



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES – CECA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM  
LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

JESSICA TOMIMITSU RODRIGUES

**INTERFACES LITERÁRIAS DA TRADUÇÃO: UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS  
DE ALGUNS ASPECTOS DA ESCRITA DE CRISTOVÃO TEZZA E DE SUAS OBRAS  
TRADUZIDAS PARA A LÍNGUA INGLESA**

CASCATEL – PR

2023

JESSICA TOMIMITSU RODRIGUES

**INTERFACES LITERÁRIAS DA TRADUÇÃO: UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS  
DE ALGUNS ASPECTOS DA ESCRITA DE CRISTOVÃO TEZZA E DE SUAS OBRAS  
TRADUZIDAS PARA A LÍNGUA INGLESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces  
Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves  
Coorientação Prof. Dr. José Carlos Aissa

CASCADEL – PR  
2023

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Tomimitsu Rodrigues, Jessica

INTERFACES LITERÁRIAS DA TRADUÇÃO: UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS DE ALGUNS ASPECTOS DA ESCRITA DE CRISTOVÃO TEZZA E DE SUAS OBRAS TRADUZIDAS PARA A LÍNGUA INGLESA / Jessica Tomimitsu Rodrigues; orientadora Lourdes Kaminski Alves ; coorientador José Carlos Aissa. -- Cascavel, 2023.  
155 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Estudos da Tradução baseado em corpus. 2. Tradução Literária. 3. Literatura Brasileira Contemporânea. 4. Cristovão Tezza. I. Kaminski Alves , Lourdes, orient. II. Carlos Aissa, José, coorient. III. Título.

JESSICA TOMIMITSU RODRIGUES

**INTERFACES LITERÁRIAS DA TRADUÇÃO: UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS  
DE ALGUNS ASPECTOS DA ESCRITA DE CRISTOVÃO TEZZA E DE SUAS OBRAS  
TRADUZIDAS PARA A LÍNGUA INGLESA**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de DoutorA em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.



Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)  
Orientadora



Prof. Dra. Leoné Astride Barzotto  
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)  
Membro efetivo (Convidada)



Prof. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
Membro efetivo (Convidada)



Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)  
Membro efetivo



Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)  
Membro efetivo

Cascavel/PR, 30 de novembro de 2023.

Em memória do meu grande amigo, Marcelo Fernandes, o físico que, hoje, contempla o infinito.

## AGRADECIMENTOS

Nenhuma pesquisa é gestada e nutrida em completa solidão. Há um emaranhado de fios que conduzem cada grafema escrito no papel (ou lido em tela). Esta pesquisa começou na companhia de *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, leitura ressoante que, em diversas maneiras, me resignificaram pelo encontro com a complexidade da relação com um filho e a vertigem da linguagem. Todo o restante da obra de Tezza foi, a princípio, companhia aos meus dias solitários de isolamento, para, só então, se tornarem objetos estéticos de análise. Meus primeiros e ternos agradecimentos são feitos ao autor, pelos nossos muitos encontros nessa vida por meio de seus livros: foram anos ao seu lado, e eu não poderia estar em melhor companhia.

A leitura de *O filho eterno* teve outro significado quando eu, também, me encontrei com o inefável, diante do nascimento da Amelie. Toda a minha existência teve um ápice nos olhos cinzas da doce menina que, idealizada por anos, materializou todos os limites da minha linguagem. Ao lado dessa pesquisa, uma filha (eterna) cresceu e me guiou por veredas de crescimento e de resiliência, agregando ao meu trabalho a mais séria responsabilidade diante de alguém que, incansavelmente, me segue com curiosidade. Diante, também, das várias perdas e intempéries da vida, meu encontro com o yoga foi sustento para que outros fios se mantivessem afixados à beleza da vida – uma prática primordial para que o caminho se tornasse leve e mais saudável.

Nenhuma pesquisa, no entanto, pode ser perseguida sem um fator de admiração e respeito. O troço metafísico mais importante da minha caminhada com a Língua Inglesa aconteceu nas primeiras aulas da graduação, minha admiração foi propulsora, por anos a fio, pela minha busca por aperfeiçoamento, seja na continuidade dos estudos na academia, nas proficiências e nos cursos de fonética e fonologia. Professor José Carlos Aissa, mais do que agradecer, devo engrandecer suas orientações, sua disponibilidade em caminhar junto com humildade. Espero aprender mais seguindo seus passos.

Meu encontro com a crítica literária, com os recursos estilísticos da linguagem, com um olhar decolonizado de memória, história, e um impulso científico e social propositivo aconteceu em uma sala de aula pequena, na pós-graduação, com respiração suspensa e rápidas anotações no impulso de não perder nenhum suspiro teórico e poético da Professora Lourdes Kaminski Alves. O muito que me foi transmitido naquela pequena sala transpôs limites físicos e metafísicos, para além de uma formação acadêmica; suas leituras e aulas, professora Lourdes, foram alicerces de identidade, e, uma vez mais, havia alguém em quem eu me espelharia para seguir e perseguir a docência com responsabilidade e comprometimento. Eu não poderia ser mais grata pelo nosso reencontro na etapa final desta pesquisa, sua leitura foi um retorno às várias faces da palavra,

escrita, ressignificada, transmutada em ciência crítica e situacionalizada, mas, sem perder de vista o estético, o poético e o artístico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, em tempos solitários de pandemia, a proposta de palestras, leituras e aulas foram um fator tão humanizador na minha caminhada que trouxe uma ponte onde só havia distâncias. Também à CAPES, pelo fomento financeiro, pelo suporte para que cada pequena devolução à comunidade científica pudesse ser perseguida. E, por fim, aos professores que fizeram parte da jornada de leituras, das provocações humanizadoras, e por afiar nosso olhar estético, a um só tempo em que servem de inspiração.

Nosso curto, porém, intenso, encontro em meados de 2017 foi a base para que as pesquisas que o sucederam florescessem, Professora Diva Cardoso de Carvalho, e, novamente, a linguagem não parece abarcar a expressão da minha gratidão por primeiro, ter me aceito como aluna ouvinte, depois, como estudante especial, e, então, o ingresso como regular.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná, há um fio que entrelaça as nossas histórias, perpassado por um carinho desmedido. Ingressei como aluna, com uma juventude cheia de sonhos, e, ali também tive alunos tantos que engrandeceram a minha ordinária vida; anos depois, retornei como professora de Língua Inglesa no *campus* de Toledo. Não houve alegria maior quando o Centro de Ensino de Línguas (CELTO) me foi confiado para coordenação pedagógica. Sigo acreditando no potencial transformador da universidade pública e em sua ação na sociedade, espero ser uma força propositiva e devolver do muito que me foi dado.

That is part of the beauty of all Literature.  
You discover that your longings are  
universal longings, that you're not lonely  
and isolated from anyone. You belong.  
F. Scott Fitzgerald

RODRIGUES, J.T. *INTERFACES LITERÁRIAS DA TRADUÇÃO: UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS DE ALGUNS ASPECTOS DA ESCRITA DE CRISTOVÃO TEZZA E DE SUAS OBRAS TRADUZIDAS PARA A LÍNGUA INGLESA*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, *campus* Cascavel, 2023. 155f.

## RESUMO

A presente pesquisa propõe cotejar as obras traduzidas de Cristovão Tezza (1952-), com o objetivo de verificar e analisar como sua escrita literária é mediada para a língua inglesa, na identificação de caminhos e de escolhas adotadas pelos tradutores, principalmente ao que tange à recuperação (ou não) das linhas de expressão criativa do autor. Para tanto, identificamos os vocábulos de alta chavicidade nas obras de Tezza, a partir de um *corpus* reunido para fins da atual pesquisa, por um conjunto expressivo de seus romances publicados até o momento. Com base no estudo de suas obras que apresentam tradução para língua inglesa, tais como *Breve espaço* (2013) / *Brief space between color and shade* (2014) e *O filho eterno* (2007) / *The eternal son* (2013), respectivamente, por Alan C. Clarke e Alison Entrekin, foi possível destacar características da linguagem da tradução, conforme Baker (1996). De modo específico, nos propomos a mapear trechos em que os cinco vocábulos de maior chavicidade e expressivos no tocante à escrita tezziana, ocorrem, em concomitância com a análise de sua transposição contextual para o texto traduzido. Para o estudo de seu par tradutório baseamo-nos em contexto de ocorrência, não apenas em correspondência tradutória, mapeando comportamentos linguísticos-tradutórios de Entrekin e Clarke nos trechos expressivos da estética tezziana com os vocábulos de alta chavicidade. Dessa forma, aportados no uso do programa computacional *WordSmith Tools*, versão 8, e suas ferramentas para o levantamento dos dados, ressaltamos, no conjunto de obras de Tezza, a frequência elevada dos vocábulos: *pai* (*BE*: frequência: 101; chavicidade: 2.786; *OFE*: respectivamente, 214; 611); *father* (*BSBCS*: 85; 113,27; *TES*: 185; 635.03); *puta* (*BE*: 14; 76,27; *OFE*: 11; 61.91, não encontrando correspondências na frequência e chavicidade nos TTs); *vida* (*BE*: não há; *OFE*: 191; 227.10); *life* (*BSBCS*: não há; *TES*: 165; 227,10); *silêncio* (*BE*: 80; 1.115; *OFE*: 32; 25.93); *silence* (*BSBCS*: 53; 137.52; *TES*: 30; 58,60), *filho* (*BE*: não há; *OFE*: 294; 1.051,20) e *son* (*BSBCS*: não há; *TES*: 247; 1.218,90). Para compreender as linhas de expressão criativa de Cristovão Tezza, nos ancoramos aos principais trabalhos acadêmicos publicados até o momento, a saber: Kobs (2000), Amborska (2003), Almeida (2011), Fuscaldi (2013), Vale (2014) Silva (2016) e Fernandes (2017); também em entrevistas e obras teóricas do autor. Destacamos três pontos de convergência entre suas obras romanescas: o duplo de sua autoficção, resgatado em trechos com ocorrência da palavra *pai*, *filho* e *vida*, a vertigem da linguagem tezziana, recuperada nas ocorrências de *silêncio* e a influência da oralidade nas obras tezzianas, com o mapeamento do vocábulo *puta*. Quanto ao nosso arcabouço teórico-metodológico, aportamo-nos nos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (Baker, 1993, 1995, 1996), com o intuito de analisar a frequência e índices de chavicidade. Os Estudos da Tradução Baseados em Corpus e a Linguística de Corpus permitiram a exequível pesquisa com o extenso *corpus* analisado e a identificação de tendências nas traduções das obras de Cristovão Tezza pela normalização, tornando suas obras mais simplificadas e fluídas para os leitores estrangeiros.

**Palavras-chave:** Cristovão Tezza. *O filho eterno*. *Breve espaço*. Tradução literária. Estudos da Tradução Baseados em Corpus. Linguística de Corpus.

RODRIGUES, J.T. *OF LITERARY TRANSLATION INTERFACES: A STUDY BASED ON CORPUS OF SOME OF CRISTOVÃO TEZZA'S AESTHETIC ASPECTS AND HIS WORKS TRANSLATED TO ENGLISH LANGUAGE*. PhD dissertation presented to the Western State University of Paraná – UNIOESTE, *campus* Cascavel, 2023, 155 pages.

### ABSTRACT

This following research aims at comparing the translated works by Cristovão Tezza (1952-), highlighting how his literary writing is mediated to the English Language by identifying the translators' options and choices, mainly focusing on how they recover (or not) the creative lines of expression of the author. To do so, we identified the high-frequency words and keyness of Tezza's novels, drawn by a corpus gathered for this research objective, in an expressive group of his novels published so far. Based on his books translated to English Language, *Breve espaço* (2013) / *Brief space between color and shade* (2014) and *O filho eterno* (2007) / *The eternal son* (2013), respectively, by Alan C. Clarke and Alison Entrekin, it was possible to pinpoint the translation characteristics, according to Baker (1996). In a specific way, we aimed at mapping excerpts in which the five keywords occur, expressive when it comes to Tezza's writing, which are analyzed concomitantly with the contextual transposition to the translated narrative. As for the study of the translation pair, we based ourselves on the context of occurrence not only on its correspondence in translation, mapping the behavior of translational-linguistic option by Entrekin and Clarke on expressive passages for the Tezza's aesthetics for the keyness words. This way, supported by the software *WordSmith Tools*, version 8, and its tools for data analysis, we draw attention to, as in the group of novels analysed from Tezza, the high-frequency of these words: *pai* (BE: frequency: 101; keyness: 2.786; OFE: respectively, 214; 611); *father* (BSBCS: 85; 113,27; TES: 185; 635.03); *puta* (BE: 14; 76,27; OFE: 11; 61.91, not having being found keyness figure for the TTs); *vida* (BE: none; OFE: 191; 227.10); *life* (BSBCS: none; TES: 165; 227,10); *silêncio* (BE: 80; 1.115; OFE: 32; 25.93); *silence* (BSBCS: 53; 137.52; TES: 30; 58,60), *filho* (BE: none; OFE: 294; 1.051,20) and *son* (BSBCS: none; TES: 247; 1.218,90). To comprehend the creative expression lines of Cristovão Tezza, we based our analysis on the main academic papers published up-to-date, such as: Kobs (2000), Amborska (2003), Almeida (2011), Fuscaldi (2013), Vale (2014) Silva (2016) and Fernandes (2017); also on the interviews and theoretical books by the autor. We draw three convergence points among his novels: the dual of his autofiction construction, highlighted with the occurrence of the word *father*, *son* and *life*, Tezza's vertigo language, highlighted with the occurrence of the word *silence* and the oral influence on his works, highlighted by mapping the word *bitch*. As for the methodological-theoretical basis, we use the approach of Corpus Based Translation Studies (Baker, 1993, 1995, 1996), with the aim of analyzing the frequency and keyness figures. The Corpus Based Translation Studies and the Corpus Linguistics provided the research with a productive way to analyze the comprehensive corpus and to identify normalization tendencies on Cristovão Tezza's translated books, turning them into a simpler and more fluid narrative for the foreign readers.

**Keywords:** Cristovão Tezza. *O filho eterno*. *Breve espaço*. Literary Translation. Corpus Based Translation Studies. Corpus Linguistics.

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Procedimentos/graus/escalas técnicas de Tradução (Vinay e Dalbernet, 1958) .....	42
QUADRO 2 – Modalidades Tradutórias (Aubert, 1996).....	44
QUADRO 3 – Traços de normalização .....	50
QUADRO 4 – Chavicidade nas obras de Tezza .....	53
QUADRO 5 – Lista de palavras <i>Breve espaço</i> e <i>Brief space between color and shade</i> .....	54
QUADRO 6 – Lista de palavras <i>O filho eterno</i> e <i>The eternal son</i> .....	54
QUADRO 7 – No par de obras <i>Breve espaço</i> e <i>Brief space between color and shade</i> .....	56
QUADRO 8 – No par de obras <i>O filho eterno</i> e <i>The eternal son</i> .....	56
QUADRO 9 – Razão <i>Type/Token Ratio</i> .....	57
QUADRO 10 – Cultura e Tradução.....	130
QUADRO 11 – Expressões idiomáticas.....	131

## LISTA DE ABREVIATURAS

- BE:* *Breve espaço*
- BSBCS:* *Brief space between color and shade*
- OFE:* *O filho eterno*
- TES:* *The eternal son*
- TO: Texto Original
- TT: Texto Traduzido

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 CRISTOVÃO TEZZA E ALGUNS ASPECTOS DE SUA ESCRITA LITERÁRIA</b> .....	18
1.1 UM DUPLO: A VIDA NA OBRA E A OBRA NA VIDA .....	18
1.2 UM ESPELHO NA LITERATURA: A REFRAÇÃO DA VIDA .....	25
1.3 A ESTÉTICA TEZZIANA: A VERTIGEM DA LINGUAGEM E A INADEQUAÇÃO DO SUJEITO.....	32
1.4 OS TRADUTORES DE CRISTOVÃO TEZZA PARA LÍNGUA INGLESA.....	36
<b>2 UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS</b> .....	39
2.1 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	39
2.2 À LUZ DOS ESTUDOS DE CORPUS E DA LINGUÍSTICA DE CORPUS.....	41
2.3 A NORMALIZAÇÃO SEGUNDO SCOTT (1988).....	50
2.4 COMPOSIÇÃO DO CORPUS.....	52
2.5 PERCURSO METODOLÓGICO ADOTADO NA PESQUISA.....	52
2.6 IDENTIFICAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DA TRADUÇÃO.....	56
<b>3 ANÁLISE DOS RESULTADOS</b> .....	59
3.1 VOCÁBULO <i>PAI</i> EM <i>BE/BSCS</i> .....	60
3.2 VOCÁBULO <i>PAI</i> EM <i>OFE/TES</i> .....	70
3.3 VOCÁBULO <i>SILÊNCIO</i> EM <i>BE/BSCS</i> .....	73
3.4 VOCÁBULO <i>SILÊNCIO</i> EM <i>OFE/TES</i> .....	77
3.5 VOCÁBULO <i>PUTA</i> EM <i>BE/BSCS</i> .....	80
3.6 VOCÁBULO <i>PUTA</i> EM <i>OFE/TES</i> .....	84
3.7 VOCÁBULO <i>FILHO</i> EM <i>BE/BSCS</i> .....	88
3.8 VOCÁBULO <i>FILHO</i> EM <i>OFE/TES</i> .....	92
3.9 VOCÁBULO <i>VIDA</i> EM <i>BE/BSCS</i> .....	99
3.10 VOCÁBULO <i>VIDA</i> EM <i>OFE/TES</i> .....	102
<b>4 NORMALIZAÇÃO DO TEXTO TRADUZIDO</b> .....	106
4.1 DIFERENÇA NA EXTENSÃO DE SENTENÇAS.....	106
4.2 DIFERENÇA NA PONTUAÇÃO.....	108
4.3 DIFERENÇA NO USO DE ESTRUTURAS SINTATICAMENTE COMPLEXAS.....	110
4.4 DIFERENÇA EM ASPECTOS DE AMBIGUIDADE.....	111
4.5 DIFERENÇA EM ASPECTOS DE IMPRECISÃO.....	112
4.6 METÁFORAS INCOMUNS.....	113
4.7 MUDANÇA DE REGISTRO.....	113

4.8 OMISSÃO/ACRÉSCIMO.....	115
4.9 MUDANÇA DE VOCÁBULOS MENOS COMUNS PARA MAIS COMUNS.....	117
4.10 PADRÕES DE REPETIÇÃO.....	119
<b>5 LITERATURA E TRADUÇÃO: TENSIONAMENTOS DE SENTIDOS.....</b>	<b>121</b>
5.1 TRADUÇÃO COM VIÉS IDEOLÓGICO, ETNOGRÁFICO E TEMPORAL.....	121
5.2 POR UMA EPISTEMOLOGIA BRASILEIRA DE TRADUÇÃO.....	125
5.3 TRADUÇÃO LITERÁRIA: POSSÍVEIS DESLOCAMENTOS.....	129
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>134</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>138</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>143</b>
<b>APÊNDICE A: LISTAS DE FREQUÊNCIA .....</b>	<b>144</b>
<b>APÊNDICE B: LISTAS DE PALAVRAS-CHAVE .....</b>	<b>148</b>

## INTRODUÇÃO

Na boa literatura, a palavra escrita sempre sabe mais do que o seu autor e sobrevive a ele. (Tezza, 2014).

Compartilhar registros escritos – principalmente diante de uma pandemia mundial –, outrora uma atividade em ascendência pelo domínio digital, agora, consolida-se como um exercício científico essencial, trazendo comunicação e conhecimento para um solo comum entre idiomas diversos. Traduzir é uma atividade que não se suporta mecanicamente, antes, trata-se de um trabalho criativo, com caminhos e escolhas mediadas, que não tornam o tradutor um traidor, principalmente no âmbito de textos de valor literário.

Se, a princípio, a tradução era apenas estudada no campo da Linguística (principalmente a técnica), a tradução literária aparece, até 1980, apenas como um ramo da Literatura Comparada. A partir dessa época, a disciplina de Estudos da Tradução emerge, com os estudos de James Holmes (1972), como um campo de estudo autônomo, propondo correspondência ao invés de equivalência e uma visão mais panorâmica, do todo textual, contrapondo apenas a tradução de sentenças. Influenciado pela virada cultural proposta pela desconstrução francesa e o pragmatismo norte-americano, somados aos questionamentos de fronteiras rígidas pelos Estudos Culturais, os Estudos da Tradução têm, então, proposto Texto Original (TO) e Texto Traduzido (TT) como polissistemas autônomos: microcosmos distintos que não se hierarquizam.

Tomando, pois, a obra literária, de sentidos múltiplos e noção aberta de textualidade, como um sistema que transpõe a possibilidade de ser fielmente imitada em outra língua; seus aspectos linguísticos estão inextricavelmente ligados a fatores culturais que impossibilitariam uma operação mecânica de substituir palavras de um idioma por outro. Se não há, pois, um sentido único a ser recuperado na tradução, qualquer juízo de valor sobre uma obra traduzida torna-se subjetivo.

À luz da perspectiva, portanto, de que a obra traduzida deve ser entendida como um sistema *per se*, não subalterno ou devedor à obra original, a presente tese propõe cotejar os romances traduzidos para Língua Inglesa de Cristovão Tezza (1952-), *Breve espaço*<sup>1</sup> (2013) / *Brief space between color and shade* (2014) e *O filho eterno* (2007) / *The eternal son* (2013), evidenciando como seu estilo é mediado para a cultura de chegada, ou seja, como os caminhos e as escolhas adotadas pelos tradutores e se recuperam (ou não) as linhas de expressão criativa do autor. No

---

<sup>1</sup> Originalmente publicado em 1998, sob título *Breve espaço entre cor e sombra* (Rocco), a obra foi revisitada pelo autor na republicação do conjunto de suas obras com contrato firmado junto a Editora Rocco em 2006, quando, então seu título foi modificado para *Breve espaço*.

intuito de compreender e delinear o estilo de escrita tezziana, buscamos levantar os principais pontos de convergência de seus romances, baseando-se na fortuna crítica do autor (Kobs, 2000; Amborska, 2003; Almeida, 2011; Fuscaldi, 2013; Vale, 2014; Silva, 2016 e Fernandes, 2017), explorando, portanto, na primeira sessão desta pesquisa: o duplo criado entre os aspectos autobiográficos, ficcionalizados em suas obras, a vertigem da linguagem tezziana e a trajetória de amadurecimento de seus narradores-protagonistas.

A presente pesquisa, consequente aos estudos publicados na dissertação de Rodrigues (2018), amplia o *corpora* de análise para, aliando ao uso da Linguística de *Corpus*, elencar cinco vocábulos preferenciais e de maior chavicidade no conjunto de obras romanescas de Tezza para guiar *posteriori* análise no par de romances traduzidos para língua inglesa do autor. Partindo de uma expressiva extensão da obra romanesca do autor, reunindo doze<sup>2</sup> de seus publicados romances até o momento, o suporte computadorizado foi de imprescindível auxílio, e, o levantamento dos dados estatísticos, ancorados nas ferramentas do *Software WordSmith Tools 8.0*, criado por Mike Scott, se apresentaram como indicadores quantitativos promissores, respaldando todas as análises das traduções literárias. Dessa forma, elencamos, como apontou análise, os vocábulos expressivos e de maior chavicidade em seus romances em consonância com a fortuna crítica de Cristovão Tezza, a saber: *pai*, vocábulo-chave em 8 das 12 obras que compõem o *corpora* dos romances em análise; *puta*, em 11 das 12 obras; *vida*, em metade das obras; *silêncio*, em todas as obras e *filho*, em metade das obras.

Um autor de temas ordinários, como fotografia e pirataria de filmes, que transitam no tópos universal do sentimento de inadequação do indivíduo e das angústias pós-modernas refletidas em uma linguagem simples, porém de uma técnica narrativa complexa; a visibilidade de Cristovão Tezza como escritor brasileiro contemporâneo fora do país fomentou as intenções da consequente pesquisa. Apenas duas de suas obras são traduzidas, na íntegra, para Língua Inglesa, somando-se a um conto traduzido do livro de contos *Beatriz* (2011), disponível, assim como *Brief space between color and shade*, apenas na plataforma digital *Kindle*, pois, parte de uma iniciativa da *AmazonCrossing* para divulgar escritores brasileiros contemporâneos.

Publicadas em formato digital e disponíveis na plataforma *Kindle* (para celulares e computadores), as traduções foram contratadas em 2013, durante a Feira do Livro de Frankfurt, com mais de 70 escritores brasileiros convivados. A empresa *Amazon* anunciou, na ocasião, que traduziria obras brasileiras contemporâneas, dos quais, Tezza teve duas traduções: *Beatriz* (2011),

---

<sup>2</sup> *O terrorista lírico* (1981); *Trapo* (1988); *Ensaio da paixão* (1999); *Uma noite em Curitiba* (2004); *O filho eterno* (2007); *Um erro emocional* (2010); *O fotógrafo* (2011); *Breve espaço* (2013); *O professor* (2014); *A tradutora* (2016); *A tirania do amor* (2018) e *A tensão superficial do tempo* (2020).

vencedor do Prêmio Jabuti e *Breve espaço* (2013), vencedor do Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional.

Ao que tange as obras mais extensamente analisadas na presente tese, *Breve espaço entre cor e sombra* destaca-se por um aprofundamento reflexivo na linguagem, versando uma experimentação no fluxo de consciência, conforme Tezza ressalta: “[com] os romances que me fizeram escritor, eu era predominantemente um observador da realidade [...]. Com *Breve espaço*, o observador enfim começa também ser observado.” (Tezza, 2015, p. 61). Tal obra pode ser considerada um marco na maturidade literária do autor, de impressões perpetuantes, por exemplo, no próximo romance, *O fotógrafo* (2011), que recebeu estimas e o trouxe para uma visibilidade nacional.

O ápice de sua carreira, no entanto, aconteceu com *O filho eterno*, em 2007, o que possibilitou, algum tempo depois, a dedicação exclusiva à escrita e seu desligamento do cargo de professor universitário na Universidade Federal do Paraná. A narrativa sobre a trajetória do pai na aceitação do filho com síndrome de down é construída no distanciamento dos aspectos autoficcionais pelo uso do narrador onisciente seletivo, com todo o processo perpassado na construção de um duplo entre pai e filho.

De reconhecimento nacional e internacional, com publicações na França, Itália, Portugal, Holanda, Espanha, México e Austrália e as últimas traduções lançadas na Dinamarca, Noruega, Macedônia, Ucrânia e Sérvia, a obra em língua inglesa, *The eternal son* por Alison Entrekin, foi um dos finalistas do Prêmio Internacional IMPAC – Dublin de Literatura em 2012 e a tradução para a Língua Francesa, *Le fils du printemps* por Sébastien Roy, recebeu prêmio Charles Brisset da Associação Francesa de Psiquiatria, em 2010, sendo adotada como obra de suporte para famílias e envolvidos com pessoas com síndrome de down.

Os dois tradutores dos romances de Tezza, Alan R. Clarke e Alison Entrekin, são radicados no Brasil; Clarke é brasileiro e Entrekin é australiana. Alan R. Clarke possui doutorado em Psicologia Clínica, tem atuado como tradutor e intérprete por mais de quinze anos. O tradutor possui trabalhos nas áreas comerciais e literárias, de português e espanhol para Língua Inglesa, com traduções de autores da Argentina, Colômbia e Brasil. Das obras literárias brasileiras traduzidas, além de Cristovão Tezza, quase todas as obras de Paulo Coelho.

Alison Entrekin é formada em Criação Literária, foi uma das três finalistas do prêmio *New South Wales Premier’s Translation Prize and PEN medallion*, e tem ganhado cada vez mais visibilidade em sua atuação no Brasil, com, a título de exemplificação, sua contratação em vigência para tradução de *Grande: Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, subsidiado pelo Ministério da Cultura. Além de *O filho eterno*, de Tezza, Entrekin traduziu *Budapeste*, de Chico Buarque, *Cidade*

de Deus, de Paulo Lins, *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Além da consulta à profícua atuação dos tradutores, um levantamento a respeito das pesquisas publicadas até o momento de escritura desta tese foi conduzido em duas instâncias: os trabalhos publicados a respeito de Cristovão Tezza e suas obras, e as pesquisas a respeito dos Estudos da Tradução Baseado em Corpus.

Ao consultar a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTS), encontramos 8 pesquisas correlacionadas aos estudos das obras de Cristovão Tezza até o momento: *A obra romanesca de Cristovão Tezza*, tese de Verônica Daniel Kobs de 2000; *Trajetórias da narrativa ítalo-brasileira: 'dove à la cuccagna?*, tese de Ildo Carbonera de 2008; *O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza*, dissertação de Caibar Pereira Magalhães Junior de 2010; *A vertigem do indizível: descaminhos da palavra em O filho eterno, de Cristovão Tezza*, dissertação de Cristina do Vale de 2014; *Retratos urbanos em romances brasileiros do século XXI: uma leitura de Eles eram muitos cavalos, O fotógrafo e Satolep*, tese de Katiane Sheila Staud de 2015; *Escrevendo em voz alta: as crônicas de Cristovão Tezza no jornal Gazeta do Povo*, dissertação de Annalice Del Vecchio de Lima de 2016; *Alguns aspectos das identidades transversais nos romances A suavidade do vento e O professor, de Cristovão Tezza*, dissertação de Leandro Alves da Silva de 2016 e *O professor, de Cristovão Tezza: uma paródia fáustica*, dissertação de Maria Aparecida Fernandes de 2017. Em consulta ao portal de dissertações e teses da CAPES, no quadriênio 2013 – 2016, além dos trabalhos supracitados, as teses: *A espetacularização do escritor*, de Everton Vinicius de Santa, de 2016 e *Literatura enquanto gesto. O escritor-personagem na narrativa brasileira recente*, de Igor Ximenes Graciano de 201; e as dissertações: *Reconfigurações do espaço em O Fotógrafo, de Cristovão Tezza* de Dinalva Barbosa da Silva, de 2013 e *A vocação da escrita na prosa de Cristovão Tezza: a construção do autor de Beatriz e Um erro emocional* de Fabiano Guimarães Fuscaldi de 2013; *A escrita de si e as representações do escritor em Cristovão Tezza* de Amanda da Silva Arria de 2014; *Escritores em cena: a construção midiática do autor na atualidade* de Nayara Marfim Gilaberte Bezerra de 2014 e *o eu como outro no romance O filho eterno, de Cristovão Tezza* de Selmi Machado Gonçalves de 2017.

Incluindo, também, o Programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste, destacamos os trabalhos publicados na áreas de Estudos da Tradução Baseados em Corpus, até o momento: a tese de Patricia Denicolo David Prati, de 2019, *Do manuscrito numa garrafa à era digital: um estudo de corpus paralelo com a tradução de quatro contos de Edgar Allan Poe*; a dissertação de Kamyła Katsue Kawashita, de 2017, *Uma análise da tradução de marcadores culturais em Kafka à beira-mar e Kafka on the Shore, à luz dos estudos da tradução baseados em corpus*; a dissertação de

Patrícia Cristina Capelett, de 2016, *Análise de marcadores culturais em quarto de despejo e casa de alvenaria e as respectivas traduções, à luz dos estudos da tradução baseados em corpus*; a dissertação de Joyce Silva Fernandes, de 2014, *Análise das escolhas tradutórias dos provérbios no par de obras Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago, e Blindness, por Giovanni Pontiero* e a dissertação de Jessica Tomimitsu Rodrigues, com corpus ampliado para a pesquisa aqui apresentada, *O filho eterno, de Cristovão Tezza: Entrecruzamentos culturais na tradução da Língua Portuguesa à Língua Inglesa*, de 2018.

Nesta pesquisa, os questionamentos que guiaram seu andamento podem ser destacados como: 1) Quais são os vocábulos preferenciais de Cristovão Tezza no conjunto de seus romances? Há uma correspondência no par tradutório para as obras traduzidas para língua inglesa? 2) Quais recursos linguísticos recuperam (ou não) as linhas de expressão criativa de Cristovão Tezza, atreladas ao contexto de seus vocábulos preferenciais, em suas traduções? Afim de buscar respostas para estas perguntas da pesquisa, temos como objetivo geral analisar a recuperação de alguns aspectos de estilo de Cristovão Tezza nos pares de obras *Breve espaço/Brief space between color and shade* e *O filho eterno/The eternal son* por meio de seus vocábulos recorrentes e preferenciais bem como as características da linguagem da tradução. Este objetivo desmembra-se nos seguintes objetivos específicos: a) Analisar o estilo do autor com relação a cinco vocábulos mais frequentes e de maior chavicidade encontrados nos textos originais em comparação com os seus correspondentes nos respectivos textos traduzidos; b) Verificar o comportamento linguístico do tradutor com base nas opções por ele utilizadas nas traduções dos respectivos vocábulos; c) Observar traços de normalização nas obras traduzidas, considerando-se a linguagem literária.

A pesquisa aqui apresentada articula-se em torno de cinco partes. A primeira seção da presente tese busca ressaltar, com o aporte da fortuna crítica disponível do autor, os principais pontos de convergência entre a obra romanesca de Cristovão Tezza. A segunda seção traz a fundamentação teórica-metodológica alinhada ao uso do *Software WordSmith Tools* e explora os dados estatísticos levantados na pesquisa. A terceira seção traz uma análise do mapeamento dos vocábulos preferenciais e chave do autor no par de obras em estudo, *OFE/TES* e *BE/BSBCS*. A quarta seção apresenta os índices de normalização (Scott, 1998) exemplificando com excertos expressivos das obras. A quinta seção articula a tradução em um espaço aberto de narrativas que dialogicamente se constroem em âmbito político, antropológico, filosófico, epistemológico e social, estabelecendo relações que extrapolam o uso de ferramentas digitais e/ou inteligência artificial, em prol da complexa e criativa atuação humana. Evidenciamos alguns aspectos dos Estudos da Tradução em suas várias nuances na primazia por um fazer científico embasado na alteridade.

A literatura de Cristovão Tezza, como um exercício de tradução humana, em sua primária manifestação concreta, encontra ensejo no bojo de diversas culturas mediante um refratário de idiomas diversos. A tradução permite, não apenas transpor as barreiras sociolinguísticas, culturais e históricas, mas, antes, o alcance de produções simbólicas locais que, em um patamar mundial, visam contribuir para a construção de sentido de ser humano na contemporaneidade, digitalmente sem fronteiras. Nesse sentido, Literatura e Tradução caminham juntas por veredas de arte, ciência e tecnologia.

## 1 CRISTOVÃO TEZZA E ALGUNS ASPECTOS DE SUA ESCRITA LITERÁRIA

Como se a memória desistisse dos fatos e passasse a inventá-los para corrigir o passado (Tezza, 2020)

Cristovão Cezar Tezza (1952-) é um dos autores brasileiros contemporâneos mais traduzidos no exterior. Profícuo escritor, aprimorou seu sólido projeto literário ao longo de quase 40 anos dedicados à literatura, o que o levou, em 2009, a abandonar a carreira de professor universitário na Universidade Federal do Paraná em prol do fazer-se “prosador<sup>3</sup>”. Assegurando constância e regularidade em sua produção literária, o autor tem se proposto, conforme entrevistas, a escrever no período de um ano e a descansar enquanto aguarda publicação no outro.

Sua extensa produção, desde seu primeiro romance publicado, *Gran circo das Américas* (1979), apresenta, também, livros de contos, crônicas, produções acadêmicas e uma obra de poesia. Com uma escrita dotada de traços autobiográficos e temáticas que vão desde fotografia à pirataria de filmes, suas obras são objetos estéticos de análise de muitas dissertações e teses, em constante concomitância com que recebe estimas da crítica especializada.

Nesta seção, um paralelo entre as obras de Tezza, seu estilo de escrita e os principais pontos destacados pela fortuna crítica do autor serão apresentados.

### 1.1 UM DUPLO: A VIDA NA OBRA E A OBRA NA VIDA

Aos 70 anos, o escritor catarinense radicado na cidade de Curitiba, palco da maioria de suas obras, Cristovão Tezza teve publicações na França, Itália, Portugal, Espanha, Holanda, México, Estados Unidos, Austrália, Dinamarca, Noruega, Macedônia, Ucrânia e Sérvia. Sua trajetória com a Literatura remonta a um duplo autobiográfico (Kobs, 2000; Almeida, 2011; Fuscaldi, 2013; Vale, 2014; Silva, 2016 e Fernandes, 2017, Rodrigues, 2018), dos quais, *O filho eterno* é a obra mais extensamente estudada e de maior reconhecimento, seja pelo público ou pela crítica literária.

---

<sup>3</sup> Em 2017, o autor publicou seu primeiro livro de poemas com uma tiragem de 300 exemplares artesanais, intitulado: *Eu, prosador, me confesso*. Sem o distanciamento ficcional de narradores e personagens, a poesia assume, segundo o autor, “uma natureza quase estritamente confessional”, a ironia instaurada é sua identificação, então, como prosador. O livro apresenta 34 poemas dedicados ao tempo, à Curitiba, à política e outros assuntos.

Os diversos traços autobiográficos de *O filho eterno* desafiam a compreensão do público em geral, tendo, a título de exemplificação, a capa de sua tradução em Portugal a nota: “baseado em uma história real”. O evento estético proveniente do ato de escrever não deve se confundir com a vida do autor. Como aponta Fuscaldi (2013), o duplo de si criado no momento em que escreve “é importante para se pensar toda a obra ficcional de Tezza, de caráter intimista, em que marcas de personagens, narradores e autor facilmente se misturam e se refletem em cada uma dessas máscaras.” (Fuscaldi, 2013, p. 12). Vale ressaltar que obra e autor, indissociavelmente ligados, não se sobrepõem, a ficção, mesmo permeada de rastros memoriais, sustenta-se em um âmbito de independência, pois, transgride limites do individual para o universal. Em seu livro de ensaios, *Literatura à margem* (2014), Tezza reitera:

Abro um parêntese: o escritor, visto pelo leitor, realmente não interessa muito – é o livro, o texto, a linguagem que, às vezes até mesmo à revelia de seu autor, segue uma viagem própria e transforma seus leitores. A perenidade do texto escrito, na perspectiva da História, acaba por tornar os escritores, as breves biografias que deram vida aos livros, quase irrelevantes, ou curiosidades de outras épocas, ou simples elementos de apoio para compreender melhor as circunstâncias culturais de tempos diferentes do nosso. (Tezza, 2014).

O texto literário é perene na medida em que transcende o fazer individual do escritor. Conforme Candido (2000), no tripé entre obra-escritor-público (sociedade) conjuga-se um objeto estético passível de análises e de traduções diversas. No caso do conjunto de obras de Cristovão Tezza, algumas, como *O filho eterno*, possui, nos pontos de contato entre ficção e biografismo, uma linha de expressão criativa que engendra a narrativa. Gasparini (2014) define o pacto autobiográfico a partir do momento em que o leitor reconhece a autenticidade do esforço de reconstrução e de interpretação da obra. Partindo do peso do engendramento de alguns dados biográficos e de seu fio condutor na literatura de Tezza, retomaremos, brevemente alguns dos principais pontos de contato em suas obras.

Bakhtiniano de formação, Cristovão Tezza não escamoteia influências dos estudos do crítico russo em sua trajetória de escritor. O material estético do qual o escritor se vale não se limita a mera confissão de fatos, pois, como pontua Bakhtin (2003):

[...] métodos biográficos e sociológicos, que, entretanto, não dão provas de uma compreensão formal-estética suficientemente aprofundada do princípio criador existente na relação do autor com o herói, a qual é substituída por uma *relação psicológica e social*, passiva e transcendente à consciência criadora: *o autor e o herói* não aparecem como os componentes do todo artístico, mas

como *componentes da unidade transliterária constituída pela vida psicológica e social*. (Bakhtin, 2003, p. 29, ênfase acrescentada).

Se, por um lado, compreender o lugar de fala do escritor e toda a refração social-ideológica pela qual seus personagens e narradores se circunscrevem, trata-se, aqui, sobretudo, da presença de uma relação psicológica e social da criação estética, entreligando autor e seu herói. Para Phillipe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), a autobiografia propõe um pacto entre autor e leitor, diluindo as fronteiras cartesianas de verdade e fato, há uma relativização da figura do autor, na linha de contato entre texto e extratexto, pois, “Na tríade o Belo, o Bom e o Verdadeiro, só o primeiro termo diz respeito ao escritor atual que pensa não ter obrigação de ser, em sua obra, nem moral, nem ‘verídico’” (Lejeune, 2008, p. 109). Phillipe Gasparini ainda postula que:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. [...] não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. (Gasparini, 2014, p. 2017)

Vinte e cinco anos depois de suas primeiras publicações, Lejeune também revisita sua obra acentuando como um “erro grosseiro” a definição de que a autobiografia seria um caso particular do romance e não algo exterior a ele. No estado-da-arte, a pressuposição do distanciamento é uma “arte de utilizar a distância como meio de se aproximar de si mesmo. Mas a ficção (fabricação de um universo de referência diferente do que sabemos ser realidade) é apenas uma das modalidades possíveis desse distanciamento.” (LEJEUNE, 2014, p. 240). O escritor afasta da prosa romanesca o evento da vida para a performance, da mesma forma que compreende o espaço por onde as obras tomam contorno, pressupondo um Cristovão Tezza que se olhou com olhos de outro (Bakhtin, 2003, p. 13), duas consciências, em um jogo duplo, que não coincidem.

Nascido em 21 de agosto de 1952, na cidade de Lajes, Santa Catarina, foi com sete anos que sua vida passa por uma abrupta mudança: a morte prematura de seu pai, em um acidente de lambreta, é, conforme Tezza (2012), o tropeço metafísico propulsor para sua criação literária. No conto *A primeira noite de liberdade*, um dos primeiros contos escritos pelo autor, há um resgate do factual:

parece que cheguei perto de mim mesmo: no conto 'A primeira noite de liberdade', o menino no dia da morte de seu pai, a partir de um fato biográfico básico (a lembrança de que, quando meu pai morreu, fui levado para a casa de vizinhos, só voltando para o meu próprio quarto depois do enterro; tenho vagamente a lembrança de estar sobre os ombros de um adulto e, virando a cabeça, ver uma pequena procissão saindo de casa para o cemitério, e mais nada). (Tezza, 2012, p. 154 – 155).

Revisitar a memória da infância e do relacionamento (ou da ausência) com o pai remete, como retomado por Klinger (2006), às *hypomnematas* da Antiguidade, cadernetas de informações variadas e reflexões filosóficas, estudadas por Foucault em *As escritas de si* (1992). Para Klinger (2006), aproximando a produção literária contemporânea ao conceito de autoficção, “a autobiografia se desenvolve como correlato do individualismo burguês [...], já a autoficção [...] surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele” (Klinger, 2006, p. 47). Como gênero ou categoria genérica de textos literários contemporâneos, a poética da autoficção estimula os limites da literatura. No conto *A Primeira noite de liberdade*, o autor revela sua experiência transmutada na arte, em sua narrativa ficcional:

Fui levado pela velha até o sótão; o excesso de gentileza era a evidência de que me enganavam. Docilmente me deixei levar; mãos nas minhas costas, ela me conduzia balbuciando consolos. Não ousei fazer perguntas. De qualquer modo, me responderiam com mentiras. Fingindo acreditar no jogo, planejava descobrir tudo por conta própria. (Tezza, 1992).

Da herança do pai, advogado e professor, houve o primeiro contato com livros “que havia em casa, herdados de meu pai, morto num acidente [...] no interior de Santa Catarina, onde então vivíamos” (Tezza, 2012, p. 34). Já a paixão pela literatura começou com a imitação de formas – copiando seriados televisivos em folhas recortadas e capas costuradas à mão – pela televisão comprada pelo irmão, quando, dois anos depois do falecimento do pai, já moravam na cidade de Curitiba, a cidade de possibilidades de vida e de estudos, segundo argumentos da mãe, D. Elin.

Há de se considerar que, muitos romances contemporâneos, ao se voltarem para a própria experiência do autor, vão ao encontro da sociedade que preconiza a individualidade e o espetáculo, propulsionados, principalmente, pelo avanço da mídia, “nela [a mídia] se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e da exploração da lógica de celebridade, [...] a televisão tornou-se um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico.” (Klinger, 2006, p. 20).

Cristovão Tezza, com sua abertura autobiográfica, conclui, em *O espírito da prosa*, que a existência da sua literatura está intrinsecamente ligada aos problemas, dos quais elenca: a morte do pai, a crise familiar decorrente da ausência do pai e instabilidade financeira e a súbita mudança de cidade.

Curitiba é ambiente da maioria de seus romances, a adaptação à cidade na infância, no entanto, trouxe profundas mudanças físicas e emocionais, com o choque da cidade maior, da vida em apartamento, mas, principalmente, pelo abrupto rasgo com o que era familiar e o passado. Ademais, a segurança sócio-econômica da família que, com a perda do pai e a mudança de cidade, passaram a ser um âmbito de tensão familiar. O isolamento social, conservadorismo e certa formalidade são aspectos que o olhar exótico da adaptação na nova cidade pode destacar, características retratadas em seus romances situados na capital do Paraná. A partir do romance *Trapo*, Cristovão Tezza confessa que:

Foi no *Trapo* que eu descobri o prazer de mexer com o espaço concreto, a hora que eu botei meus personagens andando ali na praça Rui Barbosa. Um monte de problemas se resolvem. Para o tipo de literatura que eu faço (eu trabalho com registro realista), para o tipo de universo com que lido (classe média brasileira contemporânea), o tipo de mundo mental, esse aspecto de Curitiba foi uma dádiva. (Tezza, 2000)<sup>4</sup>.

Um dos pontos de convergência em suas obras, para além do recorrente tema da relação com o pai, é a ambientação na cidade de Curitiba, em que, apenas as primeiras obras, *Gran circo das Américas*, *O terrorista lírico* e *Ensaio da paixão*, além do livro de contos *A cidade inventada*, o espaço físico não é de referência concreta, pode-se entrever, em algumas obras, aspectos que remontam ao sul do Brasil, mas não há referência explícita. De todos os romances publicados até o momento de escritura dessa pesquisa, há uma obra em que, tematizando a crise política do Brasil contemporâneo, Tezza ambienta sua narrativa na cidade de São Paulo: no romance *A tirania do amor*, pois, seu protagonista, o economista Otávio Espinhosa, vive na “capital econômica do país”.

O gosto pela literatura remonta às horas passadas, com a mudança de cidade, na Biblioteca Pública do Paraná onde, exaurida as opções de leitura permitida para sua faixa etária, convenceu a irmã a emprestar livros do setor adulto, como Dostoievski, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Thomas Mann. A dramaturgia também figura um espaço a ser realçado na vida de Cristovão Tezza: a obra *As mãos de Eurípidés* (1950) de Pedro Bloch, foi um livro de

---

<sup>4</sup> Disponível em: [http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p\\_00\\_ciberarte.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_00_ciberarte.htm). Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

esmero desde os 6 ou 7 anos, que resultou, na pré-adolescência de Tezza os muitos aplausos de familiares, amigos e vizinhos com sua performance de trechos e falas decoradas. Esse entrelaçamento entre a dramaturgia e a literatura pode apontar para uma experiência literária em que:

[...] por meio de diferentes recursos, [a literatura] sugere o arbitrário da significação, a fragilidade da aliança entre o ser e o nome. No limite, ela acena a irredutibilidade e a permeabilidade de cada ser, pois participa de uma das propriedades da linguagem: a capacidade de simbolizar e de, simbolizando, simultaneamente afirmar e negar a distância entre o mundo dos símbolos e o dos seres simbolizados. (Lajolo, 2018, p. 47).

Transitando entre o mundo dos símbolos, a arbitrariedade, e a mediação com a realidade, desde os treze anos, Cristovão Tezza já produzia contos, poemas e romances e, aos quinze anos, formalizou seu intento de tornar-se escritor e até os 16 anos, todas as produções literárias do autor foram comercializadas entre os colegas no colégio: poemas e uma história policial, datilografada e grampeada, com capa desenhada à mão, possivelmente com o título *Crime na noite*.

Aficionado ao teatro, Cristovão Tezza, em 1968, integra o Centro Capela de Artes Populares (CECAP) e muda-se para Antonina, no litoral, próximo a Curitiba. O início da amizade com Wilson Galvão do Rio Apa (1925 – 2016), pouco antes de seu aniversário de 16 anos, leva o escritor a se demitir do trabalho de datilógrafo para seguir quem seria seu mentor, e, em relatos de Tezza, o pai que lhe faltava – ao mesmo tempo que era parceiro na transgressão adolescente – pelos próximos dez anos.

A integração de Tezza na CECAP traz um aspecto caro, retomado com mais fôlego na narrativa de *Breve espaço*, o relacionamento entre pupilo e mestre. “Era o primeiro escritor real que eu via de perto” (Tezza, 2012, p. 68), e, de fato, a obra *Os vivos e os mortos*, de Rio Apa, foi seu objeto estético de análise, com bases bakhtinianas, para sua dissertação de mestrado em 1987. Dos passos com seu mentor, Cristovão Tezza abre sua dissertação de mestrado “Em W. Rio Apa, a vida sempre se confundiu com a obra.” O mesmo poderíamos atribuir ao percurso literário de Tezza. O escritor viveu na comunidade rio-apiana dos 16 aos 25 anos, período de ditadura brasileira, influenciando sua escrita na busca pelo legítimo e no ideal de transgressão:

Os cinquenta anos do golpe militar de 64, que se rememoram agora, dão uma medida da intensidade política daqueles tempos, mas não era apenas ela que estava em jogo. Naquele momento, muitos jovens vivendo seu turbulento rio de passagem, em que o pessoal, o existencial e o político se fundiam de uma maneira muito forte, a decisão de escrever, o impulso de se tornar escritor,

representava por si só um ato de rebeldia, de negação e de marginalização. (Tezza, 2014).

Desse período, Cristovão Tezza cita a ideia da literatura ligada à contestação, de imperativos éticos que não deixavam o fazer literário na neutralidade, o ideal de uma ação sobre o mundo. No caso de Tezza, sua ação artística está intrinsecamente ligada a aspectos que perpassam “Curitiba como pano de fundo de suas narrativas, a timidez e solidão dos personagens, a figura do professor, a utilização do paralelismo na linguagem, a morte, a relação entre palavra e imagem, o dialogismo etc.” (Almeida, 2011, p. 105). Compreender o percurso sócio-histórico e cultural do escritor, lança luz aos traços autobiográficos ficcionalizados em sua obra. Ainda em seu tom de protesto, sua refutação ao ingresso à universidade, a princípio, guia Cristovão Tezza na busca pela mesma experiência de seu mentor ao ingressar na escola de oficiais com sede no Rio de Janeiro, onde, em poucos meses, falsifica a assinatura de sua mãe para dispensa, por não concordar com as características opressoras do curso preparatório da Marinha.

Dos anos ao lado de Rio Apa, várias obras foram escritas, muitas engavetadas ou descartadas, contudo, Tezza rememora o “primeiro sentimento de ser escritor” (2012). Seu experimento com o teatro, antes de se tornar prosador, culminou nas peças: *Monólogo do amanhã* (1968), *Os confinados* (1972) e *O sétimo ensaio* (?). Tais peças receberam encenações no CECAP mas não foram posteriormente publicadas. Dessa época, também, Cristovão Tezza assinou contrato com a Editora Brasiliense, com quem publicaria o romance juvenil *Gran Circo das Américas* em 1980. Publicado na coleção Jovens do Mundo Todo, a editora, por pressão pelo descontentamento dos professores com as cenas de sexo, solicitou a supressão desses trechos da obra para sua segunda edição. O autor, mediante respostas dotadas de “desaforos revolucionários”, teve a quebra de contrato com a editora, porém, revisitou a obra, dez anos depois, com *Juliano Pavollini*. De toda sua jovem produção escrita em Antonina, a novela *Sopa de legumes*, de 1972 ou 1973, é reconhecida, pelo autor, como um dos primeiros marcos iniciais de maturidade literária, também revisitado dez anos depois e publicada em 1985, sob o título *Ensaio da Paixão*, originalmente, *Devassa paixão*.

Em 1974, Tezza parte para Universidade de Coimbra, para estudar Letras. Com a Universidade fechada, devido a Revolução dos Cravos, o escritor vive dois anos de vida *hippie*, viajando a Europa, com pouco dinheiro, muita leitura e escrevendo diversas cartas, gênero muito explorado em seus romances. Seu retorno ao Brasil, em 1976, em sua ação propositiva contra o sistema, parte para seu declarado projeto de ser relojoeiro, numa época em que a

tecnologia já tornava a profissão obsoleta. Sua decisão por escrever livros à mão perdurou até 2005, com a escrita de *O filho eterno*, então migrado para a comodidade e rapidez do computador.

Em 1977, após seu casamento, Tezza muda-se para o Acre, onde trabalhou como professor de cursinho, experiência que se tornou material literário em um de seus últimos romances publicados, *A tensão superficial do tempo*, e onde ingressa no curso de Letras da Fundação Federal do Acre. Em 1978, consegue transferência para a Federal do Paraná, concluindo sua graduação em 1981. A partir de 1982, Cristovão Tezza tenta a publicação de *Trapo*, um romance que divide suas produções, para marcas literárias e um estilo literário mais delineado que persistem em todas as obras do autor. Foi com esse romance, apesar dos seis anos de recusa por várias editoras, que o autor recebe reconhecimento nacional. O mote de escrita tezziana, mesmo nas cinco anteriores publicações a *Trapo*, perdura, como a “a inquietação da juventude, o sentimento de desajuste com relação ao sistema.” (Almeida, 2011, p. 166). O sarcamo e a crítica também perscrutam seus romances, dos primeiros aos últimos publicados.

Em 2009, então professor de língua portuguesa da Universidade Federal do Paraná, Tezza deixa sua posição de concursado para dedicar-se integralmente à sua literatura. Sua participação em congressos, eventos acadêmicos e sua produção científica, como resenhas críticas, no entanto, não diminuíram desde então. Dos fortuitos anos na universidade, a parceria com o professor Carlos Alberto Faraco, também docente da Federal do Paraná, resultou em suas publicações tangenciando estudos bakhtinianos, *Prática de texto: para estudantes universitários* (2014) e *Oficina de texto: série de manuais acadêmicos* (2016). Sua tese defendida na USP em 2002 foi publicada pela editora Rocco, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, recebendo avaliações positivas pela crítica especializada. Em 2003, Cristovão Tezza fez a palestra de abertura da *X Conferência Internacional sobre Bakhtin*, em Curitiba. O escritor esteve presente também em sua edição anterior, em 2001, na Polônia.

## 1.2 UM ESPELHO NA LITERATURA: A REFRAÇÃO DA VIDA

Dos romances do autor, podemos destacar “‘duplos’ distantes”, nas palavras de Tezza (2012), temas que se aproximam do escritor, mas que transcendem ao mero biografismo: “Nada biográfico, diga-se – mas tematicamente próximo. Alguém que, não sendo eu mesmo, fala de coisas que me interessam de perto. [...] Eram “duplos” distantes, já que eu assumia o mesmo horror ao biografismo que dominou a mitologia acadêmico-literária dos últimos 40 anos”

(Tezza, 2012, p. 13 – 14). Conforme a dissertação de Fernandes (2017), aprofundando os estudos por base o estudo de Almeida (2011), e apresentando um panorama das obras mais atuais, podemos pontuar que:

***Gran circo das Américas*** (1979): Voltado ao público juvenil, traz o protagonista Juliano, um adolescente desajustado que enfrenta tudo para descobrir as personalidades por trás da arte circense. Escrito em primeira pessoa, um fio condutor da narrativa é a experiência pessoal de Tezza em sua adaptação com a cidade de Curitiba.

***O terrorista lírico*** (1981): Ruaz Vasques, um terrorista solitário em revolta contra a civilização urbana, planeja a implosão de uma grande cidade, que, a princípio, começa com pequenos prédios públicos, até, por fim, se estender a toda a cidade. Escrito em primeira pessoa e no formato de diário.

***Ensaio da paixão*** (1986): Maior romance do autor, inspirado nas experiências comunitárias de teatro apiana ao longo dos anos 70, podemos ressaltar a proximidade da ficção com rastros memoriais do tempo vivido junto à comunidade de teatro e o espírito de revolta contra o sistema, conforme o próprio autor: “o *Ensaio da Paixão* tem muitos personagens que foram baseados nos meus colegas do tempo da comunidade de teatro em que trabalhei. Ali criei personagens diretamente baseados em pessoas, o que era uma brincadeira<sup>5</sup>.” (Tezza, 2003). A narrativa traz uma comunidade desajustada dos padrões que recria, todos os anos, a Paixão de Cristo, sem roteiro, nem plateia, em uma ilha perdida no sul do país. Quando os militares se deparam com a comunidade de poetas, atores, bancários, músicos e marginais, fumando maconha e discutindo a situação de ditadura do país, encaram o grupo como guerrilheiros, subversivos e ameaçadores da ordem.

***Trapó*** (1988): Primeiro romance situado em Curitiba, dos anos 70, um professor aposentado, Manuel, recebe mil páginas de um jovem poeta, Paulo, apelidado Trapó, que se suicida aos 20 anos. Enquanto o professor trabalha na organização do material que o foi inesperadamente encaminhado pela dona da pensão onde o jovem morreu, Manuel se vê entrelaçado na vida e nos relacionamentos de Trapó. A figura do escritor rebelde e do professor metódico estão presentes em uma narrativa de metaficção, com alternância entre os narradores, revelando um poeta contestador

---

<sup>5</sup> Disponível em: [http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p\\_030529.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_030529.htm). Acesso em 1 de março de 2021.

típico da década de 1970. Sobre as personagens, Tezza confessa: “mesmo sem saber, eu estava me colocando em dois lados da minha vida. O marginal adolescente e o professor centrado. O professor, parece, acabou vencendo, mas sinto que tenho um “Trapo” secreto reprimido no fundo da alma<sup>6</sup>” (Tezza, 2008). Um romance naturalista, no rude estilo dos escritores americanos da geração *beat*.

***Aventuras provisórias*** (1989): Situado em Curitiba, de classe média, a prosa em primeira pessoa traz o reencontro de dois amigos de infância: João, executivo que almeja sucesso a qualquer custo, e Pablo, saindo das prisões da ditadura (do romance *Ensaio da paixão*), aspira por uma comunidade e a mulher amada. Como aponta Almeida (2011), “um dos pontos destacados é a falta de perspectiva, a liberdade como projeto utópico, [...] retrata[m] a vivência do autor na década de 70” (Almeida, 2011, p. 107).

***Juliano Pavollini*** (1989): Escrito em primeira pessoa e partindo do desajuste com sua família, a morte do pai “liberta” Juliano para fugir da moral opressiva; narrativa em primeira pessoa, recuperando memórias, o protagonista encontra Isabela, a quem deve a salvação de sua vida e com quem vai viver em um bordel, em Curitiba, nos anos 60. Juliano relata sua infância difícil e a intensidade de sentimentos que o levam para veredas de paixão e tragédia à Clara, uma psicóloga.

***A suavidade do vento*** (1991): O professor Josilei Maria Matôzo vive um desajuste social, angustiante solidão, em que resolve escrever um livro: *A suavidade do vento*. Radicado em uma pequena cidade no interior do Paraná, próximo a cidade de Foz do Iguaçu, professor Matôzo se vê num emaranhado de ciúmes e incompreensão onde vive. Fugindo para Curitiba, o professor consegue uma retificação da revista *Sul* de sua cidade, alegando não ter escrito livro algum. À editora, Matôzo envia os exemplares da obra, apontando o equívoco: o destinatário era Mattoso e não Matôzo. Livrando-se das reminiscências do passado, Josilei Matôzo é visto com admiração quando retorna ao vilarejo.

***O fantasma da infância*** (1994): André Devinne sofre uma abrupta perturbação em sua rotina de assessor de um secretário do Estado quando Odair, um amigo da infância, recém-saído da prisão, aparece para visitá-lo, com ameaças de revelar algo ilícito que cometeram quando jovens. Em paralelo, outra história se desenvolve, em que Devinne é um escritor em decadência, sobrevivendo de pequenos trabalhos, até

---

<sup>6</sup> Disponível em: [http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p\\_08\\_papangu.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_08_papangu.htm). Acesso em 1 de março de 2021.

sua contratação por Dr. Cid, um empresário que encomendara sua própria biografia. Sequestrado pelo empresário, isolado do mundo, Devinne passa a escrever seu livro. Revela-se na narrativa que a dupla existência de Devinne é na verdade um duplo ficcional: o fantasma da infância é retomado em sua escrita, ficcionalizada e o verdadeiro André Devinne encontra-se encarcerado, totalmente absorto, portanto, em sua escrita.

***Uma noite em Curitiba*** (1996): Há, na obra, duas linhas paralelas: as cartas do aposentado professor da Universidade Federal do Paraná, Frederico Rennon, para a atriz Sara Donovan, e os comentários de seu filho. A narrativa principal deixa claro: “escrevo este livro por dinheiro”, com as cartas que encontrou de seu pai, por um narrador amargo e sarcástico.

***Breve espaço entre cor e sombra*** (1998): Com a abertura da obra no enterro de seu mestre, Tato Simone, artista plástico curitibano, sem projeção na pintura, seja por falta de talento ou por um talento ainda a ser descoberto, temática que fica implícita na obra, o protagonista vive relacionamentos conturbados, um profundo sentimento de desajuste e de solidão social. Até que se vê envolvido no caso do desaparecimento da escultura de Amadeo Modigliani, uma cabeça falsa, a qual a narrativa toda se engendra. Com dois narradores paralelos, há inclusão de cartas de uma mulher italiana com quem Tato se relacionou no passado.

***O fotógrafo*** (2004): Com a ambientação em Curitiba de 2002, a narrativa acompanha um dia na vida de cinco personagens, na véspera da eleição para presidência. O fotógrafo, principal narrador, cujo nome não é mencionado na narrativa, sente-se atraído pela jovem a quem deveria fotografar por 200 dólares. Apresenta-se a ela, então, para fotografá-la mais de perto, como um artista. A narrativa encontra um ponto comum aos narradores quando Lídia, esposa do fotógrafo, é revelada traindo o marido com Duarte, seu professor, a quem a esposa é analista de Íris, uma jovem que optou pela prostituição para não depender de seu pai.

***O filho eterno*** (2007): Escrito em terceira pessoa, o romance de maior traço autobiográfico de Tezza assume uma distância na narrativa de um aspirante a escritor, com vinte oito anos, que nunca teve um emprego fixo e, então, vive a experiência brutal da paternidade com um filho com síndrome de down. Na rejeição e menosprezo do filho diferente, a narrativa vai amadurecendo, com a convivência e o tempo decorrido, onde um duplo entre pai e filho é estabelecido.

***Um erro emocional*** (2010): Paulo Donetti, um escritor de sucesso, comete um *erro emocional* ao se apaixonar por Beatriz, professora. Uma narrativa que traz diálogos breves e várias incursões sobre experiências e lembranças frustradas de outros relacionamentos.

***O professor*** (2014): Heliseu, professor de Filologia, que com 70 anos se prepara para receber uma homenagem na faculdade que trabalhou por décadas. Pensando em seus agradecimentos para a cerimônia, a narrativa traz um conjunto de infelicidades do personagem: desajuste familiar, frustrante experiência no âmbito escolar e acadêmico, e um casamento raso, com um filho com quem não tem bom relacionamento.

***A tradutora*** (2016): Beatriz se encontra em um dilema moral, entre seu rompimento amoroso com Donetti, um escritor cheio de ego, ao mesmo tempo que se dedica a tradução de Felip T. Xaveste, fictício filósofo espanhol/catalão, e recebe um convite para ser tradutora intérprete na Fifa, para o Mundial de 2014, em Curitiba, junto ao executivo Erik Howes. A narrativa se desenvolve em três dias entre ceder ou não ceder ao encantamento e a vontade própria.

***A tirania do amor*** (2018): Aos 54 anos, Otávio Espinhosa vive um desajuste profissional e pessoal: acaba de descobrir a traição da esposa pela leitura de seus emails e está às vésperas de ser despedido da empresa de mercado financeiro. Ao longo das 24h que a narrativa se apresenta, o protagonista está resoluto em sua decisão de se abdicar de sua vida sexual, tendo em vista a colega de trabalho, Débora, com quem se abrem várias afinidades. Ambientado em São Paulo, é um romance que tangencia questões mais recentes do Brasil, como a polarização política, crítica a universidade de formas absolutas, um ceticismo aberto contra o discurso de salvação da Lava Jato.

***A tensão superficial do tempo*** (2020): Cândido é professor de química e sócio no cursinho pré-vestibular, Usina, em que trabalha, em Curitiba. Um pirata de filmes, ele se dedica a baixar filmes para alimentar o vício de sua mãe adotiva, D. Lurdes, ao retornar para casa quando seu casamento com Hélia chega ao fim. A alusão do processo químico da água, no título, evoca a sensação de melancolia e a conflitante e etérea tensão presente no livro, uma justaposição de tempos na vida do protagonista que vive conflitos morais, revive lembranças e ouve aos discursos sobre a política bolsonarista do país.

*Beatriz e o poeta* (2022): Revisitando a protagonista de *A tradutora* (2016), de alguns de seus contos e personagem secundária de outros de seus romances, Cristovão Tezza coloca em diálogo dois personagens, Beatriz e o jovem poeta Gabriel, no cenário de isolamento social, quarentena e caótica política do Brasil durante a pandemia da COVID-19. Por meio de uma relação inusitada e tímida, a aproximação entre ambos potencializa questionamentos a respeito de absolutos concretos, morais e afetivos, desvelando um contexto que insurge com um espírito de queda.

Podemos ressaltar que retomam o duplo com o escritor: o narrador Antônio Donetti, de *Ensaio da Paixão*, André Levine, de *O fantasma da infância*, Paulo Antônio Donetti da Silva, de *Um erro emocional*, Josilei Matôzo, de *A suavidade do vento*, Manuel, de *Trapô*, Frederico Rennon, de *Uma noite em Curitiba*, Heliseu da Motta e Silva, em *O professor*. Somando-se a esses exemplos, pontuamos que contos da obra *Beatriz* (2011) apresentam “uma primeira pessoa autobiográfica” (LIMA, 2014, p. 285), e a mesma personagem, revisora e professora de português, é retomada em *Um erro emocional* e é protagonista de *A tradutora* e *Beatriz e o poeta*, demarcando, assim, uma intratextualidade na narrativa do autor. *O fantasma da infância* e *Uma noite em Curitiba*, ambas as obras, versam a respeito da atividade do escritor, de difícil sobrevivência a não ser conjugada em simultaneidade com outra atividade empregatícia, sendo que, o narrador-escritor de *Uma noite em Curitiba* é também professor da Universidade Federal do Paraná. O protagonismo do ser-professor também é presente nas obras *A suavidade do vento*, em que o professor de português (até o sucesso de *O filho eterno* Tezza também professor de português na Federal) problematiza questões de escrita e do romance *O professor* em que Heliseu, professor de Filologia Românica, está prestes a discursar em sua cerimônia de homenagem na universidade que lecionou por anos.

Acrescentamos as duas últimas obras do autor, *A tirania do amor*, *A tensão superficial do tempo* e *Beatriz e o poeta* com o duplo que se estabelece na complexidade do relacionamento pai-filho, na empreitada como escritor e na difícil relação com o passado de Otávio Espinhosa; e, respectivamente, na carreira de professor, ausência paterna e no relacionamento de Cândido com sua mãe. Desta última obra, ainda, a dedicatória assinala: “Em memória da minha mãe, Elin, que amava filmes. O resto é ficção.”, uma ironia refinada.

Dessa forma, vislumbramos o autor da obra, contudo, não de forma que a diminua de todo seu potencial estético, mas, distanciado, uma relação metonímica de presença na ausência, que traz aspectos humanos e reais para fatos de ficção:

O que eu acho fundamental para quem escreve, mesmo que faça ficção escancaradamente pessoal – mas ficção – é você se distanciar de si mesmo. O grande perigo da ficção confessional é [...] o texto como representação direta, não mediada pela visão estética, pelo distanciamento. É preciso distanciar-se de si mesmo para que a obra fique em pé. De relação pessoal, eu diria que há, obviamente. O escritor que disser que não tem traços biográficos na sua obra estará mentindo. [...] Nós somos um olhar sobre o mundo e essa experiência vai aparecer em vários momentos. [...] É importante que cada personagem tenha um pouco de quem escreve, até para que você seja capaz de criar empatia. Seria distante demais se você não tivesse nada a ver com ele. [...] Eu diria que o meu lado biográfico não é pesado. Tem aí uns dez, quinze por cento que eventualmente entram - às vezes mais, às vezes menos - para a construção estética da literatura, dos livros. (Tezza, 2003).

É, talvez, nesse balanço entre o distanciamento que possibilita o fazer estético, as ferramentas literárias para dizê-lo e o transportar da experiência individual para universal que a grande literatura se inscreve. O único título, de toda a vasta produção de Cristovão Tezza, que remete a uma autobiografia é *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, em que o autor difere de toda sua produção de ficção. Trata-se de uma obra de teor ensaístico, com 44 breves textos sobre sua formação como escritor, retomando todo o percurso de escrita até *Trapó*: “encerro aqui minha autorresenha; com *Trapó*, os outros enfim tomaram a minha palavra e passaram a dizer quem sou” (Tezza, 2012, p. 207). Além de discutir questões teóricas da prosa, *O espírito da prosa* problematiza os limites sólidos dos gêneros literários, confluindo ensaio e ficção ao narrar fatos da vida do autor e sua trajetória de formação e amadurecimento literário.

Em sua autobiografia literária, Tezza confessa ao adentrar o “espírito” de sua prosa, “No pacote certamente vão entrar as características muito específicas do Brasil, da cultura que partilho e da língua que eu falo” (Tezza, 2012, p. 31). Há, no entanto, o cuidado de não se limitar ao real, tomando-se da licença poética ficcional para, a partir de um ponto de reflexão calcado na vida do próprio escritor, universalizar a literatura.

Estabelece-se uma intrínseca relação entre a mão que escreve e a voz que narra; uma não pode ser diminuída ao formato da outra, pois, assim que escrita, a voz do narrador se abre para uma pluridade interpretativa múltipla, “a voz que pensa (ou as vozes que pensam) nunca é a mesma que escreve. [...] O escritor tem de saber que a voz que ele escreve em cada instante do texto *não pode ser completamente a dele*” (Tezza, 2012, p. 36, grifos do autor), podendo, de fato, ressignificar até mesmo seu autor na leitura da sua obra.

Destacamos, nos pontos supracitados, uma breve biografia de Cristovão Tezza e sua relação com as diversas narrativas produzidas pelo autor, não como um reflexo, mas uma refração transmutada em linguagem literária. É imprescindível ressaltar que, apesar do duplo

criado com seus personagens, a literariedade pressupõe aspectos estilísticos que não se isolam no mero destaque de duplos autobiográficos. Na próxima subseção, abordaremos de forma mais ampla a estética tezziana, segundo aspectos da vertigem da linguagem e a inadequação de seus personagens.

### 1.3 A ESTÉTICA TEZZIANA: A VERTIGEM DA LINGUAGEM E A INADEQUAÇÃO DO SUJEITO

Analisar a forma como as narrativas são construídas, tendo na obra a substância linguística que entrelaça e sustenta a estética da obra, tornou-se um percurso profícuo de pesquisa, o qual apontou para algumas estratégias comuns às obras de Tezza, que, em última instância, referimos como seu estilo literário. Há, aqui, um recorte metodológico para fins de pesquisa, pois, restringir um escritor contemporâneo brasileiro de maturidade criativa literária em ascensão como Tezza não seria de passível simplificação.

No mote de delinear uma estética tezziana, podemos destacar que, não tão somente o duplo com aspectos de vida do autor, mas “o narrador duplo, um com onisciência limitada, relativa apenas ao protagonista, e outro sendo o próprio personagem” (Casarin, 2014) são linhas de expressão criativa tezziana. Como destaca o autor, sua influência pela oralidade traz rupturas aos romances, com pontos de vistas que se alternam ao longo de suas obras. Seu primeiro romance com alternância de narradores foi *Breve espaço* e o artifício de uma onisciência seletiva com sobreposições temporais estão presentes em *O filho eterno*. Em *A tensão superficial do tempo*, um dos seus últimos romances publicados do autor até a escritura desta tese, não há uma estrutura linear: o fluxo de consciência de Cândido traz uma miríade de falas, eventos e lembranças de tempos distintos que se sobrepõem abruptamente de tal forma que remete a experiência circular de navegar na internet.

Inquerido a respeito de suas obras, Tezza relata que:

É sempre um processo vago o autor avaliar a própria obra, mas eu acho que, depois dos meus livros dos anos 80 e 90 (como *Trapo*, *Juliano Pavollini* ou *Uma noite em Curitiba*), que me garantiram alguma segurança romanesca, fui dando uma guinada reflexiva – a idade pesou, talvez. *Breve espaço*, de 1998, começou esse processo. Em seguida, *O fotógrafo*, que é inteiro uma invasão de intimidades. Enfim, *O filho eterno*, uma autoinvestigação romanesca. *Um erro emocional* foi uma pequena sonata, quase um exercício, mas que me abriu muitos caminhos. De certa forma, me preparou para escrever *O professor*. (Tezza, 2014).

A análise, então, das linhas de expressão criativas eleitas para narrar são norteadoras quando nos propomos a estudar a estética tezziana. Muito já foi discutido, mas *O filho eterno* não poderia ser concebido com uma *autoinvestigação romanesca* em outro formato de narração. O modo de narrar, em grande nível, se entrelaça ao motivo primário do fazer romanesco. Assim, podemos, ainda, ressaltar a temática recorrente das obras tezzianas, que, gradativamente, deixaram o fluxo de pensamento, passaram pelo fluxo memorialístico nos moldes proustianos, como em *O professor*, até chegar em *A tensão superficial do tempo*, com uma técnica narrativa que traz lembranças misturadas, aludindo a cabeça do protagonista, similar a tentativa de ordenar a narrativa.

De modo geral, as obras romanescas de Tezza apontam para um *leitmotivo* recorrente em suas obras: o conflito pai-filho, a inadequação social e a busca de identidade, ou, ainda, um sujeito em constante processo de mutação. Como aponta Kobs (2000): “o motivo do conflito pai-filho [...] pode ser considerado, nos romances de Tezza, o motivo central ou principal. Os motivos do desequilíbrio do herói e da inadequação social das personagens, de ordem secundária, estão subordinados ao motivo principal.” (Kobs, 2000, p. 10). Apesar de a pesquisa de Kobs não contemplar, à época de escrita, os romances mais atuais, podemos estender seu argumento teórico às últimas obras publicadas do autor, direta ou indiretamente.

Em *O filho eterno*, a marca confessional é distanciada com o narrador em terceira pessoa: “a transcendência do relato particular e subjetivo para um narrador onisciente seletivo que universaliza a narrativa, ao dar voz ao inenarrável, no deslocamento que proporciona a transposição dos limites da linguagem e do plano simbólico.” (Rodrigues, 2020, p. 14). Compreender o duplo autobiográfico das obras, os narradores tezzianos e, principalmente, os recursos estilísticos da linguagem narrativa tornam-se aspectos caros para a compreensão do estilo do autor. A perspectiva de onde se narra é aspecto norteador em todas as obras de Cristovão Tezza, e conforme o próprio autor, seu processo de amadurecimento literário vem ao encontro de sua consciência ao dar aos seus narradores certos focos narrativos:

Parece que em algum momento da história do romance, ou da literatura, particularmente do século XX, com, digamos, a derrocada ou a derrota daquilo que se chamava o autor onisciente, quer dizer, aquele narrador que entrava em todas as cabeças ao mesmo tempo; que sabia tudo e que organizava o mundo ao seu bel-prazer... Esse narrador está em crise. Ele foi sendo substituído por uma espécie de consciência individual que é falível; que vê o mundo de um único ponto de vista. Nesse sentido, o século XX também foi um século do individualismo na literatura, da visão pessoal única. De certa forma, anti-épica. E aí a questão da visão pessoal se confunde muito com a visão literária. Claro que, como objeto, o romance acabado é um objeto autônomo e deve ser analisado como tal. (Tezza, 2003).

Com um caráter anti-épico, *autor-narrador-personagem* circunscrevem-se em limites difusos em uma relação de identidade (Lejeune, 2008), pois, como apontado pela crítica como uma das marcas de Tezza<sup>7</sup>, o narrador duplo, com uma onisciência limitada, relativa apenas ao protagonista e ao próprio personagem. É, portanto, nessa onisciência limitada, do ponto de vista “falível” que se constrói também um distanciamento da experiência por parte do autor, com uma narração “irônica e impiedosa” (Vale, 2014), uma linguagem permeada de rupturas, pois, “Fazemos isso quando falamos, e eu tenho muita influência da oralidade. Às vezes a língua escrita tem dificuldade em lidar com essas rupturas, mas o romance é alguém que fala, mais do que alguém que escreve” (Tezza, 2014, s/p). Nesse sentido, tais suspensões na narrativa dão lugar ao silêncio, outro aspecto caro e presente no conjunto romanesco de Tezza, pois, a linguagem não abarca a supremacia simbólica do dizer e são nas falhas de abstração que podemos ler um silêncio pleno de significados, conforme ressalta Rodrigues no estudo de *O filho eterno*:

O uso do interdito, como recurso ao encontro do sentimento de vertigem, fuge, portanto, da lógica usual cartesiana, de planos simbólicos estruturados e pré-convencionados, contraposto, pois, com um plano epistemológico e simbólico em que o silêncio é tido como ausência de relevância. Assim, o aspecto do silêncio, aliado ao narrador onisciente seletivo, no processo de ressignificação artística e criativa, está lado a lado ao aspecto autoficcional da obra. (Rodrigues, 2018, p. 41).

O conceito de autoficção tem, inicialmente, uma base ontológica na ética da escrita do eu. Na fuga, também do ordinário cartesiano na linguagem tezziana, há a polifonia do retrato da sociedade em seus vários personagens, que deixam entrever influências de uma geração urbana desencantada dos anos 70, contra o sistema, e a recorrência de termos informais e palavras, dos quais, o exemplo-mor é o romance *Trapo* (1988), em que alinhando o uso da linguagem culta e formalizada, totalmente rígida e enquadrada em padrões, a uma linguagem inculta e promíscua, afrontosamente imatura aos padrões sociais, Tezza: “se debruça sobre os aspectos mais sombrios da mesquinhez cotidiana da sociedade contemporânea, que faz da maturidade motivo de vergonha e escárnio ao mesmo tempo em que desvela, também, os desdobramentos tragicômicos do trinômio sexo, drogas e rock-n-roll” (Fortes, 2002, p. 165). Nesse sentido, não apenas Cristovão Tezza é um escritor consciente do uso da perspectiva

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/28/cristovao-tezza-cruza-memorias-com-passado-do-brasil-em-o-professor.htm>. Acesso em 7 de março de 2020.

narrativa como cúmplice de seu fazer literário, mas, um autor que dispõe da linguagem como uma ferramenta que convencionava perspectivas sociais, além de exprimir sentido e significado também com as rupturas dos pensamentos de seus personagens.

Com romances reflexivos, as narrativas são construídas com um sucessivo uso de parênteses, criando uma simultaneidade de tempos, histórias e vozes. As tensões, não confessadas publicamente pelos seus protagonistas mescla presente e passado, trazendo problemas de cunho moral. É no jogo construído com o tempo interior ao personagem que o descompasso social é criado, aderindo um fluxo mais lento à narrativa. De modo geral, a partir de *Um erro emocional*, seus romances se constroem sob relatos permanentemente entrecortados, entre lembrança e ação, convívio e isolamento.

O mote da escrita tezziana parte de um desajuste, de personagens excêntricos – fora do centro –, de narrativas que acompanham, no mínimo, o aprofundamento de uma complexidade psicológica das personagens-protagonistas no decorrer da narrativa. A falta de sintonia entre o herói e o mundo é onde se inicia a ruptura que move o romance. Dessa forma, há instaurado um aspecto problemático, de um personagem que vive à margem, buscando respostas. No caso dos personagens tezzianos, “vivem inseguros, extremamente tímidos, espantosamente melancólicos, guardando ressentimentos, amargurados e mergulhados na absurda solidão, mesmo rodeados por outras pessoas.” (Almeida, 2011, p. 93). Há um fator “puramente humano e psicológico” (Lukács, 2000) no romance, de onde também surgem personagens transgressores, em que a polifonia presente na linguagem é uma das marcas mais evidentes, em primeira instância, nas obras de Cristovão Tezza.

Conforme Joseph Campbell (1997), a aventura do herói segue os seguintes rituais de passagem: *separação*, *iniciação* e *retorno*. Há um caminho a ser completado, propulsionado, a princípio, pelo chamado que recebe, contando, para tanto, com a ajuda de um guia, o que dá início à sua jornada. Algumas tarefas lhe são impostas e o cumprimento delas resulta em auto-conhecimento e evolução. Assim, após findado os obstáculos vencidos, o herói retorna ao seu mundo, transformado.

Partindo dos estudos de Kobs (2000), assumindo também a *hibris*, *catábase* e *anábase* para identificar a trajetória dos heróis tezzianos, ampliamos e aprofundamos o *corpus* de análise, com as obras romanescas mais recentemente publicadas. Por *hibris*, compreendemos a o início da trajetória da personagem quando, diante de uma tentação, comete um erro ou um excesso, acarretando um desvio em sua trajetória. Há, então, instaurado a descida do herói, a *catábase*, quando inicia o caminho de provas e o início da aventura. Findadas as provas, o herói

retorna purificado, na *anábase*, ou seja, a subida ou volta, para um plano mais elevado do que o ponto de início da trajetória.

De modo geral, as personagens de Tezza “são vítimas de um descontrole que resulta no traçado de um novo e árduo caminho a ser seguido. Em *Trapo*, o erro que muda a trajetória da personagem é sua situação de conflito constante entre Trapo e seu pai, que atinge o clímax quando Trapo decide sair de casa.” (Kobs, 2000, p. 83). Identificamos, conforme outros estudos da obra de Tezza, a constante temática conflituosa entre pai-filho, iniciando, a partir daí, um caminho de provas que possibilita o auto-conhecimento.

Se, teoricamente, o retorno do herói inicia depois de diversas provações, para um plano mais elevado do que antes de sua saída, retornando modificado pelo sofrimento, no caso dos heróis tezzianos a impossibilidade de alcançar o plano elevado pode ser compreendido como um reificador ao caráter problemático de seus personagens. A *anábase* é retorno transformado, uma subida, em oposição à *catábase*. É neste ponto que a maioria dos protagonistas tezzianos optam por um novo desvio, como se fadados a repetir o mesmo percurso. Assim, se “o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente [...], rumo ao claro autoconhecimento.” (Lukács, 2000, p. 82). No caso dos heróis de Tezza, há uma ruptura com o mundo que as cercam, são personagens problemáticas que, quase sempre, não atingirão o centro, mas estarão numa busca constante.

#### 1.4 OS TRADUTORES DE CRISTOVÃO TEZZA PARA A LÍNGUA INGLESA

A empreitada de tradução de dois romances de Cristovão Tezza foi performada por dois diferentes tradutores: Alan C. Clarke, para *Breve espaço* e Alison Entrekin, para *O filho eterno*. A tradução *The eternal son* foi finalista do Prêmio Internacional IMPAC – Dublin de Literatura em 2012. *A priori*, publicado em 2010 na Austrália, a mesma tradução foi em 2013 importada por uma editora nos Estados Unidos. A tradução para língua inglesa foi avaliada como um dos melhores livros estrangeiros de ficção pelo *Financial Times* em 2013. Já sobre a tradução de *Breve espaço* e o tradutor Alan R. Clarke pouco foi possível sistematizar, provavelmente devido a sua reclusão em Hyannis, Massachusetts, e falecimento em 2016.

A contratação da tradução para língua inglesa de *Breve espaço* aconteceu em 2013, durante a Feira do Livro de Frankfurt, tendo o Brasil como convidado de honra e representado por mais 70 escritores. A empresa de varejo digital norte-americana *Amazon* anunciou que

traduziria obras brasileiras contemporâneas, dos quais Tezza teve duas traduções: *Beatriz* (2011), um conto traduzido do romance de mesmo nome, vencedor do Prêmio Jabuti, e *Breve Espaço entre cor e sombra* (2013), vencedor do Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional. As traduções foram publicadas em formato digital e estão disponíveis apenas na plataforma *Kindle* (para celulares e computadores). O objetivo da iniciativa, segundo a equipe editorial da *Amazon*, foi aumentar o índice de livros traduzidos anualmente e publicados em inglês:

Um dos grandes desafios para escritores de línguas não-hegemônicas, como o português, é superar as barreiras para publicação no exterior. O mercado editorial de língua inglesa é particularmente resistente a traduções. Por isso, essa iniciativa da *Amazon Crossing* de publicar livros de autores brasileiros em inglês deve ser comemorada como um enorme passo para ampliar a visibilidade da produção nacional. (NSC, 2013, s/p).

Alan R. Clarke atuou como tradutor por mais de 15 anos, na área comercial e literária, do português e espanhol para língua inglesa. Doutor em psicologia clínica, Clarke viveu no Brasil durante os anos 70, em que prestava serviços de consultoria a empresas brasileiras e internacionais. Foi em seu retorno aos Estados Unidos que recebeu certificação para atuar como tradutor. Com traduções para Argentina, Colômbia e Brasil, as obras mais expressivas traduzidas por ele são: a obra quase completa de Paulo Coelho, Rubens Figueiredo, Eduardo Alves e Cristovão Tezza.

A tradutora australiana Alison Entrekin foi uma das três finalistas do prêmio *New South Wales Premier's Translation Prize & PEN Medallion*, formada em Criação Literária, é casada com um brasileiro e reside no Brasil há mais de 20 anos. Traduziu obras como: *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Perto do Coração Selvagem* (1956), de Clarice Lispector, *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luis Rufato. A tradutora foi oficializada na empreitada da nova edição de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, para a língua inglesa, em um projeto nacional junto ao Ministério da Cultura com duração de 5 anos.

A tradutora foi amplamente entrevistada a respeito de seu trabalho junto à obra de Tezza. Aficcionada ao português, segundo ela, de uma musicalidade sem igual, na suavidade da ligação das palavras, é um idioma plural e de múltiplas identidades. Tida como uma das

tradutoras mais populares de literatura contemporânea brasileira<sup>8</sup>, ela comenta que “a sintaxe, como no *O filho eterno* de Cristovão Tezza, que é muito brasileiro (*sic*) e parece resistir à tradução para o inglês<sup>9</sup>” (ENTREKIN, 2017). Segundo Entrekin, um dos seus trabalhos mais difíceis de traduzir, com frases longas e emaranhadas, de muitas entrelinhas, “Tive uma sensação de vertigem... [...] Quando comecei a fazer a tradução, nem tinha pensado na questão do presente histórico que ele usa o tempo inteiro. [...] E também todas as outras questões linguísticas muito particulares da sintaxe dele ficaram desencaixadas, por causa desta grande mudança.” (ENTREKIN, 2010). A flexibilidade da língua portuguesa é característica recorrente nas entrevistas da tradutora, a quem, a fluidez do original é aspecto primordial na tradução.

Quando questionada a respeito de intraduzibilidade, Alison Entrekin posiciona-se em defesa de termos que não possuem uma única correspondência na língua-alvo, e, ainda, defende a explicação como um tipo de tradução. Sintaxe, neologismos e regionalismos, como em *Grande Sertão: Veredas*, devem, segundo a tradutora, ser reconstruídos na língua-alvo com o espírito do original, pois são aspectos que tornam a obra especial.

Diante desta reflexão pensamos nas abordagens metodológicas e teórico-críticas que orientam as práticas de tradução na contemporaneidade e suas tecnologias voltadas a este fim. Na próxima seção abordaremos uma proposta de investigação da linguagem da tradução por meio da Linguística de Corpus, em seu embasamento nos Estudos da Tradução Baseado em Corpus.

---

<sup>8</sup> “Uma das tradutoras mais populares quando o assunto é literatura brasileira contemporânea em inglês” (SOBOTA, 2016). Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tradutora-de-grande-sertao-tera-apoio,10000086968>>. Acesso em: 1 março de 2021.

<sup>9</sup> “Every work comes with its own set of challenges and they’re usually not what you expect them to be. Sometimes it’s the syntax, like in Cristovão Tezza’s *The Eternal Son*, which is very Brazilian and seems to resist translation into English” (ENTREKIN, 2017).

## 2 UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS

Nesta seção, propomos um breve resgate a respeito dos Estudos da Tradução, tendo como direcionamento sua interlocução junto à Linguística de Corpus, na proposta de uma investigação da natureza da singular linguagem da tradução, culminando no embasamento dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus: uma perspectiva sobre a tradução e a ampliação do panorama de análise tradutória, pela busca de caminhos e soluções encontradas pelo tradutor na mediação entre idiomas distintos.

A tessitura teórica que baseia esse estudo parte das características da linguagem da tradução (Baker, 1996) e da Linguística de Corpus (Berber Sardinha, 2004, 2009) e das sete categorias de normalização propostas por Nelly Scott (1998): a) pontuação; b) repetição; c) metáforas incomuns; d) extensão de sentenças; e) omissão; f) acréscimo e g) mudança de registro.

### 2.1 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

A emergência das Tecnologias de Comunicação Digitais (TCDs), a interligação mundial desterritorializada pós pandemia e a *World Wide Web* trouxeram implicações sociais e históricas que muito se aportou na tradução. Há uma constante necessidade para difundir e compreender um mundo de fragmentação constante. O espírito de uma época norteia, em grande escala, a produção intelectual e científica da sociedade, algo que pode ser também identificado nos conceitos que guiaram a tradução ao longo de diversos períodos históricos. Não se trata, porém, de categorizações fechadas, haja vista que estilos de tradução, ou produção literária, não são passíveis de enquadramentos.

Desta forma, faz-se necessário uma abordagem temporal que tem por base os conceitos norteadores da tradução e não os períodos historicamente estigmatizados. Seguindo a abordagem de Susan Basnett (2005), de Cícero até o século XXI, será proposta uma distinção de ênfase que prima por “palavra por palavra” ou “significado por significado”.

Cícero e Homero são dois principais, e iniciais, marcos na História da Tradução. Ambos discutem a tradução em um contexto amplo, norteados pela função do poeta: dotado de um dever universal para disseminar o conhecimento humano e da arte de fazer e modelar o poema grego. Enriquecer o sistema literário é parte integral da concepção romana de tradução, assim, “o principal princípio de enriquecer a língua e a literatura nativa por meio da tradução leva a enfatizar o critério estético do texto traduzido, muito mais do que as noções rígidas de ‘fidelidade’<sup>5</sup>” (Basnett, 2005, p. 51). Tanto Horácio como Cícero amparam-se na tradução de sentido por

sentido, a interpretação do texto original levaria ao texto traduzido baseado no princípio de significado, diante da responsabilidade que o tradutor tinha com os leitores da cultura-alvo.

A tradução da bíblia é outro relevante advento na História da Tradução. Os tradutores, dotados de uma missão religiosa e estética, enfrentaram muitos desafios, desde ameaças de morte a impasses de correspondência para culturas e momentos sócio-históricos distintos. Em 384 DC, o Papa Damasus comissionou a tradução do Novo Testamento à Santo Jerônimo. Assim, seguindo a tradição de Cícero e Homero, Santo Jerônimo optou pela tração norteada pelo significado, contudo, a licença estilística e o que era considerado uma interpretação herege (Basnnett, 2005) constituíram um problema por séculos. No século XVI, a proposta de disseminar o conhecimento bíblico em língua vernácula, não mais o Latim, trouxe a tradução ao centro das discussões da Reforma Protestante.

No século XV, com as técnicas de impressão, o papel da tradução passa por mudanças significativas. Com as invenções de relógios, instrumentos de medição para tempo e espaço e as aceitas teorias de Copérnico, cultura e sociedade mudam, radicalmente, de perspectivas. Há, nessa época, os primeiros teóricos a cientificar o processo de tradução, como o humanista francês Dollet (1509-1546), executado por traduzir a descrença na eternidade em um dos diálogos de Platão.

A tradução na Europa Renascentista adere, também, um papel central de força intelectual, tendo no tradutor um papel mais próximo a um ativista revolucionário do que a um subserviente ao autor original da obra ou texto. Em uma época de ameaça iminente de revolução, a tradução absorveu e orientou os materiais traduzidos. Havia a tendência de estabelecer uma relação lógica entre presente e passado, entre diferentes línguas e tradições, (Steiner, 1975) sob um mote nacionalista, em uma conjectura de conflito religioso.

Na metade do século XVII, a tradução de clássicos aumenta consideravelmente. A ênfase na imitação era preconizada pelo método de indução crítica de Descartes (1596- 1650). Dessa forma, o debate sobre o processo tradutório se instaura a respeito da exacerbada fidedignidade (Basnnett, 2005), refletindo no pensamento do século XVIII, com o tradutor como um imitador dotado por um dever moral tanto com a obra original quanto ao seu receptor.

Com o Romantismo, teóricos alemães e ingleses questionavam-se a respeito da empreitada tradutora: criativa ou mecânica. Já os tradutores vitorianos têm, no texto original, a aura de propriedade, um item de beleza e valor, no qual nenhuma concessão para as expectativas contemporâneas deveria ser feita. Há uma relação de total devoção e compromisso entre o tradutor e a obra original.

Na primeira metade do século XX, as crenças vitorianas ainda perduravam nos estudos e processos tradutórios. A ausência de uma base teórica sólida para análise e investigação no campo

da tradução, levou, diversas vezes, a uma visão avaliativa focada no produto, não no processo. A partir de 1950, com desenvolvimento da comunicação, a aplicação de base linguística para análise tradutória, o compartilhamento de produções científicas, os Estudos da Tradução começam a amparar-se num campo mais sólido de pesquisa.

Houve, até 1980, uma divisão entre a abordagem linguística e cultural nos Estudos da Tradução, uma fronteira que, gradativamente, está se diluindo. Amparado apenas na área da Linguística, a pesquisa não abarca dimensões culturais, e, teóricos da Literatura debruçaram-se, majoritariamente, em parâmetros avaliativos do texto traduzido. Nesse sentido, os Estudos da Tradução como um campo autônomo conjuga noções de ambas áreas, sem estar subjugada nas fronteiras da Literatura Comparada ou da Linguística.

Amparando este estudo, as investigações iniciam na área da Linguística, com Catford (1965, 1980), culminando no modelo apresentado por Toury (1978), que, em concomitância com Even-Zohar (1978), embasam as teorias de Baker (1996). A fim de prover uma melhor compreensão dos caminhos percorridos na metodologia e análise deste trabalho, apresentar-se-á, sucintamente, os aspectos teóricos defendidos pelos autores citados.

## 2.2 À LUZ DOS ESTUDOS DE CORPUS E DA LINGUÍSTICA DE CORPUS

Os Estudos da Tradução, ao longo dos anos, assim como as teorias da Literatura Comparada, têm apresentado uma mudança de olhares de equivalência e fidelidade para a tradução como objeto *per se* (Baker, 1996). Apresentar-se-á um panorama histórico dos Estudos da Tradução até a investigação com corpora, o qual apresenta uma forte tendência a se desenvolver, em confluência com outras áreas de saberes, por representar uma amostra da língua, de prático acesso e possibilidades de investigação detalhada, independentemente de seu tamanho.

Até a década de 60, perdurou o caráter avaliativo e prescritivo nos Estudos da Tradução, negligenciando aspectos que influenciam o ato tradutório como: contexto situacional, estilo do tradutor, diferenças socioculturais, natureza da linguagem da tradução, a crescente influência do mercado editorial. Baker (1993, 1995 e 1996) amparou-se na vertente teórica dos Estudos Descritivos da Tradução, a partir da década de 70, buscando superar a visão prescritiva na busca por características intrínsecas dos textos traduzidos.

Catford (1965) cita, no prefácio de seu livro, *A Linguistic Theory of Translation*, a tradução como arte literária, na perspectiva de escritores do seu tempo. Dentre os vários motes que propulsionaram a escritura da obra, o autor se justifica pela análise da tradução como ela é. Para Catford (1965), a tradução é equivalência, tornando-se o âmbito central da prática tradutória

“encontrar traduções de textos traduzidos equivalentes. Uma tarefa central da teoria de tradução é definir a natureza e as condições de tradução equivalente” (Catford, 1965, p. 21)<sup>10</sup>. A equivalência entre os dois textos é expressa no nível lexical e gramatical, apresentando o texto original como parâmetro e medida de diferenças linguísticas e extralinguísticas. A análise contrastiva prima por um foco linguístico, observando palavras e frases independentemente de onde se encontram no texto; o nível textual é desconsiderado, isolando-se de propósito e de contexto. Com o teor estruturalista das teorias de Catford, os métodos genéricos para levantamento de equivalências falham na proposta de uma análise mais detalhada.

Baseando-se nos estudos de Camargo (2005), a seguinte amostra para apresentar a evolução no conceito de equivalência foi elaborada, com base nos procedimentos técnicos de tradução de Vinay e Dalbernet (1958, p. 22 *apud* Camargo, 2005, p. 38) nos Estudos de Tradução:

**Quadro 1 – Procedimentos/Graus/Escalas técnicos/as de Tradução (Vinay e Dalbernet, 1958)**

<b>Procedimentos/Graus/Escalas técnicos/as de Tradução (Vinay e Dalbernet, 1958)</b>	
Empréstimo	Uso de uma palavra da língua de partida na língua de chegada para preencher uma lacuna extralinguística.
Decalque	Uso de uma expressão da língua de partida usada na língua de chegada, com tradução de um de seus elementos. Empréstimo especial.
Tradução literal	Transferência direta (palavra por palavra) da língua de partida para língua de chegada, mais comum entre línguas do mesmo tronco linguístico, ou de culturas próximas.
Transposição	Palavras de uma classe gramatical substituídas por outras, sem alteração na mensagem.

<sup>10</sup> “Finding TL translation equivalents. A central task of translation theory is that of defining the nature and conditions of translation equivalence”. (Catford, 1965, p. 21).

Modulação	Tradução literal ou a transposição resultam em tradução gramaticalmente incorreta ou inadequada para a língua de chegada.
Equivalência	Ocorrências que são expressas em forma estilística e/ou estrutural diferentes nas duas línguas. Geralmente são equivalências fixas, em nível de repertório fraseológico: expressões idiomáticas, clichês, provérbios, entre outros.
Adaptação	Limite extremo da tradução, situação da língua de partida é desconhecida ou estranha para língua de chegada, requerendo uma nova situação a ser criada pelo tradutor para mediar como equivalente.

**Fonte:** Elaborado pela autora com base em Vinay e Dalbernet (1958, p. 22 *apud* Camargo, 2005, p. 38).

A partir dos estudos de Vinay e Dalbernet (1958), Aubert (1998) diferenciou duas categorias tradutórias: a tradução literária e a tradução não literária em procedimentos tradutórios tidos como modalidades de tradução. Se, pois, por um lado, o ato tradutório corresponde a um ato de língua e de linguagem, por outro, com total correspondência a tal fato, exprime-se como um ato multifacetado (Aubert, 1996). Dessa forma,

operação tradutória propriamente dita envolve não apenas o léxico e gramática, mas a totalidade do texto, texto esse que incorpora em si a língua enquanto estrutura, a língua enquanto fato histórico e social (portanto, cultural), e a língua enquanto ato de fala, de discurso, configurando-se, pois, simultaneamente, como individual e coletivo. (Aubert, 1996, p. 32).

Tendo em vista a diversidade de elementos que perpassam o ato tradutório, Aubert define uma nova proposta para um modelo descritivo de tradução, diferenciando o grau de aproximação e de distanciamento entre duas línguas. Para Aubert (1996), há treze modalidades:

**Quadro 2 – Modalidades Tradutórias (Aubert, 1996)**

<b>Modalidades Tradutórias (Aubert, 1996)</b>	
Omissão	Supressão de trechos, não recuperável no TT.
Transcrição	Elementos comuns às duas línguas (língua de partida e de chegada), como algarismos e fórmulas.
Empréstimo	Reproduz trechos do TO no TT com supressão de marcadores específicos, como itálico, aspas, etc.
Decalque	Vocábulo ou expressão não dicionarizado na língua meta é emprestado do original, com adaptações gráficas ou morfológicas.
Tradução Literal	Tradução palavra por palavra, em mesma quantidade, mesma ordem sintática e com respectivas categorias gramaticais.
Transposição	Rearranjos morfossintáticos: <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Fusão de várias palavras em uma só;</li> <li>b. Desmembramento de uma palavra em outras unidades lexicais;</li> <li>c. Alteração na ordem das palavras;</li> <li>d. Alteração na classe gramatical.</li> </ul>
Explicitação/ implicação	Informações implícitas são explicitadas, tanto no TO quanto no TT, com notas de rodapé, explicações, paráfrases, etc.
Modulação	Troca de estrutura semântica de uma língua por outra, como expressões ou palavras que podem expressar a mesma ideia.
Adaptação	Assimilação cultural, interesseção de sentidos que não possuem equivalência total.

Tradução Intersemiótica	Signos não verbais no TO que são reproduzidos em texto no TT.
Erro	Soluções tradutórias que não são consideradas inadequadas.
Correção	Reparação de erros factuais ou linguísticos do TO no TT.
Acréscimo	Inclusão de trechos no TT, não motivado por conteúdo do TO.

**Fonte:** Elaborado pela autora com base em Aubert (1996).

Desse modo, a partir das modalidades supracitadas, para a tradução literária, devido à função expressiva da linguagem, o tradutor tende à denominada tradução semântica, pendendo à literariedade, ênfase ao original, tradução de neologismos e metáforas; contudo, tendo todo o processo perpassado por seu uso pessoal de linguagem. Assim, não se trata de processos determinados ou automáticos, antes, “buscar a harmonização de suas respectivas vozes, de auscultar os seus respectivos temores, de superar a dissonância não pelo silêncio de um ou de outro, mas por sua harmonização polifônica” (Aubert, 1996, p. 33).

Em consonância com as teorias de Zohar (1978) e Toury (1978), obra original e obra traduzida participam do campo cultural, do complexo ato de expressão humana em um recorte temporal e social da história, logo, passam a interagir com os demais sistemas, sendo, ambas, de igual valor e complexidade.

Even-Zohar (1978) definiu o polissistema como um sistema múltiplo heterogêneo e aberto, dinâmico, de membros interdependentes. A partir desse pressuposto teórico, o enfoque sincronístico e prescritivista das pesquisas anteriores é apontado como fator de “insuficiência de resultados” (Zohar, 1978). Assim, diante da proposta que “a literatura traduzida não se desconectará da literatura original” (Zohar, 1978, p. 5), rejeitam-se os juízos de valor – e seu intrínseco eletismo – para a seleção de objetos de estudo. Sendo um subsistema de natureza isomórfica e de intercâmbio mútuo com o todo, a literatura traduzida pode, segundo o teórico, adquirir *status* de central em determinado local e período histórico e tornar a ser periférica em outro contexto e época. No entanto, entende-se que “a literatura traduzida – todos aqueles estratos

ignorados nos estudos literários atuais – são objetos de estudo indispensáveis para entender adequadamente como e por que ocorrem as transferências dentro dos sistemas tanto como entre eles” (Zohar, 1978, p. 18). Nesse sentido, a interdependência do objeto elitizado e o objeto periférico será responsável por uma pesquisa acurada.

Gideon Toury (1978), ainda na tradição dos Estudos Descritivos da Tradução, prima, como objeto de estudo, pelo texto traduzido. Sob uma investigação descritiva, de objetivo explanatório-descritivo, seu modelo tripartite envolve competência, desempenho e normas. Privilegiando a cultura de chegada, observa a competência do tradutor como seu conjunto de opções para o processo de tradução, o desempenho, como um subconjunto dentro desse conjunto maior, e as normas, correspondendo ao aspecto sócio-histórico da cultura de chegada, os quais orientam mudanças na tradução.

Nesse sentido, a partir da tradição iniciada com Zohar (1978) e Toury (1978), com a teoria dos polissistemas e o conceito de normas respectivamente, focaliza-se a cultura de chegada: “privilegiando não mais o estudo de desvios em traduções individuais, mas de padrões que regem o sistema da tradução literária em interação com os demais sistemas de produção textual de uma dada cultura” (Magalhães, 2001, p. 94). Há, desta forma, instauradas as bases para uma análise que prime pela comparação das normas que regem os textos traduzidos e os não-traduzidos.

É no aporte teórico-metodológico da Linguística de Corpus que os Estudos da Tradução encontram meios para a compilação de corpora computadorizados e de passos metodológicos que transpõem a limitada visão e intuição do pesquisador. A criação da Linguística de Corpus é atribuída a Sinclair (1991), com estudos que datam a partir de 1980, sendo o dicionário *Cobuild*, de sua autoria, o primeiro a ser compilado a partir de um corpus computadorizado.

Em 1993, Mona Baker propõe os Estudos da Tradução Baseados em Corpus, uma abordagem teórico-metodológica a partir do uso de corpora. Na década de 90, com a valorização do texto traduzido, que a tradução como objeto *per se* pode ser analisada como produtora de significados e não, tão somente, como mera transposição de conteúdo da língua original para língua alvo. Como um sistema probabilístico, a linguagem “é padronizada e este padrão é influenciado pelo propósito para o qual é usada e no contexto em que é usada [...]. a natureza e as pressões do processo tradutório deixam traços na linguagem produzida pelos tradutores. A tradução é uma atividade de linguagem produzida em um contexto único<sup>11</sup>” (Baker, 1996, p. 177).

---

<sup>11</sup> “is patterned, and that this patterning is influenced by the purpose for which language is used and the context in which it is used [...]. the nature and pressures of the translation processes must leave traces in the language that translators produce. Translation is a language activity which is performed in a unique context (Baker, 1996, p. 117).

Identificar traços inerentes ao texto traduzido é uma tentativa de compreensão dos processos, das características, mas também, em uma visão mais ampla, do fenômeno da tradução.

Ao partir de grandes quantidades de textos, os corpora computadorizados preveem a observação de evidências linguísticas de critérios pré-delineados, a fim de revelar ao pesquisador comportamentos linguísticos em condições naturais, ou seja não manipuladas, de produção. Neste sentido, Baker define como um corpus “um conjunto de textos corridos (ao invés de exemplos/sentenças), organizado em formato eletrônico, possível de ser analisado, preferencialmente, em forma automática ou semi-automática (em vez de manualmente)<sup>12</sup>” (Baker, 1996, p. 226). Assim, a descrição da linguagem por meio de corpus é possível e passível da análise.

Para a tradução, a análise de corpora, segundo Baker (1993), enfatiza eventos de comunicação genuínos, dotados de uma natureza diferente do texto original, de igual e mesmo valor, diferenças essas que requerem exploração e registro de pesquisa. Nesse sentido, em 1995, propõe três principais tipos de corpora em tradução, tendo em vista objetivos distintos para cada pesquisa:

- a) Corpus paralelo: de composição por Textos Originais (TOs) em determinado idioma e respectivas traduções em outra língua, idioma de chegada. Tal compilação permite colocar em perspectiva certos itens lexicais ou estruturas sintáticas, relacionados ao estilo de tradutores, diferenças entre traduções de um mesmo texto de origem, por advento de tradução em períodos distintos, normas tradutórias, etc.
- b) Corpus multilíngue: composto por dois ou mais corpora multilíngues, cada um com idioma distinto;
- c) Corpus comparável: dois conjuntos de textos num mesmo idioma: um composto de textos originais e o outro de textos traduzidos, para um idioma específico, a partir da fonte de uma única língua.

Com a finalidade de identificar traços característicos de textos traduzidos, os estudos realizados por Baker (1996), com o suporte dos adventos computacionais, visam à:

- a) Simplificação: trata-se da tendência de simplificar a linguagem na tradução (Baker, 1996). Tal característica é visível no texto traduzido com a quebra de frases longas, mudança na pontuação a fim de tornar mais claro o texto de chegada. A observação

---

<sup>12</sup> “mean[s] any collection of running texts (as opposed to examples/sentences), held in electronic form and analysable automatically or semi-automatically (rather than manually)” (Baker, 1996, p. 226)

desse traço pode ser realizada pela razão forma/item (*type/token ratio*), no programa *WordSmith Tools*, e pelos valores de densidade lexical. A razão forma/item trata da medida da variação vocabular do corpus. Uma razão de valor baixo nos textos traduzidos aponta para uma maior repetição vocabular. Por densidade lexical, entende-se a proporção de palavras de conteúdo em relação à palavras gramaticais do corpus. Uma taxa mais alta na quantidade de palavras gramaticais e menor de palavras de conteúdo revelaria uma tentativa de simplificar o conteúdo da obra traduzida para a cultura de chegada.

- b) **Explicitação:** acréscimo de informações, implícitas no texto original. Tal característica é revelada no texto traduzido pelo aumento em comparação ao original, com inserção de palavras, locuções, ou frases que expliquem o significado de elementos desconhecidos na cultura meta.
- c) **Normalização:** Trata-se da tendência de exagero nas características da linguagem no texto meta, a fim de adequá-lo aos padrões da língua-alvo. Pode ser identificada com o uso de clichês e de estruturas convencionais da língua de chegada. Para Baker (1995), tal característica seria guiado pelo *status* do texto e da língua meta, ou seja, quanto maior influência da língua ou texto original, menor a propensão para normalizar-se.
- d) **Estabilização:** Ao contrário da normalização, para Baker (1996), a estabilização independe da língua fonte e da língua meta. À título de exemplificação, trata-se do uso da língua culta em substituição a marcas dialetais. É a característica que menos foi pesquisada, até então.

Não há uma delimitação fronteira entre as características supracitadas no texto traduzido, podendo dificultar a análise. Há, no entanto, uma tendência explícita de simplificação da mensagem para a cultura de chegada. A observação do manejo da linguagem, pelo tradutor, é o que possibilita a análise e identificação de um traço ou outro.

Ao lado dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus, a Linguística de Corpus provê uma abordagem teórico-metodológica, pois “ocupa-se da coleta e exploração de corpora, ou conjunto de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com o propósito de servir para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística” (Berber Sardinha, 2004, p. 3). Assim, tendo em vista a coleta e o armazenamento de uma porção, amostra, da língua viva, o uso do aparato computacional proporciona uma ferramenta potencializadora na pesquisa.

Se, por um lado, Sinclair (1966, 1981) influenciou a maior parte das pesquisas em Linguística de Corpus até hoje, com contribuições como *Corpus*, *Concordance*, *Collocation*, pela

*Oxford University Press*, em 1991, Berber-Sardinha é destaque no Brasil, com, principalmente, a coordenação e desenvolvimento de projetos como o Banco do Português, Corpus Brasileiro, além de trabalhar com a disponibilização de ferramentas para busca em corpora.

Há, segundo Berber Sardinha (2004), quatro aspectos fundamentais para a compilação de um corpus computadorizado, com base na definição de Sánchez (1995):

Um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para descrição e análise. (Sánchez, 1995, p. 8 – 9).

Assim, para a pesquisa em questão, na compilação do corpus, considerou-se:

- a) Dados autênticos, de linguagem natural;
- b) Conteúdo criteriosamente escolhido de modo a assegurar a representatividade de uma variedade linguística.
- c) Extensão, como um fator importante, adequado para os objetivos de dada investigação.
- d) Critérios que vão ao encontro do corpus selecionado, atendendo os objetivos propostos na pesquisa.

Neste estudo, o corpus paralelo de estudo foi privilegiado, com a obra original e sua tradução. Tal opção adequou-se à natureza da pesquisa, de modo a facilitar a observação do manejo da linguagem do texto original para o texto traduzido. Há, também, em determinado momento da pesquisa, o uso de dois corpora de referência, um de língua portuguesa e um de língua inglesa, de modo a contrastar a língua do corpus de estudo com a língua padrão, elencando padrões de uso.

A utilização de corpus de referência, extensos e constituídos de diversos gêneros textuais, assegura a comparação e análise com uma representatividade da língua como um todo. “As palavras cujas frequências no corpus de estudo forem significativamente maiores segundo o resultado da prova estatística são consideradas chave, e passam a compor uma listagem-chave” (Berber Sardinha, 2004, p. 97). A chavidade das palavras é um dos critérios de análise para este trabalho.

Para a análise e identificação dos fenômenos de simplificação, explicitação, normalização, o *software Wordsmith Tools* – versão 8.0, obtido na internet, no endereço [www.lexically.net](http://www.lexically.net) – será utilizado como ferramenta para o levantamento de dados. Segundo Berber Sardinha (2009), o *Wordsmith Tools* é uma referência para a exploração de corpus para quem utiliza o sistema operacional *Windows*.

O programa *Wordsmith Tools* disponibiliza ferramentas como extrator de frequência de palavras (*WordList*), elencadas por ordem alfabética ou de frequência; comparador de frequências (*KeyWords*), computando estatisticamente a diferença entre frequências; uma ferramenta para mapear a concordância das palavras no texto (*Concord*), e, oferecendo, também, uma ferramenta que torna possível apontar e contabilizar blocos lexicais no texto (*Clusters*). A partir das ferramentas disponibilizadas pelo programa *WordSmith Tools* é possível identificar os fenômenos que ocorreram no processo da tradução. A título de exemplificação, dados quantitativos levantados na ferramenta *WordList*, com quantificação de *Tokens* (palavras corridas no texto) e de *Types* (diferentes léxicos no texto); ou seja, quanto maior a quantidade *Types* no texto, maior diversificação do léxico.

### 2.3 A NORMALIZAÇÃO SEGUNDO SCOTT (1988)

Em tese de doutorado intitulada: “*Normalisation and readers’ expectations: a study of literary translation with reference to Lispector’s A Hora da Estrela*”, a pesquisadora brasileira, Maria Nélia Scott (1998) defendeu na Universidade de Liverpool, com base nos estudos de Baker (1992, 1993), alguns aspectos para análise do traço de normalização. Tendo em vista que há uma tendência, segundo Baker (1996), dos tradutores a normalizar a linguagem do TT para adequá-lo aos padrões da língua e cultura de chegada, a normalização pode ser consciente ou inconsciente, afetando a microestrutura e a macroestrutura do romance (SCOTT, 1998). Assim, tomando por base estudos descritivos da linguagem da tradução, Scott elenca onze traços de normalização:

**Quadro 3** – Traços de normalização (Scott, 1998)

<b>TRAÇOS DE NORMALIZAÇÃO (Scott, 1998)</b>	
Diferença no extensão de sentenças	Resultante por diferenças estruturais das línguas.
Diferenças de pontuação	Com relação intrínseca à construção de sentido e nível organizacional do texto, gramaticalmente, estilisticamente e semanticamente.

Diferenças no uso de estruturas sintaticamente complexas	Com intuito de facilitar a leitura do TT, como exemplo, orações subordinadas traduzidas por períodos coordenados.
Diferenças em aspectos de ambiguidades	Tendência de eliminar ambiguidades para facilitar a leitura no TT.
Diferenças em aspectos de imprecisão	Adições para solucionar a dificuldade de interpretação de expressões.
Diferenças em metáforas incomuns	Pelo alto nível de complexidade para tradução, as metáforas são, geralmente, omitidas ou simplificadas.
Mudança de registro	Mudança de linguagem coloquial para formal, no intuito de facilitar a leitura do TT, eliminando marcas de linguagem e cultura do TO.
Omissão / acréscimo	Comumente, por solução à falta de equivalência ou para evitar redundâncias, também para explicitar informações implícitas no TO.
Mudanças de vocábulos menos comuns para mais comuns	Para produzir um efeito determinado, o autor pode se valer de um vocabulário menos comum na língua fonte e o tradutor optar por palavras mais comuns na língua de chegada.
Padrões de repetição	Visando a efeitos diversos, estilísticos, semânticos ou coesivos, pode ocorrer repetição de padrões no TT para facilitar a fluidez na leitura.
Outras mudanças	Há, ainda, outras tendências apontadas por Scott (1998) que não se enquadram nos itens anteriores.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Scott (1998).

Neste trabalho, tratamos de seis itens que ocorrem nos pares de obras *BE/BSBCS* e *OFE/TES*: diferença na extensão das sentenças; diferenças de pontuação; diferença no uso de estruturas sintaticamente complexas; mudança de registro; omissão/acréscimo; mudanças de vocábulos menos comuns para mais comuns.

Apresentar-se-á, na sequência, o tipo de pesquisa feita com relação ao par de obras utilizadas e o detalhamento dos passos metodológicos percorrido na investigação.

## 2.4 COMPOSIÇÃO DO CORPUS

A pesquisa, pautada, primariamente, nos Estudos da Tradução Baseados em Corpus e na Linguística de Corpus, tem como corpora as obras do escritor brasileiro Cristovão Tezza: *O terrorista lírico* (1981); *Trapo* (1988); *Ensaio da paixão* (1999); *Uma noite em Curitiba* (2004); *O filho eterno* (2007); *Um erro emocional* (2010); *O fotógrafo* (2011), *Breve espaço* (2013); *O professor* (2014); *A tradutora* (2016); *A tirania do amor* (2018) e *A tensão superficial do tempo* (2020). Para o mapeamento dos traços tradutórios, pautamo-nos no par de obras traduzidos: *Breve espaço*, e sua tradução para língua inglesa *Briefspace between Color and Shade*, de 2014 por Alan R. Clarke, e *O filho eterno*, com sua tradução, *The eternal son*, de 2013, por Alison Entrekin.

Além da corpora de estudo supracitado, os dados são contrastados com um *corpus* de língua portuguesa, LACIO WEB, para o levantamento de listas de palavras-chave e a verificação de vocábulos distintos em contraste com a língua geral. A opção pelo corpus LACIO WEB, projeto financiado por 30 meses pelo CNPq, com início em 2002, em parceria com o NILC (Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional) da USP de São Carlos se dá pela sua extensão e representatividade, com seis corpora Lácio-Ref, Lácio-Dev, Par-C, Comp-C, Mac-Morpho e Lácio-Sint de base de 2004. Já o corpus BNC (*British National Corpus*), de 1995, é um dos maiores corpora monolíngues de língua inglesa, e único disponível para compra.

## 2.5 PERCURSO METODOLÓGICO ADOTADO NA PESQUISA

As obras *Trapo*; *O filho eterno*; *Um erro emocional* e *O fotógrafo* foram adquiridas em formato PDF e digitalmente convertida para o formato .txt utilizando o software *Calibre*. Já as obras *O terrorista lírico* (1981); *Ensaio da paixão* (1999); *Uma noite em Curitiba* (2004); *Breve espaço* (2013); *O professor* (2014); *A tradutora* (2016); *A tirania do amor* (2018); *A tensão*

*superficial do tempo* (2020) e as obras em língua inglesa *Brief space between color and shade* e *The eternal son* foram, *a priori*, adquiridas em formato digital para Kindle. A conversão para .txt teve duas etapas: a utilização do software *Epubsoft Kindle MOBI AZW DRM Removal* para habilitação de conversão em PDF e, em seguida, a conversão para .txt no *Calibre*. Após a revisão dos textos, então em formato adequado ao leitor do programa *WordSmith Tools*, os dados puderam ser processados.

Com os doze romances de Tezza aptos para processamento de dados no software, a primeira ferramenta utilizada foi *WordList* para identificar as palavras de alta ocorrência em cada uma de suas obras. Após a exclusão das palavras relacionadas a estrutura, apenas as palavras de conteúdo foram mantidas, as listas foram salvas para, então, serem processadas na ferramenta *KeyWord*, em que, em comparação com *corpus* de referência de língua portuguesa, utilizado como uma amostra da língua, as palavras de alta chavacidade puderam ser destacadas.

Assim, conforme a Amostra 1, elencamos as palavras de alta chavacidade no conjunto de obras romanescas de Cristovão Tezza:

**Quadro 4 – Chavacidade nas obras de Tezza**

N	Word	Keyness
01	Ideia	5.936,32
02	Mão	1.576,66
03	<b>Pai</b>	<b>1.551,23</b>
04	Cabeça	1.424,28
05	<b>Putá</b>	<b>1.291,14</b>
06	<b>Vida</b>	<b>1.240,55</b>
07	<b>Silêncio</b>	<b>1.094,80</b>
08	<b>Filho</b>	<b>996,15</b>
09	Merda	911,33

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Para evitar contaminação dos dados elencados, a chavacidade das doze obras foi conduzida de duas formas: com o processamento dos doze romances, geração de uma lista de chavacidade e análise comparativa com 12 listas obtidas individualmente para cada romance. O intuito de cruzar tais dados é evitar que romances expressivamente mais longos contaminem dados de romances menos extensos com nomes de personagens, por exemplo. Nesse sentido, ressalta-se ser imprescindível ao pesquisador conhecer na integridade o *corpus* literário analisado para avaliar os dados quantitativos levantados.

Contrastando, portanto, a chavicidade obtida nas doze obras com as listas geradas individualmente, concluímos que: *Pai* é chave em 8/12 romances; *Putá* é chave em 11/12 romances; *Vida* é chave em 6/12 romances; *Silêncio* é chave em 12/12 romances; *Filho* é chave em 6/12 romances. Dessa forma, elegemos os cinco vocábulos mais expressivos para nortear nossas análises: *Pai* (Frequência: 1.206; Chavicidade: 1.551,23); *Putá* (Frequência: 284; Chavicidade: 1.291,14); *Vida* (Frequência: 1.790; Chavicidade: 1.291,14); *Silêncio* (Frequência: 657; Chavicidade: 1.094,80) e *Filho* (Frequência: 935; Chavicidade 1.094,80).

Então, com o suporte da ferramenta *WordList*, duas listas de palavras foram extraídas das obras que foram o *corpus* da pesquisa: uma do texto original, *Breve espaço* e *O filho eterno*, e outra dos textos traduzidos, *Brief space between color and shade* e *The eternal son*. Outras duas listas, *a posteriori*, foram geradas com o cruzamento de informações no *corpus* de referência, *Lacio-Web* e *BNC*, respeitando o idioma em língua portuguesa e inglesa, respectivamente.

Os arquivos gerados foram exportados para o *Microsoft Word* como imagem importada por *PrintScreen* para *Paint*. A opção da listagem de palavras, nesta pesquisa, deu-se por meio da ordenação de frequência. Assim, a figura a seguir mostra as 10 primeiras palavras que o programa gerou para a análise:

**Quadro 5** – Lista de Palavras *Breve espaço* e *Brief space between color and shade*

N	Word	Freq.	%	N	Word	Freq.	%
01	Cabeça	243	0,28	01	Head	202	0,23
02	Mão	174	0,20	02	Time	177	0,20
03	Tempo	148	0,17	03	Hand	168	0,19
04	Vampira	143	0,16	04	Painting	159	0,18
05	Mãe	142	0,16	05	Vampire	148	0,17
06	Olho	135	0,15	06	Mother	128	0,14
07	Novo	133	0,15	07	Life	114	0,13
08	Vida	127	0,14	08	Eye	109	0,12
09	Quadro	108	0,12	09	New	99	0,11
10	Olhos	104	0,12	10	Face	98	0,11

Fonte: Elaborado pela autora

**Quadro 6** – Lista de Palavras *O filho eterno* e *The eternal son*

N	Word	Freq.	%	N	Word	Freq.	%
01	Filho	294	0,51	01	Son	247	0,39
02	Pai	214	0,37	02	Time	195	0,31

03	Vida	191	0,33	03	Father	185	0,30
04	Criança	177	0,30	04	Life	165	0,26
05	Mundo	159	0,27	05	World	144	0,23
06	Anos	145	0,25	06	Child	111	0,18
07	Tempo	130	0,22	07	Years	103	0,16
08	Dia	80	0,14	08	Baby	90	0,14
09	Mulher	74	0,13	09	Day	90	0,14
10	Ideia	73	0,13	10	Wife	81	0,13

Fonte: Elaborado pela autora.

Os dados apresentados no quadro seguem a sequência de lista de palavras por ordem decrescente em frequência de uso na obra original, conforme o número sequencial de cada item, na coluna (*N*), o vocábulo (*Word*), a contagem de frequência que a palavra ocorreu no texto (*Freq.*), a porcentagem que este item representa em relação a todo o corpus (%), e, na última coluna, a quantidade de textos que compõe o levantamento dos dados, (*Texts*). Em seguida, foram selecionadas apenas as palavras de conteúdo, substantivos e adjetivos, tendo em vista que são palavras que contribuem para a temática e aspectos estilístico, de valor filosófico-existencialista, do autor. Tais palavras, como catalisadoras (Moisés, 1981), contribuem para atmosfera de cada obra, bem como na caracterização de seus narradores-personagens, ou personagens.

Desconsiderando, então, a contagem de frequência para categoria de palavras como verbos, advérbios, artigos, conjunções, preposições. Houve, no entanto, no decorrer da análise, a eleição de um advérbio, “*não*”; sua alta ocorrência na obra justifica-se pelo constante sentimento de vertigem, da não aceitação do filho com síndrome de down no caso do *O filho eterno*, e do sentimento de inadequação, do pintor que vive uma crise psicológica e social em *Breve espaço*. A tradução da palavra para a língua inglesa é equivalente a dois diferentes léxicos: *not* e *no*. Trata-se de uma característica que impossibilita o mesmo padrão de repetição do texto-fonte ao texto-alvo. Outro aspecto corresponde a partícula negativa, em língua inglesa, que se liga a verbos auxiliares (de contração *n't*), produzindo uma nova palavra.

Partindo do elemento norteador da pesquisa com os vocábulos de alta chavacidade dos romances tezzianos, *Silêncio, Pai e Puta*, em *BE e BSBCS*, e *Filho, Pai, Vida, Silêncio e Puta* em *OFE e TES*, as listas de palavras supracitadas foram base para a obtenção da chavacidade nas obras, conforme as amostras que seguem:

**Quadro 7** – No par de obras *Breve espaço* e *Brief space between color and shade*:

Palavra	Chavicidade		Palavra	Chavicidade	
Silêncio	Freq. 101	798,98	Silence	Freq. 85	135,79
Pai	Freq. 80	483,81	Father	Freq. 53	113,27
Putá	Freq. 14	454,95	-	-	-

Fonte: Elaborado pela autora.

**Quadro 8** – No par de obras *O filho eterno* e *The eternal son*

Palavra	Chavicidade		Palavra	Chavicidade	
Filho	Freq. 294	1.276,82	Son	Freq. 247	1.218,90
Pai	Freq. 214	913,06	Father	Freq. 185	635,03
Vida	Freq. 191	274,61	Life	Freq. 165	238,16
Silêncio	Freq. 32	76,81	Silence	Freq. 30	58,60
Putá	Freq. 11	61,91	-	-	-

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir de tais resultados coletados por meio da geração de dados quantitativos (estatísticos), proposta de possível realização devido ao uso do programa computacional, delineou-se um subsídio para a posterior análise de aspectos da linguagem. Desse modo, a proposta interdisciplinar baseia-se em uma abordagem de investigação dinamizada com a disposição e computação de grandes quantidades de dados, inacessíveis, de outra forma.

A explanação do uso do suporte computacional na pesquisa, *WordSmith Tools*, prima pela difusão do auxílio para pesquisas de corpus extensos, tanto na área da Linguística quanto na área da Literatura. Também, trata-se, aqui, de uma pequena porção de análise dos Estudos da Tradução, que visa incentivar outras pesquisas e investigações que possam se beneficiar no âmbito dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus.

## 2.6 IDENTIFICAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DA TRADUÇÃO

O impacto causado pelos Estudos da Tradução Baseados em Corpus reside no trato dos dados e análise pautados em uma perspectiva empírica. Ferramentas computacionais empregadas na pesquisa possibilitam o levantamento de padrões em textos e auxiliam na identificação de características nos textos traduzidos, como no presente estudo. As características típicas da tradução, segundo Baker (1993, 1995, 1996), formam um dos âmbitos de análise, no mapeamento de contextos que se relacionam à estética de Tezza.

A explicitação pode ser observada no aumento do tamanho do texto traduzido com relação ao texto original. Considerando os dados:

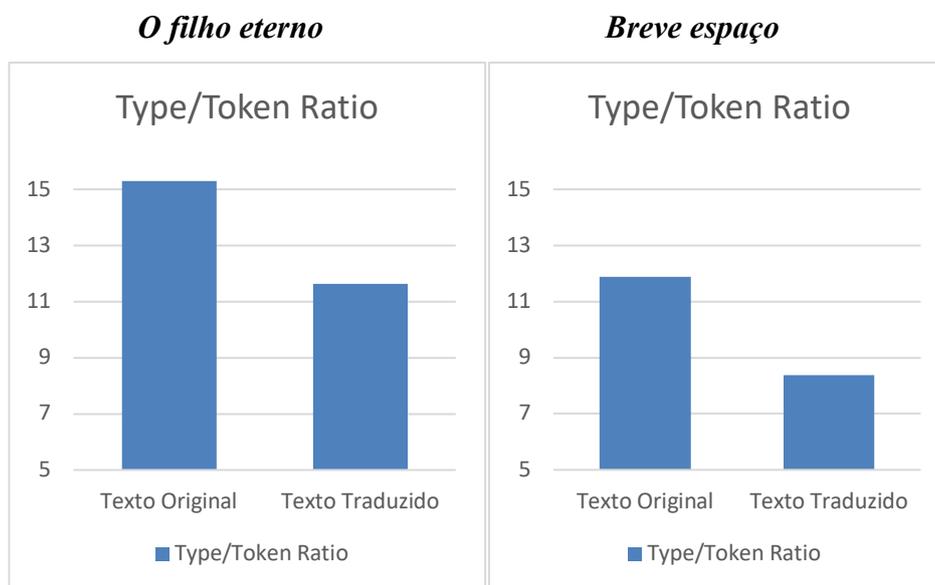
Obra	<i>O filho eterno</i>	<i>The eternal son</i>
Itens	58.081	62.624

Obra	<i>Breve espaço</i>	<i>Brief space</i>
Itens	88.031	89.586

Pode-se observar que os dois textos traduzidos, *The eternal son* e *Brief space*, apresentam maior quantidade de itens (62.624 e 89.586) em comparação com as obras originais (58.081 e 88.031). Esse aumento aponta para uma tendência à explicitação no texto traduzido. Os tradutores valeram-se de inserções explicativas para transmitir com maior clareza a mensagem do texto original. Há, também, expresso no ato de explicitar o conteúdo do original, a tentativa de tornar tangível a diferença cultural inerente ao contexto de produção das duas obras.

Já a simplificação pode ser, *a priori*, identificada na ferramenta *WordList*, na função “*statistics*” do programa *WordSmith Tools*, conforme a figura com dados gerados do subcorpus do texto original, seguido do subcorpus do texto traduzido.

**Quadro 9** – Razão *Type/Token Ratio*



Fonte: Elaborado pela autora

De acordo com a amostra, tem-se apresentado a quantidade de palavras corridas (*tokens*), a quantidade de vocábulos usados (*types*), a razão entre forma/item (*type/token ratio*), responsável por indicar variedade vocabular e, por fim, a razão entre forma/item padronizada (*standardized*

*TTR*), fator responsável por calcular as porções do texto. Tais aspectos foram base para análise de simplificação na pesquisa.

Nesse sentido, a simplificação ocorre no que tange à extensão das sentenças, com opção dos tradutores por: quebra de parágrafo, recursos referentes a pontuação, omissões, entre outros. Desse modo, pode-se analisar se os tradutores tornaram o texto meta mais fácil para o leitor da cultura alvo.

### 3 ANÁLISE DOS RESULTADOS

Em sentido literário, podemos cotejar as palavras como um imã em torno do qual todo o universo cultural, temático e estilístico de um autor gravita. Por intermédio das palavras, refratamos a vida, a essência do ser humano e a sociedade, ao mesmo passo que, abarcar o silêncio e a ausência das palavras, ou a falabilidade da linguagem, também encontra espaço nesta tradução do abstrato para o concreto.

Adentrar análises de vocábulos, em Literatura, pode apontar para um profícuo caminho de provocações, como pontos de partida e de chegada de análise literária, representando expressividade de conteúdo como uma ponte entre ideias, sentimentos e emoções entre leitor e texto. Para Massaud Moisés (1981), trata-se de ícones, “um objeto gráfico pleno de sentidos, variável dentro de uma escala complexa de valor” (Moisés, 1981, p. 26). No caso da literatura tezziana, a alta chavidade dos cinco vocábulos elencados em seus romances podem ser compreendidos por seu valor intrínseco a aspectos de estilo do autor.

Nesta seção, propomos-nos a apresentar os trechos mais expressivos do mapeamento dos 5 vocábulos-chave dos romances de Tezza, nos seus pares tradutórios de suas obras traduzidas para língua inglesa, *Breve espaço/Brief space between color and shade* e *O filho eterno/The eternal son*. O mapeamento pauta-se em correlacionar os vocábulos-chave às linhas de expressão do autor: aspectos autoficcionais com os pares *pai/father*, *vida/life* e *filho/son*, a vertigem da linguagem com o par *silêncio/silence* e a influência da oralidade em seus romances com *puta*.

Para Massaud Moisés (1981), palavras-chave são catalisadoras, contribuindo para compor a atmosfera de cada obra, circundada, ainda, de palavras secundárias ou dependentes que contribuem para a temática e para aspectos estilísticos do autor. É, na linguagem, expressa por meio de palavras, portanto, que o teor filosófico-existencialista se encontra insolúvelmente ligado aos questionamentos contemporâneos das obras tezzianas que convergem entre si, mas, principalmente, como pretendemos apontar, para técnicas narrativas que são peculiares ao estilo do autor.

### 3.1 Vocábulo *pai* em *BE* e *BSCS*

A construção de personagens gravita em torno de dificuldades de relacionamento com *pai*, seja por uma presença lacônica ou um desamparo pela ausência, aspecto que pode ser ressaltado nos mapeamentos do vocábulo. No intuito de compreender como as escolhas do tradutor fazem a mediação de toda uma caracterização do protagonista, mas também do plano de fundo da obra, destacamos trechos expressivos:

<p>(TO) <i>Um pintor, digamos, sem <b>pai</b> nem mãe, se esses detalhes interessam. Um pintor — estou tentando a honestidade difícil da confissão — que acabava de ver enterrado o único amigo real que teve, ainda que não se vissem há meses (e quando se viam trocavam pontapés). Um pintor — ou um homem, para ser mais amplo, eu precisava dar um recheio à minha pouca idade — precisando de uma direção. Alguém que nos seus 28 anos, trabalhando há uma década, não fez nenhuma exposição</i></p>	<p>(TT) <i>A no-account painter, if that's important. A painter who — I'm trying to be honest about this — had just been to the funeral of his only real friend, even though I hadn't seen him for months, and when we last saw one another we exchanged blows. A painter — a man, to be more accurate — in need of direction. Someone who in his twenty-eight years, and working for a decade, has never had a decent exhibition,</i></p>
--	--

No trecho acima, a caracterização de Tato Simmone, protagonista da obra *Breve espaço*, entrevê esse *locus* de falta, do não pertencimento, da solidão dos seus relacionamentos, característica que se aprofunda ao longo da narrativa. O apagamento do vocábulo *pai* no TT, com a simplificação de “*Um pintor, digamos, sem **pai** nem mãe*” para a locução adjetiva “*a no-account painter*” omite a construção da personagem em sua relação com o pai, aspecto caro às obras de Tezza, em que seus personagens estão, em maior ou menor grau, interligados a dificultosos relacionamentos paternos, como também normaliza o texto para a língua inglesa ao apagar marcas de oralidade presentes na confissão da protagonista com a omissão do verbo “digamos” que, no texto original, adere proximidade ao discurso confessional ao lado de “se esses detalhes interessam”, também normalizado para *if that's important*, uma simplificação da ideia mais próxima da cultura de chegada.

Destacamos, ainda, uma suavização da confissão entre travessões “a honestidade difícil da confissão” para a simplificação *ser honesto sobre isso*, “to be honest about this”, com uma opção vocabular mais simples e uma organização frasal mais fluída para a cultura de chegada, normalizando o texto traduzido. A oração *acabava de ver enterrado* tem o sentido explicitado em *been to the funeral*, aderindo uma direteza no discurso confessional do narrador

que não possui um paralelo com o texto original. Há, ainda, a mudança da ideia de encontros repetidos entre os amigos pelo termo *when they last saw one another*, como uma ação pontual, única no passado, expresso pelo passado simples na língua inglesa. A ideia informal e não literal da expressão “*trocavam pontapés*” é mediada na tradução por *we exchange bows* que, de acordo com dicionários como Merriam-Webster, Lexico e Thesaurus<sup>13</sup>, traz o significado da agressão física no sentido denotativo, não coerente com o original.

Por fim, há um apagamento da oração *eu precisava dar um recheio à minha pouca idade* com simplificação da oração explicativa entre travessões, como uma incursão reflexiva do personagem. As escolhas tradutórias apontam, de modo geral, para a normalização do texto traduzido, deixando-o mais fluído, simplificado, e explícito para leitores estrangeiros. Contudo, os questionamentos reflexivos, as confissões, e as quebras de linearidade pelos quais o narrador se desvela são aspectos caros à caracterização dos personagens tezzianos, como no excerto acima destacado; há ainda um rastro autobiográfico, que dialoga com *O filho eterno*, de alguém que aos 28 anos relata incompletude: “Aos 28 anos não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos que atafulham a gaveta. (TEZZA, 2007, p. 12). Com um fio condutor da narrativa diferente de *O filho eterno*, *Breve espaço* traz as artes plásticas como espaço ao qual a narrativa se desenvolve, porém, como entrevistê em entrevistas e outros escritos, Cristovão Tezza vale-se de sua curta, mas expressiva, experiência com arte, mediada pelo seu mentor Rio Appa, ainda na comunidade artística de Antonina. Nesse sentido, ainda, *Breve Espaço* é um romance que focaliza o relacionamento entre mentor e aprendiz, em paralelo com a figura ausente do pai, como no trecho a seguir:

<p>(TO) Ainda não seria o momento de me dizer isso, mas meu <b>pai</b> nunca teve domínio do ritmo em nada que ele fez, pensou ou falou <i>na vida</i>. Aníbal dizia que a minha pintura também não tinha ritmo: em todo quadro meu há alguma coisa desafinada, fora do lugar, desproporcional, inadequada. Aníbal achava que um quadro deve ser redondo, limpo e uniforme como uma bola de futebol saindo da fábrica. <u>Você até pode ver as emendas</u>, mas elas devem ser sempre cristalinas.</p>	<p>(TT) This wasn't yet the moment for him to say that to me, but my <b>father</b> had never had any control over the rhythm with which he did, thought, or said <i>anything</i>. Aníbal used to say that my painting lacked rhythm, too. In every one of my paintings, according to him, there's a detail that's out of tune, out of place, disproportional, inadequate. Aníbal thought that a painting should be round, clean, and uniform, like a soccer ball fresh from the factory. <u>It was okay to see a painter's</u></p>
--	--

<sup>13</sup> Disponível em: [https://www.lexico.com/synonyms/exchange\\_blows](https://www.lexico.com/synonyms/exchange_blows); <https://www.merriam-webster.com/dictionary/exchange%20blows>, <https://www.thesaurus.com/browse/exchange%20blows>. Acesso em 12 de julho de 2021.

	<u>changes</u> , but they should always be crystalline.
--	---

O paralelo entre o conturbado relacionamento paterno e a presença do mentor é aspecto autoficcional presente no romance *Breve espaço*, a quem o mestre assume um papel paterno com relação ao protagonista, suprindo as lacunas, como na revisitação da memória da comunidade rio apiana em *O filho eterno*: “Dissolvida a comunidade de teatro *em que ele se sentia paternalmente protegido pelo guru*, suficientemente protegido para exercer a sua anarquia bem-humorada” (TEZZA, 2007, p. 130, ênfase acrescentada). Dessa forma, mapear o vocábulo *pai* no texto original e sua ressonância na tradução, mesmo que literal como no trecho acima explicitado, configurou-se como um aspecto analítico profícuo na identificação de traços autobiográficos presentes em suas obras.

O apagamento do advérbio *na vida* suaviza a intensidade da ideia do não domínio do pai com relação às suas ações, resultando em uma normalização, ainda, do texto traduzido, uma vez que a ideia hiperbólica da confissão do narrador relaciona-se à informalidade típica da oralidade brasileira. O paralelismo criado no trecho entre a figura ausente do pai e a presença de seu guru é aspecto autoficcional também presente em *O filho eterno*:

O pai lembra: aos 16 anos, confessou ao guru que não entendia nada de pintura; em uma orientação certa, o mestre lhe diz que a pintura é fundamental, que ele deve estudá-la se quiser ser um escritor, e ele obedeceu imediatamente, começando pelos fascículos de banca, depois por histórias da arte e enfim pela imitação escarrada. (TEZZA, 2007, p. 195).

O distanciamento amparado pelo narrador onisciente seletivo de *O filho eterno* alinhado à revisitação da memória no momento da escrita, mais de vinte anos depois do nascimento de Felipe, permite estabelecer um duplo com aspectos autobiográficos de Cristovão Tezza, sem, contudo, suspender o ficcional e os limites entre autor e obra. Da experiência com as artes plásticas para moldar suas habilidades como escritor, como sugestionado pelo seu mentor Wilson Rio Appa, anos mais tarde o romance *Breve espaço* seria amparado pela arte para o enredamento de sua trama.

As conturbadas relações paternas, nas narrativas de Tezza, entrevêm a ausência do pai que, para Cristovão Tezza foi um dos troços metafísicos que o impulsionaram a escrever (TEZZA, 2012), como podemos apontar no excerto a seguir:

--	--

<p>(TO) <i>Por uma associação esquisita de imagens</i>, lembrei do meu <b>pai</b> reclamando do pragmatismo, “essa doença horrível”. E meu pai ria, sardônico, gargalhante: <i>a única espécie de alegria que guardei dele da curta infância em que convivemos</i>. Parece que ele achava, sinceramente, que ia salvar o mundo. Hoje não consegue salvar nem a pele. Engraçado: penso no meu pai como se já estivesse morto.</p>	<p>(TT) <i>Thanks to a weird association of images</i>, I remembered my <b>father</b>’s long-ago complaint about pragmatism, “that horrible disease.” He’d laughed, with a sardonic guffaw. <i>It was the only happy memory I have of the short time we all lived together</i>. Back then, it seemed as if he sincerely believed that he could save the world. Now he couldn’t even save his own skin. It’s funny: I thought of my father as already dead.</p>
--	--

Apesar da equivalência entre os vocábulos *pai* e *father*, podemos destacar no trecho um duplo autoficcional com a ausência paterna: Cristovão Tezza perdeu o pai aos 7 anos de idade, quando, dois anos depois, mudou-se com a família para Curitiba. Da “curta infância em que conviveram”, Tezza revisita a memória da morte do pai no conto *A primeira noite de liberdade*, publicado em 1994. A confissão do narrador “penso o meu pai como se estivesse morto” dilui limites do ficcional. Nesse sentido, cotejar a obra traduzida pelas lentes da estética tezziana mostrou-se um caminho profícuo de análise.

No trecho traduzido, a mudança de registro para uma linguagem mais formalizada, como em *Thanks to a weird association of images*, e a explicitação de algumas ideias implícitas, como em *a long-ago complaint*, ou uma reorganização a nível frasal e estrutural foram caminhos escolhidos para normalizar o texto traduzido. Destacamos ainda uma simplificação da oração subordinada adjetiva apositiva “*a única espécie de alegria que guardei dele da curta infância em que convivemos*”, em que o apagamento do termo *infância* para *the short time* pode implicar um mal entendimento do leitor quanto ao período convivido com o pai. A retomada da ideia de memória é optada pelo tradutor ainda no início do período *It was the only happy memory*, uma simplificação do termo *a única espécie de alegria*. Há na tradução o intuito de tornar o texto mais fluido, menos imbricado, mais formalizado do que na obra original.

Outros aspectos que deixam entrever parte da vida do autor são a ambientação e a temporalidade de seus romances, destacado no trecho a seguir, por meio do mapeamento do vocábulo *pai*:

<p>(TO) Uma memória de infância me diz que fazer a barba à noite traz infortúnio, <i>alguma coisa relacionada com o meu pai, que, segundo a lenda que ele mesmo espalhou</i>, foi preso em 1970 porque no momento de fugir para São Paulo resolveu antes <i>mudar de rosto</i></p>	<p>(TT) A memory from childhood reminded me that shaving at night brings bad luck, <i>one of my father’s stories</i>. He was arrested in 1970. At the time, he was fleeing to São Paulo, and he decided that he would first <i>change how he looked</i> so he would not be</p>
--	--

<p>para não ser reconhecido. Tarde demais. Casa arrombada pelos <u>milicos</u>, minha mãe recolheu o filho de 4 anos e me levou para a casa dos avós, <u>um sobrado</u> tranquilo em Santa Isabel. Só voltei a ver meu pai anos depois. Eu deveria ter mais paciência com ele.</p>	<p>recognized. Too late. Our house was invaded by the <u>military</u>, my mother gathered up four-year-old me, and we went to my grandparents' house, a peaceful <u>location</u> in Santa Isabel. It wasn't until years later that I got to see my father again. I should be more patient with him.</p>
--	---

A revisitação das memórias da ditadura interliga-se ao plano de fundo de algumas narrativas de Tezza, de exemplo mais expressivo, o mais longo romance do autor, *Ensaio da Paixão*. Se, no entanto, em *Breve espaço*, o protagonista Tato Simmone traz aspectos da ditadura nas memórias do pai, em *O filho eterno*, o pai constrói um duplo na narrativa, entre a temporalidade presente da narrativa e uma quebra de capítulo com um *flashback*, quando Felipe desaparece, é encontrado e escoltado de volta por policiais em paralelo com as memórias da comunidade de teatro e os impasses vividos com a polícia.

No trecho acima, a empatia do narrador com relação ao seu pai é elencada à brutalidade implícita da violência da ditadura. Com um vocabulário típico (arrombada, milicos...) e estruturas que asseguram uma proximidade com a oralidade brasileira (longos períodos, subordinações, quebras...), o texto traduzido traz a equivalência do vocábulo pai em um co-texto normalizado para a cultura de chegada. A simplificação de *alguma coisa relacionada com meu pai* para *one of my father's stories* corresponde à explicitação da ideia e uma mudança de registro para uma estrutura mais formalizada e direta, retomando a ideia da oração subordinada explicativa omitida, *segundo a lenda que ele mesmo espalhou*. A ação de *mudar o rosto* é genericamente explicitada por *change how he looked*, mudar como ele aparentava, e há uma mudança por termos mais formais da língua na mediação de *arrombada* por *invaded*, invadida, e de *milicos* por *military*, militares. Ademais, a ideia de *sobrado* é generalizada por *location*, lugar, tornando o texto traduzido mais fluído com termos mais corriqueiros ao leitor estrangeiro.

Um dos pontos de contato entre seus romances, que entrevê um aspecto autoficcional de suas obras, é a presença de protagonistas ateus, a quem, mais precisamente, a ciência é amparo intelecto-emocional. Em *Breve espaço*, podemos destacar, a partir do mapeamento do vocábulo *pai*:

--	--

(TO) Judeu, como meia linhagem da mãe, ou católico, como a linhagem total do pai? Ateu, decidi a mãe.	(TT) Jewish, from my mother's side, or Catholic like my father's entire family? Atheist, my mother decided.
---	---

No romance de *O filho eterno*, o narrador se vê diante de um profundo desamparo com o nascimento do filho com síndrome de down, tanto nos limites da linguagem, quanto nos limites de suas crenças. Em uma publicação no Diário Catarinense<sup>14</sup>, a escritora Regina Carvalho, amiga de Tezza, retomando os aspectos autoficcionais de *O filho eterno*, aponta que:

A inconformidade com a situação leva-o a buscar o impossível, algo que para um espírito religioso corresponderia a um milagre. Para um ateu, porém, dobrar-se aos ditames do mais puro acaso - nada mais existe, além da ciência - é muito mais doloroso do que aceitar uma interferência divina, e é completamente inaceitável. (Carvalho, 2007).

Com as diversas intervenções médicas e buscas por clínicas de estímulo para crianças com síndrome de down, a narrativa apresenta o ceticismo do personagem-pai, do seu espaço de fala ateu. Nesse sentido, tanto em *O filho eterno* quanto em *Breve espaço*, há um ceticismo presente, como no trecho normalizado para a tradução de *Judeu, como meia linguagem da mãe, ou católico, como a linhagem total do pai?*, simplificado para *from my mother's side*, pelo lado da minha mãe, e, *like my father's entire family*, como a família inteira do meu pai.

O peso da declaração *Ateu, decidi a mãe* adere ao peso de ausência do pai, do papel que tangencia a ação opressora de sua mãe na narrativa de *Breve espaço*, resultando nas dificuldades de relacionamentos e de comunicação do protagonista. Dessa forma, ao se mapear o vocábulo *pai*, apesar da equivalência na língua inglesa, foi possível destacar trechos expressivos para a caracterização do protagonista, estabelecendo, ainda, um duplo com traços autobiográficos do autor.

A figura do *pai* está, além do relacionamento conturbado com o protagonista, presente nas reflexões do narrador, como destacam dois excertos a seguir:

---

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.aleitamento.com/cuidado-paterno/conteudo.asp?cod=1455>. Acesso em 13 de julho de 2021.

(TO) <u>a presença que desamarra o gesto</u> , como o <b>pai</b> , tranquilo, lendo o jornal ao lado do filho, também tranquilo, que monta seu brinquedo;	(TT) <u>He was a presence that offered a gesture</u> , like a relaxed <b>father</b> reading the newspaper with his son carefree at his side, playing with his toys.
---	---

O apego com que Tato Simmone se vê engendrado com Richard Constantin, a partir do encontro no funeral de seu amigo, Anibal Marsotti, somado aos mistérios dessa personagem na trama, aprofunda as dificuldades com que a personagem se liga aos seus relacionamentos, valendo-se de ora de timidez e ora de solidão. A um só tempo, traz, também, aspectos relacionados ao relacionamento paterno, ausente, no plano de comparação idealizada, como no trecho acima, desvelando a imagem de segurança e tranquilidade no íntimo do protagonista: um pai e um filho, presentes, em paralelo, em casa.

A mediação do trecho para a língua estrangeira apresenta uma explicitação da linguagem, no intuito de esclarecer e aderir fluidez para o texto, em *he was a presence that offered a gesture*, ele era uma presença que oferecia um gesto, que, no original, apresenta um teor de impessoalidade na reflexão, *a presença que desamarra o gesto*, com a ideia implícita também da expressão *desamarrar o gesto*, um resultado de algo seguro e tranquilo. Há, ainda a explicitação da característica do filho, que brinca sozinho com tranquilidade ao lado do pai, com a expressão *carefree* evitando a repetição de palavras do original, *o pai, tranquilo – filho, também tranquilo*. As opções tradutórias supracitadas corroboram para um texto mais simples, mais explícito e fluído aos leitores estrangeiros quando comparado ao original.

Outra comparação valendo-se da figura do *pai* e ainda em relação com a personagem Richard Constantin acontece em:

(TO) Tudo soava artificial, <u>mas pleno de afeto</u> — ele realmente parecia feliz. No caminho, mudou o rumo, <i>sempre sem largar minha mão</i> , como o <b>pai</b> a um filho.	(TT) What he'd said sounded totally artificial, though he really appeared to be happy. As we walked together, he changed course, <i>without letting go of my arm</i> , like a <b>father</b> with his son.
---	---

Notamos que o relacionamento de Richard Constantin com o protagonista, Tato Simmone, é comparado a uma presença paterna, em mais um exemplo de reflexão do narrador,

reiterando um espaço de segurança e afeto relacionado à figura do pai. Apesar da correspondência na tradução do vocábulo *pai* para *father*, foi possível identificar, além do mote da importância da figura paterna na visão do protagonista, aspectos de normalização do texto traduzido.

A mudança na estrutura da frase, com traços de explicitação na mediação de *Tudo soava artificial* para *What he'd said sounded totally artificial*, traz o sujeito da frase, antes tido pelo termo genérico *tudo*, para uma leitura mais simplificada e fluída a respeito do que soava totalmente artificial. A oração coordenada adversativa foi omitida na tradução, *mas pleno de afeto*, trazendo apenas a conjunção de contraste e a conclusão do original inserida após o travessão, *though he really appeared to be happy*. Notamos uma mudança de pontuação e estruturas frasais no relato das ações que seguem, mediado na tradução, por sentenças mais curtas e pausadas. Há, ainda, a mudança da ação de segurar a mão, para segurar o braço, na tradução.

O relacionamento conturbado com o pai, nas narrativas de Tezza, se constroem, muitas vezes, não somente na relação com o protagonista, mas com outros personagens secundários, como destacamos nos trechos a seguir:

<p>(TO) Um susto: — Eu?! Pintora? Não não não! Não sei fazer um risco no papel sem tremer... Eu estudo línguas. <u>Quer dizer, oficialmente, Letras.</u> Quero ser tradutora. Mas não consegui transferência esse ano, a vida do meu <b>pai</b> não tem sossego! Assim, estou estudando por conta própria até o ano que vem. Você gosta de literatura?</p>	<p>(TT) The question startled her. “No, no, no. I can’t make a mark on a piece of paper without trembling. I study languages. Literature, actually. I want to be a translator. <i>I wanted to transfer to a university this year, but, with the life my <b>father</b> leads, there’s no rest. So, I’m studying on my own until next year. Do you like literature?”</i>”</p>
--	---

Na conversa entre Ariadne e Tato Simmone, ressaltamos tanto pontos de convergência autobiográfica com o autor, Cristovão Tezza, quanto um relacionamento de impacto na narrativa dotada de ausências da figura paterna, agora, no relato da filha de Richard Constantin, Ariadne:

<p>(TO) — Ora, Tato! A pintura é o único assunto do meu <b>pai</b>! Pintura e dinheiro! Eu estou só repetindo o que ouço, <i>não se</i></p>	<p>(TT) Painting is my <b>father</b>’s only obsession. Painting and money. <i>I’m just repeating what</i></p>
---	---

<p><i>impressione tanto quando alfineta o próprio pai — o prazer gratuito, quase biológico, de dizer o contrário.</i></p>	<p><i>I've heard, so don't be impressed. What do you think of my theory?"</i>  <i>The reference to Modigliani had stunned me. Painting and money. I managed to smile at the provocation. Her eyes were gleaming, as she caricatured her own <b>father</b>—a gratuitous genetic pleasure, saying things to the contrary?</i></p>
---	---

Apesar da equivalência entre o vocábulo mapeado *pai/father* no trecho destacado, destacamos uma tendência, de modo geral nos romances de Tezza, da presença conturbada da figura paterna em relacionamentos com protagonistas e personagens de segundo plano. No excerto acima, há círculos concêntricos de interesse que distoam de pai para filha: Richard Constantin, pautados nos interesses da arte (e dinheiro) e Ariadne que logo revela seu apreço por línguas e tradução. A sobreposição da profissão do pai nos planos da filha a impossibilita de iniciar um curso de graduação em Letras, motivo pelo qual emerge o ressentimento.

O texto traduzido, com destaque para o traço de explicitação, apresenta uma narrativa normalizada, com termos explícitos para orientar o leitor estrangeiro, de forma mais simplificada, como a opção do tradutor por traduzir *o único assunto do meu pai* para *my father's only obsession*, a única obsessão do meu pai. Tais escolhas lexicais apagam os aspectos inerentes à oralidade brasileira, com opções de palavras e estruturas mais sofisticadas na linguagem traduzida. Há, também, um reajuste na organização das frases para elencar de forma mais claras as informações que a personagem reproduz do discurso do seu próprio pai. A expressão *quando alfineta o próprio pai* foi também normalizada para um termo mais formal no sentido de elaborar uma caricatura, *as she caricatures her own father*. Por fim, a junção que ocorre em *gratuitous genetic pleasure* unificando as duas interlocuções do narrador, o qual reflete muito mais a fala intercalada brasileira, *o prazer gratuito, quase biológico*, pode ser ressaltado como outro aspecto normalizador, no sentido de simplificar e enxugar o original.

Assim, apesar do mapeamento de *pai* encontrar equivalência em vários trechos ainda assim o contexto foi passível de análise, podendo destacar aspectos caros ao estilo literário de Cristovão Tezza.

<p>(TO) Quanto a mim, cheio de dinheiro, daria uma parte boa da grana ao meu <b>pai</b>, que ficaria meu amigo para sempre, enfim aposentando-se numa <u>bela casa com varanda</u></p>	<p>(TT) As for me, loaded with money, I would give a good portion to my <b>father</b>, who would become my friend forever, retiring with a lovely house where he would spend the rest</p>
--	---

na frente, onde ele passaria <u>dias tranquilos</u> lendo o jornal e <i>achando o país uma merda até o fim de seus dias</i> .	of his days reading the newspaper on his veranda, thinking that the country was in awful shape.
---	---

Orbitando, ainda, nas dificuldades de relacionamento com o pai, destacamos o impulso de agradar, de encontrar um ponto de segurança e estabilidade. Tato Simmone, então, confessa no trecho destacado, o objetivo de vender a cabeça falsa de Modigliani, tendo em vista a ajuda financeira que daria ao pai, a quem, por fim, conquistaria a amizade.

A tradução do excerto, novamente, aponta para opções tradutórias que normalizam a narrativa para o leitor estrangeiro, principalmente, na opção de palavras mais formais e de uma opção por estruturas mais diretas e simples, menos imbricadas como no original, que reflete, em grande medida, a oralidade. O termo informal *grana* é omitido na tradução, evitando a repetição de ideias presente no original, que o aproxima a um tom confessional, similar a quem elabora sua narrativa enquanto fala, de forma síncrona, sem pausas para pensar.

No texto traduzido, há um rebuscamento estrutural e lexical, como expresso por *a good portion*, uma boa porção, em detrimento da ideia de *uma parte boa da grana*. Há, ainda, o apagamento da ideia, presente no imagético da cultura brasileira, de uma *bela casa com varanda na frente*, indicando uma casa de classe média alta, mediado na tradução por uma casa adorável, *a lovely house*.

Por fim, nota-se a simplificação de *dias tranquilos*, com uma omissão do termo no texto traduzido e a normalização da oração *achando o país uma merda [até o fim de seus dias]* para *thinking that the country was in awful shape*. A reelaboração estrutural do tradutor traz *até o fim de seus dias* ao lado da ideia omitida de dias tranquilos, já o termo demarcadamente informal e típico de um nicho histórico-cultural da geração dos anos 70, *o país uma merda*, é amenizado em um significado mais polido com *awful shape*, em péssimo estado.

De modo geral, ao mapear trechos expressivos em linhas estéticas do vocábulo *pai* destacamos várias simplificações e omissões no texto traduzido, em grande medida, apontando para uma normalização da narrativa, mais simples, fluída, organizada e formalizada na tradução. Torna-se, pertinente, no entanto, destacar que a explicitação também foi identificada, como no trecho a seguir, também normalizando a obra em inglês:

(TO) Um dia ao contrário: o <b>pai</b> sóbrio e gentil, a mãe bêbada e agressiva.	(TT) My parents had taken on opposite roles: my <b>father</b> was sober and kind, and my mother was drunk and aggressive.
---	---

A presença da figura paterna é tão expressiva na narrativa que o narrador evidencia a linha padrão de sua vida: um pai bêbado e agressivo. Há de se destacar também que a relação materna possui um teor fundamental próprio, assim como em outras obras de Tezza, como em seu último romance *A tensão superficial do tempo*, agregando à discussão de relacionamentos complexos e difíceis.

No trecho destacado, a explicitação que ocorre na mediação de *Um dia ao contrário* torna a narrativa mais clara, simplificada, para o leitor em língua inglesa, com uma organização a nível frasal da oração subordinada adjetiva apositiva em *My parents had taken on opposite roles*, meus pais assumiram papéis opostos. A explicitação ocorre ainda nas orações que seguem, enquanto no original há um enxugamento dos verbos, *o pai sóbrio e gentil, a mãe bêbada e agressiva*, também com a referência do pronome adjetivo demarcado em inglês em *my father was sober and kind and my mother was drunk and aggressive*, meu pai estava sóbrio e gentil e minha mãe estava bêbada e agressiva.

Concluimos, portanto, que o mapeamento do vocábulo *pai* em *Breve espaço* se mostrou um caminho para profícuas análises tanto da estética tezziana e do peso de relacionamentos difíceis e complexos, principalmente, ancorados, aqui, na figura paterna, por vias do protagonista, do narrador e de personagens secundários, quanto para análise da linguagem tradutória, com a identificação de características da tradução. Destacamos ainda, neste momento da pesquisa, o reflexo de decisões lexicais e estruturais, a nível dos excertos, neste momento, em comparação com o texto original, tendo como mote de análise a perspectiva das linhas de expressão criativa do autor, como o duplo autobiográfico em sua literatura e a influência da oralidade na construção de seus romances.

### **3.2 Vocábulo *pai* em *OFE* e *TES***

O narrador onisciente seletivo de *O filho eterno*, em muitos aspectos, delineia pontos de convergência com a vida pessoal do autor, tendo no perfil de professor da área de Letras e sua aspiração a escritor, um dos principais pontos de amparo. No excerto abaixo exposto, destacamos o tema de revisão de textos acadêmicos, transversalmente a Síndrome de Down em que a narrativa de *O filho eterno* se desdobra, que é, também, retomado em outras obras como *A tradutora*.

<p>(TO) <b>O pai</b> lembra imediatamente da dissertação de mestrado de um amigo <b>da área de</b> genética — dois meses antes fez a revisão do texto, e ainda estavam nítidas na memória as características da trissomia do cromossomo 21, chamada de síndrome de Down, ou, <b>mais popularmente</b> — ainda nos anos 1980 — “mongolismo”, objeto do trabalho.</p>	<p>(TT) <b>He</b> immediately remembered his friend’s master’s thesis in genetics. He’d proofread it two months earlier, and the characteristics of trisomy 21 (known as Down syndrome, or, <b>more crudely</b>, back in the 1980s, ‘mongolism’), the subject of the thesis, were still fresh in his mind.</p>
---	--

Mapeando-se o vocábulo *pai*, identificamos a simplificação do sujeito com a omissão de *o pai* para o pronome pessoal *he*, em língua inglesa. A simplificação do texto traduzido traz também o apagamento da locução *da área da genética*, alinhado à mudança na sequência dos períodos e conseqüente alteração na pontuação. Uma das características de Cristovão Tezza não ressoantes no texto traduzido é o uso do travessão para inserção de incursões reflexivas/explicativas por parte do narrador, que adere ao texto uma proximidade à linguagem oral, a não linearidade do pensamento, e, em termos textuais, diminui a fluidez da narrativa. Há, dessa forma, uma normalização do texto traduzido, de forma a guiar a uma leitura mais fluída e simplificada.

A opção por parte da tradutora pelo vocábulo *more crudely*, em detrimento de uma equivalência direta para *mais popularmente*, também indica uma normalização do texto traduzido, uma vez que orienta um juízo de valor, convencionando o significado de grosseiramente, perpassado pela ideia de algo ofensivo. Dessa forma, a simplificação do texto traduzido, já antevista a partir da análise estatística com o menor número de palavras e menor diversidade lexical, pode ser identificada ao lado da normalização da obra, que, de modo geral, se apresenta por uma leitura mais guiada, mais fluída e mais simplista (até em termos estilísticos da narrativa) para o leitor de língua estrangeira.

Outro trecho expressivo para a correlação de aspectos autoficcionais na obra pode ser identificado excerto:

<p>(TO) <u>Desde que o pai morreu</u>, muitos anos antes, <b>o seu padrão de normalidade</b> se quebrou.</p>	<p>(TT) <b>His notion of normality</b> had crumbled many years earlier, <u>when his father died</u>.</p>
--	--

As relações estabelecidas com a figura paterna, nas obras de Tezza, é aspecto caro às suas narrativas. Em sua autobiografia literária, o autor expressa que a morte do pai foi aspecto propulsor do seu fazer literário, característica endossada pela centralidade dessa relação com seus protagonistas, podendo ser identificado como um *leitmotif* de sua literatura. No excerto, pode-se ressaltar como o sentimento de inadequação do protagonista está atrelado à ausência da figura paterna, configurando uma quebra no horizonte de expectativa da normalidade.

A não equivalência do par tradutório *pai/father* destaca uma simplificação do texto traduzido, em que a alteração na sequência dos períodos, *desde que o pai morreu* do início do parágrafo para o final e a alteração de *desde* para *quando*, adere fluidez e uma organização mais clara para o leitor estrangeiro. Há, contudo, uma quebra na intensidade das declarações com a alteração da sequência apresentada ao leitor, alinhada à mudança do teor significativo do uso de *desde*, indicando uma ação que iniciada no passado se perpetua até o presente, para a ideia de temporalidade fixa e fechada com o uso de *quando*, para uma ação terminada e não mais relevante. A normalização é ressaltada também com o uso de vocábulo mais comum ao leitor estrangeiro, na mudança de *seu padrão de normalidade* para sua noção de normalidade, *his notion of normality*. Assim, podemos destacar uma direteza narrativa presente no texto traduzido.

A simplificação do sujeito, atrelada a aspectos que se correlacionam ao teor autoficcional da obra, pode ser destacada também no trecho a seguir:

(TO) um dos dez poemas que <b>o pai do Felipe</b> havia escrito anos antes, numa pensão em Portugal, em seus tempos de mochileiro, e enviado ao irmão	(TT) one of the ten poems <b>he</b> 'd written years before, in a pension in Portugal, in his backpacking days, and sent to his brother.
---	--

A constante locução *o pai do Felipe* no original não encontra ressonância na obra traduzida, com expressiva simplificação na opção do uso do pronome pessoal *he*. A ideia de não repetição adere ao texto maior fluidez e tem, provavelmente, no contexto, um direcionador suficiente da leitura, porém, apresenta uma quebra com o efeito estilístico de narração onisciente e seu duplo criado com os aspectos autoficcionais estabelecidos com o autor.

A partir de várias entrevistas e da autobiografia literária de Cristovão Tezza, sabe-se que o autor, de fato, passou tempo em Portugal, como mochileiro, viajando em dezembro de

1974, com passagem apenas de ida. Sua ideia primária era estudar Letras na Universidade de Coimbra, porém, com a Revolução dos Cravos, a universidade encontrava-se fechada. Dessa época, confessa que estava feliz com o *status* de estudante com o qual conseguia refeições baratas e a solitária moradia cedida a preço de custo por uma fundação religiosa protestante, Cristovão Tezza declara não ter interesse no ensino superior regular.

Do período que passou na Europa, na ausência da universidade, dedicou-se à escrita: “escrever sempre deixa marcas – ninguém escreve 150 cartas e continua o mesmo” (TEZZA, 2012, p. 168). O gênero epistolar é presente em várias de suas obras, como o primeiro aclamado romance *Trapo* (1988), *Uma Noite em Curitiba* (1995) e *Breve Espaço entre Cor e Sombra* (1998).

### 3.3 Vocábulo *silêncio* em *BE* e *BSCS*

O *silêncio* em *Breve espaço* instaura-se na demarcação da narrativa, com silêncio concreto e físico no diálogo entre as personagens, em correlação aos seus aspectos psicológicos, desvelados pelo narrador e na característica expressão das personagens que suprimem aquilo que querem expressar, revelando uma vertigem proveniente da inadequação, de relacionamentos problemáticos e de suas inseguranças na comunicação.

Dessa forma, ao mapear trechos de ocorrência do vocábulo *silêncio*, identificamos aspectos inerentes ao estilo de escrita tezziana e, ao analisar comparativamente a transposição de tais trechos para língua inglesa, destacamos, além das características tradutórias, como as linhas de expressão relacionadas ao *silêncio* como vertigem na linguagem e nos personagens foi mediado para a obra traduzida. Segue, assim, trechos expressivos do *corpus* pesquisado:

<p>(TO) Acomodamo-nos no carro em <b>silêncio</b> e quase no mesmo instante senti o artifício do ar-condicionado nos envolvendo. Richard Constantin parecia absorto no que, para mim, seria a conclusão de sua fascinante (<u>não é ironia: ele me fascinava</u>) crítica, que eu estava bebendo palavra a palavra, pronto a desmentir cada defeito no próximo quadro meu que ele visse.</p>	<p>(TT) We settled into the air-conditioned car in <b>silence</b>. Constantin appeared to be absorbed in what was likely to be the conclusion of his, for me, <i>fascinating critique</i>, which I was drinking in, word for word, ready to object to every defect he might find in the next painting of mine that he saw.</p>
--	--

Mapeando as ocorrências da palavra *silêncio*, foi possível identificar a tendência do tradutor para a simplificação do TT, como no trecho acima, em que, além da supressão da

oração aditiva, *quase no mesmo instante senti o artifício do ar-condicionado nos envolvendo*, há um apagamento da inserção reflexiva do narrador destacado com sublinhado e itálico, *não é ironia: ele me fascinava*. Ressalta-se, ainda, a simplificação do nome da personagem, Richard Constantin, apenas para Constantin no TT, meio de tratamento comum para falantes de língua inglesa, porém, que não se aplicaria no contexto brasileiro de produção da obra.

A supressão de tais trechos, tornando a narrativa mais direta e fluída, acarretam dois efeitos gerais na obra traduzida: a perda da lentidão e da sinuosidade que as inserções reflexivas do protagonista causam na leitura e, sob a ótica do contexto macro, suprime trechos que aderem à complexidade psicológica do personagem, da vertigem instaurada pelos relacionamentos problemáticos, e a insegurança tímida que vem ao encontro da falta de projeção do pintor, sustentado pela mãe, que nunca vendeu um quadro ou realizou uma exposição. Tais inserções corroboram para a construção dúbia, com uma visão limitada do narrador em primeira pessoa, se o artista curitibano é um talento a ser descoberto ou um artista medíocre. Outro trecho expressivo da simplificação do TT, que prejudica a caracterização da personagem, ligada ao co-texto do vocábulo *silêncio*:

(TO) Voltamos para casa numa lenta caminhada, em cada cabeça um filme diferente. Logo eu estaria com fome novamente, pensei em dizer à Dora para quebrar o <b>silêncio</b> prolongado, <i>mas não devemos antecipar nossas ansiedades</i> .	(TT) We slowly made our way back to the apartment, a different film in each of our heads. I felt as if I would soon be hungry again, and I considered saying that to Dora, just to break our prolonged <b>silence</b> , <i>but I didn't</i> .
---	---

No trecho acima, a tradução literal de *silêncio* é caracterizada pela oração explicativa que segue, contudo, simplificada no TT pela negação curta *but I didn't*. Há, aqui, novamente, não apenas uma simplificação em correspondência a nível frasal da obra, mas, um apagamento de um trecho que se liga ao aspecto vertiginoso de comunicação da personagem, a quem o silêncio é pleno de significado, pois, sua inadequação social é, diversas vezes, expressa pela sua opção de suprimir seu turno de fala. O narrador, contudo, traz para o leitor o ínterim da solidão da personagem, uma das marcas estéticas de Tezza.

(TO) <b>Silêncio</b> . Por um <u>milésimo de segundo</u> <i>passou pelas nossas cabeças</i> , uma agulha incandescente e <i>fátua como um comercial</i>	(TT) <b>Silence</b> . For a <u>brief second</u> , an incandescent arrow came down the line, the idea that a person's best friend is always his father.
---	--

<i>colorido</i> , a ideia de que o melhor amigo de alguém é sempre o seu pai.— Quem?!	“Who?”
---	--------

O vocábulo *silêncio* é, ademais, usado como uma marcação na narrativa de Cristovão Tezza, como exemplificado pelo trecho acima. Mapeando-se, portanto, as ocorrências da palavra foi possível destacar um silêncio que ocorre de forma concreta no ambiente, porém, é desvendado pelo narrador como uma opção das personagens em não se comunicar, proveniente, na maioria dos trechos, das dificuldades de relacionamento e comunicação das personagens, e de suas inadequações sociais, características da estética tezziana. Assim, no trecho acima, além da normalização de *milésimo de segundo* para *brief second*, a simplificação de *passou pelas nossas cabeças* traz a supressão no TT dessa vertigem silenciosa do protagonista, a quem o narrador desvela com orações que, a um só tempo, ampliam o espectro de compreensão da natureza dos relacionamentos da personagem, como no trecho, omitido no TT, *fátua como um comercial colorido*.

(TO) Estávamos ainda em <b>silêncio</b> , <i>embarçados atrás da primeira palavra que teima em não aparecer, numa ansiedade miúda mas crescente</i> — até que <u>ela arrancou suavemente</u> .	(TT) We sat there <b>silently</b> , <i>self-conscious at our loss for words. My anxiety increased. She <u>put the car in motion</u>.</i>
--	--

Corroborando para as estatísticas de simplificação do TT, a ocorrência de *silêncio* pode ser transposta por outros vocábulos, como exemplificado no trecho acima, com o advérbio *silently*. A simplificação do trecho *embarçados atrás da primeira palavra que teima em não aparecer, numa ansiedade miúda mas crescente* que, no original, além de se relacionar à vertigem de comunicação da personagem, expressa externamente pelo silêncio concreto e internamente pelo embate de encontrar palavras para comunicar angústias e ansiedades, traz ainda aspecto da oralidade brasileira com o termo *miúda*, suprimido no TT. Notamos, ainda, uma mudança de registro normalizadora na obra estrangeira, expressão recorrente na obra traduzida analisada, e a explicitação da oração *ela arrancou suavemente* para *she put the car in motion*. A perda do advérbio de modo do português é mediada por uma expressão mais recorrente em língua inglesa, normalizando para o leitor estrangeiro.

Na narrativa de *Breve espaço*, o silêncio é aspecto marcado na narrativa, demarcando, contudo, aspectos caros à personagem, como o trecho a seguir:

<p>(TO) Prevendo o perigo, <i>não avancei um centímetro, tenso, e ficamos assim por dois segundos, até que ela, delicada</i>, percebendo quem sabe a natureza do meu <b>silêncio</b>, normalizou <u>a atmosfera</u> me mostrando a chave imensa presa na argola de ferro, <u>exata</u> uma criança que revela um segredo</p>	<p>(TT) Foreseeing a problem, <i>I held my distance</i>. Perhaps at a loss because of my <b>silence</b>, she normalized <u>the situation</u> by showing me the immense key on its iron ring, and, <u>like</u> a child revealing a secret</p>
--	--

A imagem do trecho em itálico, simplificado no TT pela ação direta de manter distância, traz a tensão com a qual a narrativa decorre, com a busca e *posteriori* fortuito roubo da cabeça de Modigliani. Tal tensão é aspecto assegurado pela alternância de capítulos da obra, com a voz de Tato Simmone, como a narrativa principal, e a voz da italiana crítica das artes, sem nome mencionado, com cartas endereçadas à Tato ocorre, engendrando todas as personagens no caso da falsa escultura. O silêncio, típico da personagem, correlaciona-se, ainda, com as limitações e fissuras de seus relacionamentos. Notamos que, com a normalização da obra traduzida, aspectos inerentes à construção da personagem e das ações da personagem são suprimidas. Vocábulos mais recorrentes de língua inglesa também são identificados com a normalização de *atmosfera* e *exata*.

Tendo como plano de fundo as artes plásticas, o romance *Breve espaço*, a princípio intitulado *Breve espaço entre cor e sombra*, caracteriza o silêncio como habilidade, possivelmente ligada à contemplação silenciosa requerida nas artes plásticas, contudo, habilmente partindo da visão do narrador em primeira pessoa, portanto, passível de contradição, como no trecho que segue:

<p>(TO) <u>Ele</u> abriu um <b>silêncio</b> e ocultou-se nele. Richard Constantin tem esse dom do <u>bom</u> ator, <i>que é fazer o <b>silêncio</b> trabalhar para ele, na correta medida</i>.</p>	<p>(TT) <u>Constantin</u> now hid within his silence. He possessed all of the gifts of an <u>accomplished</u> actor. <i>His timing was exact</i>.</p>
--	---

Richard Constantin é merchand britânico que, no enterro de seu, até então, mestre, Aníbal Marsotti, torna-se um novo guru das artes para o protagonista, Tato Simmone. O ato de abrir um silêncio e usá-lo como habilidade de comunicação é plena de significado, como aponta o narrador. A simplificação da oração explicativa em itálico traz a supressão de uma ocorrência de silêncio, uma indicação dos dados estatísticos da pesquisa, além de, em termos literários,

representar uma perda na construção qualitativa do silêncio na narrativa. Ademais, os termos sublinhados apontam para a normalização da obra, com a explicitação de *ele* para *Constantin*, na tradução, demarcando diretamente o personagem e, assim, orientando uma leitura mais fluída e menos complexa ao leitor estrangeiro; também a transposição do termo genérico adjetivo *bom* para *accomplished* traz uma leitura das características da personagem, afinando para um termo mais específico no contexto de adjetivação.

(TO) A poderosa presença da morte abriu o caderno dos chavões; <i>é preciso expulsar o silêncio</i> a qualquer preço.	(TT) The powerful presence of death opened the book of clichés: <i>we needed to break the silence</i> no matter the price.
---	--

A dicotomia da narrativa entre o silêncio e a expressão é destacada no trecho acima, em que a ausência, a falta, causada pela morte é preenchida com a quebra do silêncio. A normalização presente no TT da estrutura impessoal *é preciso expulsar o silêncio* para explicitação do sujeito *we needed to break the silence* adere fluidez, simplificando a narrativa, para o leitor estrangeiro. A escolha lexical de Tezza, com o verbo *expulsar*, dá vazão à vertigem do silêncio, com a densidade e complexidade de preencher espaços com significado. O peso da passagem, em língua inglesa, perde em expressividade literária com a suavização da necessidade do ato de expulsar para a modalização expressa no ato de quebrar o silêncio.

### 3.4 Vocábulo Silêncio em OFE e TES

O silêncio em *O filho eterno* é característica expressiva na narrativa permeada de aspectos autoficcionais da trajetória emocional de aceitação do filho com síndrome de down. Mapeando as ocorrências do vocábulo, foi possível destacar trechos em que o silêncio se correlaciona a vertigem da linguagem enfrentada pelo protagonista, um silêncio físico e externo que é desvelado pelo narrador, em seu distanciamento seletivo, com teor psicológico. Nesse sentido, analisamos como a tradução faz a mediação dessa linha de expressão do autor, destacando características da linguagem tradutórias, com os trechos expressivos a seguir:

(TO) Pai e mãe são tomados pelo <b>silêncio</b> . É preciso esperar para que a pedra pouse vagarosamente no fundo do lago, enterrando-se mais e mais na areia úmida, no limo e no	(TT) Both father and mother <b>fell silent</b> . They had to wait for the stone to slowly settle at the bottom of the lake, sinking further and further into the wet sand, in the scum and
---	--

limbo, <i>é preciso sentir a consistência daquele peso irremovível para todo o sempre, preso na alma</i> , antes de dizer alguma coisa.	gloom. <i>They had to feel the consistency of the weight that would remain with them for the rest of time, heavy in their souls</i> , before saying anything.
---	---

No trecho acima, notamos a normalização do texto traduzido com o uso da locução *fell silent*, de uso mais recorrente na língua inglesa; também na explicitação de sujeito, ao invés de período impessoal do original, no trecho *they had to feel the consistency of the weight that would remain with them for the rest of time*. A incursão reflexiva do narrador no trecho traz o silenciamento das personagens, diante do embate simbólico, dos limites da linguagem. *Preso na alma* transposto na tradução com a explicitação desse silenciamento temático nas personagens com *heavy in their souls*, elucida não apenas um silêncio físico e concreto, mas um silêncio interno, no plano psicológico.

Dessa forma, se, por um lado, há normalização e explicitação na obra traduzida, tornando-a menos complexa e mais fluída para o leitor de língua inglesa, por outro há um paralelismo nas linhas de expressão criativa do autor ao que tange o uso do silêncio como vertigem na linguagem das personagens que não conseguem abarcar no plano simbólico o modo de preenchê-lo. Outro trecho expressivo sobre o uso do silêncio em *OFE* é:

(TO) Ele recusava-se a ir adiante na linha do tempo; lutava por permanecer no segundo anterior à revelação, como um boi cabeceando no espaço estreito da fila do matadouro; recusava-se mesmo a olhar para a cama, <i>onde todos se concentravam num silêncio bruto, o pasmo de uma maldição inesperada</i> .	(TT) He refused to advance on the timeline, struggling to stay in the second before the revelation, like a cow bucking in the narrow aisle of the slaughterhouse. He refused to look at the bed, <i>where everyone else had trained their gaze in brute <b>silence</b>, gaping at the unexpected curse</i> .
---	--

Um narrador, por vezes irônico, outras impiedoso (Vale, 2014), é empregado como meio para narrar com distância e onipresença o percurso de aceitação das diferenças do filho. No trecho acima, o silêncio se entrelaça aos aspectos psicológicos que o narrador traz, na brutalidade de tentar enunciar o real, desvelando a vertigem. No plano da ação narrativa, as personagens permanecem em silêncio, no relato onisciente do narrador, entrevemos as dificuldades de aceitação, comparadas a uma maldição inesperada.

A normalização do texto traduzido orienta a ação das personagens em que *onde todos se concentravam* é mediado pelo verbo *gaze*, no sentido de olhar fixamente,

contemplativamente, precedido ainda pela orientação de que todos treinaram, como se tornasse uma ação aceita socialmente diante da inusitada descoberta da criança com síndrome de down. A escolha lexical do verbo *gap at*, uma simplificação e normalização do texto original, abarca, ainda, a abertura de tal maldição inesperada, tendo no original, a escolha do substantivo *pasmo*, simbolicamente ligado ao assombro, espanto.

Como um romance contemporâneo que possui uma distância temporal de pouco mais de quarenta anos, há ainda um paralelo com questões sociais e históricas brasileiras, conforme o trecho a seguir:

(TO) ele próprio, <u>cidadão letrado</u> , <i>confundiu frequentemente as atribuições ao longo da vida</i> , sempre com uma boa justificativa na manga, se alguém lhe perguntasse, mas, como todo mundo, ele se mantém em <b>silêncio</b> .	(TT) Even he, <u>an educated citizen</u> , <i>often got mixed up about what he could and couldn't do</i> ; he always had a good justification up his sleeve if anyone were to ask but, like everyone else, he <b>kept quiet</b> .
---	---

A mediação do vocábulo *silêncio* para *kept quiet* dá vazão aos índices de simplificação levantados no software *WordSmith Tools*, e, pode ser destacado como uma normalização do texto traduzido, na medida em que simplifica a leitura com a explicitação do silenciamento voluntário do personagem. No plano da vertigem do silêncio, há a configuração da contrariedade de não dizer plenamente tudo o que se quer elucidar, neste trecho, por questões políticas.

Notamos a mediação de *cidadão letrado* para um termo mais natural e inteligível na língua de chegada, *educated citizen*, também com o verbo *confundiu* que elucida os embates desse sujeito com o que seria socialmente aceito, transposto na tradução por *mixed up about what he could and couldn't do*, destacada como uma explicitação de tal trecho. Com os acréscimos e mudanças apontadas, a obra traduzida se apresenta mais natural, demanda um leitor menos atento às entrelinhas, orientando e aderindo fluidez à leitura.

Ainda com o plano de fundo autobiográfico, Cristovão Tezza traz dados de sua vida como escritor, e o *silêncio* demarca um espaço físico e também uma caracterização expressiva do protagonista, como expresso no trecho a seguir:

(TO) Mas, ele pensa, felizmente vive distante mil anos-luz da <u>vida literária nacional</u> ,	(TT) Fortunately, he lived light-years away from <u>Brazil's literary world</u> , <i>deep in the</i>
--	--

<p><i>refugiado</i> no <b>silêncio</b> denso da província, o que o preserva, também ele autista, do que imagina ser uma triste, angustiante e agressiva mediocridade, contra a qual ele sente que precisa controlar o sopro de um discreto ressentimento, motor de todos os que fazem arte, isto é, que fazem aquilo que, por princípio, não interessa a ninguém.</p>	<p>dense <b>silence</b> of the province, which protected him, also autistic, from what he imagined to be a sad, distressing, aggressive mediocrity, against which he felt the stirring of a discreet resentment he needed to control, the fuel of everyone who produced art — that is, who produced that which, as a rule, was of no interest to anyone.</p>
---	--

A explicitação de *vida literária nacional* para *Brazil's literary world* pode ser considerado um aspecto caro à obra traduzida, pois, demarca um lugar de fala do romance, em contraposição aos aspectos que trazem o *continuum* da tradução para próximo da língua de prestígio, com características normalizadoras. Notamos, no trecho acima, a caracterização do personagem que vivencia não apenas o silêncio físico, distante do círculo de produção cultural do país – a saber, São Paulo e Rio de Janeiro –, mas apropria-se deste silêncio como um traço de sua personalidade e atuação profissional nas artes, pois, diante dos embates simbólicos, a vertigem de transmutar para arte aspectos significativos acontece no espaço do dito e do não-dito, do interesse e do (des)necessário. Desta forma, mapear o vocábulo *silêncio*, apesar da sua transposição literal no trecho para língua inglesa, configurou-se como um indicador profícuo na narrativa, na compreensão de sua relação com a estética de Cristovão Tezza, na caracterização de seus personagens e suas dificuldades inerentes à uma comunicação plena e significativa.

### 3.5 Vocábulo *puta* em *BE* e *BSCS*

Com uma narrativa urbana, comparada, por vezes, à escrita de Dalton Trevisan, Cristovão Tezza habilmente constrói, na linguagem de seus personagens, uma proximidade com o contemporâneo e com a cultura oral, seguindo, na maioria dos romances, a ambientalização em Curitiba. *Breve espaço* foi tido pela crítica como um romance “de ação urbana e de classe média, tão próxima e envolvente, o que mais encanta [...] é a construção de diálogos e as impressões do autor sobre arte”, conforme texto da divulgação digital da obra.

Destacar as ocorrências de *puta*, então, no romance de *Breve espaço* evidenciou a influência de marcas de oralidade do português brasileiro, em que, assim como em romances mais dicotômicos em termos de linguagem como em *Trapo*, é uma das linhas de expressão criativa na caracterização de suas personagens e na construção de sua estética literária. Segue,

alguns trechos expressivos das ocorrências do vocábulo *puta* e a mediação para o leitor estrangeiro:

<p>(TO) — Ele não era mais nem novo nem meu amigo. E vendeu o meu melhor quadro, <i>que dediquei a ele por escrito</i>, na própria tela. Mais que isso: apagou a dedicatória, <i>pintando por cima</i>. Era um grande <b>filho da puta</b>.</p>	<p>(TT) He was no longer young, and he wasn't my friend. He sold my best picture, <i>on which I had made a personal dedication</i>. What's more, he painted over the dedication. He was a <b>son of a bitch</b>."</p>
---	---

Expressivamente a locução adjetiva *filho da puta* foi traduzido por *son of a bitch*, como apresentado no excerto acima. No trecho referido, a fala da personagem, Tato Simone, é marcada pelo ressentimento, trazendo o discurso a um nível de fala comum a oralidade brasileira, demarcando, ainda, um lugar de fala com o uso da expressão *filho da puta*. Notamos que a informalidade do português é normalizada na tradução por estruturas mais formais e claras, como na transposição de *Ele não era mais nem novo nem meu amigo*, uma oração sem pausa, interpolada, para *he was no longer young, and he wasn't my friend*.

Há, ainda, a tentativa do tradutor de explicitar a oração subordinada explicativa, *que dediquei a ele por escrito*, aderindo uma formalidade que não encontra correspondência no original, e mantendo uma linha mais direta e clara no discurso, distanciando da linguagem oral, com *on which I made a personal dedication*. Ressalta-se que “dediquei por escrito” é mediado por “fiz uma dedicatória pessoal”, normalizando o texto para a cultura da língua de chegada, ou seja, muito mais fluído, claro e direto. Por fim, a ação *pintando por cima* é omitida na tradução, provavelmente, também, para manter um texto mais normalizado a cultura estrangeira, e menos truncado, com menos informações específicas que são incursões, na obra original, de um personagem que se emaranha em seu discurso, em suas relações sociais e na trama de suspense que a narrativa se desenvolve. Há, contudo, uma perda na caracterização mais aprofundada desse personagem. A influência da oralidade do português brasileiro é também destacada no expressivo trecho:

<p>(TO) — Fique tranquilo, Tato: <i>você não conseguiu me matar, como queria</i>. E eu coloquei a tua cabeça embaixo da tábua. Não era isso que eu devia fazer? Agora você jogue ela para o outro lado, que eu não tive força. <b>Putá</b> cabeça pesada!</p>	<p>(TT) “Don't worry, Tato. I've put the head over by the plank. Wasn't that what I was supposed to do? Now you can throw it to the other side. I wasn't strong enough to do it. That <b>damned</b> head is heavy.”</p>
---	---

A adjetivação expressiva de *puta cabeça pesada* é suavizada para um termo mais aceito em formalidade, não tido como tão baixo calão quanto  *fucking*, em *that damned head*. A oração em inglês ainda é modificada para uma estrutura predicativa, apagando a interjeição do original. A normalização do termo é aspecto recorrente da obra traduzida e pode apontar para uma tentativa do tradutor para inserir o romance a um público mais formal. O discurso é modificado, assim como a caracterização da personagem, resultando em um distanciamento da obra traduzida para as linhas de expressão criativa utilizadas pelo autor.

Notamos, ainda, a omissão da oração subordinada apositiva  *você não conseguiu me matar, como queria* na obra traduzida. A fala hiperbólica da personagem dá vazão a um aspecto cultural, tendo em vista que não soa intensificado demais na oralidade, mas, antes, uma forma comum de expressão do português brasileiro informal. Endossando tal construção de seus personagens, com a proximidade popular, destacamos ainda a irregularidade gramatical de “jogue ela para o outro lado”, outra expressão comum do português falado, porém, estranho aos olhos de um leitor formalizado, pelo uso do pronome pessoal após o verbo, na função de objeto da frase. Outro expressivo trecho com ocorrência do vocábulo *puta* com correlação à estética tezziana de aproximação com o popular, com a cultura oral, acontece em:

(TO) A rua começa ali no *Shopping Müller* e termina lá na **puta que pariu**. Eu acho que ela não termina. Até a rua Mateus Leme vai embora de Curitiba. Ahahaha! O maior pintor. E você pode ir de uma ponta a outra de carro, conforme o meu plano. O que você acha?

(TT) Or on Mateus Leme Street, which is a long street. You could be the best painter on the block. The street begins at the *shopping center* and ends . . . **I don't know where**. I don't think it ends. Ha, ha, ha! The best painter. You could go anywhere you want if you had a car, according to my plan. What do you think?

No trecho acima, há uma inversão de estruturas na tradução de modo a organizar a fala da personagem que, seguindo a tendência normal a uma atitude conversacional, organiza seu discurso enquanto fala. Assim o trecho *Até a rua Mateus Leme vai embora de Curitiba*, que ocorre na metade do excerto em destaque, é mediado para língua inglesa com no início do trecho com a normalização da expressão “vai embora de Curitiba” com a explícita oração “é uma rua longa”, *which is a long street*.

O tom de desdém da personagem destacado em *O maior pintor*, também como uma incursão reflexiva que não encontra nexos com as outras informações de localização, é explicitado na obra traduzida por *You could be the best painter in the block*, você poderia ser o

melhor pintor na quadra, mantendo, portanto, um paralelismo com o restante do discurso enunciado com o acréscimo de *in the block*.

A ocorrência do vocábulo *puta* na expressão idiomática do português *puta que pariu* adere, no original, uma adjetivação intensificadora, além de demarcar socialmente a fala da personagem. Estabelece-se, na tradução, um discurso mais normalizado, com o apagamento do substantivo próprio *Shopping Müller*, que poderia causar um estranhamento ao leitor que não conhece Curitiba, e a normalização de *puta que pariu* com o uso de *I don't know where*, não sei onde. A expressão “de uma ponta a outra” também é normalizada por uma expressão mais formal, *you could go anywhere*, você pode ir a qualquer lugar, com a explicitação do fato de que a personagem principal, a quem se destina o diálogo, não possui um carro, portanto, com *if you had a car*, o que não encontra correspondência com o original, *E você pode ir de uma ponta a outra de carro*. Há, novamente, na tradução, um discurso mais próximo do leitor estrangeiro, normalizado, fluído, explícito e menos imbricado com influência da oralidade.

Traços característicos da oralidade foram identificados não apenas na fala das personagens, quando estabelecidos diálogos, mas também no narrador, como no trecho a seguir:

<p>(TO) Imaginou enganar alguém escondendo-o na minha casa — ele tinha a chave e <i>me conhecia com precisão milimétrica</i>. Em algum momento, talvez muito perto da morte, o <b>filho da puta</b> cochichou a alguém: está na casa de Tato Simmone.</p>	<p>(TT) I imagined him hiding the package at my house. He had a key, and <i>he knew me intimately</i>. At some point, perhaps close to his death, the <b>son of a bitch</b> whispered to someone, “It’s at Tato Simmone’s house.”</p>
---	---

Ao encontro da caracterização de sua personagem, as reflexões do narrador trazem o teor discursivo popular, do artista plástico de classe média que, além de se envolver nos mistérios da autenticidade do roubo da cabeça de Modigliani, ainda, é refém de suas ansiedades e dificuldades em seus relacionamentos sociais, como demarcado no trecho, com seu antigo e falecido mestre Aníbal Marsotti. Nesse sentido, apesar da correspondência de *filho da puta* com a expressão em inglês *son of a bitch*, aspecto já mencionado nas análises acima, a expressividade deste excerto corrobora para a influência da oralidade na estética de Cristovão Tezza não apenas na fala de seus personagens, mas também nas conjecturas de seus narradores.

Notamos a simplificação da ação enganar na tradução, *imaginou enganar alguém escondendo-o na minha casa* para *I imagined him hiding the package at my house*, também com a explicitação dos sujeitos e objetos da frase, tornando-a mais direta, informativa e de

simples entendimento ao leitor estrangeiro, a um só tempo que suaviza o tom de suspense da narrativa, que se sustenta, em diversas vezes, nos aspectos inerentes ao narrador ou às personagens.

Além da mudança de pontuação, para tornar o texto mais claro e direto, a normalização da expressão *me conhecia com precisão milimétrica* é tranposta para língua inglesa por *conhecia-me intimamente, he knew me intimately*. Há, uma tendência tradutória para normalização do texto original, com uma formalização de termos e estruturas mais diretas e claras.

Assim, as ocorrências do vocábulo *puta*, além de apontarem para expressões, inseriram-se, de modo geral, em contextos em que a oralidade é transcrita na fala dos personagens que, mesmo diante de discursos temáticos especializados, não perdem o fio de conexão com o leitor leigo que se aproxima da fala e é emaranhado na trama de tensão e suspense da narrativa de *Breve espaço*. A omissão de trechos, mudança de pontuação com a quebra de períodos longos e a suavização de termos marcadamente coloquiais para mais formalizados tornaram a obra mais simples, mais fluída para o leitor estrangeiro, e mais estável no padrão formal da língua, perdendo uma das relevantes linhas de expressão do autor brasileiro.

### 3.6 Vocábulo Puta em OFE e TES

*O filho eterno* aproxima o narrador onisciente seletivo da caracterização de um indivíduo da geração que viveu a ditadura no país quando jovem e o pós ditadura no início da idade adulta. A coloquialidade e as expressões de baixo calão demarcam esse protagonista inadequado, com *flashbacks* vividos em tempos de ditadura que remetem, em algum grau, a dados factuais do autor, como a comunidade de teatro em Antonina. Assim, mapear as ocorrências de *puta*, apontou em grande escala, para a expressão *filho/a da puta*, como no trecho a seguir:

(TO) Faça-se de vítima. Você gostaria de chamá-la de <b>filha da puta</b> , mas <i>ficou quieto</i> . Veja: você não é vítima.	(TT) Play the victim. You wish you'd called her a <b>bitch</b> , but <i>you didn't</i> . Look: you aren't the victim.
--	---

Em consonância com a estatística levantada, muitas ocorrências da palavra *puta* foram traduzidas por termos diferentes, o que pode explicar, portanto, a não correspondência com a chavidade da obra em português e a ausência de algum vocábulo mais recorrente na língua inglesa. No trecho acima, destacamos a alteração de *filha da puta*, no feminino, para *bitch*, indicando um paralelismo de gênero com a ideia de informal de prostituta. Há ainda uma simplificação da oração *ficou quieto* pela expressão negativa curta do inglês *you didn't*, normalizando o texto para um padrão mais estrangeirizado, mais comum ao leitor de língua inglesa. Como analisamos nos trechos da ocorrência de *silêncio*, a imagem que Cristovão Tezza cria ao redor dos seus personagens com os abruptos silenciamentos são recorrentes e expressivos na estética do autor; por isso, a omissão do trecho traz um aspecto distoante da linha de expressão do autor.

A grande maioria das ocorrências de *puta* acontece na locução *filho da puta* e é, expressivamente, traduzido por Clarke por *son of a bitch*. Um trecho expressivo da oralidade demarcada no contexto de ditadura, em um dos *flashbacks* intercalados nos capítulos de *O filho eterno*, ocorre em:

(TO) — Ponham esse <b>filho da puta</b> no chão, é a ordem que os <i>soldados recebem e cumprem aos gritos</i> .	(TT) — Get that <b>son of a bitch</b> on the ground was the order <i>they received and fulfilled at the top of their lungs</i> .
--	--

A alteração na pontuação, suprimindo a vírgula do final do período, apresenta uma mudança no tom do discurso indireto do trecho. Apesar da correspondência do termo, no trecho acima, há uma expressiva mudança no aspecto da oralidade do original, com a supressão do sujeito *soldados*, que demarca, para o leitor brasileiro, parte da temática ditatorial do trecho, da opressão. A opção da tradutora da expressão *at the top of their lungs* configura-se em uma escolha normalizadora, deixando a ideia de *aos gritos*, mais próxima ao leitor de língua inglesa, também com a opção da supressão do sujeito, o que, historicamente, poderia não ter o mesmo efeito causado no leitor brasileiro, a quem a carga imagética da palavra possui outra leitura.

Outra forma tradutória utilizada para mediar o vocábulo *puta* pode ser destacado com o vocábulo *fucking*; um exemplo em que seu contexto de ocorrência se correlacionou aos aspectos de oralidade e de caracterização da personagem pode ser ressaltado em:

<p>(TO) Depois, a hostilidade dos imigrantes legais, de carteira assinada, contra aqueles estudantes <b>filhos da puta</b> que vinham ali, de pele clara, loiros e bonitos como <u>um cromozótipo nazista</u>, para lhes tirar o emprego <u>só por esporte</u>.</p>	<p>(TT) Then there was the hostility of the legal immigrants, with signed working papers, towards those <b>fucking students</b> who came along with their fair skin and blond hair, as beautiful as <u>Nazi propaganda</u>, and took away their jobs <u>just for the fun of it</u>.</p>
---	---

A mediação do trecho acima para língua inglesa normaliza a linguagem com o uso de *fucking students* para *estudantes filhos da puta*, uma forma menos marcada e de peso adjetivo expressivo em língua inglesa, próximo, contudo, da oralidade de língua inglesa. Há a alteração da estrutura *a hostilidade dos imigrantes legais* para explicitação com verbo impessoal, *there was the hostility of the legal immigrants*, corroborando para uma narrativa mais fluída, mais explícita, normalizada. A mudança de pontuação contribui para uma leitura mais fluída, com a supressão de várias vírgulas, das pausas destacado em *de pele clara, loiros, e bonitos* para *fair skin and blond hair*, com um bloco de adjetivação apenas.

A normalização do termo *um cromozótipo nazista* para um vocábulo mais corriqueiro na língua estrangeira também aponta para uma tendência de normalizar o texto traduzido, para evitar o estranhamento do leitor estrangeiro. Há uma significativa perda na caracterização da personagem, seja por meio do narrador, expressivo no trecho destacado, como nos diálogos, também na suavização do termo *puta*, por uma linguagem que formaliza esse narrador-pai, com um vocábulo menos característico da geração dos anos 70.

Outra expressão de alta ocorrência no português brasileiro, na oralidade, *só por esporte* encontra correspondência para *just the fun of it*, apenas por diversão em língua inglesa, apontando, ainda, para uma normalização do texto traduzido, com a suavização da linguagem característica da personagem-protagonista. Outro excerto que corrobora para a caracterização do protagonista, normalizado na tradução, pode ser destacado em:

<p>(TO) em voz muito alta, para que aquele <b>filho da puta</b> saísse do carro; venha aqui, <i>seu porra!</i> — ele queria matá-lo; pensou em puxar o velho pelo colarinho, arrancá-lo pela janela, como num desenho animado, também para matá-lo.</p>	<p>(TT) in a very loud voice so the <b>son-of-a-bitch</b> would get out of his car. ‘Come here, <i>you dickhead!</i>’ He wanted to kill him. He thought about grabbing the old guy by his collar and hauling him out the window like in a cartoon, so he could kill him.</p>
---	--

Uma ocorrência de *puta* que ampliou, para as linhas de expressão criativa no contexto de uso, apesar da tradução correspondente de *filho da puta* para *son-of-a-bitch*, é o destaque da expressão *seu porra!* normalizada pelo uso de *you dickhead!*, suavizada na língua estrangeira. Reiteramos, dessa forma, a significativa amenização na caracterização da personagem e a normalização para a língua inglesa, para termos mais socialmente aceitos para cultura da língua de chegada. A alteração na pontuação adere ao texto traduzido uma fluidez de leitura, sem tantas pausas, também com demarcações de fala por meio de aspas que não encontra correspondência no original. A interpolação de orações na fala, com acréscimos de frases curtas marcadas pelo ponto-vírgula ou sequencializados pela vírgula é esclarecido na construção de dois períodos na tradução mais fluída e mais simplificada.

Mapeando a ocorrência do vocábulo *puta*, outra normalização na linguagem da tradução acontece em:

<p>(TO) Não tem tempo de pensar — súbito, percebe que seu filho passa a gritar “<b>puta</b>”, com uma eficácia articulatória que a fonoaudióloga foi incapaz de arrancar dele, a quem quer que esteja ao lado de sua janela, motorista ou passageiro, na sequência de engarrafamentos daquela avenida.</p>	<p>(TT) He didn’t have time to think — he suddenly realised that his son had started shouting ‘<b>shit</b>’ (with an articulatory efficiency that the speech therapist had been unable to drag out of him) to whomever was closest to his window — driver or passenger — in the succession of traffic jams along the avenue.</p>
--	--

No trecho acima, o narrador-pai está refletindo sobre um incidente no trânsito e a influência do uso de palavras de baixo calão na reprodução da linguagem de seu filho. Há, no entanto, uma perda significativa na linguagem traduzida com a suavização do termo *puta*, do diminutivo de *filho da puta* quando xingando o outro motorista, para a normalização com o uso de *shit*, merda. A mudança na pontuação também aponta para uma normalização do texto traduzido em que, com vírgulas (pausas) suprimidas, há uma maior fluidez na narrativa, porém, um distanciamento maior com a oralidade e a interpolação de orações. Outro registro em que foi possível identificar uma não correspondência do vocábulo *puta* é destacado em:

<p>(TO) A questão, o pai divaga, enquanto anda já desanimado, afundando-se na paralisia do pânico — onde se meteu esse <b>filho da puta desse guri?</b> —,</p>	<p>(TT) The question, mused the father, losing heart as he walked along, sinking into the paralysis of panic (where the hell had the <b>bloody kid</b> got to?),</p>
--	--

No trecho destacado, a expressão *filho da puta* é normalizado com o termo *bloody kid*, um adjetivo intensificador mais comum ao público de língua inglesa e que não causaria um estranhamento no contexto da narrativa, por ser mais socialmente aceito. O uso da expressão no original vai ao encontro da caracterização da personagem, da influência e posição social, contexto histórico, e proximidade popular, correspondendo, em linhas de expressão criativa, a uma perda expressiva da estética do autor na tradução. A estabilização do termo cultural *desse guri* para *criança* aponta para uma mudança de registro de um termo informal para um uso mais formalizado, corroborando para a análise.

### 3.7 Vocábulo Filho em *BE* e *BSCS*

No romance *BE*, a caracterização do narrador-personagem é expressiva quando em diálogo com o relacionamento com o pai, configurando-se em um relevante aspecto de insegurança e inadequação do protagonista. Ao mapear o par tradutório de filho/*son* foi possível identificar trechos em que as construções sintagmáticas que orbitam ao redor do vocábulo *filho* reiteram a temática de desenvolvimento e amadurecimento dos protagonistas tezzianos, como expressivo em:

<p>(TO) Ele deu uma risada da própria piada, <u>inseguro</u>: talvez já estivesse demonstrando antes do tempo que eu era um <b>filho</b> ingrato, depois de tudo, absolutamente tudo que ele fez por mim.</p>	<p>(TT) He laughed at his own joke, <u>uncertain</u>. Maybe he wanted to impress upon me what an ungrateful <b>son</b> I was after everything he had done for me.</p>
---	---

No trecho, a opção pelo vocábulo incerto, *uncertain*, em detrimento ao seu par equivalente “inseguro”, presente no original, direciona a leitura e compreensão no contexto: o protagonista dentro de suas inseguranças se questiona sobre a visão que o pai tem a seu respeito, pendendo sua reflexão para a figura de um filho ingrato, porém, sem a certeza desta análise.

A simplificação presente do excerto omite as redundâncias utilizadas pelo autor no original, com o intuito de intensificar o discurso, como em “*depois de tudo, absolutamente tudo*” traduzido para “*after everything he had done for me*”, depois de tudo que ele fez por mim, apagando, assim, a proximidade com a linguagem oral, com a omissão do eco “*absolutamente tudo*”. Há, portanto, no texto traduzido, uma direteza mais fluída, simplificando

as hipérboles do discurso em língua portuguesa, que, em uma visão mais ampla, contribui para a normalização do texto traduzido.

A mudança na pontuação também aponta para uma normalização, pois, a oração subordinada adjetiva apositiva, “*talvez já estivesse demonstrando antes do tempo*”, é iniciada por um novo período, suprimindo a ideia de um fluxo de questionamentos em plano interior ao personagem. A opção de “*Maybe he wanted to impress*”, de um lado, mantém a formalidade de registro, com estruturas e verbos corriqueiros em contextos gerais de fala em língua inglesa, em um paralelo com o uso do gerundismo do original, “*já estivesse demonstrando*”, porém, por outro lado, a assertividade presente no uso de “queria impressionar” direciona o discurso para um plano de menos inseguranças do que a sondagem modalizada presente no original, também com a omissão do adjunto *antes do tempo*.

Há, desta forma, no mapeamento do vocábulo *filho*, a gravitação das inseguranças e incertezas do protagonista que, na estética tezziana, ressoa nos seus protagonistas deslocados. Contudo, no excerto acima exposto, o contexto de ocorrência na obra traduzida aponta para uma suavização de aspectos estilísticos que comprometem, em algum nível, a construção desse personagem inseguro, principalmente no âmbito de identificação pai-filho. Assim, além da simplificação presente no excerto, há uma tendência a usos de estruturas e vocábulos que apontam para a normalização na linguagem traduzida.

Outra ocorrência de vocábulo *filho* que corrobora para análise pode ser destacada em:

<p>(TO) Aquele terreno, <b>filho</b>. Você não tem um terreno em Pinhais, onde a Renault vai montar uma fábrica? <i>O mundo inteiro</i> está falando disso. <i>O Brasil está se privatizando</i>, oferecendo para uma estatal francesa <u>quinhentos milhões de dólares</u>.</p>	<p>(TT) “That property, <b>Son</b>. Don’t you have some land in Pinhais, where Renault is going to build a factory? <i>Everyone’s</i> talking about this. <i>Brazil is privatizing</i>. They’re offering <u>\$500 million</u> to a French company. <u>Gratis!</u>”</p>
--	--

A hipérbole, figura de linguagem intensificadora de discurso, é deliberadamente usada no discurso informal da língua portuguesa, portanto, muito presente na linguagem oral. No excerto, o pai, ao sondar o filho a respeito de suas propriedades materiais, utiliza a oração “*O mundo inteiro está falando disso*” o qual, na tradução, é simplificada por “*Everyone’s talking about this*”. Dentro do discurso direto, a tendência a simplificação na tradução aponta para uma mudança na formalidade do discurso, como uma normalização do texto para um discurso mais enxuto, fluído, na língua fonte.

A tendência a normalização pode ser destaca ainda em “*Brazil is privatizing*”, em que, o uso do pronome reflexivo é omitido em língua inglesa, distanciando o leitor do discurso, em que no original “*O Brasil está se privatizando*” apresenta uma ideia de personificação do país, em que a privatização seria uma ação consolidada pelo país em si mesmo, sem agentes. Há, aqui, um posicionamento político relevante na construção da personagem, e, em grande escala, um reflexo da população brasileira: o não envolvimento com a política como uma ação de sujeitos, antes é considerada uma engrenagem que se auto-controla. A construção sintática que precede é distanciada com o uso de “*they’re offering*”, um sujeito indeterminado, enquanto no original, mantinha-se uma relação mais clara, em paralelismo, com *Brasil*.

Para manter ainda mais a fluidez do texto traduzido, a mudança de código do número em extenso para algarismos também aponta para uma normalização do texto traduzido. A inserção do vocábulo *Gratis!* pode sugestionar uma opção do tradutor para manter o teor do discurso direto do original, guiando o leitor estrangeiro diante das formatações que, ao deixar o texto mais próximo da língua e cultura de chegada, podem ter causado um prejuízo no teor argumentativo da personagem. Assim, a explicitação preenche lacunas que podem ter sido deixadas ao apagar alguns traços estilísticos do autor.

O excerto a seguir é também um exemplo de normalização do texto traduzido:

(TO) a presença que <i>desamarra o gesto</i> , como o pai, <i>tranquilo</i> , lendo o jornal ao lado do <b>filho</b> , <i>também tranquilo</i> , que monta seu brinquedo;	(TT) He was a presence that <i>offered a gesture</i> , like a <i>relaxed father</i> reading the newspaper with his <b>son</b> <i>carefree</i> at his side, playing with his toys.
---	---

O mapeamento do par tradutório *filho/son* possibilitou identificar contextos de ocorrência em que a mudança no registro da língua apontou para uma formalização do texto traduzido, omitindo um discurso mais próximo da oralidade do português brasileiro, em que, a exemplo, a recorrência de termos repetitivos reitera a ideia exposta ou como ferramenta intensificadoras do discurso.

No excerto acima exposto, a explicitação do sujeito para a oração “*a presença que desamarra o gesto*” para: ele era uma presença que oferecia um gesto, “*He was a presence that offered a gesture*”, aponta para uma suavização da linguagem poética utilizada pelo autor, em que, pela leitura do tradutor e suas opções para o texto traduzido, direciona para uma leitura clara, sem lacunas interpretativas, portanto, mais fácil de compreensão para o leitor estrangeiro. Neste sentido, a própria mudança do verbo desamarrear, no original, “*desamarra o gesto*”, para

o uso de oferecer na tradução, “*offered a gesture*”, corrobora para a análise, apontando para uma normalização do texto.

A simplificação do paralelismo criado no original com “*o pai, tranquilo [...] do filho, também tranquilo*” com uso de repetição da palavra *tranquilo* é normalizada em língua inglesa para “*a relaxed father [...] his son carefree*”. Podemos apontar para uma mudança, novamente, de registro e de reorganização à nível frasal em que o tradutor opta por evitar a repetição do mesmo vocábulo, ao mesmo tempo que realoca o adjetivo, para o uso predicativo, portanto, uma construção mais clara e menos imbricada para o leitor, haja vista que não pressupõe as pausas das inserções adjetivas.

Um excerto em que a explicitação do sujeito pode ser identificada ocorre em:

<p>(TO) Silêncio.</p> <p>— <b>Filho?</b> Você está me ouvindo?</p> <p><i>O choque de sentimentos disparatados me deu uma <u>curta</u> vertigem.</i></p>	<p>(TT) Silence.</p> <p>“<b>Tato?</b> Are you listening to me?”</p> <p><i>Her shocking request had made me dizzy.</i></p>
---	---

O discurso direto é recurso estilístico presente na estética tezziana, e, em *BE* é preponderante. O vocativo utilizado, quando explicitado pelo tradutor, não dá margem para problemas interpretativos e direciona de forma mais clara e direta a leitura, destacamos, assim, a mudança de *Filho* para *Tato* no excerto acima.

Já a inserção reflexiva que segue, presente em toda a obra de *BE*, é, a um só tempo, simplificada e explicitada, “*O choque de sentimentos disparatados*” para: O pedido chocante dela, “*Her chocking request*”. Há um apagamento da linguagem poética utilizada pelo autor no original, com a qualificação do pedido, que no original, fica subentendido, dessa forma, explicitado na tradução. Há também o apagamento, portanto, simplificação, da adjetivação de vertigem, como algo rápido, omitindo, na tradução, o vocábulo *curta*. Já a explicitação é presente com o uso do pronome possessivo *her*, direcionando a leitura para a compreensão subentendida no português, de que a pergunta surge da personagem chamada Vampira.

O apagamento das qualificações do original para a opção de uma estrutura mais direta e que prima pela informação a nível de ação, muitas vezes, um prejuízo a nível estilístico do autor, tornando o texto mais fácil para leitura na cultural fonte, porém, apagamento aspectos poéticos da linguagem, do estilo e do autor.

Por fim, um último excerto que corrobora para as análises apresentadas, com o mapeamento do vocábulo *filho*, acontece em:

(TO) <i>No caminho</i> , mudou o rumo, sempre sem largar <i>minha mão</i> , como o pai a um <b>filho</b> .	(TT) <i>As we walked together</i> , he changed course, without letting go of <i>my arm</i> , like a father with his <b>son</b> .
--	--

A mudança de registro para estruturas mais explícitas, no texto traduzido, reitera a normalização presente na linguagem traduzida em opções que explicitam o sujeito das ações, subentendidos no original, como em: “*As we walked together*”, conforme nós andávamos juntos, em detrimento do original que apenas aponta para a ideia de “No caminho”, sem sujeito ou ação. Também em “*he changed*”, a explicitação do sujeito deixa o texto traduzido mais claro para leitura, em que a omissão do sujeito no original parece apontar para uma opção estilística do autor para aproximar do protagonista-narrador o discurso reflexivo, quase como uma auto-conversa.

Podemos destacar, ainda, a omissão do advérbio “sempre”, uma simplificação do texto traduzido, que, em termos de contexto e de estilo do autor, aponta para um prejuízo de linha de expressão criativa desse discurso interno do narrador-protagonista, próximo da linguagem oral do português brasileiro, e, portanto, hiperbólico. A alteração de vocábulo de “sem largar a minha mão” para sem largar o meu braço, “*without letting go of my arm*”, pode apontar uma escolha do tradutor por uma imagem mais próxima de um pai com filho pequeno, ou, apenas uma opção para não manter a equivalência com o original, pois, a *estrutura letting go of my hand* seria possível e natural ao falante de língua inglesa.

Dessa forma, há delineado uma tendência a normalizar o texto traduzido tornando a linguagem mais próxima, em registro e uso de vocábulos e estruturas frasais, com a cultura de chegada.

### 3.8 Vocábulo Filho em OFE e TES

A caracterização e os contextos de ocorrência mapeados a partir do vocábulo *Filho* em OFE apontou para a consolidação do duplo entre pai/filho no contexto da obra, aspecto pertinente tanto na construção dos aspectos psicológicos do personagem-pai, narrador onisciente seletivo da obra, quanto no desenvolvimento de seu percurso de amadurecimento na

narrativa, ao estabelecer, a medida que seu vínculo com o filho é fortalecido e intimizado, aspectos de correlação entre os dois, como expressivo no excerto:

(TO) <i>Filhote retardatário dos anos 70, impregnado da soberba da periferia da periferia, vai farejando pela intuição alguma saída.</i>	(TT) <i>Still clinging to the 1970s, filled with the pride of the periphery of the periphery, he used his intuition to sniff out a solution.</i>
--	--

Ao mapear o vocábulo filho e seu par tradutório, identificamos o uso do vocábulo *Filhote retardatário*, o qual, na tradução, foi mediado por uma oração reduzida, com a ideia de ainda afixado nos anos 70, “*Still clinging to the 1970s*”. A locução adjetiva no português vai ao encontro de toda a escrita tezziana permeada pela vivência dos anos 70, com posicionamento político contra ditadura e a repressão vivida na comunidade teatral em Antonina, experiências transcritas em Literatura, em maior expressão, no *Ensaio da Paixão*.

Em *Literatura à Margem*, Tezza descreve que:

Nos nossos anos 70, mais uma vez se tratou de uma geração libertada e enriquecida pela ascensão das classes médias no pós-guerra que resolveu chutar o pau da barraca dos capitalistas, ou, genericamente, do “sistema”. Eu **sou filhote desses tempos** – e trago até hoje esse sentido, ou talvez até um **desejo profundo de inadequação**. Eu não queria me integrar. Isso fez o escritor. (Tezza, 2018). Grifos nossos.

O uso do termo “filhote” como signo ligado aos anos 70 e ao sentimento de inadequação do próprio autor é ressoante em sua escrita, como em seus rastros autobiográficos em *OFE*. No apagamento do termo, uma ferramenta de expressão criativa do autor é também omitida. Assim, também, a explicitação do sujeito em “*he used his intuition to sniff out a solution*” direciona a leitura ao leitor estrangeiro, facilitando a compreensão de todo o contexto, mediado pela tradutora. Há uma tendência a normalização do texto, também como termo “*a solution*” na tradução de “alguma saída” do original, sendo um termo mais assertivo e direto, não abrindo espaços para interpretações múltiplas do leitor.

Outro exemplo de ocorrência do vocábulo filho/son, com tendência oposta à normalização do texto traduzido, que também entrevê rastros biográficos do autor na construção de sua autoficção, e, portanto, na caracterização de seu narrador-protagonista, pode ser destacado em:

<p>(TO) Sim, nasceu meu <b>filho</b>. Sim, está tudo bem. Quer dizer, ele é mongoloide. Não — essa palavra é pesada demais. <i>E em 1980 ninguém sabia o que era “síndrome de Down”</i>.</p>	<p>(TT) Yes, my <b>son</b>'s been born. Yes, everything's fine. That is, he's mongoloid. No, it was too heavy a word. <i>And no one in Brazil had heard of 'Down syndrome' in 1980.</i></p>
--	---

O tom confessional de *OFE* pode ser mapeado em todos os contextos de ocorrência do vocábulo *filho*, e seu par tradutório *son*. A própria construção da narrativa se ancora no duplo de caracterização entre pai/filho, tendo nas inseguranças que permeiam as relações do narrador-personagem um fio condutor que guia o amadurecimento do pai. Na afirmação: “Sim, nasceu meu filho. Sim, está tudo bem”, o peso da confissão é mantida em paralelo com a língua estrangeira, em que, aspecto caro neste romance, Tezza discorre:

logo percebi que o único modo de enfrentar o tema era livrar-me do espírito de afirmação ensaística e mergulhar no olhar romanesco [...]. Eu tinha que me afastar de mim mesmo, criar um personagem e, sem medo, soltar a corda. Assim nasceu *O filho eterno*, o romance que, curiosamente, me devolveu à rua. [...] E – nem preciso repetir esta verdade lípida na casa de Machado de Assis – narrador confiável não existe. (Tezza, 2018).

O distanciamento necessário para transmutar aspectos biográficos do autor em arte não abrem vazão para uma confiabilidade ingênua, partindo de uma perspectiva una da narrativa: o narrador-pai. Analisando-se o contexto de tradução do excerto, destacamos uma explicitação que em “*And no one in Brazil had heard of 'Down syndrome' in 1980*” podendo apresentar um movimento da tradutora para especificar o contexto da obra, portanto, traz a tradução para mais perto da cultura de origem do texto original, então, uma estabilização da obra.

No trecho, há ainda uma pequena alteração no verbo para uma estrutura mais natural ao leitor estrangeiro, de *ninguém sabia*, o que poderia ser traduzido como *no one knew*, para *no one [...] had heard of*, ninguém tinha ouvido falar. Neste sentido, uma normalização também pode ser destacada no trecho em análise, tendo em vista que a troca de estruturas, na mediação da tradução, aproxima o texto traduzido do seu leitor estrangeiro, sendo natural e fluído em leitura.

<p>(TO) e ele quase se entrega à autopiedade, desenhando um quadro em que ele, <i>bom menino</i>, ao finalmente normalizar sua vida (uma mulher, um salário, estudos regulares,</p>	<p>(TT) He almost gave in to self-pity, imagining a scenario in which he, <i>a good lad</i>, who, when he'd finally managed to get his life on track (wife, salary, regular</p>
---	---

um futuro, livros, enfim), recebe de Deus um <b>filho</b> errado, não para salvá-lo, mas para mantê-lo escravo, <i>que é o seu lugar</i> .	studies, a future, books, etc.), had been given a wrong <b>child</b> by God — not to save him, but to enslave him, <i>which was his lot</i> .
--	---

Na correspondência do par tradutório filho/*son*, destacamos que, em alguns contextos o vocábulo filho é traduzido por *child*, apontando para um distanciamento do narrador-protagonista de Felipe. Com relação a tal análise, Rodrigues (2018) assevera que:

Após o desmantelamento da ideia de Filho (Son) com Síndrome de Down, o narrador protagonista distancia-se do filho. Pode-se notar a opção pelo uso de Child (55 inserções) refletindo um distanciamento com a realidade, enquanto o uso de Son (45 inserções) implica um relacionamento identitário com o narrador personagem. (Rodrigues, 2018, p. 47).

No excerto exposto, o uso de *child* adere em neutralidade a relação parental, ao encontro com a ideia de ser um erro, na visão do narrador, justificando seu distanciamento com o filho com síndrome de Down.

No trecho, a mediação da expressão “bom menino” para “*good lad*” pode apontar para uma tendência normalizadora do texto traduzido, tendo em vista que a expressão, de provável origem escocesa, traz o leitor estrangeiro para um uso mais naturalizado de sua língua, em detrimento pela opção de *good boy*, bom garoto. Com o mesmo objetivo, podemos apontar que a tradução da oração subordinada adjetiva restritiva, “*que é o seu lugar*”, mediada com a expressão “*which was his lot*”, também traz a narrativa para uma linguagem mais próxima a cultura estrangeira, com a ideia de uma posição não favorável no uso do vocábulo *lot*, dotado de um indicativo de julgamento maior do que a palavra *lugar* do original.

Outro exemplo de ocorrência do par tradutório que possibilitou a identificação da simplificação no texto traduzido acontece em:

(TO) Durante muitos anos, <i>já escritor conhecido, relutará</i> em falar do <b>filho</b> — <i>já não é mais, ele sabe, uma fuga</i> , o adolescente cabeceando para negar a realidade pura e simples; é a brutalidade da timidez, que exige explicações que, inexoráveis, se desdobram até o fundo de um fracasso. Melhor poupar os outros; <i>é sempre bom manter viva a intimidade</i> .	(TT) For many years, <i>even after he had become known as a writer, he was reluctant</i> to talk about his <b>son</b> - <i>it was no longer avoidance, he knew</i> , the adolescent bucking to deny pure, simple reality; it was the brutality of shyness, requiring inexorable explanations unravelling all the way to the depths of a failure. Better to spare others; <i>it was always good to keep one's intimacy intact</i> .
---	--

O par tradutório filho/*son*, no excerto acima, possibilitou identificar traços de explicitação no texto traduzido: em que orações de sujeito indefinido ou indeterminado, inferidos pelo leitor na língua original, são explicitadas e reorganizadas e/ou reformuladas de forma a prezar pela não ambiguidade e direteza no discurso. Assim, a construção “já escritor conhecido” é explicitada na estrutura “*even after he had become known as a writer*”, mesmo depois de se tornar conhecido como escritor, estrutura mais extensa e mais fluída, facilitando a leitura e construção de sentido do leitor estrangeiro. Nesse sentido, pode-se considerar uma tendência a normalização, ou seja, a adaptar o texto ao leitor estrangeiro, de modo menos imbricado e explícito.

Dois termos, ainda, são utilizados de modo a guiar o leitor estrangeiro com relação a sentido e valor na obra traduzida: fuga para *avoidance* e a expressão “manter viva a intimidade” para “*keep one’s intimacy intact*”. Destacamos uma mudança de registro, para um uso mais formalizado no primeiro exemplo, uma vez que *avoidance* pode ser traduzido por anulação, cancelamento, algo anulado. Já a opção pela expressão manter a intimidade intacta pode apontar para uma opção da tradutora por usar um termo mais aproximado ao leitor estrangeiro, uma vez que a ideia de manter uma intimidade viva, em língua inglesa, pode direcionar o entendimento de seu leitor nativo para uma inferência sexual.

Outro exemplo em que o par tradutório apontou para profícuas análises da obra pode ser destacado em:

(TO) voltando para casa sem o <b>filho</b> , o mesmo <b>filho</b> que ele desejou morto <i>assim que nasceu</i> , e que agora, <i>pela ausência</i> , parece matá-lo.	(TT) returning home without his <b>son</b> , the same <b>son</b> he’d wished dead <i>the minute he was born</i> , and who now, <i>with his absence</i> , seemed to be killing him.
---	--

A proximidade entre o narrador-protagonista e o filho, conforme desenvolvida no romance, passa a ser retomada na tradução no par filho/*son*, como no excerto acima. A aceitação do filho é reiterada pela repetição, no português, e mantida em paralelismo na língua inglesa, sendo, ainda, potencializada na explicitação da expressão “*the minute he was born*”, no minuto em que nasceu, uma mediação mais intensificada quando em comparação com o original, “*assim que nasceu*”. Há, ainda, a explicitação do adjunto de modo, “*pela ausência*” para a definição de “*with his absence*”, com a sua ausência, ou seja, mais claro e específico para o leitor da cultura estrangeira.

Com relação às opções sintáticas e semânticas, o próprio autor confessa que, mesmo em uma visão macro, em seu conjunto de obras:

como que um duplo mental daquele que escreve, sabe mais, e mais prontamente, o que fazer nos becos sintáticos e semânticos em que a mão se mete ao correr no papel ou teclado. Senti pela primeira vez esse duplo que toma iniciativa ao escrever *O filho eterno* – ou, melhor dizendo ao relê-lo mais tarde. Há soluções de linguagem, imagens inesperadas, intuições discretas, pausas e transições controladas, aqui e ali o impacto de uma cena que, forçando um pouco a metáfora, eu não saberia dizer de onde vieram. São o **meu “estilo”** [...] daí por que não consigo me ver ali como o pai-personagem, que incora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional. (Tezza, 2012, p. 60 – 61). Ênfase acrescentada.

Ressalta-se, assim, que as opções de pausa, reiteração, imagens, imbricamentos da linguagem, repetições, etc. são marcas estilísticas que contribuem e ressoam no todo da obra, aspectos atrelados à temática tanto quanto ao estilo do autor. Em outro exemplo significativo, o vocábulo *filho* é retomado pelo nome próprio *Felipe*, também direcionando, no desenvolvido da narrativa, na proximidade e/ou grau de aceitação do pai com o filho, conforme em:

(TO) Como para o pai, para o **filho** também a mulher é uma boa ideia, *uma paixão inocente* que **Felipe** ilustra com corações voadores aprendidos na escola, que começa a domesticar, no bom sentido, *o seu traço*, e depois a sua pintura.

(TT) Like his father, **Felipe** also thought that a woman was a good idea, *an innocent infatuation*, which **he** illustrated with the flying hearts he'd learned at school, which began to tame, in a good sense, *his drawing*, and then his painting.

No excerto exposto, já na construção de um duplo entre pai e filho, o vocábulo é retomado em língua inglesa pelo nome *Felipe*, apontando para uma proximidade e aceitação do narrador-pai que agora encara o filho como dotado de uma identidade única e complexa e, em muito, ressoante consigo mesmo. Dessa forma, a linha de comparação entre Felipe e o pai traz a expressão “*uma paixão inocente*” mediada em língua inglesa para um termo menos recorrente e mais formalizado “*an innocent infatuation*”, em detrimento do termo *passion*, paixão. A opção da tradutora aponta para uma normalização do texto traduzido, uma vez que *infatuation* também adere em sentido de uma paixão rápida e passageira.

Se, a princípio, a explicitação do sujeito é mediada pelo substantivo próprio, Felipe, no decorrer do excerto a tradutora opta por não se valer da repetição e transforma a oração subordinada adjetiva restritiva para uma adjetiva explicativa, com o uso do pronome pessoal

ele em “*which he illustrated...*”. A ideia de traço é, também, traduzida por um termo mais abrangente “*his drawing*”, menos específico, “seu desenho”. As opções aqui destacadas apontam para uma tendência normalizadora do texto por parte da tradutora, uma vez que a obra traduzida se apresenta com menos vazão para ambiguidades e mais clara em estruturas, não abrindo espaços para interpretações do leitor.

Por fim, foi possível mapear o plural de filhos/*children*, como ocorre em:

<p>(TO) Ele jamais <i>fará companhia ao meu mundo</i>, o pai sabe, sentindo súbita a extensão do abismo, o mesmo de todo dia (e, talvez, o mesmo de todos os pais e de todos os <b>filhos</b>, <i>o pai contemporiza</i>) — e, no entanto, o menino continua <i>largando-se no pescoço dele</i> todas as manhãs, <i>para o mesmo abraço sem pontas</i>.</p>	<p>(TT) He will never <i>be a part of my world</i>, thought the father, suddenly feeling the depth of the abyss, the same one every day (and, perhaps, the same one that lay between all parents and <b>children</b>), yet the boy continued <i>to throw his arms around him</i> every morning for <i>the same circular hug</i>.</p>
---	--

No mapeamento do par tradutório *filho/son*, podemos destacar um trecho em que o plural é significado em termos de distanciamento na relação parental, contudo, aqui, para uma perspectiva mais abrangente, mais generalizada, do argumento integrador entre os demais relacionamentos entre pais e filhos. Assim, o abismo de diferenças nesta relação é “o mesmo de todos os pais e de todos os filhos”, sendo a repetição simplificada na tradução pode apontar como um prejuízo na ferramenta expressiva na intensidade do argumento, sendo “*the same one that lay between all parents and children*”, o mesmo que perspassa entre todos os pais e filhos, com explicitação do verbo “*lay between*” que esclarece e direciona a passagem.

Há o apagamento da expressão “o pai contemporiza”, que não encontra correspondência no excerto traduzido, sendo uma simplificação presente no texto traduzido. A ideia de “largando-se no pescoço dele” é mediada pela estrutura “*throw his arms around him*”, jogando seis braços ao seu redor, uma imagem mais clara e específica do abraço afetivo e singular do filho com o pai, contudo, em um uso menos poético e com vocábulos mais corriqueiros no idioma, apontando para uma normalização do texto traduzido. Da mesma forma, “*para o mesmo abraço sem pontas*” é simplificado na expressão “*the same circular hug*”, o mesmo abraço circular, sendo mais pontual e assertivo do que o original.

### 3.9 Vocábulo Vida em *BE* e *BSBCS*

Assim como o vocábulo *pai e filho*, ao mapear os contextos de ocorrência da palavra *vida* e seu par tradutório *life*, foi possível identificar aspectos que se correlacionam tanto ao duplo autobiográfico do autor com seu material romanesco, quanto ao processo de amadurecimento de seus narradores-protagonistas, sempre dotados de um sentimento de inadequação, como em:

(TO) era aquela elegância postiça que invadiu e contaminou a sua <b>vida</b> e em seguida os seus quadros, cada vez piores.	(TT) [it] was that phony elegance that had contaminated his <b>life</b> .
---	---

No trecho em destaque, com a ideia das artes plásticas perpetuando todo o contexto de da obra *BE*, podemos estabelecer um paralelo com o artista inadequado que, assim como o escritor: “o escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, pelo trabalho beneditino da escrita, sua alma. [...] o sentimento de inadequação parece ser o primeiro motor de quem escreve a sério.” (Tezza, 2012, p. 83). Pois, da mesma forma, o fazer estético exposto ao longo da narrativa de *BE* também age em seu narrador-personagem como uma força redentora, de recuperação, com o paradoxo da própria vida.

No excerto, podemos apontar para uma simplificação na linguagem traduzida, com expressiva diminuição na extensão textual, omitindo informações introduzidas pela oração coordenada aditiva: “e em seguida os seus quadros, cada vez piores”. A reorganização à nível frasal também aponta para uma normalização do texto traduzido, deixando-o mais fluído e mais simplificado, com a omissão do verbo “invadiu”, na opção de apenas manter a explicativa “que contaminou a sua vida”, “*that had contaminated his life*”. O uso de *phony* também veicula a ideia de fraudulento e não genuíno, contudo, diferente do uso de “postiço”, se apresenta como um termo menos frequente na cultura estrangeira, podendo indicar uma formalização do texto traduzido que não encontra correspondência no original.

(TO) O único pequeno desespero da minha <b>vida</b> <i>tem sido a solidão</i> , e como <u>o trabalho que eu faço — pintura — não é</u>	(TT) The only minor despair in my <b>life</b> had <i>related to my solitude</i> , and, since <i>my work is unconventional</i> , I’m concerned that I might lose my ability to take the measure of things.
--	---

<i>convencional</i> , tenho medo de perder o senso de medida das coisas.	
--	--

Ao mapear o par tradutório *vida/life* foi possível identificar trechos expressivos para normalização, com opções do tradutor para deixar o texto traduzido mais próximo da cultura de chegada, como ocorre em “tem sido a solidão” explicitado, na língua inglesa, com o pronome possessivo “*related to my solitude*”, ainda com a mudança na opção do verbo, por parte do tradutor, de “tem sido” para “relacionado à”. Tais opções abrem menos vazão ao leitor para interpretações múltiplas ou soltas do original, demandando menor esforço interpretativo, tendo em vista que as explicitações orientam as possíveis lacunas do original.

Há, ainda, uma simplificação da oração subordinada adjetiva restritiva, caracterizando *trabalho*, retomado, na tradução, por “*my work*”, meu trabalho. Dessa forma, “*o trabalho que eu faço – pintura –*”, como uma incursão reflexiva do narrador-protagonista que, não obstante ao caracterizar trabalho, ainda adere a explicação entre hífen “pintura”, ferramenta de expressão estética tezziana que indica um incipiente fluxo de consciência é omitido na tradução.

Ainda ao encontro das opções que normalizam o texto traduzido, de modo a torná-lo menos complexo ao leitor estrangeiro, a mudança de “não é convencional” para “*is unconventional*” também adere em fluidez. Identificamos, no mapeamento do par tradutório *vida/life*, ainda, outro expressivo excerto para análise:

(TO) Senti uma ponta de ansiedade, que reaparece cada vez que me pergunto o que estou fazendo <i>na vida</i> . <i>Pintar: isso é tudo — e me levantei decidido.</i>	(TT) I felt a stab of anxiety, which reappeared every time I asked myself what I was doing with my <i>life</i> . <i>Paint: that’s everything. It was decided.</i>
---	---

A explicitação que ocorre no adjunto “na vida” com o pronome possessivo “*with my life*” torna o texto mais claro, mais fluído, para o leitor estrangeiro, apontando novamente para uma normalização da obra em língua inglesa. A mudança de pontuação que ocorre na oração seguinte vai ao encontro das demais opções tradutórias na transcrição do texto traduzido, ao alterar o registro omitindo o hífen, um uso recorrente e que podemos apontar como parte do estilo do autor, para orações coordenadas, há uma simplificação da obra.

A oração coordenada aditiva “e me levantei decidido”, com um caráter expressivo no original por seu tom de decisão, é mediada para língua inglesa pela voz passiva, neutra, “*it was*

*decided*”, foi decidido. Dessa forma, a omissão do sujeito pode indicar, aqui, um distanciamento do conteúdo do original.

(TO) Em que momento da <b>vida</b> ele desabou? Existe um momento em que caímos, ou apenas vamos escorregando pelo tempo?	(TT) At what point <i>in his life</i> had he collapsed? Is there a moment when we fall, or do we simply slip and slide over time?
---	---

O trecho exposto vai ao encontro das opções do tradutor por explicitar com pronome adjetivo possessivo o termo *vida*, “*in his life*”, em sua vida, em detrimento do original “da vida”. A adição do termo torna o texto mais claro para o leitor estrangeiro, podendo, assim, ser uma característica normalizadora da obra traduzida.

Ao mapear o par tradutório *vida/life*, notamos, portanto, um movimento do tradutor por explicitar o termo *vida* em função do narrador-protagonista, na maioria das ocorrências, em detrimento ao original em que há um distanciamento do termo, como visto em “em que momento da vida” e, no excerto a seguir, “para que a vida não saia do trilho”.

Mesmo partindo da reflexão vinculada à sua própria identidade, mantém-se um reflexivo tom filosófico do pintor Tato Simmone com a vida no geral. Ao explicitar o termo, o leitor estrangeiro pode não se identificar com as incursões do narrador-protagonista de Cristovão Tezza.

(TO) <i>É difícil</i> manter o desejo sob controle, para que a <b>vida</b> não saia do trilho. Alguém me disse uma vez, <i>como uma brincadeira</i> : você é um sociopata. E eu não ri.	(TT) <i>It's not easy</i> to keep your desires under control, trying to keep your <b>life</b> from going off the tracks. Someone once said to me, You're a sociopath. I didn't laugh.
---	---

A equivalência do vocábulo *vida/life* apontou, dessa forma, para termos acessórios relevantes na construção de sentido macro do texto, partindo do contexto geral da obra e refletindo aspecto estéticos da escrita tezziana. Na opção do tradutor, no excerto acima, para adjetivar a oração “para que a vida não saia dos trilhos” com a explicitação de “*trying to keep your life from going off tracks*”, tentando manter sua vida a não sair dos trilhos, a mudança no registro da oração também simplifica o teor da obra, partindo do original com uma oração subordinada adverbial para uma oração reduzida.

Identificamos, ainda, a mudança do original “É difícil” para a oração modalizadora “It’s not easy”, não é fácil, uma opção do tradutor que pode apontar para uma forma mais amenizada de iniciar a incursão reflexiva do narrador-protagonista. A oração subordinada adjetiva explicativa “como uma brincadeira” é omitida na tradução, apontando para a simplificação no texto traduzido. De modo geral, portanto, o tradutor, na transcrição do texto, opta por estruturas e vocábulos mais recorrentes ao leitor estrangeiro, não abrindo muitos espaços para interpretações como o original.

### 3.10 Vocábulo Vida em *OFE* e *TES*

Mapeando o vocábulo *vida*, e seu par tradutório *life*, foi possível identificar contextos caros a construção do narrador onisciente seletivo em *OFE*, pois, como relata Tezza no processo de criação de seu material romanesco “depois de tatear algumas opções, entre o ensaio e a confissão pessoal, acabei por criar um narrador que recompôs e deu sentido ficcional a uma série de fatos avulsos acontecidos realmente comigo” (Tezza, 2018). A recomposição de fatos, que se conectam aos rastros autobiográficos do autor na obra, pôde ser identificado em excertos, como expresso em:

(TO) Não: ele está em outra esfera da <b>vida</b> . Ele é um predestinado à literatura — alguém necessariamente superior, <i>um ser</i> para o qual as regras do jogo são <i>outras</i> .	(TT) No, his was a different sphere of <b>life</b> . He was predestined for literature — someone necessarily superior, <i>an individual</i> for whom the rules of the game were <i>different</i> .
---	--

No trecho exposto, o mapeamento do par tradutório *vida/life* mostrou-se como um profícuo percurso de análise para destacar as opções tradutórias na mediação do texto original para a cultura estrangeira. A suavização da declaração introduzida pela negação e precedida pelos dois pontos, com a mudança na pontuação para o uso da vírgula no texto traduzido, aponta para uma normalização do texto traduzido, com uma estrutura mais próxima ao leitor da cultura de chegada. Ademais, podemos apontar para a mudança na estrutura em nível frasal, de “ele está em outra esfera da vida” para “a dele era uma esfera diferente da vida”, “*his was a different sphere of life*”. A opção pela omissão do pronome pessoal para o uso do pronome possessivo pode indicar uma formalização do texto por parte da tradutora, dado o contexto de ocorrência da confissão do narrador-protagonista de estar ligado à literatura e, assim, em uma esfera singular.

No mesmo parâmetro, podemos destacar o uso de “*an individual*” na tradução para mediar a estrutura “um ser” do original, também apontando para uma linguagem de nível mais culta e formal do que no texto base. A opção por mediar a expressão “as regras do jogo são outras” para “as regras do jogo são diferentes”, “*the rules of the game were different*” vem ao encontro das demais opções adotadas pelas tradutoras ao longo do percurso: um texto mais coeso e direto, fluído para um entendimento mais claro do leitor estrangeiro, tendo em vista que compreender como outras regras dá abertura para interpretações múltiplas, sem adesão de um valor pejorativo ao vocábulo, já a compreensão de “regras diferentes” pressupõe uma quebra com a linha de expectativa do que seria um padrão normalizado, direcionando a uma interpretação de valor negativo, dentro desse contexto da narrativa.

Em um outro contexto de ocorrência, o vocábulo *vida* foi mediado para a tradução por meio de outra expressão, conforme exposto:

<p>(TO) <i>um calhamaço de trezentas páginas, Ensaio da Paixão, o primeiro acerto de contas com a própria vida, antes do filho. Está na gaveta, já com quatro ou cinco cartas de recusa. Mas ele resiste à ideia tentadora de se fazer de vítima. Ninguém está pedindo para ele escrever nada. <u>Por que não inventar outra coisa da vida?</u> — às vezes ele se pergunta, olhando em torno, atrás de uma atividade decente.</i></p>	<p>(TT) <i>all three hundred pages of it. Essay on Passion was his first self-reckoning, an examination of his own life before his son. It was in the drawer, already accompanied by four or five rejection letters. But he resisted the temptation to play the victim. No one had asked him to write anything. <u>Why don't I think of something else to do?</u> he sometimes asked himself, casting about for a decent occupation.</i></p>
---	--

O tom intimista da narrativa de *OFE* é aspecto estilístico de Tezza que se imbrica às linhas de expressão criativa do autor, exploradas em maior ou menor escala no conjunto de suas obras, principalmente, em seus romances. Nesse sentido, ao mapear o vocábulo “vida” a não correspondência com seu par tradutório no excerto acima exposto apontou para uma normalização do texto traduzido em que a declaração “Por que não inventar outra coisa da vida?” é mediada por “Por que eu não penso em outra coisa para fazer?”, “*Why don't I think of something else to do?*”, ou seja, uma estrutura mais simples e mais comum na língua inglesa, mais informal, contudo, coerente com o tom confessional do excerto no contexto da narrativa.

Algumas outras opções tradutórias podem ser destacadas, ainda, no excerto, que seguem a mesma linha pela tradutora, como: “um calhamaço de trezentas páginas” para a expressão “todas as trezentas páginas disso”, “*all the three hundred pages of it*”, omitindo, portanto, o fator intensificador do uso de “calhamaço” em língua portuguesa, na opção por uma

estrutura neutra. A ideia de “acerto de contas” do original também dá vazão para uma normalização do texto traduzido, na opção da tradutora por uma estrutura mais direta, mais próxima da cultura estrangeira, e, até uma pouco mais formalizada, distante da língua oral, “*self-reckoning*”, no sentido de uma “auto-avaliação”.

A opção do verbo “*accompanied by*”, “acompanhado por”, ao invés de “já com quatro ou cinco cartas de recusa” também vem ao encontro de opções estruturais e lexicais mais formais na língua inglesa, porém, mais claras ao leitor. Por fim, destacamos também o uso do verbo “*casting about*”, no sentido de lançando/procurando, em detrimento de “atrás de” no original, uma opção também mais formalizada, clara e direta por parte da tradutora na mediação do texto para língua inglesa.

A simplificação da estrutura “olhando em torno” no texto traduzido, em consonância às demais análises apresentadas, aponta para uma possível opção da tradutora por informações de cunho informativo no contexto da obra, apagando estruturas que indicariam, como no excerto, movimentações por parte da personagem.

Em outro contexto de mapeamento do vocábulo “vida”, o mapeamento do par tradutório apontou para uma mudança à nível estrutural da frase, provavelmente para, também, apresentar um texto mais fluído e claro ao leitor estrangeiro, a saber:

<p>(TO) <i>Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir — isso o escritor percebeu logo — a vida e a escrita, entidades diferentes que devem manter uma relação respeitosa e não muito íntima. Só sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito.</i></p>	<p>(TT) <i>Through writing he might discover something, though, he quickly realised, without confusing life and literature, separate entities that should be kept at a respectful distance from one another. I'm only interesting if I write myself, which makes me vanish without a trace, he imagined with a smile, foreseeing a perfect crime.</i></p>
--	---

Mapeando-se o vocábulo “vida”, podemos destacar a normalização do texto ao que tange a reestruturação da narrativa, de modo a deixá-la menos imbricada, mais clara e direta ao leitor estrangeiro, como na opção da tradutora por omitir o uso de travessão (uma marca estilística na escrita de Cristovão Tezza), apresentando marcas de simplificação “isso o *escritor* percebeu logo” para “*he quickly realised*”, e aderindo o adjetivo no modo atributivo “*confusing life and literature*”, ainda com a mudança do termo “escrita” para uma ideia mais genérica com “literatura”.

Podemos ainda destacar o uso de uma conjunção junto ao verbo no infinito, “*Through writing*” para expressar de forma mais clara a ideia da atividade de escrita, no original indicada apenas pelo verbo no gerúndio, “Escrevendo”. A explicitação do sujeito vem ao encontro das demais opções tradutórias para primar por uma linguagem mais clara em “pode descobrir alguma coisa” para “*he might discover something*”, também tendo em vista que não há omissão de sujeitos em língua inglesa.

Quando indagado a respeito do processo catártico de escrita de *OFE*, Tezza assevera que:

Muitas pessoas me perguntam se escrever *O filho eterno* foi uma terapia, se eu fiz uma catarse [...]. O ponto central é a suposição de que ao decidir finalmente escrever um livro sobre um acontecimento pessoal eu teria entrado numa viagem confessional, feito um diário autêntico, verdadeiro, e, por meio dele, catarticamente, teria me curado das neuroses provocadas pelo nascimento do filho especial e suplantado o sentimento de luto que me envolveu como pai. Bem, o fato é que **literatura não é, não pode ser, catarse, e aqui voltamos à distinção primordial entre evento estético e evento existencial**. Qualquer bom escritor sabe que problema pessoal, por si só, não pode ser objeto literário; ele só entra na esfera da literatura quando deixa de ser pessoal; quando conseguimos nos afastar suficientemente dele para que ele se torne um objeto frio e distante de observação. (TEZZA, 2018, s/p). Ênfase acrescentada.

Assim, compreender que o tom confessional de *OFE* é um componente estilístico caro dentro da construção da narrativa é fator primordial para uma análise estética e estilística da obra. Em consonância, junção de ideias na construção de “uma relação respeitosa e não muito íntima” para língua inglesa “*a respectful distance from one another*”, também aponta para uma simplificação da narrativa em língua inglesa, com o apagamento da ideia de intimidade, na opção apenas pela noção de distância. Ademais, a ideia de transformar-se em escrita mediada para a língua inglesa por uma oração condicional “*if I write myself*”, se eu escrevo sobre mim mesmo, simplifica a poeticidade do original para uma linguagem mais clara ao leitor da cultura de chegada. A simplificação ocorre também com a omissão da oração “o que me destrói”, que adere uma intensidade ao contexto de testemunho do fazer literário do narrador-protagonista.

## 4 NORMALIZAÇÃO DO TEXTO TRADUZIDO

Compreender, primeiramente, alguns aspectos da estética tezziana mostrou-se fundamental para, alinhado à fortuna crítica do autor, apontar alguns traços ressoantes (ou não) de seu estilo em suas obras traduzidas. As recuperações (ou não) de suas linhas criativas, pautados nos vocábulos recorrentes e preferenciais de Tezza, revelaram traços de normalização, como propostos por Nelly Scott (1998).

Com base nos estudos da autora, a normalização pode ser compreendida por características adaptadas na tradução por padrões e práticas próximos à língua e à cultura estrangeira. Assim, esta tendência é diretamente influenciada pelo *status* da língua de origem do texto original, sendo que, quanto menor a influência da língua de origem, maior a tendência para a normalização.

Nesta próxima seção, o objetivo de nossa pesquisa será pautar as análises em possíveis aproximações e distanciamentos das obras, buscando evidenciar uma tendência para a normalização, articulando, nos aspectos temáticos e estéticos de Cristovão Tezza, o levantamento dos seus vocábulos chave ao duplo ficcional autobiográfico de Tezza, a vertigem da linguagem e a trajetória de amadurecimento de seus narradores-protagonistas, nas sete categorias estruturais de Scott (1998).

### 4.1 Diferenças na extensão de sentenças

Uma das tendências do texto traduzido é, segundo Baker (1996), apresentar traços de explicitação, refletindo, portanto, em sua extensão textual. Para Scott (1998), a tentativa de tornar o texto mais fácil aos leitores da cultura de chegada, ou mais padronizado para a língua estrangeira, pode acarretar mudanças na extensão de sentenças, como exposto em no exemplo de *BE*:

*BE*, s/p<sup>15</sup>: minha mãe recolheu **o filho de 4 anos** e me levou para a casa dos avós, um sobrado tranquilo em Santa Isabel. **Só voltei a ver meu pai anos depois.**

*BSCS*, s/p: my mother gathered up **four-year-old me**, and we went to my grandparents' house, a peaceful location in Santa Isabel. **It wasn't until years later that I got to see my father again.**

---

<sup>15</sup> Todos os excertos analisados foram mapeados a partir dos livros em versão digital, tendo em vista que *Brief Space between Color and Shade* somente foi publicado em versão Kindle, os demais romances foram adquiridos na mesma plataforma, o qual não confere paginação às obras.

No exemplo acima, o tradutor Alan C. Clarke opta por explicitar “o filho de 4 anos” para a identificação do narrador com o testemunho, demarcando-o no texto, com “four-year-old me”, eu com quatro anos de idade. As adições ao texto traduzido podem ser identificadas em recorrência no texto traduzido para direcionar ou esclarecer ao leitor as relações de posse do testemunho, em que, no original, pode ficar mais “solto” para as linhas de interpretação do leitor e, na tradução, não demandam preencher suas lacunas interpretativas, como em: “me levou” para “we went”, nós fomos, e “para a casa dos avós” para “to my grandparent’s house”, “para a casa dos meus avós”.

As diferenças em nível de extensão das sentenças também podem ser resultantes de diferenças estruturais entre as línguas, como ocorre em: “Só voltei a ver meu pai anos depois” e a reestruturação no texto traduzido “It wasn’t until years later that I got to see my father again”, não até muitos anos depois que eu voltei a ver o meu pai. A mediação do tradutor ocorre para opção, possivelmente intencionalizada a uma estrutura mais simples e corriqueira aos leitores estrangeiros, mais frequente na língua-alvo, portanto, mais padronizada.

Em *OFE*, a diferença na extensão de sentenças também pode ser observado, conforme:

*OFE, s/p*: Abre-se uma outra **vereda de salvação** — não é preciso muita coisa **para que o pai se entusiasme**;

*TES, s/p*: Another **path to salvation** opened up **to him** — it didn’t take much **to enthuse him**;

Demarcações ao longo da narrativa, antes implícitas ao leitor, no original, podem ser explicitadas na tradução para facilitar a narrativa ao leitor estrangeiro, como podemos destacar com a reestruturação da frase “Abre-se uma outra vereda da salvação” para “Another path to salvation opened up **to him**”. Conquanto na linguagem original, o autor vale-se do uso de uma oração imperativa, a mudança na estrutura frasal, com o apagamento da indeterminação do sujeito da ação de “abre-se” para uma estrutura mais clara e direta, facilita a compreensão do leitor da cultura de chegada.

Podemos, ainda, apontar para mais uma normalização do trecho com a mudança de registro do léxico “*vereda*” para uma palavra mais frequente na língua inglesa, *path*, caminho. A alteração do sintagma nominal “*vereda da salvação*” para “path to salvation”, caminho para salvação, também apresenta uma mediação mais simples para o leitor estrangeiro.

O trecho em estudo também é expressivo quanto ao uso de omissão, por parte da tradutora, na mediação para a língua estrangeira, que ocorre na mudança de “para que o pai se entusiasme”

para “to enthuse him”, para entusiasamá-lo, com a supressão do sujeito, resultando também na diferença no comprimento do excerto, porém, neste caso, devido a simplificação do trecho, com um excerto em menor extensão quando comparado ao original.

## 4.2 Diferenças na pontuação

Além de auxiliar na coesão e coerência no texto, a pontuação é relevante aspecto para análise de organização textual, refletindo, em alto grau, alguns aspectos estilísticos de seus autores. Diferentes pontuações são comuns quando comparamos textos originais aos seus textos traduzidos, com a substituição de um sinal gráfico por outro.

Assim, ao analisar este aspecto de normalização, centramo-nos na relação intrínseca de construção de sentido e de nível organizacional do texto, gramaticalmente, estilisticamente e semanticamente. No caso de Cristovão Tezza, os travessões são marcas identificadas com frequência em seus romances, com efeitos vários, porém, em sua grande maioria demarcando mais um imbricamento na frase, estendendo a linha de reflexão de seus narradores, como no exemplo de *BE*:

*BE*, s/p: **Dora permaneceu em silêncio** — e ficamos assim, largados, eu tentando entender para onde minha vida estava indo e ela tentando preencher o vazio que foi crescendo desconfortável entre nós

O uso do travessão no excerto demarca um prolongamento no silenciamento da personagem. Como ressaltado ao longo das análises da sessão três, o léxico silêncio possibilitou identificar contextos na narrativa em que a vertigem da linguagem tezziana tangencia uma expressão de inadequação de seus personagens, uma supressão de algo que querem expressar em seus relacionamentos problemáticos e inseguros. No excerto exposto, pode-se destacar tal linha de expressão com a caracterização do silêncio vazio, do não-dito, contribuindo para o espaço desconfortável entre as personagens.

O tradutor Alan C. Clarke opta por omitir a marca do travessão e acrescentar uma oração subordinada adjetiva explicativa com a inserção da última vírgula:

BSBC, s/p: **Dora said nothing**, and that’s the way we stayed, separated from each other, with me trying to understand where my life was going, and her trying to fill the gap between us, which was growing uncomfortable.

Notamos o apagamento da palavra *silêncio*, pelo uso da oração “Dora said nothing”, Dora não disse nada, precedida pelo pronto uso da conjunção aditiva “e” para primar por uma possível fluidez no texto traduzido, com o apagamento do uso do travessão no original. Outra mudança na pontuação, com efeito na sintaxe textual, ocorre com a adesão da vírgula precedendo a última oração “which was growing unfortable”, que estava crescendo desconfortável, com a opção de uma oração subordinada adjetiva explicativa ao invés da restritiva.

Em outro exemplo, no romance *OFE*, podemos destacar a tendência do autor no uso de orações que culminam em apositivas com uso gráfico dos dois pontos. Há, também, uma tendência a demarcar expressões da linguagem oral em meio às reflexões do narrador, conforme destacamos em:

*OFE*, s/p: viu-se diante da mulher grávida quase como se só agora entendesse a extensão do fato: **um filho. Um dia ele chega**, ele riu, expansivo. **Vamos lá!**

As reflexões de seus narradores são aspectos explorados em grande extensão em muitos de seus romances e, uma das ferramentas estilísticas muito bem demarcadas em desenvolvimento narrativo, é a pontuação. Ressaltamos, no excerto, a expectativa criada do narrador-personagem pai com relação ao filho, voltando-se para suas incursões a respeito das construções abstratas, proveniente do seu mundo de ideias, em contraponto com a concretude de realizações que estavam a acontecer, como o filho, a publicação de suas obras e seu primeiro trabalho registrado. Assim, a linha de expectativa no leitor culmina na explicação inserida a partir dos dois pontos, “um filho”, acrescida, ainda, pela ideia de espera pela sua chegada, com “um dia ele chega”, e a expressão, ao fim, demarcando uma expressão informal da oralidade popular “vamos lá”, em sugestão de prosseguimento.

A tradutora Alison Entrekin optou por manter o uso dos dois pontos na obra traduzida, porém, com a mediação de *filho* para *a baby*:

*TES*, s/p: saw himself before his pregnant wife almost as if he had only now understood the full extent of the fact: **a baby. ‘So today’s the day,’** he said, laughing expansively. **‘Let’s go!’**

No contexto da obra a alteração de “filho” para “bebê” pode causar uma lacuna semântica na confissão do narrador que antevê a concretude de sua vida com um filho, não a ideia de uma criança ou um bebê. No entanto, assim como exposto na dissertação de Rodrigues (2018), há um padrão no uso dos substantivos próprios *child*, *baby*, *son* e *Felipe*, conforme o narrador-pai se aproxima em aceitação e estreita laços com seu filho com síndrome de down.

Entrekin opta, ainda, por demarcar no excerto a rubrica de fala do personagem com o uso de aspas em “*So today’s the day*” e “*Let’s go!*”, duas expressões da oralidade demarcadas no texto traduzido como inserções de discurso direto, o que não encontra correspondência no original por estarem incorporadas como discurso indireto na narrativa. A mediação da indefinição de tempo para a chegada do filho, que contribui para a linha de expectativa do excerto, é transposta pela expressão “*today’s the day*”, hoje é o dia, aderindo em fluidez o romance traduzido, portanto, facilitando a compreensão do texto para a cultura de chegada.

### 4.3 Diferença no uso de estruturas sintaticamente complexas

Alterações em níveis sintáticos também podem apontar para a padronização do texto traduzido de modo a torná-lo mais fácil aos leitores estrangeiros, como, por exemplo, a mudança nas estruturas frasais, como identificado em *BE*:

*BE*, s/p: A vampira me deixava um vazio e a sensação de distância, **que contém algo desagradável**, um pequeno fracasso entre duas pessoas, o silêncio do espaço.

*BSCS*, s/p: The vampire had left me with an emptiness, **and a feeling of distance that was disagreeable**, a minor failure between two people, the silence of the space.

A opção do tradutor, Clarke, por desmembrar a estrutura do original que, à medida que é descrita pelo narrador é aprofundada no nível de um distanciamento ruim: “um vazio e uma sensação de distância, que contém algo desagradável” no inglês mediado por “an emptiness, and a feeling of distance that was disagreeable” em um só bloco, optando pelo uso de uma oração subordinada adjetiva restritiva, na integração de “que era desagradável”, ao invés de uma oração explicativa. A alteração adere em fluidez ao texto traduzido, dado que não apresenta a pausa pontuada pela vírgula, facilitando a leitura e compreensão na língua estrangeira.

Em *OFE*, um expressivo exemplo de mudança nas estruturas sintáticas pode ser destacado em:

*OFE*, s/p: **Reflexo condicionado é o do pai** — a todo instante que se lembra, estende o dedo para que o filho ali se agarre, sem pensar.

*TES*, s/p: **It was his own reflexes that were conditioned** — whenever the father remembered, he held out his finger for his son to grasp, without thinking.

O desmembramento da ideia implícita em língua portuguesa pelo uso do particípio em lugar de qualificação do sujeito na sentença “Reflexo condicionado é o do pai” é mediado em língua inglesa por uma estrutura de maior extensão em palavras, porém, mais simples e comum, clara ao leitor estrangeiro, “It was his own reflexes that were conditioned”, era seus próprios reflexos que estavam condicionados. Há, novamente a opção, agora por parte da tradutora Alison Entrekin, para o uso de uma oração subordinada adjetiva restritiva.

Ademais, ressalta-se, novamente, o uso da explicitação como demarcação mais clara do sujeito entre “a todo instante que se lembra” para “whenever **the father** remembered”, a todo o momento que o pai se lembre. Assim, a leitura do texto traduzido é menos exigente quanto a preencher lacunas interpretativas, com a opção de estruturas sintagmáticas mais claras e diretas do que no original.

#### 4.4 Diferença em aspectos de ambiguidade

Outra tendência do texto traduzida é a de eliminar aspectos de ambiguidade para facilitar a compreensão ao leitor estrangeiro. Tal característica pode ser destacado em:

*BE*, s/p: Para que servem os **filhos**, afinal? E os **pais**? — eu poderia retrucar, como um jovem rebelde, filho do meu pai.

*BSCS*, s/p: What good are **sons**, anyway? Or **fathers**. I could ask him, like a young rebel, the true son of the father.

Se, na língua portuguesa, o uso do substantivo masculino *filhos* e *pais* abarca a generalização para feminino, e o substantivo coletivo *pais* conjuga a parentalidade também das mães, no inglês, provavelmente pelo contexto de aparição do léxico, o tradutor Alan C. Clarke opta por demarcar apenas *sons* e *fathers*, eliminando a ambiguidade de englobar na exposição do narrador relacionamentos entre filhas/mães, pois, é, em sua construção com o pai que seu relacionamento conturbado reflete em sua identidade deslocada.

Outro exemplo expressivo para eliminação de ambiguidade pode ser destacado na tradução de *OFE* por Alison Entrekin:

*OFE*, s/p: Mas ele, **o pai**, ri — é a sua única boa dimensão, nesse momento. Oculta-se na sombra do humor.

*TES*, s/p: He laughed — the only good dimension he had at **that moment was humour**. He hid in its shadows.

A opção da tradutora por trazer o vocábulo *humour*, humor, para a primeira oração adere em clareza no texto, eliminando uma possível abertura na caracterização da “boa dimensão” do original. Ao optar por explicitar na primeira sentença o predicativo que qualifica a dimensão, na segunda construção a retomada é feita pelo pronome de posse, “*its shadows*”, suas sombras. Podemos ressaltar que, além da tendência para eliminar possíveis ambiguidades, outras mudanças são feitas pela tradutora como alteração de estruturas sintáticas, omissão da explicativa “o pai”, introduzida e separada por vírgulas. As possíveis mudanças no texto traduzido foram orientadas, consciente ou inconscientemente, para aderir em fluidez e clareza, deixando sua estrutura narrativa de mais fácil compreensão ao leitor estrangeiro.

#### 4.4 Diferenças em aspectos de imprecisão

Para solucionar possíveis dificuldades e imbricamentos narrativos, os tradutores podem optar por adesões para facilitar a interpretação de expressões do original. Destacamos alguns trechos expressivos em *OFE*:

*OFE*, s/p: Ao lado do pai do Felipe, que sonha, pais e mães ouvem atentamente a preleção sobre o **padrão cruzado** e o amadurecimento neurológico.

*TES*, s/p: While he daydreamed, the mothers and fathers around him listened attentively to the talk **on opposing arms and legs**, and neurological maturing.

A mediação, por parte da tradutora, do “padrão cruzado” para uma opção explicativa do que significa o método utilizado por pais para estímulo fisioterapêutico “*on opposing arms and legs*”, em braços e pernas opostos, pode indicar uma tendência para eliminar aspectos de imprecisão no texto traduzido.

Há, ainda, a alteração de registro no nível de formalidade do vocábulo “preleção”, do original, para um termo mais frequente ao inglês, *talk*, fala. A mudança, em nível frasal, também aponta para uma tendência a facilitar a compreensão do leitor estrangeiro em que conjuga-se na mesma oração coordenada “*while he daydreamed*” a ideia do original desmembrada pelo autor para uma oração subordinada “pai de Felipe, que sonha,” simplificando, ainda, o sintagma “pai de Felipe” para o pronome pessoal “he”. O verbo *daydream* adere ainda um direcionamento de temporalidade a frase, expressando a ideia de que o narrador estava “sonhando acordado”, sonhando durante o dia.

#### 4.5 Diferenças em metáforas incomuns

Como uma figura de linguagem amplamente utilizada no discurso literário, a metáfora pode ser considerada um recurso de estilo no uso de um significado deslocado, diferente de um termo de sentido denotativo, em expressão de conceitos similares ao que se quer veicular. Na mediação para a tradução, devido a complexidade em nível sócio, histórico e cultural do uso de metáforas, há uma tendência a omití-las ou simplificá-las, como expressivo no trecho a seguir:

*BE*, s/p: todos os problemas acabarão se resumindo a ter ou não ter filhos, **finlandeses cansados de gelo!**

*BSBC*, s/p: all of our problems will boil down to deciding whether to have children, **like Finns without ice!**

Visando uma comparação, a metáfora, ao lado de outras figuras de linguagem, como metonímia, vale-se de conhecimentos enciclopédicos do leitor para sua construção de sentido. No excerto, a simplificação da expressão “finlandeses cansados de gelo”, apontando para uma discussão que não se exaure, que não tem um fim, mas uma circularidade ou recorrência, é mediada para língua inglesa pela expressão “*like Finns without ice!*”, como finlandeses sem gelo, o que denotaria de forma mais clara a ideia de estranheza.

#### 4.6 Mudança de registro

Para eliminar marcas de linguagem e da cultura do texto original, outra tendência para normalização na tradução é a mudança de linguagem coloquial para formal, uma alteração no registro da narrativa. Essa característica pode ser identificada nos dois pares de obras estudadas e, como aspecto social, está intrinsicamente ligado a uma marca de estilo de Cristovão Tezza: as influências da oralidade do português brasileiro em suas obras.

Traços de expressão da língua oral podem, de modo geral, apontar para uma espontaneidade de situações sócio, histórico e social, como expresso no excerto de *BE*:

*BE*, s/p: Não caia no buraco, que você só sai dele arranhado, pisoteado, **sugado até o cu da alma**. Só sai morto. Proteja-se!

*BSBC*, s/p: “Don’t fall into that hole, or you’ll wind up scratched, trampled, and **sucked dry**. The only way out is death itself. Protect yourself!”

A mudança de registro da expressão “sugado até o cu da alma” para a simplificação “sucked dry” aponta para uma normalização do texto traduzido, apagando um termo próximo da cultura de origem, que expressa no nível de informalidade, como um quantificador, intensidade na expressão da frase, além de situar, no contexto do discurso direto, uma possível caracterização da personagem.

O tradutor opta ainda pela reestruturação de “só sai morto” para “*the only way out is death itself*”, a única saída é morte em si mesma, como uma possível tentativa de intensificar o argumento. Assim, além da mudança de registro, o excerto ainda traz mudança no comprimento da frase, acréscimos e a mudança na sintaxe, com a opção de uma coordenada alternativa “*or you’ll wind up scratched*” ao invés de uma oração subordinada, “que você só sai dele arranhado”.

Outro exemplo de mudança de registro pode ser identificado em *OFE*:

*OFE*, s/p: Aos 28 anos não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos **que atafulham a gaveta**

*TES*, s/p: At twenty-eight he was still doing a degree in Language and Literature, which he loathed, he drank a lot, laughed long and inconveniently, read chaotically, and **had a drawer brimming with texts**.

A mudança de registro pode ocorrer na opção de palavras mais comuns e corriqueiras na língua-alvo, como ocorre na opção pela mediação de “que atafulham a gaveta” para “*had a drawer brimming with texts*”, tem uma gaveta transbordando de textos. No exemplo, a recorrência para falantes de língua portuguesa do verbo “atafulhar” é menor em frequência de uso do que o verbo “*brim*” na língua estrangeira.

Em linhas de expressão criativa, algumas opções lexicais de Tezza demarcam o espaço na qual seus narradores se constroem, como o caso do verbo “atafulhar”, expresso no excerto por um aspirante a escritos, formando no curso de Letras, portanto, próximo aos usos diversos e múltiplos da linguagem.

Ressaltamos, ainda, a mediação do substantivo “Letras”, do curso de graduação que, pela possível diferença cultural foi explicitada pela autora por “*Language and Literature*”, língua e literatura, em língua inglesa.

#### 4.7 Omissão / Acréscimo

Textos traduzidos possuem a tendência para omitir palavras ou expressões quando comparados com o original, dado que a língua fonte não possui um correspondente na língua meta. A omissão também pode ocorrer com a intenção de evitar redundâncias e repetições. Já os acréscimos são opções do tradutor por inserções de informações visando a compreensão mais clara do texto para a cultura de chegada.

De modo geral, destacamos que no par de obras *BE/BSCS*, o tradutor Alan C. Clarke optou por omitir muitos trechos da obra, em sua maioria inserções reflexivas do narrador, mantendo apenas trechos mais diretivos no fluxo da narrativa, as orações principais, excluindo, por exemplo, as orações introduzidas por travessões. Já no par *OFE/TES*, a tradutora Alison Entrekin mantém um equilíbrio entre as omissões de expressões que não possuem equivalência em língua inglesa e acréscimo de informações para direcionar a compreensão dos leitores estrangeiros.

Um exemplo expressivo de omissão em *BE/BSCS* pode ser destacado em:

*BE, s/p:* Meu pai ficaria uma semana remoendo a ingratidão do filho que desligou o fone na sua cara. Não. O mais provável é que ele nem se lembrasse mais do que havia acontecido, cinco minutos depois. Dali a uma semana ele ligaria de novo, falando de novo do mesmo terreno inexistente em Pinhais — no fundo (por que eu estava sendo cada dia mais duro com o meu pai?), apenas um desejo de falar comigo qualquer coisa.

*BSCS, s/p:* My father would spend all week grinding his teeth over the ingratitude of the son who had hung up on him. A week from now he'd probably call again, talking about the same nonexistent building lot in Pinhais. He just wanted to talk with me about anything.

No excerto exposto, notamos que o tradutor opta por omitir trechos de inserções reflexivas do narrador, como demarcação da negativa “Não” que dialoga com as influências da oralidade na escrita tezziana. A oração “o mais provável é que ele nem se lembrasse mais do que havia acontecido, cinco minutos depois”, uma sondagem do narrador, também não encontra equivalente na obra traduzida, provavelmente, pela opção do tradutor de se apresentar como um comentário acessório ao demais exposto. E, como um padrão recorrente delineado a partir das análises comparatistas do par de obras *BE/BSCS*, a oração introduzida pelo travessão, também uma das marcas estilísticas da escrita de Cristovão Tezza, não foi mediada para a língua inglesa, sendo, portanto, omitida. Assim, nota-se que o tradutor opta por manter apenas as orações informativas essenciais, apagando as inserções de cunho qualitativo, tidas, provavelmente, como acessórios da principal.

Foi possível, também, identificar trechos em *BE/BSCS* em que a opção por inserções informativas ou diretivas para a compreensão da narrativa foram optadas pelo tradutor, como no trecho:

*BE, s/p:* — É claro. É claro que você pode saber. — Outro silêncio, agora estratégico. Eu conheço **cada detalhe da minha mãe**.

*BSCS, s/p:* “Of course. Of course you can know.” Another silence, now a strategic one. I knew all **of the steps in her emotional manipulation**.

Além da mudança de pontuação, a inserção de informações que direcionam o entendimento da manipulação emocional que o protagonista sofre no relacionamento com a mãe é explicitado em “*I knew all of the steps in her emotional manipulation*”, eu conheço todos os passos da manipulação emocional dela, em detrimento do original “Eu conheço cada detalhe da minha mãe”. O detalhamento que o autor adere ao trecho torna-o mais fluído, mais assertivo e menos imbricado ao leitor estrangeiro, que não precisa preencher lacunas interpretativas, portanto, mais facilitado à cultura de chegada.

Já, em *OFE/TES*, os acréscimos ocorrem para mediar os termos culturalmente marcados do original, de modo a não causar estranheza ao leitor estrangeiro, como expressivo em:

*OFE, s/p:* No dia seguinte, 18 anos incompletos, estava **na avenida Brasil**, de mala na mão, sem saber o que fazer da vida, exceto que seria um escritor.

*TES, s/p:* The next day, not yet eighteen, he was standing **on the busy Avenida Brasil**, suitcase in hand, with no idea what he was going to do with his life, except that he was going to be a writer.

A inserção que ocorre em “on the busy Avenida Brasil”, na agitada Avenida Brasil, pode apontar para uma opção da tradutora, Alison Entrekin, por mediar um termo estranho ao leitor estrangeiro, haja vista que não faz parte da maioria dos conhecimentos enciclopédicos deste leitor, para a compreensão mais mediada e diretiva do que seria acionado junto ao signo o termo Avenida Brasil ao leitor da obra original. Dessa forma, trata-se de uma opção para facilitar a leitura, compreensão e fluidez da leitura da obra para o leitor da cultura de chegada.

#### 4.8 Mudança de vocábulos menos comuns para mais comuns

Outra mudança que pode ocorrer em textos traduzidos tange às alterações de vocábulos menos comuns para mais frequentes na língua fonte, aspecto que pode ser detectado em vários trechos das obras analisadas, haja vista que as personagens de Cristovão Tezza, em sua maioria, são professores, artistas, escritores, ou seja, protagonistas que se valem da linguagem para efeitos determinados dentro da narrativa.

Destacamos alguns trechos expressivos de alteração para vocábulos mais fáceis e corriqueiros aos leitores estrangeiros em:

*BE, s/p:* Às vezes vivo em **devaneios irritados** a fantasia de me livrar dela, mas a engenharia existencial que o rompimento iria exigir (como os **planos mirabolantes** do meu pai, um deles certamente à minha espera na secretária eletrônica) sempre acaba me acomodando nessa trégua filial.

*BSBC, s/p:* I sometimes imagined myself freed from **her**, but the existential engineering that a split would require, like my father's **amazing plans**, one of them certainly awaiting me on the answering machine, always caused me to go back to the same old filial truce.

A opção do tradutor por mediar o termo “planos mirabolantes” para “*amazing plans*” revela uma tendência por vocábulos mais corriqueiros, e, portanto, simples, na língua alvo do que no texto fonte. Podemos destacar ainda que “devaneios irritados” foi uma expressão omitida no texto trazido, sendo simplificado pelo uso do pronome “*her*”, que, no trecho, retoma “fantasia”. Ademais, nota-se uma mudança em linhas de pontuação e, também, em estruturas da frase, todas escolhas mediadas, consciente ou inconscientemente, para tornar o texto traduzido mais padronizado na língua inglesa, ou seja, mais simples e menos imbricado ao leitor da cultura-alvo.

No par de obras *OFE/TES* foi, também, possível identificar trechos em que a mudança de vocábulo pode ter sido orientada para deixar o texto mais simplificado ao leitor estrangeiro, como expressivo em:

*OFE, s/p:* A língua portuguesa foi a única língua românica que aceitou a ordem papal de mudar os dias da semana, da nomenclatura pagã dos romanos para o seriado **insosso** da nossa vida: segunda-feira, terça-feira... Um povo obediente, capaz de trocar, por um simples decreto, o nome de seus próprios dias.

*TES, s/p:* The Portuguese were the only people with a Romance language to accept the papal order to change the names of weekdays from Roman pagan nomenclature to the **tedious**, ecclesiastical numbered system: ‘first day’, ‘second

day' ... They were an obedient people, capable of changing by simple decree the names of their own days.

No trecho, notamos um movimento em nível estrutural, sintático e sintagmático, para aderir em fluidez e direteza ao texto traduzido. A alteração de “insosso” para “*tedious*”, tedioso, aponta para uma opção mais simples em língua inglesa, mais recorrente no idioma, um termo menos formal do que a opção do autor no original.

Outro exemplo em *BE/BSCS*, em que podemos destacar uma alteração de vocábulo para uma expressão, com acréscimos:

*BE*, s/p: Meu pai ficaria uma semana **remoendo** a ingratidão do filho que desligou o fone na sua cara.

*BSCS*, s/p: My father would spend all week **grinding his teeth** over the ingratitude of the son who had hung up on him.

Apesar de o acréscimo na explicação da expressão “remoendo” mediado para a língua inglesa pelo tradutor por “*grinding his teeth*”, ranger os dentes, de modo a optar por uma expressão mais natural aos leitores estrangeiros, mais comum e mais simples, padronizando o texto traduzido. Em *OFE/TES*, a tradutora, Alison Entrekin, opta por conjugar em verbo a ideia da oração reduzida:

*OFE*, s/p: Eu fiz um curso de pai, ele alardeia, **palhaço, fazendo piada**.

*TES*, s/p: I took a course for dads, he warned, **clowning with them**.

Ao simplificar a oração reduzida e termo “palhaço” em “*clowning with them*”, a tradutora opta por uma estrutura simples e corriqueira ao falante de língua inglesa, na intrínseca opção de criar um verbo a partir do substantivo “*clown*”, palhaço. Trata-se de uma característica de criação neológica aos nativos que não encontra equivalência direta em língua portuguesa. Portanto, uma estrutura normalizada, em busca de um padrão mais próximo da cultura de chegada. Outro exemplo de mediação de termos que são alterados na tradução para expressões mais próximas do leitor estrangeiro pode ser identificado em:

*OFE*, s/p: Começou há pouco a escrever outro romance, Ensaio da Paixão, em que — ele imagina — **passará a limpo sua vida**.

*TES*, s/p: He'd recently started writing a new novel, Essay on Passion, in which, he imagined, **he'd go through his life with a fine-tooth comb**.

A explicitação que ocorre para mediar a oração “passará a limpo sua vida” revela uma tendência da tradução por estruturas que dialogam com a cultura de chegada, naturalizando e simplificando o texto que, na leitura, está próximo do leitor estrangeiro, ou seja, não causa estranhamento. A opção por “*he’d go through his life with a fine-tooth comb*”, ele irá passar um pente-fino em sua vida, seria uma expressão mais recorrente e usual em língua inglesa, que, ao mesmo tempo, revela alterações em nível frasal para estruturas mais claras e diretas do que no original.

Dessa forma, as mudanças nos vocábulos podem apontar para uma tendência a normalizar ou padronizar, o texto traduzido de uma forma que o torne mais simples e claro ao leitor estrangeiro.

#### 4.9 Padrões de repetição

Por fins estilísticos, semânticos ou coesivos, padrões de repetição são explorados para facilitar a fluidez no texto traduzido, como pode ser destacado em:

*BE, s/p: — Meu filho, querido, você pode mesmo tentar isso pra mim? Só tentar? Se você não conseguir, eu penso numa outra solução. A sua mãe tem um nome a zelar.*

*BSCS, s/p: “My son, my dear son, can you really try to do this for me? Just try? If you can’t do it, I’ll think of some other solution. I have a name to protect.*

A opção do tradutor por demarcar novamente o vocábulo “*son*” na estrutura “*My son, my dear son*” estabelece uma relação com a oralidade da língua inglesa, potencializando, também, de forma afetiva, o diálogo entre as personagens. Há, ainda um tom de ironia presente na fala da mãe, o que é mais evidente com o padrão de repetição criado pelo tradutor que não encontra equivalência no original. Contudo, o apagamento do sujeito em “A sua mãe tem um nome a zelar” para “*I have a name to protect*”, eu tenho um nome a proteger, simplifica a construção irônica e ameaçadora, com a própria mãe fazendo o uso do da terceira pessoa para referir-se a si mesma, o que, em língua portuguesa, pode apontar para um recurso estilístico de qualificação da personagem por parte do autor.

Outro exemplo de repetição, com um paralelo em nível estrutural, pode ser identificado em *OFE/TES*, conforme:

*OFE, s/p*: Uma sucessão de fatos desencontrados: as viagens a Florianópolis para o mestrado que ele começa a fazer *farejando* algum futuro de sobrevivência e de transformação **da vida, a crescente insegurança, o medo cada vez maior** de enfrentar uma nova vida, dar um passo à frente, livrar-se de fantasmas. Um instante de rompimento, como outros de sua vida, sempre marcantes.

*TES, s/p*: There was a jumbled succession of facts: his trips to Florianópolis for the master's degree he was starting, *seeking* a future means of survival and way to transform **his life, his growing insecurity, his escalating fear** of facing a new life, taking a step forward, freeing himself of phantoms. It was a moment of rupture, like others in his life, which always left their mark.

O padrão de repetição estabelecido na tradução pode ser destacado na demarcação do pronome possessivo na estrutura “*his life, his growing insecurity, his escalating fear*”; sua vida, sua crescente insegurança, seu medo crescente. Explicitando a relação de posse no excerto, o texto traduzido torna-se mais claro e direto do que o original, mais simplificado e direcionado ao leitor estrangeiro. Destacamos, ainda, a alteração no vocábulo “farejando” para “*seeking*”, procurando, que também contribui para uma normalização do texto, menos estranho e mais próximo, simplificado, a cultura de chegada.

Na próxima seção, buscamos articular todos os processos e os caminhos identificados no percurso da tradução em um espaço ideológico, político, antropológico, filosófico, epistemológico e social. Evidenciamos a história da tradução no cenário brasileiro, apontando para um espaço de deslocamentos e ressignificação que carece de profissionais e cientistas brasileiros em prol de uma alteridade nacional no cenário mundial.

## 5 LITERATURA E TRADUÇÃO: TENSIONAMENTOS DE SENTIDOS

Não há história sem tradução: dos vários lugares-de-fala que se transmutam em objetos simbólicos concretos forma-se um mosaico de entrecruzamentos e tensões, a partir do embate entre palavras. No campo da Literatura e da Tradução, a presente seção busca elaborar uma ampliação das dimensões linguísticas e culturais dos pontos de vista que convivem, a partir de uma reflexão construída sob as análises das obras de Cristovão Tezza e suas traduções para língua inglesa.

Partindo-se de questionamentos pós-modernos, a versão única e linear do passado dissolve-se no campo em que livros, homens, saberes e culturas abrem espaço para narrativas que permitem questionar posições historicamente construídas. Compreender, portanto, a tradução dentro de um âmbito político, antropológico, filosófico, epistemológico e social é estabelecer relações que extrapolam o uso de ferramentas digitais e/ou inteligência artificial, para uma complexidade à nível humano que prima pela alteridade.

A conseguinte seção busca, assim, evidenciar alguns aspectos dos Estudos da Tradução em suas várias nuances e volume.

### 5.1 Tradução com viés ideológico, etnográfico e temporal

Como um elemento ideológico, a tradução no Brasil era, para o Império Português, uma ferramenta de desenvolvimento, construída a partir de uma visão pautada na França e na Inglaterra como gestoras de ciência no mundo. Conquanto a ciência se desenvolvia de forma acelerada, a tradução era um processo lento, porém, recebia muitos auxílios financeiros, com tradutores ocupando cargos públicos do Estado em várias posições, fruto de boas relações com a Monarquia portuguesa e com os círculos intelectuais. A tradução era tida como o único caminho para acompanhar os desenvolvimentos científicos da Europa, por isso, Dom João recebeu, no Brasil, a posição de patrono do desenvolvimento, devido ao seu interesse pela divulgação do conhecimento científico.

Para provar a capacidade intelectual dos tradutores, com nomes sempre demarcados e visíveis nas traduções de 1700, a carga de informatividade acerca da filiação dos tradutores era privilegiada, resultado de uma condição de prestação de serviço público, tornando acessível o conhecimento para o progresso da pátria. Tal visão contrasta a invisibilidade do tradutor a partir do século XX, aderindo aos estudos da tradução um convite para problematizar o processo conquanto uma operação de jogos de intermediários e diferenças, dotados de fatores sócio-histórico e culturais.

A tradução trata, assim, de um conceito que não se deixa definir ou apreender a um processo simples de substituição e/ou equivalente. Partindo-se de uma visão etnográfica, pressupõe-se, aqui, antes de um deslocamento de olhares: “A questão da tradução surge como interrogação sobre o papel específico da língua como objeto de estudo e sobre seu próprio discurso/linguagem enquanto veículo de saber/conhecimento.” (Ferreira, 2015, p. 44). A alteridade humana pressupõe, nos estudos tradutórios, uma metaproblematização que perpassa questões antropológicas e epistemológicas nos entre-espacos das palavras de uma língua e cultura a outra. O “como dizer” entre diferentes idiomas supera a questão do método abrindo um espaço em que inteligência artificial alguma, ou ferramentas digitais de tradução, podem ocupar sem a análise humana.

A presença do tradutor como sujeito social e histórico é fator circunscrito no processo de tradução. O escritor Jorge Luis Borges alerta que todo o retrato do outro corre o risco de se transformar em um autorretrato, apontando para a forma de que a subjetivação do discurso não pode ignorar a etnografia do outro. Não como um transporte, mas uma ponte de um *continuum* de encontros com o outro, estabelecendo uma relação de respeito e diálogo. Por uma epistemologia repensada na tradução que enaltecem prosas e poesias sem apagar a diferença, forçando espaços na língua e na linguagem que apontem para um espaço de alteridade.

A epistemologia dialética e dialógica da tradução ressitua o processo em relações entre o social e o humano, deslocando a visão de “produto” para “processo de produção”, convidando o leitor a um papel ativo, por vezes mais laborioso devido a quebra da leitura fluída do texto para descrições, uma metalinguagem que demandará um processo de interpretação e compreensão textual menos direcionada pelo tradutor.

Como mediador transcriativo, o tradutor ainda aderirá ao processo de descrição um fator de estranhamento, exótico, por meio do qual se forma a língua natural, contudo, é no espanto por extensão e presença do leitor no processo ativo que a possível expansão do olhar sobre si e sobre o outro pode ocorrer com mais efetividade e afetividade.

Sobre essa experiência da alteridade extrapolamos as convenções de uma época e culturas específicas, resistindo aos fatores de normalidade e do habitual. Sob o mote etnográfico, a tradução se constrói sob pilares de tangenciamentos entre visível e dizível e os limites de uma linguagem para dar conta do olhar, escrita e produção textual, propondo-se como uma ação propositiva de reformulações epistemológicas e políticas.

Assim, vale, ainda, ressaltar o duplo no processo da tradução: há uma construção semiótica a um só tempo subjetiva e coletiva. A interpretação do tradutor pressupõe em si uma rede de intertextualidades antes de se estabelecer como sentido no processo de leitura, em comparação e

diferenciação entre discursos e olhares anteriores e contemporâneos. Apesar de ser uma redução por si só, a linguagem não deve ser reduzida a uma função referencial, pois, não se esgotam os sentidos entre significante e significado, principalmente, no campo da tradução.

Uma concepção de tradução que busca negar o etnocentrismo e a equivalência, além da subalternização de fontes e influências, pressupõe o plano de igualdade e a paridade entre línguas e culturas no encontro com a diferença e não na transformação do outro no mesmo, mas o espaço dialógico e dialético de reconhecimento e estranhamento. Tal recurso pode ser destacado na presente pesquisa nos excertos identificados com o fenômeno da explicitação, com acréscimos por parte dos tradutores por termos explicativos, como orações subordinadas adjetivas explicativas ou hiponímias. Não há no *corpus* analisado presença de notas de rodapé ou definições, o que aponta para uma tendência a apropriação do original em prol de uma produção normalizada para o leitor estrangeiro.

Resta, assim, a expansão do termo tradução para além do “dizer a mesma coisa em outra língua”, como Umberto Eco desvela em seu livro *Quase a mesma coisa* (2011). O termo elástico “quase” aponta para o procedimento que se coloca no campo da negociação, por operações, como analisadas nesta tese, de explicações, omissões, reformulações e/ou supostas substituições sinonímicas.

No processo de transcrição, o tradutor/tradutora sugere soluções ou se vale de licenças para contornar obstáculos e desafios de linguagem, voltando-se para a intenção do texto como um mote de superação do conceito de fidelidade, haja vista que o processo tradutório sempre implica uma forma de interpretação, “embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu” (ECO, 2011, p. 14). Assim, traduzir vincula-se ao entendimento de um sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto neste idioma e a construção de um duplo sistema textual, primando por produzir efeitos análogos no leitor do texto original e do texto traduzido.

Como um patrimônio simbólico e estético comum, a tradução como adaptação – ou transmutação – renuncia a ideia de transferência de símbolos de um sistema a outro, perpassado por um contexto linguístico que se amplia na execução de sua forma concreta em um contexto fora do texto. Dicionários e ferramentas de tradução, dessa forma, devem ser manuseados como instrumentos para traduzir e não um fim para uma tradução final, dado seu desvinculamento entre sistemas linguísticos, mas seu solo comum entre textos.

Do tradutor ou da tradutora, então, hipóteses analíticas se executam em um campo de antropologia cultural, em um *continuum* de inesgotáveis negociações, cada escolha tradutória

representa uma possível acepção ou sentido mais provável, razoável e relevante dentro do referido contexto. A interpretação do tradutor não passa de uma aposta no possível sentido do texto, não encerrado, mas um resultado de uma série de inferências que podem ou não ser compartilhada na leitura de outros.

Na tradução literária, as finalidades estéticas estabelecem relações entre vários níveis de expressão e conteúdo; o papel do tradutor baseia-se na sua capacidade de identificar tais níveis, e no desafio de traduzir restituindo um ou outro nível do original na tradução. Eco (2011) se vale do termo “reconhecibilidade certificatória”, em que, mesmo uma tradução “errada” permite que se retorne de alguma maneira ao texto de partida.

O texto traduzido, de diversas formas, pode transportar o leitor para o mundo e para a cultura no qual o original for escrito, ressignificando frente a alteridade. Para isso, a reversibilidade puramente linguística deve ser transposta, conceitos como equivalência e argumentos circulares abrem vazão para entidades negociáveis, traduções que visam, como posto anteriormente, uma igualdade no valor de troca, ou, visa produzir o mesmo efeito de sentido do original.

Assim, como um processo de negociação, os signos linguísticos, como previstos nesta tese com a análise dos vocábulos de alta-chavidade das obras de Cristovão Tezza, são analisados sob a ótica de seus significados, atribuídos, assim como no cotidiano de uso das línguas, às expressões à nível pragmático de seus usuários. É pressuposto, no entanto, que o tradutor/tradutora nem sempre conseguirá retomar todas as dimensões do texto, implicando uma contínua renúncia. A esse fenômeno, o fator de interpretação é fundante, pois, é à custa de deixar em um segundo plano ou eliminar alguns aspectos presentes no texto que algum outro aspecto do original é ressaltado.

Ressignificando os espaços de sentido do texto, a partir de uma interpretação cautelosa e respeitosa do tradutor/tradutora implica sempre algum “corte”, apontando para a ideia, segundo Eco (2011) que “ao traduzir não se diz nunca a mesma coisa.” (ECO, 2011, p. 100). Há pressuposta em cada tradução o fator de interpretação em que escolhas e opções linguísticas foram tomadas pelo tradutor/tradutora, com perdas e compensações no texto que abrem vazão para o processo criativo da tradução em prol da obra.

Quando esse processo acontece na tradução de uma obra em que o autor está vivo, e o tradutor/tradutora permite-se um diálogo dos sentidos contruídos no texto, há uma influência que parte da tessitura da obra, em que antes de ser uma instrução entre autor e tradutor, reside em grande extensão no conforto do tradutor para alguma modificação da obra, em busca, muitas vezes, de compreender qual seria o verdadeiro sentido que o autor atribuiu aquele excerto. Das obras estudadas nesta tese, as trocas mapeadas entre a tradutora Aliso Entrekin e Cristovão Tezza para

o *O filho eterno* pode ser um dos fatores da qualidade apreciada pela crítica no exterior da obra em língua inglesa.

## 5.2 Por uma epistemologia brasileira na tradução

Se leitura e interpretação de uma obra mudam em temporalidades distintas e diferentes circunvoluções sociais, a tradução literária situa-se em um espaço co-criativo, de visão de mundo, contexto histórico-social-político em diálogo entre autor e tradutor. A escrita é um espaço estético polissêmico, de recursos estilísticos próprios; desta forma, o papel do tradutor está além da transposição de palavras, com um esforço não apenas no conhecimento de línguas, mas um universo cultural e de sistema literário envolvido no processo tradutório.

No contexto brasileiro de tradução, “até o século XIX, no Brasil houve a predominância de uma concepção da *tradução como emulação*, pode-se dizer que o século XX foi o século da *tradução como forma*.” (Faleiros, 2015, p. 193). Há, então, uma tendência a se buscar relações existentes entre as formas, colocando-as em paralelo para reconstruí-las enquanto sistemas sua singularidade. Ora, tradução é um modo de relação que pode implicar a transformação nossa e do outro.

Em *Histórias locais, projetos globais* (2003), Walter Mignolo assevera que “mudar as cartografias linguísticas implica uma reordenação da epistemologia” (Mignolo, 2003, p. 337), considerando um espaço em que o fluxo global de integração econômica forma um mundo interligado e de identidades “cambiantes”, o linguajamento – conceito definido pelo autor como “uma interação entre indivíduos, entre seres humanos ao invés de ideias pré-existentes. [...] interseção entre pessoa, o eu, seres humanos, organismos vivos” (Mignolo, 2003, p. 345) – é lócus para uma conscientização e uma condição para a possibilidade de língua que não reifica a colonialidade do poder.

Nos Estudos Comparativistas, Tania Carvalhal (2006) propõe identificar elementos comuns nos textos literários, sem que isso os uniformize, uma teia de interreferenciação dentro de uma impessoalidade estética. A noção de *Weltliteratur*, de Goethe, é revisitada sem as marcas de subalternização, na proposição de uma literatura universal que ampare “a existência de nações com identidade própria e com comunicação no plano literário.” (Carvalhal, 2006, p. 126). Há um reconhecimento comum a todas as expressões literárias, irredutíveis, uma experimentação comunitária que se constrói em rede por fios de diferenças.

A tradução se constituiria como um espaço de aproximar as relações que envolvem o ser humano e a sua compreensão de si pelo contato relacional com o outro, constituindo-se assim um

entre-lugar de possível deslocamento: “Não é apenas a gramática da língua que está em jogo, mas a geopolítica da língua: *projetos globais traçam mapas linguísticos, cartografias literárias e epistemologias*” (Mignolo, 2003, p. 346 – ênfase acrescentada). Um movimento contínuo de partilha no âmbito da experiência estética, com a formação de um novo lugar enunciativo, subversivo e recreativo, para novas maneiras de se pensar e renovar as poéticas do presente.

Como um sistema literário próprio, consideramos o embate entre centro-e-periferia para que se consolide deslocamentos de alteridade neste possível entre-lugar. Para tanto, é necessário delinear brevemente a história e a memória da tradução no contexto brasileiro, investigando suas possíveis relações entre literaturas nacionais e traduzidas. As primeiras mudanças significativas no mercado editorial brasileiro acontecem nas décadas de 1930 e 1940, durante o “Estado Novo” de Getúlio Vargas, com o bloqueio de obras que apresentasse conteúdo contrário ao seu governo, aumentando a demanda por crítica literária e resenhas.

Após 1929, como efeito da crise financeira e a incipiente Segunda Guerra, o aumento no preço da importação de livros impedia que produtos estrangeiros chegassem ao Brasil. Dessa forma, o nicho de tradução aumentou significativamente, diante da impossibilidade de se conseguir livros importados. Por significar um risco à censura da ditadura, editoras como Globo e José Olympio, contratavam escritores de visibilidade no cenário literário do país para traduzirem e assinarem as traduções.

Raquel de Queiroz, neste contexto, com mais de 50 títulos traduzidos, afirma que: “Eu lembro que na época em que eu traduzia, eu me sentia como se estivesse desmanchando a costura, desmanchando o crochê de certos escritores, descobrindo os pontos, os truques prediletos deles. (Queiroz, 1997, p. 25). Diante do envolvimento com as obras traduzidas, é possível que existam ecos de expressão criativas de outros autores em suas próprias obras.

A tradução é uma reescritura, contudo, ela pode ocupar uma posição primária em um sistema literário, segundo Itamar Even-Zohar (1976), isso se dá quando uma cultura se beneficia de experiências literárias distintas, seja por uma inflexão no sistema pela ausência de produções coerentes com as exigências de uma nova geração de leitores ou por uma insuficiência de produções para uma determinada língua ou cultura. Entre 1930 e 1940, a tradução ocupou um espaço de destaque no polissistema brasileiro, uma vez que leitores brasileiros passaram a ter contato com obras de prestígio da literatura mundial por meio do trabalho de autores-tradutores nacionais, como o caso de Raquel de Queiroz.

Aqui, vale ressaltar, que a tradução literária exigia muito mais do que o conhecimento de ambos os idiomas, antes, uma apropriação da obra a ser traduzida, quase como um material de sua própria autoria, dado o destaque no mercado editorial e para o público na aquisição dessas obras

traduzidas. Não se pressupunha somente técnica com o selo de tradução desses escritores-tradutores, há uma expressão de sensibilidade literária com um refinamento estético compreendendo ritmo, poesia, musicalidade, o sentido exato do texto e o espírito do que o autor de origem quis dizer.

A confluência entre os sistemas literários produtor de obras literárias e receptor de traduções significou um marco na história da tradução brasileira, com grandes autores nacionais, como Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo e Raquel de Queiroz, consagrando obras estrangeiras por meio do prestígio que tinham como escritores.

Haroldo de Campos e Augusto de Campos, ambos advogados, foram tradutores profícuos e publicaram algumas obras a respeito do processo tradutório. A visibilidade da tradução no cenário literário brasileiro é fruto do respeito que os dois estudiosos trouxeram à atividade, aderindo prestígio acadêmico ao campo.

O termo “transcrição”, cunhado por Haroldo de Campos, problematiza a operação que recusa simplificar o processo tradutório a uma dicotomia de forma e conteúdo. A recriação de um texto complexo seria então, para este estudioso, uma criação paralela, em oposição a uma tradução literal. Não se trata, no entanto, de abandonar a fidelidade ao original, mas reconfigurar elementos que apontem para o original, valendo-se de uso de elementos que podem ser “abrasileirados”.

O movimento inicial por uma epistemologia da tradução brasileira, pensando e repensando o processo tradutório a partir de intelectuais nacionais, tem sua datação recente em meados de 1970, contando com publicações em jornais como *Folha de São Paulo* e *Folhetim* (1977 – 1989), com versões iniciais dos textos de Haroldo e Augusto de Campos. A iniciativa fora da academia somente ganhou espaço no meio acadêmico a partir de 1980, com a vertente de tradução deconstrutivista na Unicamp, principalmente pela atuação da professora Rosemary Arrojo. Nos anos de 1990, vários programas de pós-graduação possuíam pesquisas em andamento na área dos Estudos da Tradução.

O impasse no campo da tradução como ciência brasileira é pontuada pelo John Milton, inglês de cidadania brasileira, atualmente professor na USP:

E nós ainda temos remanescentes de um déficit cultural colonial? Aquele que apesar de grandes avanços na economia brasileira, o enorme interesse mundial contemporâneo no Brasil, a ideia de que o Brasil oferece pouco interesse aos centros culturais e intelectuais, que as nossas ideias são sempre inferiores, que há uma ausência na tradição, pesquisa, rigor intelectual, história; que o Brasil é ainda o país do futebol e do samba, e poucas coisas a mais... Que os maiores periódicos,

como *Target* e *The Translator*, não estão interessados no que o Brasil produz<sup>16</sup>. (Milton, 2015, p. 105)

Como um campo recente nos estudos acadêmicos brasileiros, há ainda a resistência no cenário mundial para galgar seu espaço científico, nacionalmente demarcado. Em um país que ainda ressignifica em seu idioma materno um passado colonial e começa a repensar espaços de produções de uma nação periférica, faz-se necessário uma tomada de consciência tanto dos processos tradutórios, editoriais quanto das apropriações de bens simbólicos brasileiros. O tradutor consciente pode operar um espaço de encontro, um entre-espaço entre dois idiomas, culturas, modos de pensar ciência, pois:

Tais desafios modificam a crença comum de que os estudos linguísticos e literários tratam somente de textos e autores literários, da formação e transformação de cânones, e de julgamentos estéticos e interpretações textuais. Os processos transnacionais de linguajamento exigem teorias e filosofias de produção simbólica humana, baseadas em categorias e processos linguísticos, transnacionais e transimperiais, em uma nova filologia alicerçada no pensamento liminar que poderia substituir e deslocar “a” tradição clássica (Mignolo, 2003, p. 301 – 302)

A tradução pode, dessa forma, ser um espaço de deslocamentos tanto para o processo de traduzir quanto o processo de fazer ciência, em que não se acomoda o apagamento da diferença, linguística e cultural, mas uma operação por recursos sintáticos e lexicais que primam pelo fazer ver por meio das palavras.

Os tensionamentos entre forma e conteúdo, original e tradução, transpassam a existência epistemológica e científica para pôr, em concretude real, à prova todo o exercício da profissão-tradutor que, outrora, já foi tida como traidora (*traditori – traduttori*). Não raro acompanhamos casos como do tradutor francês Etienne Dolet (1509 – 1546) executado sob a pena de heresia por sua tradução de Platão ou o tradutor japonês Hitoshi Igarashi e o tradutor italiano Alberto Caoriolo assassinados por traduzir *Versos Satânicos* em meados de 1990.

Repensar, portanto, o espaço da tradução como um entre-lugar crítico, um exercício de cotejo, um trabalho por relação, é central para a sociedade e a Literatura. Valendo-se de um *continuum* social, estético e ideológico, tensionamos esse campo de saber não para a paródia, a adaptação ou o pastiche. Assumimos que toda tradução é uma forma de dizer o outro, uma

---

<sup>16</sup> And do we have remnants of a colonial cultural déficit? That, despite the great improvement in Brazilian economy, the enormous contemporary worldwide interest in Brazil, the idea that Brazil offers little of interest to the intellectual and cultural centres, that our ideas are always inferior, that there is a lack of tradition, research, intellectual rigour, history; that Brazil is still the country of football and samba, and little else... That the top journals, such as *Target* and *The Translator*, will not be interested in what Brazil produces. (MILTON, 2015, p. 105).

determinada forma de ler o original, com o tradutor aderindo a uma determinada visão, tanto no que tange aos fatores sócio-históricos culturais quanto a compreensão do que é Literatura.

Tradução pode ser uma força motriz na compreensão do percurso histórico, social e memorialístico da Literatura. Para alguns estudiosos de Israel e dos Países Baixos, é por meio da Literatura traduzida que novas formas de pensar o mundo chegam à certas sociedades. Para outros, com um sistema literário consolidado, o texto traduzido é estudado sob o viés de análise da transferência cultural, adaptações que levam ou não elementos da cultura-fonte para a cultura de chegada.

Tais espaços confluem-se na discussão ampla de significados estéticos, críticos e ideológicos, em que os Estudos da Tradução demandam uma epistemologia nacional, ao passo que supera análises fechadas em estabelecer diferenças entre o original e a tradução. Por uma epistemologia “saída das fraturas das línguas do conhecimento científico e filosófico” (Mignolo, 2003, p. 363), em que cada obra traduzida não se limita a representar uma continuidade (ou descontinuidade) do original, mas galga espaço em um entre-lugar de singularidade no movimento crítico, como exposto ao longo das linhas comparativas desta tese.

Os tensionamentos de sentidos que se estabelecem na Literatura partem, portanto, do princípio de que toda tradução se sustenta, a um só tempo, como uma continuidade e descontinuidade do outro. Esse duplo retorno na diferença enriquece o olhar analítico de quem lê e de quem traduz, na proposta de ressignificar esse campo de conhecimento com uma epistemologia que respeita os vários fios periféricos que perpassam construções de sentido, há muito viesados por um discurso unilateral e de prestígio.

### **5.3 Tradução Literária: um entre lugar de possíveis deslocamentos**

A tradução – apesar de configurar-se como uma atividade quase tão antiga quanto a humanidade, anterior ao advento da escrita, na comunicação mediada por um/uma intérprete entre povos de línguas diferentes – ainda recebe pouca visibilidade. De modo geral, leitores de romances de grandes tiragens no mercado editorial atual, como dos autores contemporâneos *Colleen Hoover*, *Stephen King*, *Neil Gaiman*, *Margareth Atwood*, entre outros, de produções de língua inglesa para o público brasileiro, não se atentam à natureza da obra traduzida. Mesmo leitores regulares, tendem a pensar que traduzir é uma tarefa relativamente fácil, que o principal problema do tradutor é saber as equivalências de palavras entre os idiomas, problema resolvido com um suporte de dicionários bilíngues e com avanços da informática, a tradução será atividade inteiramente automatizada, sem intervenção humana.

Uma das mais complexas atividades que a mente humana é capaz de realizar (Steiner, 1975), o espectro de tradução vai desde mapas e instruções até a a tradução de poesia. Mesmo com informações veiculadas de forma assertiva e direta entre um idioma e outro, o mais simples manual necessita de intervenção de revisores e tradutores, apesar de grande parte de seu processo ser automatizado atualmente. Quanto a textos de grande complexidade poética, estética e literária, a maior dificuldade, como destacamos ao longo de toda esta tese, não reside em buscar equivalências lexicais, mas em delimitação de conceitos próximos, dentro de um mesmo campo semântico. Como retoma o pesquisador Paulo Henriques Britto, em *A tradução Literária* (2016):

**Quadro 10** – Culturas e Tradução

<b>Léxico</b>	<b>Cultura Anglófonas</b>	<b>Culturas Latinas</b>
<i>Lunch</i> (trad. almoço)	Refeição mais leve	Refeição mais completa do dia
<i>Dinner</i> (trad. jantar)	Refeição mais pesada no final da tarde ou início da noite	Refeição mais leve

**Fonte:** Autoria própria, com base em BRITTO (2016).

O exemplo acima ilustra um impasse ao tradutor quando uma refeição com vários pratos é servida às duas da tarde, que em inglês apontaria para *dinner*, mas em uma tradução para língua portuguesa, especialmente para um tradutor brasileiro, se configuraria como almoço. Questões linguísticas estão intrinsecamente ligadas a questões culturais, um caro fator para que ferramentas de tradução automatizadas não substituam o papel do tradutor.

Expressões, provérbios, metáforas, símiles e dizeres populares são utilizados por falantes de todas as esferas da língua e repercutem, obviamente, nas literaturas de cada cultura. Utilizadas para explicar questões intrínsecas à cultura, em tom hiperbólico, jocoso ou, ainda, moralizante e opinativo, carregam um expressivo traço cultural que perpassa história e memória. Há muitos dizeres que se originaram na raiz das línguas, outras em parábolas bíblicas ou fábulas populares, e, uma vez mais, na atividade de tradução de dois idiomas, independente da cultura de partida e da cultura de chegada, torna-se um percurso laborioso e desafiador para a prática tradutória. À título de exemplificação:

Quadro 11 – Expressões idiomáticas

Idioma	Expressão Idiomática Chovendo muito forte
Português	“chovendo canivetes”
Inglês	“ <i>raining cats and dogs</i> ” (chovendo gatos e cachorros)
Francês	“Il pleut comme une vache qui pisse” (chovendo como uma vaca mijando)
Grego	“Βρέχει καρεκλοπόδαρα” (chovendo pernas de cadeiras)
Japonês	“土砂降りである” (caindo terra e areia)
Norueguês	“Det regner trollkjerringe” (chovendo mulheres troll)
Escocês	“Bwrw hen wragedd a ffyn” (chovendo velhas e bengalas)
Espanhol (Espanha)	“Llueven sapos y culebras.” (chovendo sapos e cobras)

Fonte: elaboração própria, baseado em <https://thelanguagenerds.com/2019/how-different-languages-saying-its-raining-cats-dogs/>, acesso em 10 de setembro de 2023.

Cada expressão possui sua própria história e explicação, apontando para uma diversidade cultural que ecoa nos fatores que constituem a língua, e, em última instância, os seres humanos. Os registros literários de cada cultura são objetos estéticos imprescindíveis para valorização e memória cultural, e, nesse sentido, deve ser mediado com respeito, assegurando um eco cultural para o leitor estrangeiro.

O máximo que um dicionário bilingue pode, nesse sentido, apontar para o tradutor é apresentar um recurso com algumas sugestões e apontar para possíveis soluções. O caráter nada

trivial de qualquer tradução elucida a verdadeira natureza da atividade tradutória, enfatizando as dificuldades que abrangem uma profissão recreativa.

Há diversas nuances linguísticas que só podem ser plenamente compreendidas quando partimos de aspectos culturais da língua, como exposto nos exemplos acima. Muito da minha experiência como leitora bilíngue, em Língua Inglesa, foi aprimorada após os anos de contato com a cultura norte-americana e, anos mais tarde, com experiências de intercâmbios culturais de curto período para Estados Unidos e Europa. Da mesma forma, em contrapartida, a diversidade de ritmo, cores e dizeres brasileiros só me foram plenamente destacados – principalmente em leituras de romances contemporâneos brasileiros como *Tudo é Rio* (2021), *Véspera* (2021) e *A Natureza da Mordida* (2022) de Carla Madeira, *Torto Arado* de Itamar Vieira Junior (2022), *O Avesso da Pele* (2020) de Jeferson Tenório, *Primeiro eu tive que morrer* (2022) de Lorena Portela, *Não pise no meu vazio* (2023) de Ana Suy – com a curiosidade de uma pesquisadora que antevê os desafios e as dificuldades que tais obras apresentariam aos seus tradutores para a Língua Inglesa.

Contudo, se por um lado, há várias nuances que quase resistem à tradução quando partem da cultura brasileira para língua anglófona, por outro, destaco uma cara e constante aspiração para encontrar em estantes estrangeiras, exímios títulos contemporâneos de escritores brasileiros que despontam no cenário nacional e que devem ganhar espaço no mercado editorial estrangeiro por intermédio de traduções que respeitem a diversidade lexical, linguística e cultural de tais obras. Há, novamente, uma esperança para que fluentes tradutores brasileiros consigam mediar uma operação que lida com textos e correspondências ao invés de sentenças e estruturas linguísticas por equivalência. No repaldo, principalmente, de que, quando nesta segunda vertente de processo simplista, há inúmeros apagamentos, omissões e supressões das obras brasileiras visando uma simplificação de leitura ao público estrangeiro.



## CONCLUSÃO

A Literatura, como exercício de tradução humana, encontra na escrita de Cristovão Tezza um entre-lugar de possíveis deslocamentos e ressignificações para transpor barreiras sociolinguísticas, culturais e históricas, a um só tempo que se apresenta como produções estéticas nacionais que, em um patamar mundial, podem contribuir para a construção de sentido de ser humano na contemporaneidade. Há um constante entrecruzamento entre Literatura e Tradução na liquidez de uma sociedade que não encontra mais fronteiras físicas, potencialmente dissolvidas no pós-pandemia e na era da inteligência artificial.

Enquanto há uma crescente tendência à informatização, robotização e digitalização de vários meios, cresce, também, substancialmente, a busca pela compreensão da mente, do bem-estar psicossocial e da medicina integrativa holística. Dessa forma, o mercado editorial é exponente em romances chamados *pageturners* (romances de leituras rápidas e atraentes), apresentando até relatos como da psiquiatra Anna Lembke, autora de *Nação Dopamina* (2023), viciada em romances de banca. Além da ficção e do estético, na experiência literária há imbricamentos sociais e históricos, e os Estudos da Tradução apresentam-se como espaço de discussões caras para que se construam pontes entre nossas autoras e autores nacionais, dotadas e dotados de linhas de expressão estéticas plurais, multiformes, propositivas, para culturas estrangeiras.

Como uma (des)leitura da sociedade, por meio de obras, assim traduzidas de forma respeitosa, talvez o ensejo à Literatura Universal de Goethe seja possível, pelo desvelo da essência do ser humano, dos conflitos e das ressignificações de um sujeito que problematiza sistemas de pensamento ao passo que esteticiza aspectos da realidade social. Esta tese buscou, acima de tudo, trazer o contemporâneo e profícuo escritor paranaense Cristovão Tezza como um exemplo propositivo de uma ficcionalidade que se nutre do plano simbólico, imaginário e cultural brasileiro.

Compreendendo os espaços de produções artística cada vez mais autóctones, de barreiras mais líquidas, os Estudos da Tradução configuram-se em um campo de pesquisa e de produção científica cara à atualidade, contudo, ainda, sob demanda de maior consolidação e desenvolvimento. O objetivo desta pesquisa foi aliar os Estudos da Tradução às abordagens pós-estruturalistas e à Linguística de Corpus, apresentando Texto Original (TO) e Texto Traduzido (TT) como microcosmos distintos não hierarquizantes. Com sentidos múltiplos e noção aberta de textualidade, a tradução supera a possibilidade de ser fielmente imitada em outra língua, ou a convencionar um sentido único a ser recuperado. Em nossas análises comparativistas, não há qualquer juízo de valor sobre os caminhos e decisões tomados pela tradutora ou tradutor, pois, a interpretação da obra a ser traduzida torna o processo recreativo.

Os campos da Linguística e dos Estudos Culturais, na confluência da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1978), vão ao encontro de uma perspectiva teórica, para não mais avaliar e/ou estabelecer o que foi perdido ou “traído” nas análises comparativas. Primando por polissistemas de tradução literária, dublagem e legendagem, literatura infantil, cultura popular e marketing encontra espaço para o fazer científico. Repensar a tradução, em um contexto de orientação pós-colonialista, dissolvem a fidedignidade da tradução para uma nova perspectiva ao papel do tradutor, norteado pela independência criativa.

Compreendido como um sistema *per se*, não subalterno ou devedor à obra original, a presente tese cotejou os romances de Tezza traduzidos para Língua Inglesa, *Breve espaço* (2013) / *Brief space between color and shade* (2014) e *O filho eterno* (2007) / *The eternal son* (2013), recuperando como seu estilo foi mediado para a cultura de chegada. Valendo-se da fortuna crítica do autor, aspectos estéticos de sua escrita romanesca foram identificados: o duplo criado entre os aspectos autobiográficos, ficcionalizados em suas obras, a vertigem da linguagem tezziana e a trajetória de amadurecimento de seus narradores-protagonistas.

Ampliando o *corpora* de análise da dissertação de Rodrigues (2018), *O filho eterno, de Cristovão Tezza: entrecruzamentos culturais na tradução da Língua Portuguesa à Língua Inglesa*, mediado pelo *software WordSmith Tools*, cinco vocábulos preferenciais e de maior chavicidade no conjunto de obras romanescas de Tezza foram elencados: *pai; puta; vida; silêncio, e filho*. Em consonância com a fortuna crítica de Cristovão Tezza, os vocábulos expressavam trechos em que os aspectos autobiográficos, trajetória de amadurecimento das personagens e a vertigem da linguagem podem ser destacados.

Conclui-se que, dos vocábulos preferenciais, de alta chavicidade de Cristovão Tezza no conjunto de seus romances, não houve uma correspondência no par tradutório para as obras traduzidas para Língua Inglesa, dado que ambas as traduções apresentaram uma simplificação tanto em diversidade lexical quanto estruturais nos romances estudados, refletindo em grande espectro nas linhas de expressão criativa do autor. As palavras-chave como catalisadoras (MOISÉS, 1981) de estilo e temática das obras apontaram uma convergência no âmbito filosófico-existencialista de técnicas narrativas que estão presentes no conjunto de obras do autor.

Assim, todos os excertos destacados na tese apresentam trechos expressivos quanto ao estilo do autor, em correlação aos cinco vocábulos mais frequentes e de maior chavicidade. O comportamento linguístico de ambos os tradutores apresentou, de modo geral, opções por supressão de trechos com marcas culturais exóticas ao leitor estrangeiro e omissão de repetições com supressão de vocábulos diversificados, tendendo sempre à mesma opção de vocábulo para manutenção da fluidez e simplificação da obra traduzida. Observou-se a normalização (BAKER,

1996) da linguagem literária nas obras traduzidas, muito mais próxima e fluída para o leitor de língua inglesa.

Em trechos em que o vocábulo *pai* foi mapeado, os excertos apresentaram em grande proporção a construção de personagens que apresentam dificuldades com relacionamento paterno, seja por uma presença lacônica ou por um desamparo na ausência. Um duplo autobiográfico, em ambos os romances analisados *Breve espaço* e *O filho eterno*, transita entre o peso de relacionamentos difíceis e complexos e as decisões lexicais e estruturais que, no par dos romances traduzidos, simplificam as narrativas, em alguns momentos, destacados em nossos resultados, não apresentando a equivalência pai/father no romance de língua inglesa.

O vocábulo *silêncio* demarca, em ambos os romances de Tezza, espaços físicos e concretos entre os personagens, em intrínseca relação ao psicológico, resultado de um sentimento de inadequação e insegurança dos indivíduos. Novamente, a supressão do termo no par tradutório, diversas vezes por uma possível opção a evitar repetição por parte dos tradutores, refletiu em uma suavização das obras traduzidas, mais enxutas em diversidade lexical e em extensão, e um apagamento de um aspecto psicológico das personagens que, diante de embates simbólicos, transmitem vertigem a espaços significativos das obras entre espaços de dito e não dito.

As narrativas urbanas de Cristovão Tezza apresentam uma proximidade com o contemporâneo e com a cultura oral, refletido na fala de seus personagens e na ambientação de Curitiba. Como uma palavra expressiva no conjunto de obras de Tezza, o vocábulo *puta* está presente em diálogos e impressões dos personagens e dos narradores, porém, sua omissão nas traduções para língua inglesa, além de uma mudança na pontuação e na quebra de períodos longos (próximos da linguagem oral), apresentou uma suavização para termos mais formais. A construção de uma narrativa mais formal distanciou o teor autobiográfico das obras do autor que remetem a tempos de ditadura e de um protagonista inadequado, com proximidade a fala popular.

O vocábulo *filho* apresentou um entrecruzamento expressivo nas linhas criativas do autor tanto na construção de personagens dotados de um sentimento de insegurança e inadequação. Além da correlação com trechos dotados de traços autobiográficos, as construções sintagmáticas que orbitam ao redor do léxico *filho* apontaram para a temática de desenvolvimento e amadurecimentos dos protagonistas tezzianos. No par tradutório, a supressão dos termos, mudanças em estruturas frasais e lexicais direcionaram a tradução para uma linguagem mais simples e fluída ao leitor estrangeiro, apagamento um recurso estilístico como a repetição e presenças de hipérboles.

Opções de pausa, reiteração, eco, construção poética de imagens, imbricamentos da linguagem foram normalizadas nas obras em língua inglesa em prol de uma obra mais simples e de uma fluidez que vai ao encontro do mercado editorial estrangeiro, contudo, representando um

apagamento de aspectos estilísticos que ecoam e ressoam no conjunto de obra tezziana. O vocábulo *vida*, na mesma linha de análise, sob o mote de entrecruzar um teor filosófico-existencial do processo de amadurecimento de protagonistas que orbitam entre um sentimento de inadequação e insegurança, com uma abertura para o duplo autoficcional do autor em suas obras, também apresentou uma simplificação na linguagem traduzida, com expressão diminuição na extensão textual, por vezes, em omissão a informações introduzidas por orações coordenadas aditivas, no caso de *BE*, e escolhas lexicais e estruturais que tendem a um texto mais culto e formal em *OFE*, suprimindo o teor de confissão do narrador-protagonista na obra.

As análises dos vocábulos expressivos no conjunto de obras de Tezza revelaram de traços de normalização (SCOTT, 1998), dos quais, os mais recorrentes em ambas as traduções por diferentes profissionais é a diferença na extensão de sentenças, a diferença sintática na opção por estruturas mais simples e opção por omissões e acréscimos. Dos tradutores dos romances de Tezza, o naturalizado no Brasil, Alan R. Clarke e a australiana Alison Entekin, apesar da extensa produção de ambos radicados no Brasil, apenas Entekin continua ativamente envolvida com projetos culturais de tradução de escritores brasileiros, como *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, pela Ministério da Cultura.

Como processo de transcriação criativa e independente, a tradução pode ser reterritorializada em um entre-lugar de apropriação científica e atuação profissional nacional. Tal liberdade ultrapassa um mercado editorial territorialista e colonizada, pois, perpassa o estado-da-arte do convencional, estigmatizado, modulado. A Literatura Brasileira de escritores contemporâneos como Cristovão Tezza pode encontrar uma atividade intencionalmente manipulada que a insere na Literatura Mundial como uma obra que recupera linhas de expressão criativa do escritor e resultam em um estímulo no leitor a conhecer, ao menos, um eco do original. A presente tese buscou contribuir para outros Estudos da Tradução baseado em Corpus, não como um fim em si mesmo, mas como uma ponte, para confluir estudos de abordagem Crítica e Literária e ferramentas da Língua de Corpus na contribuição para novas leituras e novos encontros transversais entre tais campos de conhecimentos.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Veridiana. **Confissão com ficção**: a criação biográfico-literário de Cristovão Tezza. 2011. 190 f. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, Santa Catarina, 2011.
- AMBORSKA, Katarzyna. **Breve espaço entre palavra e imagem em Cristovão Tezza**. 2003. 76 f. Dissertação de licenciatura – Universidade Jagiellona de Cracóvia. Instituto de Filologia Românica. Cracóvia, 2003.
- AUBERT, Francis Henrik. **Modalidades de tradução**: teoria e resultados. TradTerm, São Paulo, v. 5(1), p. 99-128, 1998.
- BAKER, Mona. Corpus linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (ed.). **Text and technology**: in honour of John Sinclair. Amsterdam: John Benjamins, 1993. p. 233-250.
- BAKER, Mona. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. In: **Target**, Amsterdam, v. 7, n. 2, p. 223-243, 1995.
- BAKER, Mona. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead. In: SOMER, H. **Terminology, LSP and translation studies in language engineering**: in honour of Juan C. Sager. Amsterdam: John Benjamins, 1996. p. 177-243.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance in: **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 5ª Edição. Editora Hucitec Annablume: São Paulo, 2002.
- BERBER SARDINHA, Tony. **Linguística de corpus**. Barueri: Manole, 2004.
- BERBER-SARDINHA, Tony. **Pesquisa em linguística de corpus com WordSmith Tools**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.
- BASNETT, Susan. **Translation Studies**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- CAMARGO, Diva Cardoso. **Padrões de estilo de tradutores**: um estudo de semelhanças e diferenças em corpora de traduções literárias, especializadas e juramentadas. 2005. 512 f. Tese (Livre-docência) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2000.
- CARVALHO, Regina. **Um pai que se constrói**. 2007. Disponível em: <http://www.aleitamento.com/cuidado-paterno/conteudo.asp?cod=1455>. Acesso em 13 de julho de 2021.

CASARIN, Rodrigo. **Cristovão Tezza cruza memórias com passado do Brasil em “O professor**. 2014. Disponível em: [http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_UOL\\_28mai14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_UOL_28mai14.htm). Acesso em 13 de julho de 2021.

CATFORD, John Cunnison. **Uma teoria linguística da tradução**. Tradução Centro de Especialização de Tradutores de Inglês, do Instituto de Letras, da PUCCAMP. São Paulo: Cultrix, 1980. Título original: *A linguistic theory of translation*. Londres: Oxford University Press, 1965.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. 1978. In: VENUTI, L. **The translation studies reader**. London: Routledge Press, 2000. p. 192-198.

FALEIROS, Álvaro. As versões brasileiras de “*Brise Marine*” de Mallarmé. In: **História da Tradução: Ensaios de teoria, crítica e tradução literal**. ORG: SOUSA, Germana Henriques Pereira de. São Paulo: Editores, 2015 – p. 177 - 195.

FERNANDES, Maria Aparecida. **O professor, de Cristovão Tezza – uma paródia fáustica**. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Estudos Pós- Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017, 148 p.

FORTES, Rita Felix. O careta e o porra-louca: dois amantes da literatura. **Anais da 4ª Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2002 - p. 165.

FUSCALDI, Fabiano Guimarães. **A vocação da escrita na prosa de Cristovão Tezza – a construção do autor de Beatriz e Um erro emocional**. 116 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei. São João Del-Rei, 2013.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: **Ensaio sobre a autoficção**. ORG: NORONHA, Jovita Maria Gernheim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. – p. 181 - 221.

KOBS, Verônica Daniel. **A obra romanesca de Cristovão Tezza**. 116f. Dissertação Mestrado – Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2000.

KLINGER, Diana. **Escritas de Si e Escritas do Outro**. 204 f. Tese de Doutorado em Letras – Literatura Comparada. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: ontem, hoje, amanhã**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

LIMA, Annalice Del Vecchio de. **Cristovão Tezza: A presença do autor nos contos de Beatriz**. In: Revista Versalete. Curitiba, v. 2. n. 3. p. 285 – 300, 2014.

LUKÁCS, György. **Teoria do Romance: um ensaio históricofilosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LIMA, Thereza Cristina de Souza. **A tradução e os prazeres vivos de descobrir o mundo de Clarice Lispector**: uma análise comparativa de três obras de Clarice Lispector, traduzidas para o inglês, à luz dos estudos da tradução baseados em corpus. 2011. 228 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Dois eus em confronto. In: **Ensaio sobre a autoficção**. ORG: NORONHA, Jovita Maria Gernheim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 – p. 223 - 242.

LONGMAN. **Dictionary of contemporary English**. England: Pearson Education, 2003.

MAGALHÃES, Célia. Pesquisas Textuais/Discursivas em Tradução: O Uso de Corpora. In: PAGANO, A. **Metodologias de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. São Paulo: Humanitas, 2003.

MONTEIRO, Sueli. Breve espaço entre cor e sombra: o romance da maturidade literária de Cristóvão Tezza. In: **Revista de Letras**, Curitiba, n. 11, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa**. São Paulo, Cultrix, 1981.

QUEIROZ, Raquel. **Tantos anos**. 3. Ed. São Paulo: Siciliano, 1997.

RODRIGUES, Jessica Tomimitsu. **O Filho Eterno, de Cristóvão Tezza: Entrecruzamentos culturais na tradução da Língua Portuguesa à Língua Inglesa**. 2018. 100 f. Dissertação Mestrado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Comunicação, e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cascavel, 2018.

SANCHEZ, Aquilino. Definición e historia de los corpus. In: SANCHEZ, A. et al. **Cumbre: corpus linguistic de Español contemporaneo**. Madrid: SGEL, 1995, p. 7-24.

SCOTT, Nelly. **Normalisation and reader's expectation**: a study of literary translation with reference to Lispector's *A Hora da Estrela*. 1998. 318 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Liverpool University, Liverpool, 1998.

SCOTT, Mike. **WordSmith Tools Version 8**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SINCLAIR, John McHardy. **Corpus, concordance, collocation**. Hong Kong: Oxford University Press, 1991.

SILVA, Alves da Silva. **Alguns aspectos das identidades transversais nos romances *A Suavidade do vento* e *O Professor*, de Cristóvão Tezza**. 2016. Dissertação Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2016.

STEINER, George. **After Babel**: Aspects of Language and Translation. New York: Oxford University Press, 1975.

TEZZA, Cristovão. **Gran Circo das Américas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

TEZZA, Cristovão. **A cidade inventada**. Curitiba: Coeditora, 1979.

TEZZA, Cristovão. **O terrorista lírico**. Curitiba: Criar Edições, 1981.

TEZZA, Cristovão. **Juliano Pavollini**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

TEZZA, Cristovão. **Uma noite em Curitiba**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

TEZZA, Cristovão. **Trapo**. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

TEZZA, Cristovão. **Ensaio da paixão**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo**. Editora Rocco, 2002.

TEZZA, Cristovão. **O fotógrafo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TEZZA, Cristovão. **Aventuras provisórias**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TEZZA, Cristovão. **O fantasma da infância**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa: uma autobiografia literária**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TEZZA, Cristovão. **Um operário em férias**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TEZZA, Cristovão. **Breve espaço entre cor e sombra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TEZZA, Cristovão. **The eternal son**. Australia: Scribe Publications, 2013.

TEZZA, Cristovão. **O professor**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TEZZA, Cristovão. **Brief space between color and shade**. Seattle: Amazon Crossing, 2014.

TEZZA, Cristovão. **A máquina de caminhar**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

TEZZA, Cristovão. **A tradutora**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

TEZZA, Cristovão. **Eu, prosador, me confesso**. São Paulo: Quêlônio, 2017.

TEZZA, Cristovão. **A tirania do amor**. São Paulo: Todavia, 2018.

TEZZA, Cristovão. **Literatura à margem**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

TEZZA, Cristovão. **A tensão superficial do tempo**. São Paulo, Todavia, 2020.

TEZZA, Cristovão. **Beatriz e o poeta**. São Paulo, Todavia, 2022.

TOURY, Gideon. The nature and role of norms in translation. 1978. In: VENUTI, L. **The translation studies reader**. London: Routledge Press, 2000. p. 198-213.

VALE, Cristina do. **A vertigem do indizível**: descaminhos da palavra em O Filho Eterno, de Cristovão Tezza. 111 f. Dissertação Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A

Lista de frequência com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *BE*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Freq.</b>	<b>%</b>
01	CABEÇA	243	0,28
02	MÃO	174	0,20
03	TEMPO	148	0,17
04	VAMPIRA	143	0,16
05	MÃE	142	0,16
06	OLHO	135	0,15
07	NOVO	133	0,15
08	VIDA	127	0,14
09	QUADRO	108	0,12
10	OLHOS	104	0,12
11	HOMEM	103	0,12
12	VOZ	102	0,12
13	PAI	101	0,11
14	ANOS	93	0,11
15	PORTA	93	0,11
16	CASA	91	0,10
17	ESPAÇO	90	0,10
18	COR	88	0,10
19	MUNDO	87	0,10
20	CARRO	86	0,10
21	BRANCA	81	0,09
22	IDEIA	81	0,09
23	SILÊNCIO	80	0,09
24	ROSTO	78	0,09
25	PINTURA	73	0,08
26	MULHER	71	0,08
27	MOMENTO	70	0,08
28	FATO	69	0,08
29	LUGAR	67	0,08
30	QUADROS	66	0,07

Lista de frequência com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *BSBCS*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Freq.</b>	<b>%</b>
01	HEAD	202	0,23
02	TIME	177	0,20
03	HAND	168	0,19
04	PAINTING	159	0,18
05	VAMPIRE	148	0,17
06	MOTHER	128	0,14
07	LIFE	114	0,13
08	EYE	109	0,12
09	NEW	99	0,11
10	FACE	98	0,11
11	WHITE	94	0,10
12	DAY	93	0,10
13	MAN	92	0,10
14	DOOR	90	0,10
15	EYES	85	0,09
16	FATHER	85	0,09
17	LINE	82	0,09
18	OLD	81	0,09
19	COLOR	80	0,09
20	WOMAN	80	0,09
21	CAR	76	0,08
22	PAINTINGS	76	0,08
23	SMALL	74	0,08
24	WORLD	73	0,08
25	BLACK	72	0,08
26	YEARS	72	0,08
27	MOMENT	70	0,08
28	FEELING	69	0,08
29	PEOPLE	69	0,08
30	IDEIA	68	0,08

Lista de frequência com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *OFE*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Freq.</b>	<b>%</b>
01	FILHO	294	0,51
02	PAI	214	0,37
03	VIDA	191	0,33
04	CRIANÇA	177	0,30
05	MUNDO	159	0,27
06	ANOS	145	0,25
07	TEMPO	130	0,22
08	DIA	80	0,14
09	MULHER	74	0,13
10	IDEIA	73	0,13
11	MENINO	73	0,13
12	MÃO	72	0,12
13	CABEÇA	65	0,11
14	OLHOS	63	0,11
15	MOMENTO	62	0,11
16	CASA	58	0,10
17	CRIANÇAS	57	0,10
18	ALMA	55	0,09
19	PORTA	55	0,09
20	VOZ	52	0,09
21	CAPÍTULO	51	0,09
22	FELIPE	51	0,09
23	DIAS	48	0,08
24	FATO	48	0,08
25	LUGAR	48	0,08
26	TRABALHO	48	0,08
27	HOMEM	46	0,08
28	NOVO	44	0,08
29	MAL	42	0,07
30	PEQUENO	42	0,07

Lista de frequência com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *TES*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Freq.</b>	<b>%</b>
01	SON	247	0,39
02	TIME	195	0,31
03	FATHER	185	0,30
04	LIFE	165	0,26
05	WORLD	144	0,23
06	CHILD	111	0,18
07	YEARS	103	0,16
08	BABY	90	0,14
09	DAY	90	0,14
10	WIFE	81	0,13
11	CHILDREN	79	0,13
12	FELIPE	71	0,11
13	IDEA	69	0,11
14	HAND	64	0,10
15	EYES	63	0,10
16	PEOPLE	63	0,10
17	BOY	54	0,09
18	HEAD	54	0,09
19	NORMAL	54	0,09
20	DOOR	53	0,08
21	FEELING	53	0,08
22	WORK	51	0,08
23	NEW	49	0,08
24	END	47	0,08
25	BOOK	46	0,07
26	PROBLEM	44	0,07
27	MAN	42	0,07
28	ROOM	40	0,06
29	DOCTOR	39	0,06
30	MOMENT	39	0,06

## APÊNDICE B

Lista de palavras-chave com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos da *corpora* de romances de Cristovão Tezza:

N	Word	Keyness
01	IDEIA	5.936,32
02	MÃO	1.576,66
03	<b>PAI</b>	<b>1.551,23</b>
04	CABEÇA	1.424,28
05	<b>PUTA</b>	<b>1.291,14</b>
06	<b>VIDA</b>	<b>1.240,55</b>
07	<b>SILÊNCIO</b>	<b>1.094,80</b>
08	<b>FILHO</b>	<b>996,15</b>
09	MERDA	911,33
10	RISADA	806,55
11	PORRA	798,98
12	IDIOTA	770,61
13	ROSTO	725,87
14	SORRISO	709,48
15	ELEVADOR	700,94
16	GOLE	665,44
17	TOQUE	620,75
18	MÃE	616,09
19	CURITIBA	595,39
20	CAFÉ	545,97
21	SÚBITO	540,40
22	ESCURO	511,96
23	FELIZ	510,32
24	CIGARRO	508,08
25	VINHO	490,69
26	PORTA	483,81
27	DEDOS	478,72
28	VAZIO	462,24
29	INTEIRA	457,54
30	GESTO	454,95

Lista de palavras-chave com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *BE*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Keyness</b>
01	IDEIA	5.936,32
02	OLHO	1.576,66
03	CABEÇA	1.551,23
04	ATELIÊ	1.424,28
05	PINTURA	1.291,14
06	MÃO	1.240,55
07	QUADRO	1.094,80
08	BRANCA	996,15
09	MÃE	911,33
10	COR	806,55
11	<b>SILÊNCIO</b>	798,98
12	UÍSQE	770,61
13	SOZINHO	725,87
14	ENTERRO	709,48
15	FALSA	700,94
16	ESPAÇO	665,44
17	VOZ	620,75
18	CHAVEIRO	616,09
19	RECOMEÇO	595,39
20	ESCADARIA	545,97
21	SEGUNDOS	540,40
22	NEGRA	511,96
23	VERGONHA	510,32
24	ESCURO	508,08
25	ROSTO	490,69
26	<b>PAI</b>	483,81
27	RISADA	478,72
28	BRAÇO	462,24
29	DESENHO	457,54
30	<b>PUTA</b>	454,95

Lista de palavras-chave com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *BSBCS*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Keyness</b>
01	VAMPIRE	1.661,63
02	PAINTING	855,69
03	COLOR	840,96
04	HEAD	382,80
05	EYE	342,41
06	PAINTINGS	329,40
07	HAND	282,43
08	CURITIBA	262,11
09	BEEP	257,21
10	MOTHER	247,32
11	PAINTER	234,80
12	BOLOGNA	167,41
13	FAKE	158,67
14	ANSWERING	142,97
15	PAINT	137,52
16	<b>SILENCE</b>	135,79
17	PATCH	129,61
18	DESIRE	123,22
19	WHISKEY	137,52
20	FEELING	116,83
21	WHITE	116,48
22	<b>FATHER</b>	113,27
23	STRAIGHT	107,15
24	DOOR	106,37
25	FUNERAL	104,01
26	HUMOR	102,79
27	PIRATE	102,12
28	SPACE	100,93
29	DRAWING	100,59
30	WOMAN	94,41

Lista de palavras-chave com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *OFE*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Keyness</b>
01	<b>FILHO</b>	1.276,82
02	<b>PAI</b>	913,06
03	CRIANÇA	682,32
04	IDEIA	514,43
05	MENINO	309,94
06	FELIPE	289,49
07	VIDA	274,61
08	SÍNDROME	189,04
09	MUNDO	180,00
10	CABEÇA	177,10
11	CIGARRO	170,41
12	MÃO	164,86
13	OLHOS	162,93
14	ALMA	161,59
15	PORTA	143,79
16	NORMALIDADE	139,56
17	NORMAL	127,86
18	MULHER	121,86
19	VERGONHA	108,82
20	VOZ	104,86
21	BEBÊ	100,56
22	SOZINHO	100,12
23	SÚBITO	91,71
24	CHÃO	90,06
25	GESTO	86,70
26	FELIZ	85,66
27	PEQUENO	79,29
28	<b>SILÊNCIO</b>	76,81
29	INÚTIL	75,43
30	SENSAÇÃO	70,57

Lista de palavras-chave com 30 vocábulos mais recorrentes extraídos do subcorpus *TES*:

<b>N</b>	<b>Word</b>	<b>Keyness</b>
01	<b>SON</b>	1.218,90
02	<b>FATHER</b>	635,03
03	FELIPE	623,01
04	BABY	328,95
05	CHILD	257,23
06	LIFE	238,16
07	WIFE	182,01
08	WORLD	177,87
09	SYNDROME	164,35
10	NORMALITY	159,47
11	COIMBRA	146,54
12	CURITIBA	143,75
13	SOUL	133,93
14	MONGOLISM	123,88
15	BRAZIL	110,99
16	MONGOLOID	109,92
17	NEUROLOGICAL	109,49
18	GESTURES	106,02
19	TRISOMY	105,72
20	GURU	103,45
21	BOY	103,33
22	CIGARETTE	103,03
23	ATLÉTICO	99,93
24	NORMAL	99,52
25	IDEA	99,29
26	FEELING	97,53
27	USELESS	93,96
28	IRRITATED	76,12
29	CARTOON	75,44
30	BRAZILIAN	70,86