradutores (autores que decidem traduzir as suas obras para outra língua, neste caso próxima) e por outro, aos autores que tratam, na sua língua, universos socio-culturais diferentes de os dos leitores originais, como é o caso do romance *Sostiene Pereira* de António Tabucchi, cuja acção se localiza em Portugal mas que é escrito em italiano. Estes autores assumem, pelo menos no que se refere ao tratamento das marcas culturais, tarefas próprias de um tradutor e podem servir de exemplo para a tradutologia em geral mas, especialmente, para a tradução literária. De acordo com a nossa análise, o autor bilingue e bicultural teve de realizar um processo semelhante ao do tradutor literário no sentido de levar os seus leitores (italianos) a compreender o que seria implícito para os leitores da cultura em que se desenrola a acção da obra (portuguesa) mas que, em determinados casos, se encontra vetado ou pode ser mal interpretado por pertencerem à cultura cuja língua o autor utiliza para escrever a obra. Do ponto de vista da criação, da escrita da obra original, estes autores vêm-se na necessidade de realizar um “processo mental” diferente do habitual, ao mesmo tempo que vão construindo o mundo ficcional, pela sua qualidade de biculturais vão “traduzindo” as referências a certos aspectos específicos da cultura forânea para facilitar a compreensão aos seus leitores. Postulamos que, consciente ou intuitivamente, os escritores que se deparam, ou melhor, que optam por esta situação de criação literária específica, acabam por assumir também uma função de mediadores, de intermediários culturais, que não é mais do que a função do tradutor, portanto, realizam simultaneamente a função de autor e de tradutor no que diz respeito ao tratamento das marcas culturais. Trata-se, pois, de um caso sui generis de autotradutor que traduz directamente na sua própria língua, sem passar explicitamente por uma língua intermediária. Apresentamos diversos exemplos extraídos de passa-gens de obras autotraduzidas com forte carga cultural que analisamos cen-trando-nos na relação autor-leitor, e cuja análise se nos afigura como um novo caminho válido para aceder à problemática da tradução das marcas culturais entre línguas próximas.

Com base no esquema teórico de Holmes sobre o que envolve o estudo científico da Tradução, elaborámos o seguinte quadro sinóptico relativo aos métodos de investigação utilizados no âmbito da Tradução Literária no qual enquadrámos a nossa análise de (auto)traduções *sui generis*, de que partimos na presente exposição.



Como se pode observar, inclui-se no âmbito dos estudos empírico-observacionais com base na análise de *case studies* de obras com características específicas, ou seja, em que os autores se revelam como (auto)tradutores *sui generis* de referentes culturais. Centrar-nos-emos, portanto, nos casos de obras literárias em que os autores escolhem tratar universos socioculturais diferentes de os dos leitores originais, como é o caso da obra *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi, escrita em italiano para leitores italianos sobre a cultura portuguesa e, comparativamente, a obra *La Ciudad de los Prodigios* de Eduardo Mendoza. Verifica-se que, nestes casos, e estritamente no que se refere ao tratamento dos referentes culturais, os autores assumem já no original, tarefas próprias de um tradutor. Pelas características de ambas as obras e tratando-se de dois autores que são também tradutores de reconhecido prestígio, reuniam as condições para servirem de modelos no sentido de podermos retirar conclusões fiáveis tanto no que diz respeito à análise do produto como, a partir desta e de forma indirecta, também acerca do processo.

Se nos centramos na análise específica do tratamento dos referentes culturais que estes autores realizam durante a própria criação da obra, ou seja, no

decurso da escrita da obra original, verifica-se que já revelam a necessidade de realizar um «processo mental» diferente do habitual, ao mesmo tempo que vão construindo o mundo ficcional, vão «traduzindo» para os seus leitores (no caso de Antonio Tabucchi, para os leitores italianos as múltiplas referências relativas à cultura portuguesa) no sentido de lhes facilitar a leitura e a compreensão da mesma.

A acção de *Sostiene Pereira* centra-se em Lisboa, na Lisboa de finais dos anos 30, mais precisamente no ano de 1938, durante o Verão que é sobretudo a altura do ano em que Tabucchi a prefere, tanto do ponto de vista afectivo como estético. O universo ficcional que cria gira todo ele em torno da cultura portuguesa inserida no contexto europeu da época tendo como protagonista a figura de um jornalista, um anti-herói como o perspectiva o próprio autor, que, após muitos anos como repórter, passa a dirigir a página cultural de um vespertino da capital, bem a propósito intitulado *Lisboa*. Antonio Tabucchi faz um retrato primoroso do Portugal dessa época e das contingências políticas, sociais e culturais que se faziam sentir devido ao momento histórico que se vivia, utilizando um tipo de narração e uns personagens, sobretudo Pereira, com uma enorme força social e humana. Pode-se afirmar que se trata da visão de um estrangeiro sobre o nosso país, a partir de uma língua outra, mas que, no entanto, nos é dada pelos olhos de um nativo, Pereira, o narrador. É como se o autor assumisse e perspectivasse a cultura portuguesa, que conhece extraordinariamente bem, como adoptada mas sua também, com tudo o que comporta a nível de implicação afectiva.

Ora a singularidade desta obra radica em que, no próprio acto da criação, o autor está a actuar como um mediador cultural, como um tradutor, com a autoridade que lhe confere o seu estatuto de autor. Ao escrever em italiano sobre a cultura portuguesa para leitores italianos trata as marcas culturais de uma maneira totalmente diferente de quando está a escrever em português, para leitores portugueses sobre a cultura portuguesa, como sucede na obra *Requiem*, a única que o autor escreveu originalmente em língua portuguesa e que utilizámos também para a nossa análise comparativa. Trata-se, portanto, como poderemos verificar através dos exemplos seleccionados que apresentaremos mais adiante, de um caso *sui generis* de autotradutor que traduz directamente no original e sem passar por uma língua intermediária.

Um fenómeno semelhante sucede com a obra *La Ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza, escrita em castelhano sobre Barcelona e a cultura catalã. Em muitas passagens da obra, o autor opta por traduzir directamente referências à história e à vida quotidiana na Barcelona de «fim do século» através da ascensão social do personagem principal, Onofre Bouvila, desde a sua chegada à cidade, passando por todas as misérias que tem de partilhar com muitos outros personagens, até se converter num magnate financeiro, num mafioso. Repetidas vezes o autor decide traduzir directamente referências à cultura catalã marcando até essa sua dupla função *expressis verbis*, como por exemplo na passagem seguinte:

Esta pensión, a la que Onofre Bouvila fue a parar apenas llegó a Barcelona, estaba situada en el carreró del Xup. Este carreró, cuyo nombre podría traducirse por 'callejuela del aljibe', iniciaba a poco de su arranque...

(p. 17)

Embora idênticas no que diz respeito aos aspectos referidos, no âmbito da relação autor-leitor deparamo-nos na análise comparativa com um factor diferencial importante que se refere aos leitores potenciais. Enquanto que Tabucchi terá como hipotéticos leitores os seus leitores italianos, Eduardo Mendoza pode contar à partida com diferentes categorias de leitores potenciais: por um lado, todos os leitores que lêem em castelhano a quem são certamente familiares alguns aspectos da cultura catalã mas que desconhecem provavelmente certos pormenores mais específicos; por outro, os falantes e leitores de castelhano que vivem na Catalunha e que conhecem perfeitamente esta cultura; ou ainda, os leitores catalães que vivendo num país bilingue, podem decidir ler em castelhano esta obra de um dos seus grandes escritores; e, por último, todos os leitores dos países hispanofalantes.

Eduardo Mendoza teve seguramente em conta este factor na medida em que utiliza, ao longo da obra, com muito maior frequência que Antonio Tabucchi, o recurso a estratégias e técnicas variadas de tratamento dos referentes culturais que nos permite retirar esta conclusão.

No que diz respeito às traduções de estas obras para outras línguas próximas, verifica-se, através da análise comparativa com os originais, que os tradutores seguem fundamentalmente as estratégias adoptadas pelo autor-tradutor que, à partida, como já referimos, lhes facilita a tarefa porque já faz um tratamento dos referentes culturais a que são alheios os seus leitores, em certos contextos explicando-os, noutros adaptando-os, mas fundamentalmente procurando sempre, de forma coerente e criativa, utilizar aqueles referentes que, ou pelo contexto, ou pela transparência linguística, ou ainda pela proximidade cultural, se tornam compreensíveis.

Quanto às traduções respectivamente para português e para catalão, línguas cujos leitores pertencem obviamente às culturas tratadas nas respectivas obras, os tradutores tiveram de estar muito alerta na medida em que foram obrigados a realizar procedimentos totalmente diferentes. Em geral, no micro e no macro-contexto da obra, tiveram de reduzir, omitir, anular ou readaptar as técnicas utilizadas pelo autor-tradutor no próprio original, pelo que estas traduções acabam por funcionar como originais.

De acordo com os nossos objectivos, procedemos ao estudo comparativo do tratamento das marcas ou referentes culturais realizado tanto pelos autores-tradutores no âmbito das próprias obras originais, como pelos tradutores aquando das respectivas traduções para outras línguas próximas, com vista a verificar fundamentalmente: se os autores assumiam ou não essa dupla função e como; até que ponto serviam como modelo aos tradutores para outras línguas próximas; que consequências geravam ao nível das traduções para as respectivas línguas das culturas tratadas nas obras originais (nos casos vertentes, para

português e catalão). Nesse sentido, deparámo-nos com a necessidade de, além de nos apoiarmos evidentemente nos amplos estudos realizados neste campo por estudiosos como, por exemplo, R. Stolze, K. Reiss, Nida, Newmark, König e Kussmaul, entre outros, mas sobretudo Christiane Nord, elaborar uma definição operacional que nos servisse como ferramenta de trabalho e que, sem a pretensão de ser válida para outros casos em geral, fosse manejável e aplicável no âmbito específico de este estudo. Partindo do princípio que deveria:

- centrar-se na relação autor-obra-leitor e não na relação autor-realidade-leitor, (quer dizer, só o mundo ficcional em que se desenvolve a acção deve determinar o carácter de marca ou referência cultural no âmbito da comunicação autor-leitor);
- basear-se no acto de mediação não só entre as duas línguas mas também entre ambas as culturas;
- não se basear no princípio de existência de uma cultura nacional/étnica/religiosa cujos «portadores de identidade» são observáveis e identificáveis fora da mesma e que geralmente são definidos como protótipos ou estereótipos;
- não estar limitada aos «realia» e incluir também outros referentes que, parecendo aparentemente linguísticos, de acordo com o contexto, podem revelar-se, por exemplo, de carácter afectivo;
- ser suficientemente limitada para nos permitir uma análise objectiva, «dirigida», cujos resultados se possam sistematizar e generalizar a outras situações translatórias;
- permitir uma análise crítica de um *corpus* de textos literários traduzidos para avaliar, positiva ou negativamente, as soluções adoptadas em situações translatórias de eminente cariz cultural

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

Esta definição de marca cultural pretende, em síntese, esquivar os problemas criados pela amplitude e complexidade de que a própria temática se reveste e procurar objectivar ao máximo em que há-de consistir uma marca cultural nos termos especificamente tradutológicos delimitados pelos critérios da nossa análise. Ao centrar-se na relação autor-leitor, tem a vantagem de possibilitar prescindir de uma definição de «cultura» ampla e geral, para nos centrarmos na análise de cada obra de *per si*, baseando-nos na relação cultural particular que cada autor estabelece com os seus leitores através da obra e nas consequências e implicações que essa relação tem nesse outro processo específico que é o da tradução da mesma para uma outra língua, neste caso, próxima.

Apresentamos seguidamente apenas alguns exemplos seleccionados das referidas obras e suas traduções que procuraremos analisar resumidamente partindo da nossa definição operacional.

## 1. Exemplos relativos às «formas de tratamento»

Em português as formas de tratamento são complexas, não só pelo formalismo da nossa cultura, mas sobretudo pela diferença que existe entre o tratamento por *senhor(a)*, por *você*, pelo nome na 3ª pessoa. A dificuldade revela-se pois, essencialmente, ao nível da detecção das *nuances* existentes entre o tratamento na 3ª pessoa, entre o tratamento por *senhor(a)* ou por *você*, que, de acordo com as situações ou as circunstâncias de comunicação, umas vezes pode corresponder nas outras línguas a um tratamento por *tu*, outras por *o(a) senhor(a)*. Nas obras literárias inserem-se no âmbito do que C. Nord chama a «comunicação interna» do texto, ou seja, surgem essencialmente ao nível dos diálogos, através dos quais se marca directamente o tipo de relações entre os personagens. Ora no Capítulo 2 da obra *Requiem*, o personagem «Eu» apanha um táxi cujo chauffer é de São Tomé e começa a conversar com ele. Ao longo da conversa o «Chauffer de Táxi» vai-o tratando ora por «senhor», ora por «o meu amigo», forma muito comum de tratamento entre uma pessoa que está a prestar um serviço a um cliente e que quer marcar, com o decorrer da conversa, uma certa simpatia e cordialidade para amenizar o trajecto e a própria situação incómoda que ocorre sempre que se dá esta situação, duas pessoas dentro de um carro que nunca se viram e que têm de percorrer um determinado trajecto juntas. Quando o personagem «Eu» pede ao «Chauffer de Táxi» para o levar à rua das Pedras Negras, este, muito delicadamente explica-lhe:

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

(p. 23)

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

### Exemplo 1

ORIGINAL

«não posso, *o senhor* desculpe mas não posso mesmo, ainda não tenho a licença de chauffer de táxi regularizada, se aparece um polícia passa-me uma multa despropositada e depois o que é que me acontece? , tenho de voltar para São Tomé, é o que me acontece, *o senhor* desculpe mas não posso mesmo.»

(*Requiem*, Capítulo 2: pag. 27).

TRADUÇÃO

«No puedo, *el señor* me disculpará pero no puedo, de ningún modo, además no tengo la licencia de taxista en regla, si aparece un policía me pondrá una multa descomunal y después? sabe lo que pasará?, pues que tendré que volver a São Tomé, eso es lo que pasará, discúlpeme *el señor*, pero de verdad que no puedo.»

(pp. 20 e 25).

Na obra *Sostiene Pereira* encontramos situações similares, como por exemplo, entre Monteiro Rossi e Pereira, o primeiro subalterno que contrata como colaborador da página cultural do jornal *Lisboa* que o trata logicamente por *senhor* (e/ou doutor *Pereira*). Nesta passagem, Pereira conversa com Monteiro Rossi que lhe pede dinheiro adiantado. Para demonstrar que é merecido, justifica-se do seguinte modo:

**Exemplo 1.a**

ORIGINAL

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

(*Sostiene Pereira*, Capítulo 12, pag. 87).

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

«Olhe, doutor Pereira, disse Monteiro Rossi tirando do bolso uma folha de papel que lhe estendeu, escrevi um artigo e vou escrever mais dois na semana que vem, tomei a liberdade de fazer uma efeméride, é sobre D'Annunzio, fi-la com o coração mas também com a inteligência, como *o senhor* me aconselhou, e prometo-*lhe* que os próximos serão sobre dois escritores católicos como *o senhor* queria.»

(*Afirma Pereira*, pag. 89)

TRADUÇÃO ESPANHOL:

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

(*Sostiene Pereira*, p. 74)

**Exemplo 2**

ORIGINAL

«(Pereira) ...*ma a lei, scusi, ecco, vorrei chiedere questo, a lei interessa la morte?*»

(*Sostiene Pereira*, p.22).



TRADUÇÃO PORTUGUÊS

«...mas *o senhor*, desculpe, bom, queria fazer-lhe uma pergunta, *o senhor* interessa-se pela morte?»

(*Afirma Pereira*, p.24)

TRADUÇÃO ESPANHOL

«... Pero a *usted*, perdone, a ver, quisiera preguntárselo, a *usted* le interesa la muerte?»

(*Sostiene Pereira*, pag. 22).

Numa outra situação idêntica, na obra *Requiem*, o personagem «Eu» marca um encontro na Casa do Alentejo onde, quando chega à sala de bilhar, se encontra com uma pessoa que imagina ser um sócio mas, após este diálogo vem a perceber que se trata do Maître:

### Exemplo 2.a

PORTUGUÊS

«... ora boa noite, bem vindo. *O senhor* é um sócio?, perguntei. O homem sorriu, passou o giz na ponta do taco e replicou: e *o senhor?*, *o senhor* é um sócio?»

(*Requiem*, Capítulo 7: p. 98)

ESPAÑHOL

«Muy buenas noches, bienvenido. ¿*El señor* es un socio?, pregunte. El hombre sonrió, pasó la tiza por la punta del taco y replicó: ¿*Y el señor?*, *el señor* es socio?»

(p.101)

A través dos exemplo apresentados percebemos que Antonio Tabucchi já utiliza em italiano o tratamento por *lei* que corresponde, nestas situações ao tratamento em português por *senhor* e que, nas respectivas traduções, os tradutores para espanhol, seguindo o modelo utilizado por Antonio Tabucchi, utilizam um procedimento adequado. No entanto, os mesmos tradutores (trata-se de dois tradutores que traduzem para espanhol ambas as obras de Antonio Tabucchi) na tradução de toda a obra *Requiem*, tal como nos exemplos 1 e 2B, já sem o modelo do autor-tradutor, utilizam procedimentos diferentes que podem provocar nos leitores uma interpretação errónea sobre as formas como se relacionam os portugueses, podem transmitir-lhes a ideia, por exemplo, de que o taxista, por ser de São Tomé, está a utilizar uma forma de tratamento subserviente ou servil, que não corresponde de modo nenhum à leitura que fará um leitor português, a quem se dirige o autor no original.

## 2. Exemplos relativos ao tratamento de topónimos

### Exemplo 3:

ORIGINAL

«*Poi scese fino alla piazzetta della cattedrale, aspettò un taxi e si fece portare alla stazione. Nella piazza scese e pensò di prendere qualcosa al British Bar del Cais de Sodré*»

(Sostiene Pereira, Capítulo 14: p. 103)

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

«Depois desceu até ao *Largo da Sé*, esperou um táxi e mandou seguir para a estação. Desceu na *praça* e pensou em tomar qualquer coisa no British Bar do *Cais do Sodré*».

(*Afirma Pereira*, p.105)

TRADUÇÃO ESPANHOL

«Después bajó hasta la *pequeña plaza de la catedral*, esperó un taxi e hizo que le llavaran hasta la estación. Descendió en la *plaza* y pensó en tomar algo en el British Bar del *Cais de Sodré*»

(*Sostiene Pereira*, pp. 86-87)

### Exemplo 3.a

ORIGINAL

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

(*Requiem*, p. 27)

TRADUÇÃO ESPANHOL

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

(p. 26).

De acordo com a nossa definição operacional de «marcas culturais» os topónimos, consoante os contextos e os referentes que o autor partilha com os seus leitores da obra original, umas vezes constituem-se como referente cultural, outras não. Neste último exemplo (e porque certamente alguns portugueses podem também não conhecer o Largo dos Prazeres), o que é partilhado pelo autor com os leitores portugueses é a semântica de *largo*, cujo sinónimo poderá ser uma praça, maior ou mais pequena. Ora, neste contexto não é o Largo dos Prazeres que conta como topónimo, o que é importante que os leitores da língua terminal percebam é que os ciganos se encontravam numa praça e não a vender roupas no meio de uma rua. Para além disso a palavra «largo» não é transparente para os leitores espanhóis.

Se comparamos ambos os exemplos, verificamos que Antonio Tabucchi na obra *Sostiene Pereira* também não pretende dar ao topónimo *Largo da Sé* carácter de marca cultural, esta referência surge várias vezes ao longo da obra porque ao nível do universo ficcional trata-se do sítio por onde Pereira passa obrigatoriamente todos os dias, por morar ali perto. No original italiano, Antonio Tabucchi já teve de realizar ele próprio uma tradução visto que *Largo* na língua italiana também não se trata de uma palavra transparente e poderia originar uma outra associação nos seus leitores. Assim ele próprio já teve de, no

original, fazer uma opção de escrita que não é mais do que um processo de tradução que os tradutores para espanhol seguem.

Partindo da nossa definição operacional, os tradutores no contexto relativo ao exemplo 3.a e noutros semelhantes ao longo da obra poderiam ter adoptado o mesmo procedimento que utilizam em contextos similares na obra *Sostiene Pereira* em que seguem o modelo do autor-tradutor.

### 3. Exemplos relativos à gastronomia:

#### Exemplo 4

ORIGINAL

«Pereira ordinò un'omelette alle erbe aromatiche e la mangiò con calma [...]»

(*Sostiene Pereira*, p. 57)

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

«Pereira mandou vir uma *omelete com salsa* e comeu-a vagarosamente [...]»

(*Afirma Pereira*, p. 59)

TRADUÇÃO ESPAÑOL

«Pereira pidió una omelette a las finas hierbas y se la comió con calma. [...]»

(*Sostiene Pereira*, p. 49)

De acordo com a nossa perspectiva de análise, o que A. Tabucchi partilha implicitamente com os seus leitores italianos não só neste contexto mas em diversos outros ao longo da obra é que Pereira tem um tipo de alimentação muito simples, incorrecta porque não é variada e sobretudo à base de ovos. A. Tabucchi optou por pô-lo a comer uma omelete usual na cozinha italiana «omelette alle erbe aromatiche». Utilizou o que em tradução se chama um procedimento de adaptação visto que poderá ter pensado, como bom conhecedor da cultura portuguesa, em utilizar a «omelete com salsa», mas certamente concluiu que utilizar *erbe aromatiche* era a maneira más fácil de transmitir aos seus leitores italianos que Pereira comia, quase diariamente, uma omelete tal como a fazemos quotidianamente, sem estar a querer marcá-la como tipicamente portuguesa. Mais uma vez os tradutores para espanhol seguem o autor-tradutor enquanto que o tradutor português teve de estar atento uma vez que a sua tradução funciona como o original. Comparemos este com outro exemplo extraído da obra *Requiem*:

#### Exemplo 4.a

ORIGINAL

«*Feijoadada*, comentou o Guarda do Cemitério como se não me tivesse ouvido, todos os dias *feijoadada*, a minha mulher só sabe fazer *feijoadas*»

(*Requiem*, p. 31)

TRADUÇÃO ESPANHOL

«*Feijoada*, comentó el Guarda del Cementerio como si no me hubiera oído, todos los días *feijoada*, mi mujer sólo sabe hacer *feijoadas*»

(p. 31)

Antonio Tabucchi pretendia explicar aos leitores portugueses que o «Guarda do Cemitério» comia sempre o mesmo, por um lado, porque era o prato que a mulher sabia fazer e, por outro, porque eram pobres. Localizando-se a acção em Portugal, havia diversas possibilidades de comidas a designar entre as quais António Tabucchi optou por esta. Também podia ter escolhido dobrada, ou favas, por exemplo. Em relação a esta referência os tradutores espanhóis dão uma explicação na «Nota final» que passamos a transcrever:

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

(p. 131)

Incluem a *feijoada* no glossário da nota final de tradução (procedimento exterior ao texto que nunca utilizam na tradução da obra *Sostiene Pereira*) por considerarem seguramente que, sendo um prato típico português, constituía no contexto uma marca cultural. No entanto, a explicação dos tradutores, tal como é dada, pode levar os leitores espanhóis a pensarem que se trata de um prato que, embora com a mesma base, os feijões, permite bastante variedade de carnes o que contradiz a própria situação (o Guarda queixa-se de comer sempre o mesmo). Trata-se, pois, como noutras situações semelhantes ao longo da obra, de uma típica «sobretradução».

Para terminar, gostaríamos apenas de referir que da análise comparativa que realizámos relativamente às estratégias e procedimentos utilizados no âmbito do tratamento dos referentes culturais pelos autores-tradutores comparativamente com os respectivos tradutores, retirámos as seguintes conclusões fundamentais:

- trata-se de um caso *sui generis* de (auto)tradutores que, com a autoridade que lhes advém da sua dupla qualidade servem de modelo para os seus tradutores para outras línguas;
- distinguem quando num determinado contexto se trata de uma marca cultural e quando não se trata mais do que uma forma de designar linguisticamente um lugar, ou uma comida, etc., correspondendo obviamente à expectativa dos leitores em termos de funcionamento normal de um universo estético criado que funciona, neste caso, paralelamente ao real;
- no âmbito de temáticas que em geral são tidas como contendo forte carga cultural não utilizam técnicas para «exotizar» a cultura de referência, pelo contrário, em geral traduzem utilizando equivalentes ou adaptando as convenções e diversos tipos de referentes culturais à cultura dos seus leitores;
- não utilizam procedimentos exteriores ao texto;

- demonstram não estar a escrever para um leitor ideal pela atenção que dispõem a adequar os seus procedimentos às necessidades do público-receptor;
- encontram soluções diversificadas e criativas sobretudo a nível linguístico e tradutológico.

## Referencias

- HOLMES, J. S. 1988. *Translated!* Amsterdam: Rodopi.
- . 1976. Describing Literary Translations: Models and Methods. En J. S. HOLMES. 1988. *Translated!* Amsterdam: Rodopi.
- MENDOZA, E. 1986. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona, Seix Barral.
- . 2000. *La ciutat dels prodigis*. Barcelona: Edicions 62.
- NORD, C. 1991. *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: Julius Groos.
- . 1993. Alice im Niemandsland. In J. Holz-Mänttari & C. Nord, Eds. *Traducere Navem*. Tampere: Studia Translatologica, pp. 395-416.
- . 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- TABUCCHI, A. 1994<sup>4</sup>. *Requiem*. Lisboa: Quetzal Editores.
- . 1992. *Requiem*. Tradução de Sergio Vecchio. Milano: Feltrinelli.
- . 1994. *Réquiem*. Tradução de Carlos GUMPERT e Xavier GONZÁLEZ ROVIRA. Barcelona: Anagrama.
- . 1994. *Sostiene Pereira*. Milano: Feltrinelli.
- . 1995. *Sostiene Pereira*. Tradução de Carlos GUMPERT e Xavier GONZÁLEZ ROVIRA. Barcelona: Anagrama.
- . 1996. *Afirma Pereira*. Tradução de José LIMA. Lisboa: Quetzal Editores.
- TANQUEIRO, H. 1999. El Autotraductor – un traductor privilegiado. *Quaderns. Revista de Traducció*, nº 3, pp. 19-27.
- . 2002. *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*. Bellaterra, Departament de Traducció i d'Interpretació (tese de doutoramento).